Véra de Villiers de l'Isle-Adam ou l'impossible vérité de la traduction

Simona Pollicino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/684>

DOI : 10.4000/rief.684

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Simona Pollicino, « Véra de Villiers de l'Isle-Adam ou l'impossible vérité de la traduction », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/684> ; DOI : 10.4000/rief.684

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

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.

Véra de Villiers de l'Isle-Adam ou l'impossible vérité de la traduction

Simona Pollicino

- 1 La distance irréductible qui sépare une œuvre littéraire de sa traduction dépend essentiellement de la relation existant entre la langue et la réalité telle qu'on la perçoit. De plus, une langue en mouvement¹ dynamise le processus de traduction, dans la mesure où celui-ci est lié à des éléments qui ne sont pas statiques comme la tradition littéraire et le contexte historico-culturel. Dans cette perspective, le sens n'est jamais fossilisé ; au contraire son interprétation résulte de la collocation d'un segment linguistique dans l'unité globale du texte et de ce dernier dans la situation historique qui en définit la valeur. Ceci vaut à plus forte raison lorsque l'œuvre à traduire appartient au genre fantastique, où l'indétermination et l'ambiguïté de la signification sont constitutives et créent inévitablement des glissements de la perception et des changements de perspective. En se soustrayant aux catégories vrai/faux, le récit fantastique se concentre sur l'individu et sur ses faiblesses, mettant en discussion les rapports qui, à chaque époque, façonnent notre paradigme de la réalité, notre langage et nos stratégies de représentation.
- 2 Dans cette étude, nous analyserons trois traductions italiennes de Véra de Villiers de l'Isle-Adam (Uffreduzzi, 1968 ; Weiss, 1980 ; Montesano, 1995). Ayant choisi, parmi celles qui ont été réalisées², des versions séparées d'une quinzaine d'années environ, nous réfléchirons sur la différente vision des choses qui apparemment les oppose l'une à l'autre. Nous nous interrogerons sur la manière dont chacune, tout en produisant des effets divergents, vise à respecter le noyau forme-sens de l'original et en même temps affronte la question éthique de la traduction. D'où la question : peut-on connaître la vérité ? La traduction, pour sa part, répond à une finalité éthique par son rapport à la vérité en termes de « fidélité » et d'« exactitude »³.

1. Traduire le fantastique, ou comment aborder un genre aux contours flous

- 3 Le monde fantastique, en tant qu'envers du quotidien dont il révèle les aspects doubles et inquiétants, permet de relier la rationalité au rêve. En dépassant la frontière qui sépare le naturel et le surnaturel, un temps/espace réel et un temps/espace imaginé, le lecteur est comme plongé dans une dimension liminaire dans laquelle il assiste à la coexistence des opposés. Chez Villiers en particulier, tous les éléments qui soutiennent la narration fantastique oscillent entre réalité et fiction, entre la sphère du connu et celle de l'inconnaissable. Dans cet « entre-deux » où se situent les instances du récit (narrateur, personnages, lecteur) et dont dépend l'impossibilité d'opérer un transfert, se joue toute l'ambiguïté du genre. Bien loin de donner des réponses aux interrogations humaines, ce mécanisme à la base du fantastique bouleverse toute certitude et diversifie les possibilités d'interprétation des choses. Dès lors, tout le long de la narration, on est comme enfermé dans une dimension d'attente d'un élément médiateur – qu'il soit animé ou inanimé – qui authentifie le franchissement du seuil.
- 4 Or, si le cas de Véra présente à première vue tous ces aspects constitutifs du genre, à y regarder de plus près, il contrevient à sa logique, d'une part en présentant une composition variable et inusuelle, d'autre part en posant des problèmes au lecteur en termes d'horizon d'attente et de rapport à la « vérité ». Réputé chef-d'œuvre du genre, ce récit fantastique-visionnaire fait partie du recueil *Contes cruels* publié en 1883⁴ et est accueilli par une critique unanime notamment sur sa structure soigneusement construite et pensée⁵. En nous faisant spectateurs de la douloureuse tentative du comte d'Athol de ramener à la vie sa femme morte à l'improviste, Villiers décrit la manière dont l'union à la fois charnelle et spirituelle des deux amants dépasse les limites de l'humain. Liés en vie par une passion totalisante, les deux protagonistes réussiront à se retrouver en défiant les lois naturelles et à renouer le vieux lien symbiotique à travers la réapparition, voire la « revivification », de la femme disparue.
- 5 Tantôt vaguement plausibles, tantôt consommés dans une dimension onirique et irréelle, ces brefs moments de communication du couple laisseront le lecteur dans un état de doute permanent à l'égard d'un événement en apparence surnaturel. Cependant l'auteur ne se borne pas aux stratégies narratives propres à l'esthétique fantastique qui définissent généralement le pacte entre l'auteur et le lecteur. Ce qui frappe davantage, c'est l'emploi de procédés opposés dont l'effet est d'atténuer en quelque sorte l'*Unheimlich* et de conférer à la dimension idéale et immatérielle une tangibilité et une audibilité presque incontestables⁶.
- 6 C'est pourquoi on assiste à la matérialisation du rêve qui se réalise grâce au pouvoir (auto)-suggestif du comte ainsi qu'à une amplification de la sphère sensorielle qui permet au lecteur de participer aux événements décrits comme s'ils étaient représentés sur une scène. Par ailleurs l'atmosphère générale est la marque la plus évidente de la poétique de Villiers : c'est l'automne, lors du crépuscule, dans une atmosphère sombre et grise qui laisse prévoir un épilogue tragique.
- 7 On est peu à peu introduit dans un décor – celui de la chambre des époux, silencieuse et glaciale – où se déroulent les actions auxquelles on assiste « comme par ses yeux »⁷. Dans cette ambiance d'abord funèbre, mais qui graduellement semble se réveiller tout comme

ses sens, le comte d'Athol entame une existence aux contours oniriques dont le climax est la fusion extatique avec la femme perdue. On verra alors comment, dans cette perspective, Véra poursuit, en en faisant son but premier, la fonction de « faire l'effet » dans un temps-espace qui est celui de la représentation. Ce qui nous a amenée à privilégier le caractère mimétique – si ce n'est théâtral⁸ – de la fiction villiérienne, que l'on essayera d'analyser dans et à travers les traductions choisies.

