

# Traduire l'onirique: *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam à Camillo Sbarbaro

CATIA NANNONI

Università di Perugia

## ABSTRACT

*This essay considers Camillo Sbarbaro's translation of *L'Intersigne*, a fantasy tale written by Villiers de l'Isle-Adam in 1867 dealing with the weird experience of the narrator in a Breton presbytery, which cannot definitively be categorized as a dream or a hallucination. In Sbarbaro's text the narrative of this oneiric experience tends towards a rewriting that minimizes or even standardizes the narratological features of the original, which was intended to have a dream-effect on readers. However this loss is compensated by a gain in terms of intertextuality, since, especially in descriptive or lyrical passages, the personal voice of the translator – himself a well-known poet – creates meaningful intertextual echoes for Italian readers.*

## 1. INTRODUCTION

La présente étude porte sur une traduction d'auteur, celle que l'écrivain italien Camillo Sbarbaro (1888-1967) a réalisée en 1945 à partir de *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam, récit inclus dans les *Contes cruels* (1883).

Cette recherche s'insère dans le courant de la critique des traductions et notamment dans un créneau qui souhaite renouveler la voie traditionnellement parcourue par la littérature comparée dans l'étude de 'rencontres excellentes', à savoir de grandes œuvres étrangères traduites par des personnages illustres. La traductologie contemporaine est désormais acquise à l'idée de l'importance du

traducteur comme objet historique et corporel et les tentatives ne manquent pas de dépasser le stade des notations anecdotiques en faveur d'une réflexion globale sur sa « position traductive » et son « projet de traduction » à l'intérieur d'un « horizon de référence » (Berman 1995: 73-84).<sup>1</sup> Cette « recherche du traducteur » s'avère particulièrement féconde quand il s'agit de considérer le parcours d'un traducteur étant lui-même écrivain à part entière, car la traduction d'auteur est le terrain où sont emphatisées les dynamiques propres à tout mouvement traductif, qui jongle avec les notions de fidélité et trahison, créativité et interventionnisme, littéralité et réélaboration (cf. Parodo 2010: 12).

En abordant ce travail nous nous sommes donc demandé quelle empreinte a laissée dans la traduction un écrivain connu pour ses vers et sa prose d'art, privilégiant dans son écriture une mesure fragmentaire qui reflète une recherche de l'essentiel dans une réalité aussi émiettée et précaire.<sup>2</sup> À cette perspective s'ajoute l'intérêt narratologique pour les modalités de reconstitution de l'évocation onirique et hallucinatoire qui est au cœur de l'original et dont le caractère indécidable fonde en grande partie la signification de ce dernier. Nous nous concentrerons sur les effets majeurs de l'intersection entre l'écriture de Sbarbaro et le récit de rêve, pour voir comment le texte a été réinterprété et si l'investissement de l'auteur en a altéré les équilibres, comme il arrive souvent dans le cas de traducteurs-auteurs.

## 2. L'INTERSIGNE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

*L'Intersigne* est « unanimement reconnu comme l'un des chefs-d'œuvre » non seulement de Villiers de l'Isle-Adam mais aussi du genre du conte fantastique français (Raitt et al. 1986a: XXIV; 1986b: 1323). Il est emblématique de la poétique de l'auteur, qui honnit les fallacieuses valeurs du matérialisme moderne et s'élève contre les prétentions positivistes de son temps, manifestant une intransigeante profession de foi idéaliste et spiritualiste qui évoluera dans un sens plus spécifiquement chrétien. Dès son titre, *L'Intersigne* fait allusion à une réalité 'autre' – fortement revendiquée par les courants occultistes de l'époque –, désigne une « relation entre deux faits simultanés, dont l'un est considéré comme le signe, le pronostic de l'autre », et évoque un rapport mystérieux, un « avertissement télépathique », une « autre forme de la seconde vue » (Robert 1985). S'il a décidément contribué à la fortune de ce mot, Villiers semble l'avoir puisé dans le folklore de sa Bretagne natale, région dans laquelle il situe l'action de son récit.<sup>3</sup> Lors d'un séjour dans le presbytère de son ami l'abbé Maucombe, un jeune parisien inquiet et sceptique se trouve confronté à l'apparente coïncidence entre

- 1 Ces trois concepts recouvrent respectivement la « conception du traduire », une « visée articulée » et cohérente du travail à accomplir et « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (Berman 1995: 79).
- 2 Il suffit de penser à certains titres affichant cette esthétique du fractionnement : *Trucioli*, *Liquidazione*, *Scampoli*, *Rimanenze*.
- 3 Raitt et al. (1986b: 1322-1323) mentionnent une lignée de légendes typiquement bretonnes relatives aux intersignes.

une expérience nocturne qui s'avère impossible à cerner définitivement (cas de somnambulisme ? cauchemar ? hallucination ?), et une aventure diurne où il lui semble de revivre les moments saillants de la nuit, à savoir l'apparition de son hôte lui offrant son manteau, qui a touché le tombeau du Sauveur pendant un pèlerinage en Terre Sainte. Confirmant le message annoncé dès l'épigraphe tirée des *Méditations* de Saint Bernard, qui exècre la vanité des soins mondains et corporaux et l'injuste négligence de l'âme, le rêve se fait le signal, dans ce conte, d'une dimension surnaturelle qui éclaire le présent et permet d'y lire des présages pour l'avenir, précisément par le biais d'un « intersigne ». Car Maucombe va bel et bien mourir peu après et, selon sa volonté, il sera enseveli dans son manteau, qui devient le symbole d'un trépas en odeur de sainteté.

### 3. CAMILLO SBARBARO ET LA TRADUCTION

Camillo Sbarbaro s'est consacré à la traduction à partir des années 1940, lorsque sa phase la plus créative semble terminée et que ses nécessités économiques lui imposent de continuer de travailler. Alors que sur ses traductions du grec il existe des études approfondies qui font le tour de la question, ses versions de la littérature française constituent un domaine où il y a encore beaucoup à défricher, notamment dans le cas des auteurs réputés mineurs (cf. Benzoni 2009: 214-215). Son activité de traducteur n'est jamais allée de pair avec une réflexion critique ou théorique qui puisse étayer sa « position traductive » ; mis à part ses quelques remarques sur sa version d'*À rebours* de Huysmans, qu'il considérait la plus réussie, Sbarbaro ne s'est jamais longuement exprimé sur ses traductions, même pas dans les espaces péritextuels qui lui sont attribués.<sup>4</sup> Ailleurs il a effleuré ce sujet de manière plus générale : contrairement à d'autres traducteurs-auteurs qui semblent concevoir la pratique de la traduction comme une sorte d'entraînement préalable à la production originale, voire comme une activité oisive, servile et parfaitement secondaire, Sbarbaro l'envisage comme une espèce de compensation, comme un moment agréable qui prolonge et épuise l'inspiration créative, lui permettant de mener en sourdine des expériences d'écriture jamais tentées.<sup>5</sup>