2. Quelle(s) vérité(s) de la traduction ? Pour une analyse contrastive

- 8 Si aborder la traduction d'une œuvre littéraire entraîne déjà la prise en compte de différences plus ou moins substantielles impliquant le sens du discours, la comparaison de plusieurs versions d'un même texte d'une part multiplie les divergences à analyser, d'autre part en favorise la compréhension en ouvrant différentes perspectives critiques et interprétatives.
- 9 Au lieu de ne remarquer que les points où la traduction s'éloigne de l'original, notre but est plutôt de réfléchir sur les modalités selon lesquelles la version étrangère répond aux impulsions fournies par le texte source, tout en préservant son statut de traduction. La prise en compte des divergences permet ainsi de discerner la perspective interprétative privilégiée par le traducteur.
- 10 Dépassant la conception de la traduction comme restitution du sens, Antoine Berman confère plus d'importance au travail dans la langue cible, à savoir au processus de réécriture par lequel le mécanisme de signification et de réception de l'œuvre est renoué. Berman introduit un autre paradigme lorsqu'il parle d'un « travail-sur-la-lettre » ; il se réfère par là à la logique et aux mécanismes textuels qui alimentent l'œuvre et qui, de ce fait, devraient être recréés – et non pas littéralement reproduits – pour que la « vérité » de l'œuvre soit préservée. S'il est vrai que la traduction se fonde sur la restitution du sens, il n'en reste pas moins que ce processus d'« explication » comporte souvent des tendances déformant la « lettre » de l'original⁹.
- 11 Comme on l'a déjà remarqué, les trois traductions italiennes qui font l'objet de notre analyse se distinguent par leur situation chronologique, qui entérine de fait la plupart des emplois linguistiques et stylistiques. Sans doute une approche partielle orienterait-elle instinctivement vers le repérage de phénomènes d'hypotraduction ou d'hypertraduction, ou encore vers l'étude de procédés de traduction tels que la reformulation, l'explicitation, la rationalisation, etc. C'est précisément ce que nous ferons en première instance. Toutefois, loin de rester confinés à ce niveau d'analyse et surtout de se contenter d'une comparaison entre différentes solutions de traduction, on visera en dernière instance à démontrer dans quelle mesure chaque version poursuit sa démarche interprétative de l'original et garde sa cohérence.
- 12 La lecture du texte traduit est une opération critique à part entière, dans la mesure où : « De simple lecture cursive, elle devient très vite pré-analyse textuelle, c'est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques »¹⁰. Adhérant au modèle analytique bermanien basé sur la fragmentation de l'objet textuel et sur la sélection de différents passages-clés (« zones textuelles problématiques »), on choisira des exemples stylistiques significatifs en identifiant certains « passages de l'original qui,

pour ainsi dire, sont les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise »¹¹.

- ¹³ Quant à l'importance que Berman attribue à la phase de la documentation du critique et à l'étude des éléments paratextuels (préfaces, postfaces, d'autres traductions du même auteur, essais critiques, etc.), nous n'avons pas pu compter sur des informations qui puissent nous aider à déterminer la position des trois traducteurs, ni l'existence d'un projet de traduction. En effet, ni Franca Uffreduzzi ni Claudia Weiss ne signent l'introduction¹² – espace très souvent réservé à la parole du traducteur – à leur propre version italienne des *Contes cruels*. Il en va autrement pour Giuseppe Montesano, romancier, critique et auteur de l'introduction à l'édition Mondadori intitulée *L'uomo dei sogni*¹³. Dans ce dernier cas, si d'une part le traducteur nous offre une fine critique des *Contes* et de la poétique de Villiers en esquisant sa propre position interprétative, d'autre part il ne fournit aucun détail concret de son projet traductif et de la façon dont il a été réalisé. Il ne nous reste, donc, que le texte traduit comme instrument d'analyse et comme trace tangible d'un horizon traductif plausible¹⁴.

2.1 En deçà ou au-delà du seuil : la dialectique Amour/Mort, dedans/dehors, lumière/ténèbres

- ¹⁴ Caractérisé par un début *in medias res*, le conte s'ouvre sur les moments qui suivent les obsèques de Véra, lorsque le comte d'Athol retourne en voiture à sa demeure. La scène décrite, précisément située dans le temps et dans l'espace, est scandée par le mouvement d'un trajet qui s'arrête devant le portail du palais :

<p>C'était à la tombée d'un soir d'automne, en ces dernières années, à Paris. Vers le sombre faubourg Saint-Germain, des voitures, allumées déjà, roulaient, attardées, après l'heure du Bois. L'une d'elles s'arrêta devant le portail d'un vaste hôtel seigneurial, entouré de jardins séculaires ; le cintre était surmonté de l'écusson de pierre, aux armes de l'antique famille des comtes d'Athol, savoir : d'azur, à l'étoile abîmée d'argent, avec la devise <i>Pallida Victrix</i>, sous la couronne retroussée d'hermine au bonnet princier.</p>	<p>Era un tramonto autunnale a Parigi, in questi ultimi anni. Le vetture già illuminate si dirigevano verso il Faubourg Saint-Germain attardandosi dopo l'ora della passeggiata al Bois . Una di queste si fermò davanti al portone di una sontuosa dimora signorile circondata da giardini secolari. La sovrastava un grande scudo di pietra collo stemma dell'antica famiglia dei conti d'Athol, azzurro con stella d'argento e il motto : « Pallida victrix » sotto la corona circondata da ermellini candidi. (Uffreduzzi)</p>	<p>Era il cader di una sera d'autunno, in questi ultimi anni, a Parigi. Verso l'oscuro faubourg Saint-Germain, alcune carrozze, già illuminate, passano, in ritardo, dopo l'ora del Bois. Una di esse si fermò davanti al portone di un grande palazzo signorile, circondato da giardini secolari ; il portale era sovrastato dal blasone di pietra con lo stemma dell'antica famiglia dei conti d'Athol, cioè azzurro con stella in abisso d'argento, col motto « PALLIDA VICTRIX », sotto la corona orlata di ermellino del copricapo principesco . (Weiss)</p>	<p>Era il tramonto di una sera d'autunno, in questi ultimi anni, a Parigi. Già illuminate, delle carrozze in ritardo correvano via verso le ombre del faubourg Saint-Germain, dopo la passeggiata al Bois . Una si fermò davanti al portale di un grande palazzo signorile, circondato di giardini secolari ; l'arco di volta era sormontato da uno scudo di pietra con lo stemma dell'antica casata dei conti d'Athol : azzurro, con al centro una stella d'argento, e con il motto « PALLIDA VICTRIX », sotto la corona in rilievo tra gli ermellini del copricapo principesco. (Montesano)</p>
---	--	---	---

- 15 Dans cette première séquence, les trois traductions italiennes montrent déjà leurs traits distinctifs : la traduction 1¹⁵ paraît plus synthétique et procède par la réduction des syntagmes (« Era un tramonto autunnale »), par des omissions (« sombre », « au bonnet princier »), mais avec aussi une certaine tendance à l'explicitation et donc aux ajouts (« ermellini candidi »). La solution pour « l'heure du Bois » en est un exemple probant ; Uffreduzzi, tout comme Montesano, reconnaît la nécessité de préciser pour le lecteur italien que l'expression renvoie à une promenade habituelle des Parisiens. Voilà donc un premier écart culturel à combler et dont Weiss ne semble pas se soucier. Sur le plan syntaxique, la traduction 1 révèle un maniement de la structure des sections comme de la ponctuation ; le texte d'arrivée en ressort plus bref et compact. En l'occurrence, une telle opération de « rationalisation »¹⁶ intéresse aussi l'aspect typographique et pourrait expliquer la raison pour laquelle Uffreduzzi renonce à l'emploi des italiques, si fréquentes et essentielles chez Villiers¹⁷.

- ¹⁶ L'arrêt de la voiture devant le portail du palais, dont les éléments sont minutieusement décrits, est révélateur : le seuil apparaît comme une barrière divisant l'espace du dehors et celui du dedans et anticipant la structure dialectique¹⁸ du conte. Comme l'énonce la citation initiale, l'Amour l'emporte sur la Mort ; c'est ce que le récit essayera de démontrer, tout en se plaçant sous le signe de l'absence de l'aimée. Dans l'optique de cette antithèse foncière du conte, la question de l'espace s'impose aussi pour son caractère antinomique : à l'espace ouvert s'oppose toute condition d'enfermement dans un lieu délimité (tombeau, maison, chambre), dont l'accès passe par n'importe quel seuil. C'est pourquoi l'entrée du palais est décrite dans le moindre détail et anticipe l'importance dans l'œuvre de la matière et des objets tangibles¹⁹.
- ¹⁷ Bien avant l'« ensevelissement » volontaire du comte d'Athol dans la chambre nuptiale, le contraste ouvert/fermé est déjà présent dans l'analepse évoquant la scène au caveau familial, et s'accompagne de l'autre dualisme symbolique opposant la lumière aux ténèbres :

<p>Vers midi, le conte d'Athol, après l'affreuse cérémonie du caveau familial, avait congédié au cimetière la noire escorte. Puis, se renfermant, seul, avec l'ensevelie, entre les quatre murs de marbre, il avait tiré sur lui la porte de fer du mausolée. - De l'encens brûlait sur un trépied, devant le cercueil ; - une couronne lumineuse de lampes, au chevet de la jeune défunte, l'étoilait.</p> <p>Lui, debout, songeur, avec l'unique sentiment d'une tendresse sans espérance, était demeuré là, tout le jour. Sur les six heures, au crépuscule, il était sorti du lieu sacré. En refermant le sépulcre, il avait arraché de la serrure la clef d'argent, et, se haussant sur la dernière marche du seuil, il l'avait jetée doucement dans l'intérieur du tombeau. Il l'avait lancée sur les dalles intérieures par le trèfle qui surmontait le portail. - Pourquoi ceci ?... À coup sûr d'après quelque résolution mystérieuse de ne plus revenir.</p>	<p>Verso mezzogiorno il conte d'Athol, dopo la tremenda cerimonia presso la tomba di famiglia aveva congedato tutti al cimitero.</p> <p>Poi si era richiuso solo colla sepolta fra le mura marmoree tirandosi dietro la cancellata di ferro del mausoleo. Un po' d'incenso bruciava su un tripode davanti al feretro ; una corona di luci tremolava presso il capo della giovane morta.</p> <p>Egli era rimasto là tutto il giorno, raccolto, con l'unico sentimento di una tenerezza senza speranza. Verso le sei, al crepuscolo, era uscito dal sacro recinto. Richiudendo la porta del sepolcro aveva strappato dalla serratura la chiave d'argento e protendendosi dall'ultimo gradino l'aveva gettata nell'interno della tomba. L'aveva fatta ricadere sulle lastre di marmo dell'interno. Perché lo aveva fatto ? Certamente in conseguenza della misteriosa risoluzione di non ritornare mai più. (Uffreduzzi)</p>	<p>Verso mezzogiorno, il conte d'Athol, dopo l'atroce cerimonia nella cripta di famiglia, aveva congedato al cimitero la nera scorta. Poi, chiudendosi solo con la sepolta fra le quattro mura di marmo, aveva accostato alle sue spalle la porta di ferro del mausoleo. Dell'incenso bruciava su un tripode davanti al feretro ; una corona luminosa di lampade, al capezzale della giovane defunta, splendeva su di lei.</p> <p>Egli, in piedi, assorto, con l'unico sentimento di una tenerezza senza speranza, era rimasto lì tutto il giorno. Verso le sei, al crepuscolo, era uscito dal luogo sacro. Mentre chiudeva il sepolcro, aveva strappato dalla serratura la chiave d'argento, e sollevandosi sull'ultimo gradino della soglia, l'aveva delicatamente gettata nell'interno della tomba. L'aveva lanciata sul lastricato interno attraverso il trilobo che sormontava il portale.</p> <p>Perché l'aveva fatto ? ... Sicuramente per qualche misteriosa decisione di non ritornarci mai più. (Weiss)</p>	<p>Verso mezzogiorno, dopo l'orribile cerimonia nella cappella di famiglia, il conte d'Athol aveva congedato dal cimitero il corteo funebre. Poi si era rinchiuso con la sepolta, solo, fra le quattro pareti di marmo, tirando dietro di sé la porta di ferro del mausoleo. Davanti al feretro, su un tripode, bruciava dell'incenso ; una corona luminosa di lampade stellava il capezzale della giovane defunta.</p> <p>Lui, in piedi, trasognato, con la sola sensazione di una tenerezza senza speranza, era rimasto là tutto il giorno. Verso le sei, al crepuscolo, era uscito dal luogo sacro. Chiudendo il sepolcro, aveva strappato dalla serratura la chiave d'argento e, sollevandosi sull'ultimo gradino della soglia, l'aveva gettata dolcemente all'interno della tomba. L'aveva lanciata sulle lastre del pavimento attraverso il trilobo che sormontava il portale. Perché ? ... Di sicuro, per qualche misteriosa decisione di non tornare mai più. (Montesano)</p>
--	---	---	---