Sbarbaro semble arriver à Villiers sur le fil des lectures de Des Esseintes, le héros d'*À rebours*, qui comptait cet écrivain parmi ses favoris : c'est sur cette évocation que le traducteur ouvre une brève introduction au recueil publié par Bompiani en 1945 avec le titre *Storie insolite e racconti crudeli*, comprenant un choix de récits qui correspond, dans les intentions de l'éditeur, à « la produzione più originale » de Villiers (1945: VIII). Sbarbaro se montre hésitant à étendre cette définition à *L'Intersigne*, récit « troppo lodato » à son sens parce que trop étroitement lié au modèle d'Edgar Allan Poe ; selon le traducteur le mérite de Villiers ne résiderait

4 D'ailleurs il y a raison de croire que la plupart des préfaces des traductions du français pour la maison d'édition Bompiani ont été écrites par un ami, Casimiro Fajrajzen, et que Sbarbaro ne les a que signées (cf. Zoboli 2005: 267-269).

5 Benzoni (2009: 234) suppose que les traductions des grands romanciers français du XIX<sup>e</sup> siècle peuvent avoir été pour Sbarbaro « un modo per sperimentare una dimensione narrativa di ampio respiro che, come scrittore in proprio, egli si è sempre negato ».

que dans certains contes où la peinture satirique de la société serait particulièrement réussie, ce qui exclut un récit fantastique tel que *L'Intersigne*. Le traducteur range cet écrivain parmi les romantiques, caractérisés par un credo commun qui exalte le rêve au détriment de la réalité matérielle et qui se résume dans la célèbre devise villiérienne « opposer la Lumière du Rêve aux Ténèbres du Sens Commun » (1945: IX). Cette maxime sied parfaitement à *L'Intersigne*, qui file la métaphore du contraste entre l'obscurité, en tant qu'ignorance et illusion, et la lumière, source de vérité, de science et de connaissance.<sup>6</sup>

Pour ne pas être la première publiée en Italie, la traduction que Sbarbaro donne de ce conte n'en affirme pas moins son originalité dès la solution proposée pour un titre aussi emblématique, choix qui reste isolé dans le panorama des éditions italiennes : à défaut d'un équivalent exact du terme français (dont certains dictionnaires bilingues n'offrent qu'une périphrase explicative),<sup>7</sup> les traducteurs ont rivalisé de fantaisie dans la recherche d'un terme aux mêmes connotations, proposant tantôt *Un presagio*, tantôt *Misteriose connessioni*, ou se rendant à la transcription de la formule de départ.<sup>8</sup> Au contraire, Sbarbaro opte pour un calque formel qui est symptomatique d'une audace probablement consentie seulement aux gens de lettres : car le titre *L'intersegno* a recours à un mot quasiment inexistant dans les dictionnaires italiens, affichant une opacité pour le lecteur italophone qui n'est pas sans annoncer, voire intensifier l'obscurité du récit lui-même.<sup>9</sup> Par conséquent, loin d'entériner le jugement sommaire formulé dans l'introduction, paradoxalement par le choix de ce titre le traducteur attire l'attention du lecteur sur ce conte, en orientant ses attentes vers le mystérieux et l'inquiétant ; en même temps cette option inusuelle prépare la voie à un texte caractérisé par une réinvention lexicale et une liberté linguistique qui semblent constituer l'apport incontournable d'un écrivain à part entière. Car au niveau lexical cette version partage les propriétés attribuées à de plus illustres traductions de Sbarbaro qui ont retenu l'attention de la critique et qui témoignent d'une propension pour l'intensification expressive d'un côté et l'ennoblissement du registre de l'autre, comme si l'« horizon de référence » du traducteur restait sa propre production littéraire.<sup>10</sup> Plus en général, *L'Intersegno* s'apparente à la catégorie des traductions créatives, des émulations visant à garantir voire dépasser le standard littéraire de l'œuvre originale, quitte à pratiquer des opérations textuelles de reformulation, synthèse, omission, explicitation ou rationalisation qui relèvent du goût stylistique et du souci rythmique personnels de l'auteur italien (cf. Pavarini 1996 et Benzoni 2009). Ce dernier n'hésite pas à céder librement et alternativement à l'hypotraduction ou à l'hypertraduction,

6 Villiers représente ce dualisme presque allégoriquement – à partir du jeu de clair-obscur évoqué dans le titre – dans un autre conte également célèbre, *Claire Lenoir* (1867).

7 Cf. par exemple Boch (2007) : « relazione inspiegabile tra fatti o persone anche lontani gli uni dagli altri ».

8 V. la bibliographie pour une exemplification non exhaustive.

9 Même Battaglia (1961- 2002) consacre une entrée très concise au mot *intersegno*, défini « segnale reciproco » et illustré par un seul exemple pertinent à l'acception en question.

10 À partir de l'étude de *Salambò*, Benzoni (2009: 230) généralise que « [le] intensificazioni semantiche e icastiche, connotate in senso familiare-espressivo e letterario insieme [...] fanno il carattere delle versioni sbarbariane ».

« privilegiando la musicalità della lingua d'arrivo rispetto ai vincoli semantici del modello » (Pavarini 1996: 341).

#### 4. Analyse contrastive

En confrontant le conte français et sa traduction nous nous sommes penchée en particulier sur le maniement d'une forme-sens telle que le récit de rêve, caractérisé par des marques d'une narrativité propre tendant à perturber la structure textuelle et les normes d'une narration canonique.<sup>11</sup> À l'analyse de ces zones révélant une incontestable entropie dans la traduction suit la prise en compte de fragments textuels distingués par l'émergence nette de la voix du traducteur-poète, qui montrent, en revanche, par une sorte de mécanisme compensatoire, un potentiel d'enrichissement du texte de départ.

##### 4.1 Rationalisation de l'onirique

Parmi les multiples aspects concernés par la grammaire du récit de rêve celui qui ressort de la manière la plus saillante dans la comparaison entre original et traduction est le maniement de la syntaxe. Chez Villiers, comme il se doit dans un régime pseudo-onirique, le mode d'appréhension de la réalité est fragmentaire, procède par addition d'éléments successifs, par approximations et corrections, par retouches successives tendant à définir le statut de la réalité. Dans un régime de focalisation interne se construit progressivement une réalité subjective qui se complète et se complique au fil des expériences vécues par le sujet, dont les conditions sensorielles – et surtout celles qui permettent la vue, dominante perceptrice – sont toujours explicites.

La traduction de Sbarbaro imprime à l'original un tour rationalisant qui absorbe les caractéristiques d'une textualité plus relâchée et tend à offrir un texte plus lisible ;<sup>12</sup> cette propension à la rationalisation va souvent de pair avec des opérations explicatives, trait reconnaissable dans toute sa production traductrice.<sup>13</sup> Autre corollaire de cet aspect est la tendance à remplacer le filtre partial du héros focal original par un point de vue plus objectif et descriptif pour mieux maîtriser les phénomènes auxquels le narrateur se trouve confronté.

Ces interventions du traducteur contribuent à modérer la capacité évocatoire de l'expérience onirique et la création du soi-disant effet de rêve ;<sup>14</sup> à cela s'ajoute

11 Cf. notamment Cabassu (1991), Canovas (1992), Canovas (2000), Gollut (1993).

12 Cf. Berman (1985: 69) : « 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 ».

13 Pavarini (1996: 350) remarque que souvent le poète ligure cherche à « agevolare la decodificazione del testo, [...] nella tendenza ad accrescere la leggibilità » de l'original dans le but d'expliquer « punti di difficile interpretazione ».

14 Cette expression a été créée en analogie avec l'« effet de réel » barthésien pour désigner l'impression provenant du dosage non seulement d'éléments thématiques, mais surtout d'instruments linguistiques, lexicaux et textuels voués à provoquer chez le lecteur la sensation d'être face à une expérience onirique (cf. Canovas 1992: 67-68).

une certaine fluctuation, voire une atténuation, dans la désignation de l'expérience insaisissable qu'est l'intersigne. Cela est manifeste dès l'ouverture du conte, où sont posées les circonstances du cadre pour la mise en place du récit de cet événement capital.

#### 4.1.1 LA PRÉPARATION À L'INTERSIGNE

Pendant une soirée chez le jeune baron Xavier de La V\*\*\*, parisien mélancolique et solitaire, la discussion s'engage sur une voie qui reflète la fortune des courants occultistes au XIX<sup>e</sup> siècle :

la conversation tomba sur un sujet des plus sombres : il était question de la *nature* de CES COÏNCIDENCES EXTRAORDINAIRES, STUPÉFIANTES, MYSTÉRIEUSES, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes. (694)<sup>15</sup>

Dans la traduction la portée de la conversation est minimisée à travers des omissions adjectivales concernant ce genre d'événement :

il discorso cadde su un argomento dei più oscuri: di che "natura" siano LE COINCIDENZE MISTERIOSE che si verificano nella vita di certi uomini. (63)<sup>16</sup>

Pour illustrer ce constat, le maître de maison enchaîne avec « une histoire » qui lui est personnellement arrivée et qui va occuper tout le récit, dont il sera le narrateur homodiégétique ; il la définit « véridique » (694), mention de garantie qui disparaît complètement dans le texte italien (63). Il raconte comment, pour soulager son abattement spleenétique, il a décidé de s'éloigner de Paris pour se ressourcer à la campagne chez l'abbé Maucombe. Le presbytère de Saint-Maur, théâtre de l'intersigne, est décrit à travers le regard du narrateur, qui se promène librement sur les détails qui le frappent et qui lui suggèrent, dans un parcours à la fois sensoriel et spirituel vers le haut, des sentiments propices à la méditation métaphysique et propédeutiques à l'expérience du surnaturel :

L'aspect champêtre de cette maison, LES CROISÉES ET LEURS JALOUSIES VERTES, les trois marches de grès, les lierres, les clématites et les roses-thé qui s'ENCHEVÊTRAIENT sur les murs jusqu'au toit, d'où s'échappait, d'un tuyau à girouette, un petit nuage de fumée, m'inspirèrent des idées DE RECUEILLEMENT, DE SANTÉ ET DE PAIX PROFONDE. (697)

L'aspetto campagnolo della casa, LE PERSIANE VERDI ALLE FINESTRE, i tre gradini d'arenaria, l'edera la vitalba ed il rosaio che TAPPEZZAVANO le mura sino al tetto (dove sfuggiva da un fumaiolo a banderola una nuvoletta di fumo) mi ispirarono pensieri DI RACCOGLIMENTO E DI PACE. (65-66)

Sbarbaro met de l'ordre dans la suite des perceptions du narrateur, en renforçant les rapports de connexion (« le persiane verdi alle finestre ») ou de hiérarchie syntaxique (par l'introduction des parenthèses) ; à un verbe pouvant suggérer l'initiative quasi autonome des plantes grimpantes (« s'enchevêtraient ») il préfère un terme plus descriptif (le verbe résultatif « tappezzavano ») et dans la conclusion il va jusqu'à omettre l'indication du sentiment de « santé » qui convenait parfaitement, par opposition, à l'état d'âme maladif du héros.

15 Toutes les citations de l'original sont tirées de Villiers (1986a).

16 Toutes les citations de la traduction de Sbarbaro sont tirées de Villiers (1945).

L'empreinte du sujet est également estompée dans le passage immédiatement suivant, où les yeux du héros se déplacent sur « les arbres d'un verger voisin » : l'adjectivation de la saison en cours, que l'original définissait « énervante », s'objective en traduction comme « languida », renvoyant plus banalement au cadre automnal posé dès le début du conte. Sans autre transition, simplement guidé par l'analogie chromatique avec la couleur des feuilles rougissantes – selon un procédé par association déjà typiquement onirique –, le regard du narrateur retourne, dans l'original, vers les fenêtres du presbytère embrasées par le coucher de soleil et s'aperçoit seulement en ce moment de la présence d'un symbole chrétien sur la façade, comme si cette découverte en préfigurait symboliquement une autre, ultérieure :

Les deux fenêtres DE L'UNIQUE ÉTAGE brillaient des FEUX DE L'OCCIDENT ; une niche où se tenait l'image d'un bienheureux était creusée entre elles. (697)

LA CASA ERA AD UN SOL PIANO; le due finestra (tra le quali era una nicchia che ospitava l'immagine d'un santo) brillavano al TRAMONTO. (66)

La traduction témoigne encore d'un effort de rationalisation dans la succession des touches descriptives, qui passe par une révision syntaxique favorisant l'arrangement logique et objectif des détails architecturaux (« casa », « piano », « finestra »), au détriment de la phrase originale à l'allure circulaire (« Les deux fenêtres [...] entre elles »). Sbarbaro dissipe aussi la faible métaphore des « feux de l'Occident », qui participait dans l'original à l'isotopie de la lumière. Quand le narrateur se prépare enfin à frapper à la porte du presbytère, celui-ci tout à coup semble avoir changé d'aspect et le fait douter d'être dupe d'une « hallucination » ; car, de son propre chef, il révèle sa vétusté et acquiert des marques sinistres qui seront à l'image de la transformation subie plus tard par l'abbé Maucombe.