- 18 L'atmosphère lugubre qui domine tout le récit est assurée par une dense trame de termes et d'images qui soutiennent l'isotopie funèbre (« caveau familial », « cimetière », « ensevelie », « marbre », « mausolée », « encens », « trépied », « cercueil », « chevet », « défunte », « sépulcre », « tombeau ») et qui trouvent facilement une correspondance dans les trois versions italiennes. Seule la « noire escorte », expression qui par métonymie fait appel à la couleur et donc à la sphère visuelle, s'appauvrit dans l'équivalence dénotative de la traduction 3 (« il corteo funebre ») et perd tout son pouvoir suggestif dans la traduction 1 (« tutti »). Si les traductions 2 et 3 semblent porter davantage l'attention sur le rôle joué par la lumière, la traduction 1, au contraire, se concentre sur le contraste extérieur/intérieur.
- 19 Paradoxalement, si la scène qui se passe en dehors du caveau est connotée comme sombre et mortelle, l'ancre souterrain où gît la femme, au contraire, est dominé par une lumière presque aveuglante. Cet effet est provoqué par l'expression sémantiquement redondante – voire allitérante – qualifiant la couronne située au chevet de la comtesse (« lumineuse de lampes ») ainsi que par l'emploi du verbe « étoiler ». De nouveau les traductions 2 et 3 semblent adhérer le mieux à l'image représentée : toutes deux gardent l'allitération et créent le même éblouissement du lecteur (du spectateur ?), alors que la seconde respecte à la fois le registre littéraire et la valeur poétique de l'original par le choix du verbe « stellare » que les deux autres – « splendere » et encore davantage « tremolare » – réduisent ou altèrent. Uffreduzzi, pour sa part, choisit de renforcer plutôt l'image de la descente du comte dans le tombeau, en soulignant l'idée d'enfermement intentionnel : la « porte de fer » devient une « cancellata » (grosse grille en fer) que l'homme referme derrière lui. En outre, le « lieu sacré » d'où le comte ressort après sa longue veille est, aux yeux du traducteur, un « recinto » (clôture, enceinte), donc un lieu clos et borné. Ce dernier, aussi bien que la pièce où il va s'isoler, sépare le familier de l'étranger, la certitude du connu du vertige de l'inconnu²⁰. L'image de la porte de fer revient après celle du portail et celle de la chambre ; frontière entre deux espaces opposés mais communicants, elle se charge de significations symboliques²¹. En assurant le passage d'un univers à un autre, le seuil sert tant le mouvement dialectique du conte que le besoin du comte d'Athol de créer une limite entre lui-même et la réalité :

<p>Chancelant, il monta les blancs escaliers qui conduisaient à cette chambre où, le matin même, il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de violettes, en des flots de batiste, sa dame de volupté, sa pâlissante épousée, Véra, son désespoir.</p> <p>En haut, la douce porte tourna sur le tapis; il souleva la tenture.</p> <p>Tous les objets étaient à la place où la comtesse les avait laissés la veille. La Mort, subite, avait foudroyé. La nuit dernière, sa bienaimée s'était évanouie en des joies si profondes, s'était perdue en de si exquis étreintes, que son cœur, brisé de délices, avait défailli : ses lèvres s'étaient brusquement mouillées d'une pourpre mortelle. A peine avait-elle eu le temps de donner à son époux un baiser d'adieu, en souriant, sans une parole : puis ses longs cils, comme des voiles de deuil, s'étaient abaissés sur la belle nuit de ses yeux.</p>	<p>Barcollando salì ancora i bianchi scalini che portavano alla camera ove il mattino stesso egli aveva deposto in una bara foderata di velluto, tutta circondata di violette, fra nubi di batista la sua pallida sposa, la sua passione e disperazione, Vera.</p> <p>Lassù la porta si aperse silenziosamente; egli scostò i tendaggi. Ogni oggetto si trovava al suo posto come lo aveva lasciato la contessa la sera innanzi. La morte repentina l'aveva fulminata. La notte precedente l'adorata creatura immersa nella gioia più profonda si era abbandonata così deliziosamente e totalmente che il suo cuore spezzandosi per la felicità, era venuto meno; le labbra le si erano tinte bruscamente di una porpora mortale. Aveva appena fatto in tempo a dare allo sposo l'ultimo bacio, un addio sorridente e senza parole; poi le lunghe ciglia, come veli di lutto, si</p>	<p>Barcollando, salì le bianche scale che conducevano a quella camera nella quale, il mattino stesso, aveva adagiato nella bara di velluto e avvolto in violette, in flutti di batista, la sua signora di voluttà, la sua pallida sposa, Vera, la sua disperazione.</p> <p>In alto, la dolce porta girò sul tappeto; egli sollevò il tendaggio.</p> <p>Tutti gli oggetti erano al posto in cui la contessa li aveva lasciati il giorno prima. La Morte, subitanea, aveva colpito come un fulmine. La notte scorsa, la sua amata era svenuta in gioie così profonde, si era perduta in amplessi così squisiti, che il suo cuore, spezzato dalle delizie, aveva ceduto: le sue labbra si erano bruscamente bagnate di una porpora mortale. Aveva appena avuto il tempo di dare allo sposo un bacio d'addio, sorridendo, senza una parola: poi le sue lunghe ciglia, come veli da lutto, si erano abbassate sulla bella notte dei suoi occhi. (Weiss)</p>	<p>Barcollando, salì la scala bianca che portava alla stanza dove, quella stessa mattina, aveva deposto in un feretro di velluto inghirlandato di violette, avvolta in una spuma di batista, la signora della sua voluttà, la sua pallida sposa, il suo dolore, Véra.</p> <p>Lassù, l'amata porta fruscìò sul tappeto; lui sollevò la cortina.</p> <p>Tutti gli oggetti erano al posto in cui la contessa li aveva lasciati il giorno prima. La Morte, improvvisa, l'aveva folgorata. L'ultima notte, la sua bene-amata si era smarrita in piaceri così profondi, si era perduta in abbracci così deliziosi, che il suo cuore, spezzato dalle delizie, era venuto meno: le sue labbra si erano bruscamente bagnate di una porpora mortale. Aveva appena auto il tempo di offrire al suo sposo un bacio d'addio, con un sorriso, senza dire una parola: poi le sue lunghe ciglia, come veli di lutto, erano calate sulla splendida notte dei suoi occhi. (Montesano)</p>
<p>Revue italienne d'études françaises 41, 2014</p>	<p>erano abbassate sulla notte dei suoi occhi. (Uffreduzzi)</p>		