[...] je repris le marteau de la porte en regardant la maison riante.

Mais, à peine eus-je de nouveau jeté sur elle un regard distrait, que je fus forcé de m'arrêter encore, me demandant, cette fois, si je n'étais pas le jouet d'une hallucination.

Était-ce bien la maison que j'avais vue tout à l'heure ? QUELLE ANCIENNETÉ ME DÉNONÇAIENT, MAINTENANT, LES LONGUES LÉZARDES, ENTRE LES FEUILLES PÂLES ? – Cette bâtisse avait un air étranger ; les carreaux illuminés par les rayons d'agonie du soir brûlaient d'une lueur intense ; le portail hospitalier m'invitait avec ses trois marches ; mais, en concentrant mon attention sur ces dalles grises, je vis qu'elles venaient d'être polies, que des traces de lettres creusées y restaient encore, et JE VIS BIEN QU'ELLES PROVENAIENT DU CIMETIÈRE VOISIN, – dont les CROIX NOIRES M'APPARAISSENT, À PRÉSENT, de côté, à une centaine de pas. Et la maison me sembla changée à donner le frisson, et les échos du lugubre coup du marteau, que je laissai retomber, DANS mon saisissement, retentirent, dans l'intérieur de cette demeure, comme les vibrations d'un glas. (698)

La traduction maintient les éléments factuels de ce changement à vue mais les redistribue de manière à composer un tableau plus rationnel, à partir de l'introduction d'une anadiplose (« ridente... Ridente? ») qui, tout en assurant le lien de cohésion avec le paragraphe précédent, anticipe et emphatise le retournement de l'image de la maison telle qu'elle s'était fixée dans l'esprit du visiteur :

[...] di nuovo impugnai il picchiotto tornando con l'occhio alla RIDENTE facciata.

RIDENTE? Così poco ora me lo appariva, che la sorpresa arrestò la mano; mi chiedevo se non fossi lo zimbello di qualche allucinazione.

Era questa la casa di un momento prima? COME LA GIUDICAVO VETUSTA, "ADESSO"! IL PALLIDO FOGLIAME DEI RAMPICANTI NON CELAVA LE LUNGHE CREPE CHE CORREAVANO NEI MURI. Uno strano aspetto aveva l'edificio! Incendiate dai raggi del sole in agonia, le finestre ardevano cupe; e se, ospitale, il portone m'invitava coi suoi tre gradini AD ENTRARE, ecco che, osservando meglio le grigie lastre DI CUI QUEI GRADINI ERAN FATTI, dovevo accorgermi ch'erano state da poco scalpellate PER TOGLIERE L'ISCRIZIONE DI CUI SERBAVANO ANCORA TRACCE.

Che altro potevano essere, quelle lastre, se non lapidi provenienti DAL VICINO CIMITERO? DAL CIMITERO di cui scorgevo INFATTI a poche centinaia di passi le nere croci?

La casa si trasfigurò allora ai miei occhi; un brivido mi percorse e la mano si lasciò sfuggire il picchiotto. Il colpo echeggiò lugubrementemente all'interno come un rintocco di morte. (66-67)

Si dans l'original le narrateur assiste au résultat de la transformation imprévue de l'édifice, en en interprétant les traces ostensibles, dans la traduction c'est le sujet observateur qui formule explicitement son avis, comme s'il maîtrisait les éléments de cette vision (« Come la giudicavo vetusta... »), dans un passage au registre soutenu qui dilue et clarifie les détails de la scène (« dei rampicanti »; « che correavano nei muri »). De même, les remarques concernant les trois marches d'accès sont intégrées dans une phrase hypotaxique qui procède à des ajouts clarificateurs (« ad entrare »; « di cui quei gradini eran fatti »; « per togliere l'iscrizione... »), tandis que l'allure essentiellement parataxique de l'original mimait mieux la découverte progressive de cette nouvelle réalité de la part du locuteur. Les questions rhétoriques finales (« Che altro potevano essere [...] nere croci? »), compactées dans un paragraphe autonome et soulignées par l'anadiplose les reliant (« dal vicino cimitero? Dal cimitero... ») amplifient les modestes déductions que Xavier formulait dans l'original (« je vis bien qu'elles provenaient du cimetière... »), alors que l'explicitation de la double fonction des dalles (« lastre » / « lapidi ») renforce l'isotopie funèbre sous-jacente au passage. Il importe également de signaler que dans la réélaboration de Sbarbaro le second adverbe indiquant la soudaineté du changement du cadre – comprenant « à présent » un cimetière à proximité – et renouant avec l'adverbe posé au début, « maintenant » –, disparaît au profit d'une conjonction rationalisante (« infatti »), qui confirme, au lieu de les mettre en doute, la bonté et la fiabilité des perceptions du locuteur.

#### 4.1.2 LA REPRÉSENTATION DE L'INTERSIGNE

La séquence de la transfiguration hallucinatoire de la façade du presbytère trouve son pendant dans l'épisode nocturne qui suit l'arrivée de Xavier chez Maucombe et dont le caractère surnaturel est préparé par la teneur métaphysique d'une



conversation entre les deux amis la veille au soir. Au moment où le narrateur prend congé de l'abbé, celui-ci le frappe profondément par son nouvel aspect :

Était-ce un agonisant qui se tenait DEBOUT, LÀ, PRÈS DE CE LIT ? La figure qui était devant moi N'ÉTAIT PAS, NE POUVAIT PAS ÊTRE celle du souper ! Ou, du moins, si je la reconnaissais vaguement, il me semblait que je ne l'avais vue, en réalité, qu'en ce moment-ci. Une seule réflexion me fera comprendre : l'abbé me donnait, humainement, LA SECONDE SENSATION que, PAR UNE OBSCURE CORRESPONDANCE, sa maison m'avait fait éprouver. (700)

Dans ce portrait en devenir, recourant à corrections (« là, près de ce lit ? » ; « n'était pas, ne pouvait pas être ») et formules modalisantes (« Ou, du moins, si je la reconnaissais vaguement, il me semblait... »), Macombe apparaît pourvu des mêmes traits lugubres qui avaient transfiguré la maison quand le narrateur l'avait regardée une deuxième fois et qui semblent annoncer son prochain trépas. Cette impression semble due à « une obscure correspondance », détail qui nous rappelle l'importance que Villiers attribuait à l'art du symbole<sup>17</sup> et qui n'est pas sans rappeler les théories d'Emanuel Swedenborg, illuminé et visionnaire suédois dont l'influence avait contribué au renouveau spirituel et mystique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en France.<sup>18</sup>

La réécriture de Sbarbaro exprime une intention normalisatrice et explicative qui opère sur plusieurs niveaux (ponctuation, syntaxe, sémantique) et qui va jusqu'à négliger la portée symbolique de la coïncidence en concluant simplement sur une identité d'impressions « obscuramente » causées par le visage du prêtre d'un côté et la maison de l'autre :

Era un agonizzante che si teneva RITTO PRESSO QUEL LETTO? COME RICONOSCERE in questa faccia quella che avevo davanti a cena? O, se vagamente la riconoscevo, solo adesso mi pareva di vederla nella sua realtà. Per spiegarmi meglio: ricevevo ora dal viso dell'abate la STESSA IMPRESSIONE che OSCURAMENTE m'aveva cagionato la sua casa. (69)

Xavier se couche sur cet état d'âme troublé et a du mal à s'endormir ; l'original reste ambigu quant à l'effectif glissement dans le sommeil grâce à la périphrase d'imminence « J'allais m'endormir », dont l'isolement typographique suggère une pause dans l'enchaînement narratif, une ellipse pouvant passer sous silence une première phase de sommeil, avant le brusque retour aux sensations auditives qui semble indiquer le réveil :

[...] j'éteignis la bougie et je fermai les yeux. LE SOMMEIL S'APPROCHAIT : LA FIÈVRE S'APAISAIT.

J'ALLAIS M'ENDORMIR.

Trois petits coups secs, impératifs, furent frappés à ma porte. (701)

17 Cf. Raitt et al. (1986a: XXVIII-XXIX) : « il a fait du conte une sorcellerie évocatoire et pratiqué l'art du symbole. Il a voulu suggérer des rapports intimes et secrets entre les choses, des correspondances entre la nature humaine et sa demeure, son vêtement, ses meubles et objets familiers, indiquer ses liens avec la nature, le monde animal et le monde spirituel ».

18 Dans son *Traité des correspondances et des représentations* (1749-1756) Swedenborg affirme l'existence de liens entre le monde céleste ou divin, le monde spirituel et le monde naturel. Cf. Castex (1951: 16 ss.).

Étant donné la mention explicite d'un réveil dans la suite du conte (« Je m'éveillai », 703), on est porté à conclure qu'il s'agit d'un « leurre » (Genette 1972: 114), un faux indice suggérant un réveil auquel le récit de rêve peut avoir recours pour brouiller délibérément le statut de ce qui va être conté et jouer avec l'attention du lecteur (Gollut 1993: 74).

Dans ce cas le traducteur revoit la distribution typographique et l'agencement des actions pour dissiper toute ambiguïté, en soulignant que l'apaisement précède le sommeil et que l'endormissement a été finalement évité. Car l'imparfait d'imminence contrecarrée (« m'addormentavo »), encadré par une situation temporelle concomitante clairement posée où se détachent des éléments perturbateurs (« quando... »), exclut toute possibilité de passage au rêve. Cela non seulement frustre l'effet de flou délibéré dans l'original mais crée aussi une incohérence par rapport à l'indication successive du réveil (« Mi destai », 71) :

[...] soffiai sulla candela e chiusi gli occhi.

LA SOVRECCITAZIONE SI CALMAVA; IL SONNO STAVA PER VENIRE. M'ADDORMENTAVO, QUANDO tre colpetti secchi imperiosi furono battuti all'uscio. (70)

Derrière la porte qui semble s'ouvrir spontanément apparaît la silhouette d'« un prêtre, le tricorne sur la tête », provoquant chez le narrateur la même impression funèbre ressentie lors de la subite transfiguration de Maucombe le soir avant. Paralysé, Xavier assiste aux mouvements de ce « visiteur » mystérieux, scandés dans l'original par une syntaxe hésitante reproduisant les modalités de sa perception :

Tout à coup, le prêtre éleva le bras, avec lenteur, vers moi. Il me présentait une chose lourde et vague. C'ÉTAIT un manteau. Un grand manteau noir, un manteau de voyage. Il me le tendait, comme pour me l'offrir !... (702)

QUAND'ECCHO il prete ALZARE adagio il braccio verso di me; SOLLEVARE davanti ai miei occhi qualche cosa di vago e pesante. RICONOBBI un mantello: un grande mantello nero, un mantello da viaggio. Me lo tendeva; pareva offrirmelo... (71)

Dans la traduction les gestes du prêtre apparaissent plus étoffés et solennels puisqu'ils sont inscrits dans deux phrases soumises à la même rection emphatique (« Quand'eccho ») et exprimés par deux infinitifs prédicatifs qui leur donnent une importance de tout premier plan (« alzare », « sollevare ») ; l'identification de l'objet présenté est orientée par la perception du sujet (« riconobbi »), tandis que la révision syntaxique ficèle la période et offusque la découverte par degrés propre au récit de rêve.

Xavier refuse de regarder cette scène inquiétante, mais la présence de ce qu'il n'arrive pas à définir (« cela ») se manifeste à ses autres sens par l'intervention d'un « oiseau de nuit » qui stimule à la fois l'ouïe et le toucher, en l'obligeant à rouvrir les yeux. Cette intersection de sensations est proche de la synesthésie, figure typique du récit de rêve de par son aptitude à suggérer l'enchevêtrement des perceptions oniriques (« je sentis ») :

Je fermai les yeux, pour ne pas voir CELA. Oh ! je ne voulais pas voir CELA ! Mais un oiseau de nuit, avec un cri affreux, passa entre nous, et le vent de ses ailes, m'effleurant les paupières, me les fit rouvrir. JE SENTIS qu'il voletait par la chambre. (702-703)

Per non vedere #, chiusi gli occhi. #

Ma un uccello notturno, con un grido raccapricciante, passò tra me e L'APPARIZIONE; sfiorato dal vento delle sue ali, fui costretto a riaprire gli occhi. # L'uccello ora svolazzava per la stanza. (71)

L'intensité de ce moment de désarroi face au mystère d'une présence indécidable est sûrement affaiblie dans la traduction, qui omet toute tentative (réitérée dans l'original) de désignation de l'entité bouleversante (« cela »), en la qualifiant peu après, de manière restrictive, comme « apparizione ». Au niveau syntaxique la volonté de dominer cette expérience passe par une réorganisation phrastique visant à mettre en relief le but ou la cause de l'action énoncée (« Per non vedere, chiusi gli occhi »; « sfiorato dal vento delle sue ali, fui costretto... »). La dernière phrase élague la proposition principale contenant le foyer de la narration (« Je sentis ») et reproduit une sorte de donnée objective non imputable aux seules et inextricables sensations du sujet.