- 20 Une fois rentré, le comte accède à la chambre par la « douce » porte²². Les trois traductions restent fidèles à l'image de la porte qui frotte sur le tapis : cependant, la solution « si aperse silenziosamente » relève du mode de clarification et donc impose son sens défini²³, alors que les deux autres essayent de préserver l'indéfini et l'intention de l'auteur de connoter la porte par un adjectif (« dolce porta » ; « amata porta »). De plus, le choix de Montesano du verbe onomatopéique « frusciare » (bruire, frotter légèrement) corrobore son approche ennoblissante de la traduction. Pareillement, l'image originale de la défunte enveloppée dans les flots de toile fine du cercueil oscille entre une traduction plus littérale (« in flutti di batista ») et d'autres où l'interprétation décèle la subjectivité du traducteur. Si Uffreduzzi « élève » Véra en la couchant dans les nuages (« fra nubi di batista »), Montesano l'imagine comme immergée dans une « écume » (« in una spuma di batista »). De toute façon, les trois options partagent le caractère moelleux et surtout l'idée de mouvement. En effet, c'est l'impression que déjà le texte original semble vouloir nous donner.
- 21 La description de Véra dans son cercueil n'est pas du tout la description d'une image de mort : non seulement la femme repose entourée de tissu souple et de fleurs, mais elle est représentée, par l'emploi de l'adjectif verbal « pâissante », comme n'ayant pas encore perdu sa beauté²⁴. Aucune des traductions ne retient cette oblitération de la mort (« la sua pallida sposa »). On verra que la limite qui sépare la vie de la mort reste vague et indéterminée. A certains moments il semble presque qu'elles finissent par coïncider²⁵. Même l'instant qui précède la mort de Véra donne lieu à plusieurs interprétations, malgré la richesse des détails avec lesquels l'auteur décrit l'acmé du plaisir amoureux. Par exemple, dans son sens large, l'expression « exquises étreintes » suggère trois solutions différentes : Uffreduzzi contourne l'obstacle en paraphrasant (« così deliziosamente e totalmente »), alors que Weiss surprend pour son choix plus résolu (« amplessi così squisiti »), d'une part en troublant l'empreinte littéraliste de sa version, d'autre part en dénaturant l'*intentio auctoris* qui recherche l'indétermination du sens. De son côté, Montesano ne s'expose pas, mais il bute sur la répétition (« in abbracci così **deliziosi**, che il suo cuore, spezzato dalle **delizie**, era venuto meno »).
- 22 Le passage se termine sur une autre image de passion et de vitalité, celle de Véra qui donne un baiser à son mari et lui sourit juste avant de mourir. Encore une fois Villiers souligne aussi bien la vitesse que l'intensité de la transition de la vie à la mort. Des trois versions, seule celle de Weiss semble restituer la force du dernier geste de Véra par le verbe au gérondif (« sorridendo »), que les deux autres « paralysent » dans la nominalisation.
- 23 Notons encore que l'expression métaphorique « la belle nuit de ses yeux », se référant à l'assoupissement mortel, ne peut qu'être traduite littéralement par les trois traducteurs, si ce n'est une omission et une variante adjectivale des versions 2 et 3 (« bella notte », « splendida notte »), d'autant plus qu'il s'agit d'une image inédite²⁶ et que la « nuit » joue un rôle précis dans le système symbolique sous-tendant le récit²⁷.

2.2 La chambre « veuve » : le théâtre de l'invisible

- 24 Dès ce moment, la pièce que d'Athol avait partagée avec sa femme devient le décor d'une véritable représentation mimétique. En s'y renfermant, le comte, avec la complicité de son serviteur Raymond et de « tout ce qui la remplit et l'avive », engage le lecteur dans son projet de récusation/déni de sa perte et d'abolissement de la mort. Ainsi assiste-t-on

à la « mise en scène » de la recreation préméditée d'une nouvelle vie, dans un espace resté « suspendu » qui, tout imprégné de Véra, « parle » encore d'elle et brille de sa lumière :

<p>Et maintenant il revoyait la chambre veuve.</p> <p>La croisée, sous les vastes draperies de cachemire mauve broché d'or, était ouverte : un dernier rayon du soir illuminait, dans un cadre de bois ancien, le grand portrait de la trépassée. Le compte regarda, autour de lui, la robe jetée, la veille sur un fauteuil ; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums qu'Elle ne respirerait plus. Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut le mouchoir rougi de gouttes de sang où sa jeune âme avait battu de l'aile un instant ; le piano ouvert, supportant une mélodie inachevée à jamais ; les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et</p>	<p>Ed ora ritrovava la stanza solitaria. La vetrata sotto i vasti drappaggi di cachemire color malva a fili d'oro, era aperta ; l'ultimo raggio della sera illuminava in una cornice di legno antico un grande ritratto della defunta. Il conte contemplò accanto a lui il vestito buttato, la vigilia, su di una poltrona ; i gioielli sul caminetto, la collana di perle, il ventaglio semiaperto, i pesanti flaconi, di profumi che lei non avrebbe aspirato mai più. Sul letto di ebano a colonne attorcigliate non ancora rifatto, accanto al guanciale dove fra le trine credeva vedere ancora la testa adorata e bellissima, scoprì il fazzolettino macchiato di sangue sul quale la giovine anima aveva palpitato per un istante ; il piano aperto su una melodia per sempre incompiuta ; i fiori esotici da lei raccolti nella serra che morivano negli antichi vasi di Saxe e ai piedi del letto su una nera pelliccia le minuscole babbucce di vel-luto orientale sulle quali spiccava ricamato</p>	<p>E ora rivedeva la camera vedova.</p> <p>La finestra sotto i vasti drappaggi di <i>cachemire</i> color malva ricamati d'oro, era aperta : un ultimo raggio della sera illuminava, in una cornice di legno antico, il grande ritratto della defunta. Il conte guardò intorno a sé la veste gettata, la sera prima, su una poltrona ; sul caminetto i gioielli, la collana di perle, il ventaglio semichiuso, i pesanti flaconi di profumi che Lei non avrebbe più respirato. Sul letto d'ebano dalle colonne tortili, rimasto disfatto, vicino al guanciale sul quale l'impronta della testa adorata e divina era ancora visibile in mezzo ai merletti, scorse il fazzoletto arrossato di gocce di sangue sul quale la sua giovane anima aveva battuto le ali per un istante ; il pianoforte aperto, che reggeva una melodia incompiuta per sempre ; i fiori indiani colti per lei nella serra, che morivano in vecchi vasi di Sassonia ; e ai piedi del</p>	<p>E ora rivedeva la sua camera vedova.</p> <p>La finestra, dietro i grandi tendaggi di cachemire malva broccato d'oro, era aperta : un ultimo raggio crepuscolare rischiarava, in una cornice di legno antico, il grande ritratto della trapassata. Il conte guardò, attorno a sé, il vestito gettato su una poltroncina la sera prima ; sul camino, i gioielli, la collana di perle, il ventaglio semiaperto, i grandi flaconi di profumo che Lei non avrebbe più respirato. Sul letto d'ebano dalle colonne tortili, ancora disfatto, accanto al guanciale dove la forma della testa adorata e divina era visibile fra i merletti, scorse il fazzoletto rosso di gocce di sangue dove la sua giovane anima aveva fatto palpitare le ali per un istante ; il pianoforte aperto, con una melodia ormai incompiuta per sempre ; i fiori indiani colti da lei nella serra, che stavano per morire nei vasi antichi di Sassonia ; e, ai piedi</p>
<p>Revue italienne d'études françaises, 2014, 4, 121-134 dans de vieux vases de Saxe ; et, au pied du lit, sur une fourrure</p>	<p>francese, 2014, 4, 121-134 motto di Vera : Amerà Vera chi la vedrà. Gli adorati piedini nudi vi giocherellavano ancora</p>	<p>letto, su una pelliccia nera, le pantofoline di velluto orientale, sulle quali brillava un motto scherzoso di</p>	<p>del letto, su una pelliccia nera, le pantofoline di velluto orientale, sulle quali brillava un motto scherzoso di Vera</p>

- 25 Observons tout d'abord que la traduction 1 se distingue encore pour son approche essentiellement communicative procédant par modulations²⁸ : parmi les versions choisies, c'est celle qui opère un certain maniement de la syntaxe, une réduction de la ponctuation et vise surtout à clarifier les concepts sémantiquement plus obscurs et douteux. Cela pourrait sans doute justifier le choix de ne pas traduire « veuve » par « vedova » ; il n'en reste pas moins que le traducteur renonce à restituer la « personnification » des choses voulue par Villiers au détriment de la fonction mimétique du texte.
- 26 Comme l'observe encore Todorov, le genre fantastique est caractérisé par « l'effacement de la limite entre sujet et objet »²⁹. Dans *Véra*, effectivement, il arrive que la chambre nuptiale se peuple au fur et à mesure d'autres personnages animant la scène. Les effets personnels de la femme comme les objets d'ornement de la chambre participent à la réalisation du désir d'Athol et, de ce fait, à l'effacement de la limite entre réel et imaginaire. Cela explique également le soin de l'auteur pour la description des détails matériels : une fois que Véra a disparu, ce sont les choses qui la représentent, parlent d'elle, ressentent pour elle. Et c'est comme si on voyait le comte interagir avec toutes ces choses, qui, loin de rester immobiles et insensibles, portent la trace d'un geste récent, attestent d'une survie possible.
- 27 Or, la différence entre les trois versions se manifeste principalement encore sur le plan sémantique, là où Uffreduzzi explicite et interprète (« solitaria » ; « non avrebbe aspirato mai più » ; « non ancora rifatto » ; « la testa adorata e bellissima » ; « macchiato di sangue » ; « aveva palpitato » ; « i fiori esotici » ; « spiccava » ; « accarezzati a ogni mossa dalle piume di cigno »). En particulier, les solutions trouvées pour l'image de Véra mourante et pour celle de ses pieds se mouvant dans le plumage font perdre la comparaison de la femme à un oiseau (« avait battu de l'aile »), de même que l'efficace rappel qui clôt ce passage. Une telle interprétation pourrait justifier l'expression villiérienne « par le duvet **des** cygnes » au lieu de celle plus générique « par le duvet **de** cygne » qui fait penser à Véra comme à un oiseau délicat parmi ses semblables. A la différence encore de Montesano qui, lui aussi, généralise cette expression et semble ignorer l'allusion, Weiss reste fidèle à la conception littérale de la traduction et laisse donc l'image intacte.
- 28 Le rôle capital que joue ici la matière affleure dans les trois traductions à différents degrés ; l'attention aux détails concrets intervient au moment où l'élément surnaturel fait irruption dans la dimension du quotidien. Villiers s'en sert comme d'un moyen objectif pour souligner l'évidence d'une réalité fictive :

<p>Il regardait, par la croisée, la nuit qui s'avancait dans les cieux ; et la Nuit lui apparaissait <i>personnelle</i> ; - elle lui semblait une reine marchant, avec mélancolie, dans l'exil, et l'agrafe de diamant de sa tunique de deuil, Vénus, seule, brillait, au-dessus des arbres, perdue au fond de l'azur.</p>	<p>Egli guardava attraverso la vetrata la notte che avanzava nel cielo e gli appariva <i>personificata</i> ; come una regina che camminasse melanconicamente in esilio e il monile di diamanti che fermava la sua tunica di lutto, la stella di Venere, sola brillò sopra gli alberi in fondo all'azzurro. (Uffreduzzi)</p>	<p>Egli guardava, attraverso la finestra, la notte che avanzava nei cieli : e la Notte gli appariva <i>personale</i> ; gli sembrava una regina che incedeva, malinconica, in esilio, e il fermaglio di diamante della sua tunica di lutto, Venere, sola, brillava sopra gli alberi, perduta in fondo all'azzurro. (Weiss)</p>	<p>Dalla finestra, lui guardava la notte che avanzava nei cieli : e la Notte gli appariva <i>in persona</i>, gli sembrava una regina in viaggio, con malinconia, verso l'esilio, e il fermaglio di diamanti della sua tunica di lutto, Venere, brillava, solitaria, al di sopra degli alberi, perduta in fondo all'azzurro. (Montesano)</p>
--	---	--	--

- 29 La nuit aussi devient un personnage doté de consistance matérielle et de sentiments. C'est ce que Villiers met en évidence par l'emploi des majuscules et des italiques. De même, le moindre trait de son aspect physique (« l'agrafe de diamant de sa tunique de deuil ») fait partie du système de signes témoignant de la présence de Véra et sur lesquels le comte projette avec force sa volonté de se joindre à elle. À propos de l'adjectif « personnelle » que l'auteur souligne pour véhiculer l'image de la nuit personnifiée, notons les solutions différentes qui, en fin de compte, confirment l'attitude des trois traducteurs. Uffreduzzi ne perd pas l'occasion d'élucider (« personificata »), même par une révision de la distribution typographique. Son but est évidemment de rendre le texte d'arrivée plus facile à lire et à cet effet de sortir de l'ambiguïté. En revanche, Weiss reste attachée à son mot-à-mot, souvent au détriment du sens (« personale ») ; quant à Montesano, il se distingue par ses choix le plus souvent adéquats (« in persona »), mais il a une certaine prédilection pour les options hyperlittéraires (« in viaggio » pour « marchant » ; « solitaria » pour « seule »). Le passage descriptif qui suit en est encore la preuve :