Dans cette tendance du traducteur à la clarification se perdent d'autres références importantes pour comprendre l'esthétique de Villiers. D'abord, dans sa réaction exaspérée à cette expérience, voulant fermer la porte comme s'il s'agissait de tirer le rideau sur un spectacle désagréable, le narrateur se définit « frénétique » (703), adjectif renvoyant de manière intertextuelle à la mode *frénétique* et à ses obscurs retentissements oniriques,<sup>19</sup> que le traducteur banalise dans la comparaison « come pazzo » (71).

Ensuite, une fois réveillé et revenu de ce « songe horrible », Xavier s'empresse d'allumer sa bougie pour dissiper la frayeur de la vision nocturne, ce qui renforce la valeur métaphorique du thème de la lumière, désignée comme « vibration divine », qui « diversifie les milieux funèbres et console des mauvaises terreurs ». (703). De cette essence transcendante ne reste en traduction qu'une faible catachrèse adjectivale ouvrant une exclamation emphatique (« *Benedetta* la luce, che cambia aspetto ai luoghi più macabri e dissipa ogni spavento! », 71).

Plus tard, dans la description des circonstances du contretemps ramenant le protagoniste dans la capitale, Sbarbaro gomme un autre élément intéressant qui rattachait Villiers à son époque. Quand, le lendemain matin, Xavier entreprend de raconter son cauchemar à son hôte et qu'il est interrompu par l'arrivée d'une lettre de son père, l'original utilise un adverbe évoquant les théories mesmériennes qui étaient dans l'air du temps (« l'abbé Maucombe, perdant également l'histoire de vue et subissant, *magnétiquement*, l'intérêt que je prenais à la lettre » 705),<sup>20</sup> ce qui est occulté en traduction à travers un tour de phrase purement dénotatif (« l'abate, che, *preso anche lui d'interesse* per la lettera, si scordava a sua volta del sogno », 73).

19 Cf. Julliard (1973: 11) : dans le courant romanesque d'inspiration frénétique (remontant à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français) le rêve trouve souvent un rôle conventionnel « pour peu qu'il mette en scène des monstres ou des spectacles effrayants ».

20 Cf. Castex (1951: 20-21; 95 ss.) sur la vogue du mesmérisme et du magnétisme, ainsi que sur la curiosité « marquée pour les expériences des magnétiseurs » chez Villiers (1951: 352).

Si la personnalité du traducteur investit le texte dans sa globalité, elle perce en particulier sous la forme d'une sorte de poétisation<sup>21</sup> là où la narration s'arrête pour faire place à des moments descriptifs qui se veulent le miroir de l'état d'âme du héros. Ce phénomène se présente soit sur le mode euphorique, accentuant le lyrisme de départ, soit sur le mode dysphorique, soulignant le côté effrayant de l'expérience vécue.

Le premier cas est illustré par le passage qui suit l'arrivée au presbytère et qui reproduit le trajet du regard admiratif du narrateur se retournant vers l'horizon :

Mais l'horizon brillait tellement sur les forêts de chênes lointains et de pins sauvages où LES DERNIERS OISEAUX S'ENVOLAIENT DANS LE SOIR, les eaux d'un étang COUVERT de roseaux, dans l'éloignement, RÉFLÉCHISSAIENT si solennellement LE CIEL, la nature était si BELLE, au milieu de ces airs calmes, dans cette campagne déserte, à ce moment où tombe le silence, que je restai – sans quitter le marteau suspendu, – que je restai muet. (697)

Ma laggiù dove GLI UCCELLI INTRECCIAVANO GLI ULTIMI VOLI, il CIELO DISEGNAVA COSÌ NITIDAMENTE le foreste di querce e di pini selvatici; le acque di uno stagno folto di canne così solennemente SPECCHIAVANO L'AZZURRA VOLTA, la natura era così TOCCANTE in quella calma, in quel silenzio della campagna che restai col picchiotto in aria, senza parola. (66)

Sbarbaro redessine la scène sur une tonalité plus littéraire voire lyrique, recherchant un effet presque pictural qui passe par une libre redistribution des ingrédients de départ, à commencer par l'anticipation des seuls acteurs animés (décrits dans une sorte d'hypallage qui rend l'image plus incisive : « gli uccelli intrecciavano gli ultimi voli »). À l'option pour des termes marqués (plus élevés – « folto », « specchio », « azzurra volta » – ou connotant l'émotion du héros – « toccante ») s'ajoute à la fin du paragraphe l'élagage de précisions ressenties comme superflues (à partir d'« au milieu de ces airs... » > « in quella calma... »), dans un dessein d'économie linguistique qui contribue à l'effet impressionniste de l'ensemble.

Dans la suite immédiate du récit l'action est encore suspendue par un épanchement lyrique qui semble concentrer « la leçon la plus profonde des contes » de Villiers et « de son œuvre entière » (Raitt *et al.* (1986a: XXVIII-XXIX), en guise de mise en abyme où se profile l'isotopie religieuse à travers le thème de la foi qui console l'homme conçu comme un pèlerin sur cette terre :

Ô toi, pensai-je, qui n'as point l'asile de tes rêves, et pour qui la terre de Chanaan, AVEC SES PALMIERS ET SES EAUX VIVES, n'apparaît pas, au milieu des aurores, après avoir tant marché sous de dures étoiles, voyageur si joyeux au départ et maintenant assombri, – CŒUR FAIT POUR D'AUTRES EXILS que ceux dont tu partages l'amertume avec des frères mauvais, – REGARDE ! Ici l'on peut s'ASSEOIR sur la pierre de la mélancolie ! – Ici les rêves morts ressuscitent, devançant les moments de la tombe ! Si tu veux avoir le véritable désir de mourir, approche : ici la vue du ciel exalte jusqu'à l'oubli. (697)

O tu, pensai, che non hai l'asilo che sogni, al cui sguardo la terra di Canaan VIVA D'ACQUA E DI PALMIZI non appare all'aurora dopo che hai tanto camminato sotto le stelle

21 Dans le sens évoqué par Berman (1985: 72), à savoir une opération d'embellissement formel qui recourt aux moyens typiques de la poésie.

indifferenti; viaggiatore ch'eri così esultante al partire ed ora sei così buio, – CUORE FATUO PER ALTRI ESILI che non quelli di cui dividi l'amarezza con fratelli malvagi – MIRA! Qui ci si può ASSIDERE sulla pietra della malinconia! – Qui i morti sogni resuscitano, anticipando il momento della tomba! Se è il desiderio di morire che cerchi, accostati: qui la vista del cielo esalta sino a SMEMORARE. (66)