<p>Les objets, dans la chambre, étaient maintenant éclairés par une lueur jusqu'alors imprécise, celle d'une veilleuse, bleuisant les ténèbres, et que la nuit, montée au firmament, faisait apparaître ici comme une autre étoile. C'était la veilleuse, aux senteurs d'encens, d'un iconostase, reliquaire familial de Véra. Le triptyque, d'un vieux bois précieux, était suspendu, par sa sparterie russe, entre la glace et le tableau. Un reflet des ors de l'intérieur tombait, vacillant, sur le collier, parmi les bijoux de la cheminée.</p> <p>Le plein-nimbe de la Madone en habits de ciel brillait, rosacé de la croix byzantine dont les fins et rouges linéaments, fondus dans le reflet, ombragent d'une teinte de sang l'orient ainsi allumé des perles.</p>	<p>Gli oggetti nella stanza erano rischiarati da una luce vaga come di candela che rendeva azzurrine le tenebre e che la notte che avanzava vittoriosa faceva assomigliare ad un'altra stella. Era la lampada che mista a profumi d'incenso ardeva davanti a un'icona, reliquia della famiglia di Vera.</p> <p>Il trittico in antico legno prezioso era appeso fra lo specchio e il ritratto di Vera. Un riflesso dorato cadeva dall'immagine sacra vacillante sui gioielli e le perle sparsi sul camino. L'aureola della Madonna in manto azzurro cielo brillava al centro della croce bizantina le cui braccia sottili e rossastre fondendosi col riflesso d'oro ombreggiavano di una tonalità sanguigna l'orient caldo delle perle. (Uffreduzzi)</p>	<p>Gli oggetti, nella camera, erano ora illuminati da una luce finora imprecisa, quella di una lampada, che azzurrava le tenebre, che la notte, salita al firmamento, faceva apparire come un'altra stella. Era la lampada, dai profumi d'incenso, di un'iconostasi, reliquia di famiglia di Vera. Il trittico, di antico legno pregiato, era sospeso, per la sua sparteria russa, tra lo specchio e il quadro. Un riflesso degli ori dell'interno cadeva, vacillando, sulla collana, fra i gioielli del camino. L'aureola della Madonna in abiti di cielo brillava, rosaceo per la croce bizantina i cui fini e rossi lineamenti, fusi nel riflesso, adombravano di una tinta di sangue l'orient così illuminato delle perle. (Weiss)</p>	<p>Gli oggetti, nella camera, erano ora rischiarati da un luore fino allora indefinito, quello di una lampada da notte, che azzurrava le tenebre, e che la notte, salita nel firmamento, faceva apparire come un'altra stella. Era la lampada, dal profumo d'incenso, di un'iconostasi, una reliquia di famiglia di Véra. Il trittico, di vecchio legno pregiato, era appeso, mediante la sua sparteria russa, tra lo specchio e il ritratto. Un riflesso degli ori dell'interno cadeva, vacillando, sulla collana, tra i gioielli poggiati sul camino. L'aureola della Madonna in abito celeste brillava, resa rosata dalla croce bizantina i cui tratti fini e rossi, confusi nel riflesso, ombreggiavano di un colore di sangue l'orient delle perle e lo accendevano. (Montesano)</p>
--	--	--	--

- 30 La prudence d'Uffreduzzi se manifeste non seulement dans le caractère explicatif de ses solutions, mais aussi dans l'emploi de formules paraphrastiques pour rendre une image particulière. C'est le cas de la similitude « come di candela » pour « celle d'une veilleuse », ou encore de l'expression « rendeva azzurrine » pour « bleuisait ». Une telle attitude est pourtant compensée par certains ajouts ou omissions (« vittoriosa » ; « ardeva davanti » ; « dall'immagine sacra » ; « caldo », etc.). Inversement, Weiss calque docilement l'original,

même lorsqu'il s'agit de traduire l'image d'objets minutieusement peints et dont la valeur à la fois iconique et symbolique s'avère déterminante³⁰.

- 31 La traduction 3 réalise une sorte de fusion des deux orientations dont l'effet est plus convaincant : de même que Weiss, Montesano emploie le terme plus précis « azzurrava » par lequel il renforce l'idée de la lampe en tant que sujet de l'action et renchérit la fonction assurée par la lumière. Ce qui est corroboré par l'emploi de la forme verbale active à la fin du passage : la solution « e lo accendevano », pour « ainsi allumé », ajoute et soutient le procès d'« anthropomorphisation » des objets auquel on assiste. Tout fait en sorte que Véra soit présente : elle prend la forme tantôt d'une robe, tantôt d'une voix ou d'un bruit. De plus, il est symptomatique que sa présence ne coïncide pas nécessairement avec une image visible et avec des traits humains, mais il suffit de n'importe quel indice de son milieu quotidien pour qu'elle perçoive et soit perçue distinctement.

Une robe de velours noir aperçue au détour d'une allée ; une voix rieuse qui l'appelait dans le salon ; un coup de sonnette le matin, à son réveil , comme autrefois ; tout cela lui était devenu familier : on eût dit que la morte jouait à l'invisible , comme une enfant. Elle se sentait aimée tellement ! C'était bien naturel.	Un abito di velluto nero intravisto appena in un angolo del giardino ; una voce ridente e carezzevole che lo chiamava in salotto ; un colpo di campanello al mattino come una volta ; tutto ciò gli era divenuto familiare ; si sarebbe detto che la morta giocasse come una bambina a rendersi invisibile . Si sentiva talmente amata ! era perfettamente naturale . (Uffreduzzi)	Un vestito di velluto nero scorto alla curva d'un viale ; una voce ridente che lo chiamava nel salone ; un suono di campanello il mattino al suo risveglio , come un tempo ; tutto ciò gli era divenuto familiare : si sarebbe detto che la morta giocasse a fare l'invisibile , come un bambino. Si sentiva talmente amata ! Era proprio naturale . (Weiss)	Un vestito di velluto nero intravisto alla svolta di un sentiero ; una voce allegra che lo chiamava in salotto ; uno scampanellio al mattino appena sveglia , come un tempo : tutto ciò gli era diventato familiare : era come se la morta giocasse a fingersi invisibile , come una bambina. Si sentiva così amata ! Era <i>naturale</i> , no ? (Montesano)
--	---	--	---

- 32 L'expression originale « jouait à l'invisible » est interprétée dans un seul sens par les trois traducteurs : une fois ressuscitée, Véra s'amusait à se cacher. Cependant, il semble que ces traductions ne rendent pas compte d'un aspect supplémentaire : la tournure française, en effet, fait allusion au fait que Véra, comme les autres personnages du conte, est comme une ombre. On a effectivement l'impression que les personnages n'ont pas vraiment de consistance, si ce n'est dans leur rapport avec les éléments tangibles qui les entourent. A la différence des choses inanimées, tous les êtres préservent leur évanescence (ce qui explique leur « pâleur ») et contribuent intensivement à la recherche villiérienne d'un constant aller-retour d'une dimension à une autre : du visible à l'invisible, de l'authentique au fictif, du réel à l'imaginaire. Par le moyen de l'hypotypose, et surtout d'un canevas synesthésique qui fait appel aux cinq sens, l'auteur veut expliquer l'événement fantastique et donner de la chair à l'invisible.