La traduction présente des traits hyperlittéraires visant soit à animer le tableau (v. l'hypallage référée à la terre de Chanaan, « viva d'acqua e di palmizi » remplaçant une remarque purement descriptive) soit à ennoblir le texte (« mira », « assidere », « smemorare »), ce qui renchérit le potentiel poétique de l'original. Qui plus est, la voix de Sbarbaro émerge comme par un *lapsus* ou par un caprice d'auteur qui signe de manière indiscutable cette traduction, en mêlant les instances énonciatives : le participe passé dans la locution « cœur fait pour d'autres exils » est traduit comme « cuore *fatuo* per altri esili », ce qui renvoie immédiatement le lecteur italien au titre d'un des recueils de proses lyriques les plus célèbres de Sbarbaro, *Fuochi fatui*.<sup>22</sup> Par cette intersection lexicale idiosyncrasique portant sur la précarité des illusions c'est comme si le thème de la fragilité humaine se déplaçait du plan spirituel et métaphysique au plan ontologique et existentiel, rejoignant par là la poétique originale de Sbarbaro en tant qu'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle qui interprète le désarroi de l'homme contemporain face à la chute de toute valeur.<sup>23</sup>

D'ailleurs ici comme dans d'autres traductions élaborées par le poète ligure<sup>24</sup> il existe un indéniable effet de contamination lexicale qui déverse dans le texte italien des expressions marquées chères à l'écrivain que fut Sbarbaro, le plus souvent puisées parmi des options hyperlittéraires.<sup>25</sup>

L'intervention du traducteur-poète transparait également dans le passage qui retrace le parcours de Xavier vers le village en compagnie de l'abbé, une fois qu'il a décidé de regagner Paris. Cette séquence présente une série d'intenses analogies avec la scène nocturne, à partir de la description du contexte jusqu'au moment crucial où Maucombe renonce à accompagner son ami à cause de la pluie et lui offre son manteau pour se protéger. Devant ce geste identique à l'hallucination nocturne (« L'abbé [...] me tendait son manteau noir », 707) le protagoniste a la même réaction que la veille, reste immobile, dominé par une frayeur qui se reflète dans un paysage inquiétant, à l'image du funeste présage véhiculé par l'intersigne.

22 Recueil dont la rédaction s'étale sur plusieurs années, avant la première publication en 1956.

23 Cf. Battaglia (1961-2002) : l'adjectif « fatuo » en soi peut se prêter à plusieurs acceptions insistant sur le sème de la fragilité, de « vide, vain, léger » (s'appliquant à des personnes ou à des comportements), à « évanescant » (pour une lumière), « incertain » (pour un mouvement n'ayant pas de direction établie), « insipide », « fade » (un aliment, un discours), voire infertile (un « uovo fatuo » désignant, anciennement, un œuf non fécondé).

24 Sur la base des exemples repérés dans *À rebours*, Pavarini (1996: 347) parle de « una vera e propria interferenza con la produzione in prosa dello scrittore italiano [...], riconoscibile dalla presenza di particolari parole-chiave »; pour d'autres exemples cf. Benzoni (2009: 232-233).

25 Par ex. « *roridi di aurora* » pour « humides d'aurore »; « *imbalsamata* » – correspondant à « parfumée » dans une acception étymologique désuète et très soutenue – pour « embaumée »; « *come un maroso* » pour « comme une vague » (traduction 72; original 703-704). Ailleurs ce sont les intérêts de botaniste du traducteur, expert de lichens de renommée internationale, qui priment, comme dans l'adoption d'un hyponyme spécifique dans l'expression « *cimoli [pointes tendres] d'edera* » (69) pour « brins de lierre » (701).

Et voici que, venue du fond de l'horizon, du fond de ces bois décriés, une volée d'ORFRAIES, À GRAND BRUIT D'AILES, passa, EN CRIANT D'HORRIBLES SYLLABES INCONNUES, au-dessus de ma tête. Elles allèrent s'abattre sur le toit du presbytère et sur le clocher dans l'éloignement ; et le vent m'apporta des CRIS TRISTES. (707)

Ed ecco, venuto dal fondo dell'orizzonte, dal fondo di quei boschi malfamati, uno stormo di STRIGI, FRA UN ROMBO D'ALI, passò, ORRIBILMENTE STRIDENDO, sopra il mio capo. Andarono ad abbattersi sul tetto del presbiterio ed, oltre, sul campanile; ed il vento mi recò IL LORO RAUCO SCHIAMAZZO. (75)

La traduction accentue les éléments dysphoriques, en évoquant une ambiance nettement plus menaçante que dans l'original, définie à travers des options lexicales soutenues et plus sinistres. D'abord le mot *orfraie*, désignant, par confusion avec *effraie*, une chouette au cri aigre et inquiétant (TLFI), est rendu avec *strige*, terme savant indiquant le hibou dont l'étymologie renvoie à « strega » (Battaglia 1961- 2002), ce qui intensifie les connotations sombres de cet oiseau. Ensuite « un rombo d'ali » propose une collocation typiquement poétique, alors que « rauco schiamazzo » ramène vers les accents déplaisants de l'ornithologie les « cris tristes » qui pouvaient faire soupçonner des échos plus humains. La transposition la plus frappante est celle qui rend la subordonnée circonstancielle « en criant d'horribles syllabes inconnues » par l'expression « orribilmente stridendo », qui constitue une sorte de métatraduction redevable de la locution virgilienne « horrendum stridens », retour intertextuel tout à fait remarquable qui nous rappelle que Sbarbaro était un très fin connaisseur et traducteur des langues classiques.<sup>26</sup> Cet écho de l'Énéide n'est pas anodin, puisqu'il amplifie les sèmes de la terreur, de la mort et du cauchemar, se référant au moment où Énée descend aux enfers et assiste, effrayé, au déchaînement de divers monstres et créatures mythologiques qui vivent près de l'arbre des songes.<sup>27</sup>

Ces choix lexicaux contribuent en même temps à hausser la force onomatopéique du passage par l'allitération de sons évoquant ces cris désagréables (« uno stormo di strigi, fra un rombo d'ali, passò, orribilmente stridendo [...] rauco schiamazzo »), dans une intention phonosymbolique qui correspond à une préoccupation majeure du poète que fut Sbarbaro et qui se reflète également dans d'autres traductions (cf. Benzoni 2009: 224 ss.; Raccanello, sous presse).

Xavier se croit victime d'une « hallucination » que seul le progressif éloignement du « pays des cauchemars » tend à dissiper ; une fois rentré à l'auberge, il a le sentiment d'avoir échappé à la mort et reprend « enfin, le gouvernement de [s]es facultés » (708). Lorsqu'il remet le manteau à l'hôtelier, pour qu'il le fasse avoir à Maucombe, il l'examine avec un « sourire mondain » (où l'adjectif est à entendre dans le sens opposé à « sacré »), qui tranche avec « l'horreur superstitieuse » de tout à l'heure et renoue avec une attitude plus

26 S'il a surtout traduit du grec, il avait des projets concernant le latin aussi dont il a mené à bien une seule traduction (*Pascoli tradotto da Sbarbaro [Pomponia Grecina e Tallusa]*, Milano, Scheiwiller, 1984, cité par Zoboli 2005: 68, n. 187).

27 Virgilio (1978: l. VI, vv. 282-288) : « Multaque praetereavuarium monstra ferarum, [...] ac belva Lernae /horrendum stridens, flammisque armata Chimaera » ; « Inoltre numerosi prodigi di diverse fiere, [...] e la belva di Lerna, / e orribilmente stridendo, armata di fiamme, la Chimera ».

pragmatique, avant que la nouvelle du décès de l'abbé ne remette en question ses conclusions. Encore une fois Sbarbaro tire de son côté l'esprit du protagoniste, provisoirement soulagé, en lui imprimant un « fatuo sorriso » (76), expression qui lui rend toute sa faiblesse humaine, quelles que puissent être ses croyances.

## 5. CONCLUSION

Cette étude de l'*Intersegno* de Camillo Sbarbaro nous a dévoilé un texte où l'expérience onirique tend à être maîtrisée par une réécriture normalisante, qui brouille les « systématismes textuels » (cf. Berman 1985: 77-78) à l'œuvre dans l'original pour suggérer l'effet de rêve et impliquer le lecteur dans le parcours spirituel du héros, du scepticisme à l'interrogation métaphysique.

Cependant le rapport de Sbarbaro au conte de Villiers ne se résout pas en simple déperdition ; sa version respire son style personnel et, si parfois sa voix risque de suffoquer celle de l'auteur original, offusquée par l'idiolecte du traducteur-poète,<sup>28</sup> ailleurs cette superposition donne lieu à des moments de bonheur où l'empreinte du traducteur-auteur se présente comme une sorte de « marchio d'autore » (Raboni 1990: 113-114), comme un chiffre original évoquant le patrimoine linguistique et culturel de l'interprète et ajoutant, pour le public d'arrivée, une couche de sens supplémentaire par rapport au texte de départ.<sup>29</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

Battaglia S. (1961-2002) *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*, Torino, UTET.

Benzoni P. (2009) "Un modo attutito d'esistere. Note su Sbarbaro traduttore dal francese", in *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa*. A cura di D. Ferreri, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, pp. 213-241.

Berman A. (1985) "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain", in *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, pp. 33-150.

Berman A. (1995) *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

Bertini M. (2005) "Il 'marchio d'autore': in margine a Raboni traduttore di *Albertine scomparsa*", Atti del XXXIII Convegno: Giovanni Raboni traduttore di Baudelaire e Proust. Premio Monselice per la Traduzione Letteraria, 35, pp. 247-257.

Boch R. (2007) *Il Boch: dizionario francese-italiano, italiano-francese*, 5a ed., Bologna, Zanichelli.

Cabassu N. (1991) *Le récit de rêve dans la littérature française moderne (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) : étude thématique et stylistique*, Thèse pour le Doctorat d'État, Paris.

Canovas F. (1992) *Narratologie du récit de rêve dans la prose française*

28 Ce risque peut être généralisé : cf. « Prefazione » de M. Raccanello, in Parodo (2010: 9) : « Proprio perché 'coerente' con la propria voce, lo scrittore-traduttore può soffocare – più o meno consciamente – quella dell'autore che traduce, introducendo nella sua versione gli stilemi della propria officina, smorzando o cancellando quelli altrui ».

29 Cf. Bertini (2005: 254-255) à propos de cette trace du traducteur : « i nessi da lui intrecciati, le affinità elettive che porta alla luce, rivelano inevitabilmente le sue predilezioni, i suoi orizzonti, i suoi punti di riferimento ».

- de Charles Nodier à Julien Gracq, Ann Arbor, MI, UMI.
- Canovas F. (2000) *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan.
- Castex P.-G. (1951) *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.
- Genette G. (1972) *Figures III*, Paris, Seuil.
- Gollut J.-D. (1993) *Conter les rêves*, José Corti, Paris.
- Julliard S. (1973) *Rêve et rêverie. Thèmes et parcours littéraires*. Paris, Hachette.
- Parodo F. (2010) *Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, "Prefazione" di M. Raccanello, Firenze, Le Lettere.
- Pavarini S. (1996) "Sbarbaro traduttore: A rebours di J.-K. Huysmans", *Lingua e stile*, 31:2, giugno, pp. 329-352.
- Raboni G. (1990) "Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura", in *Proust oggi*. A cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, pp. 111-119.
- Raccanello M. (sous presse) "Camillo Sbarbaro e Diego Valeri traduttori di *Boule De Suif*", in *Il Cavallo e la formica. Saggi di critica della traduzione*, Firenze, Le Lettere Università.
- Raitt A., Castex P.- G. & Bellefroid J.- M. (1986a) "Présentation", in A. Villiers De L'isle-Adam, *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, pp. IX-XXXIX.
- Raitt A., Castex P.- G. & Bellefroid J.- M. (1986b) "Notice à L'Intersigne", in A. Villiers De L'isle-Adam, *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, pp. 1318-1323.
- Robert P. (1985) *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert.
- Sbarbaro C. (1945) "Introduzione", in *Storie insolite e Racconti crudeli*, Milano, Bompiani, pp. VII-IX.
- TLFI (*Trésor de la Langue Française Informatisé*): <http://atilf.atilf.fr> Conception informatique J. Dendien; CNRS (et al.).
- Villiers De L'isle-Adam A. (1945) "L'intersegno", in *Storie insolite e Racconti crudeli*. Trad. e prefazione di C. Sbarbaro, Milano, Bompiani.
- Villiers De L'isle-Adam (1968) A. "Un presagio", in *Racconti crudeli*. Trad. di F. Uffreduzzi, Torino, Utet.
- Villiers De L'isle-Adam A. (1986a) "L'intersigne", in *Œuvres Complètes*, vol. I, édition établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collaboration de J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard.
- Villiers De L'isle-Adam A. (1986b) "Misteriose connessioni", in *Racconti crudeli*. Trad. di G. Ferretto, Genova, ECIG.
- Villiers De L'isle-Adam A., (1987) "L'Intersigne", in *Racconti crudeli*. Trad. di M. Cucchi, Roma, Editori Riuniti.
- Villiers De L'isle-Adam A. (1993) "Il presagio", in *Racconti crudeli*. Trad. di M. Grasso, Roma, Newton Compton.
- Virgilio (1978) *Eneide*, edizione con testo latino a fronte. Trad. di L. Canali, Milano, Oscar Mondadori.
- Zoboli P. (2005) *Sbarbaro e i lirici greci*, Milano, Vita e Pensiero.