<p>Il prit un bracelet de perles dans une coupe et regarda les perles attentivement. Véra ne les avait-elle pas ôtées de son bras, tout à l'heure, avant de se dévêtir ? Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de sa chair. Et l'opale de ce collier sibérien, qui aimait aussi le beau sein de Véra jusqu'à pâlir, maladivement, dans son treillis d'or, lorsque la jeune femme l'oubliait pendant quelque temps ! Autrefois, la comtesse aimait pour cela cette pierrerie fidèle !... Ce soir l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore. En reposant le collier et la pierre précieuse, le comte toucha par hasard le mouchoir de batiste dont les gouttes de sang étaient humides et rouges comme des œillets sur de la neige !... Là, sur le piano, qui donc avait tourné la page finale de la mélodie d'autrefois ? Quelle veilleuse sacrée s'était rallumée, dans le reliquaire ! Oui, sa flamme dorée</p>	<p>Prese in una coppa un braccialetto di perle e le osservò con attenzione. Forse che Vera non le aveva appena sfilate dal braccio prima di cominciare a svestirsi ? Le perle conservavano ancora il suo tepore e la luce ne era come addolcita al contatto della sua pelle. E l'opale della collana siberiana che sembrava vivere nella sua montatura dorata al bel collo di Vera e impallidire e languire quando lei lo dimenticava per qualche tempo ?</p> <p>Per questa fedeltà un tempo la contessa amava la bella pietra !</p> <p>Quella sera l'opale splendeva come se fosse stato appena deposto e come se l'incantevole magnetismo della bella morta ancora lo penetrasse.</p> <p>Riponendo nello scrigno la collana e la pietra preziosa, il conte toccò per caso il fazzolettino di batista sul quale le gocce di sangue erano umide e rosse come</p> <p>garofani sulla neve. E là sul piano chi aveva girato l'ultima pagina della antica melodia ? Come ?</p>	<p>Prese un braccialetto di perle in una coppa e guardò le perle attentamente. Vera non se le era tolte dal braccio, or ora, prima di svestirsi ? Le perle erano ancora tiepide e il loro orient più addolcito, come dal calore della sua carne. E l'opale di quella collana siberiana, che amava il bel seno di Vera fino a impallidire, morbosamente, nel suo graticcio d'oro, quando la giovane lo dimenticava per un po' di tempo ! Una volta la contessa amava per questo quel gioiello fedele !... Quella sera l'opale brillava come se fosse appena stato abbandonato e come se il magnetismo squisito della bella morta lo penetrasse ancora. Mentre posava la collana e la pietra preziosa, il conte toccò per caso il fazzoletto di batista le cui gocce di sangue erano umide e rosse come garofani sulla neve !... là, sul pianoforte, chi dunque aveva voltato la pagina finale della melodia di una volta ? Come ! la lampada sacra si era riaccesa, nel reliquia-rio ! Sì, la sua fiamma dorata illuminava misticamente il volto, dagli occhi chiusi,</p>	<p>Prese un braccialetto di perle in una coppa e guardò le perle attenta-mente. Véra non le aveva sfilate dal braccio, poco fa, prima di spogliarsi ? Le perle erano tiepide e il loro oriente raddolcito, come dal tepore della sua pelle. E l'opale di quella collana siberiana, che amava così tanto il bel seno di Véra da impallidire, morbosamente, nella sua montatura d'oro, se appena la giovane donna lo dimenticava per qualche giorno !... Una volta, la contessa amava questo gioiello proprio per la sua fedeltà !... Quella sera l'opale scintillava come e lo avesse appena tolto, come se il magnetismo seducente della bella defunta lo penetrasse ancora. Posando la collana e la pietra preziosa, il conte toccò per caso il fazzoletto di batista, e le gocce di sangue erano umide e rosse come garofani sulla neve !... E là, sul pianoforte, chi aveva voltato l'ultima pagina della melodia di allora ? Come ! La</p>
--	---	---	---

- 33 Ce long passage représente une véritable apothéose de la matière, qui jouit désormais d'une vie propre. Les objets décrits sont maintenant les véritables protagonistes du conte, doués d'émotions et de vertus typiquement humaines, d'autant que Véra et les autres ne peuvent que se limiter à subir leur action : le bracelet de perles aime et s'enflamme ; les pierres précieuses montrent leur dévotion ; l'opale craint l'abandon ; le mouchoir porte la dernière trace de la femme mourante ; la veilleuse se ranime, ainsi que les fleurs ; la chambre, enfin, n'est plus en deuil, car elle renaît avec Véra et retrouve enfin son âme. Il est remarquable que, des trois versions, celle d'Uffreduzzi oscille entre une vision plus objective et statique des bijoux de la femme (au début, l'emploi du pronom « le » à la place de l'efficace répétition du mot « perles » ; d'autres solutions telles que « era stato appena deposto » pour « elle venait d'être quittée », « era di nuovo accesa » pour « s'était rallumée » ; « effondevano il loro profumo » pour « s'épanouissaient là ») et une autre plus proche de celle de l'auteur. Ce qui explique, par exemple, l'emploi de verbes d'action là où l'original se limitait à dessiner la scène (« pareva rallegrarsi e vivere una vita propria » pour « semblait joyeuse et douée de vie »).
- 34 Toujours dans cette optique, les traductions 2 et 3 semblent aller de pair, car elles cautionnent le triomphe du matériau en tant que substitut de ce qui ne se voit pas. De ce fait l'opale, qui, comme les autres objets, est inspirée par une « obscure sympathie », ne peut s'attacher à Véra que « morbosamente » (« maladivement »), du moment qu'elle incarne le désir fou de son mari³¹. Comme l'observe encore Beuchat : « L'objet ne peut pas rester matière inerte ; il est invité à figurer dans une relation triangulaire avec l'homme vivant et la femme décédée »³². Toutes les choses bien présentes dans la chambre ont, alors, la fonction d'ancrer l'image de Véra ressuscitée, de l'attirer en-deçà des limites du plausible. C'est pourquoi Villiers recourt encore à un dernier objet à la fin du récit, au moment où la présence de Véra menace de se dissoudre et le merveilleux de glisser vers l'insolite et le banal. La clef ne fait que recréer et donc alimenter l'ambiguïté qui enveloppe tout le conte et empêche d'en dévoiler le sens de manière définitive.

2.3 Représenter et réinterpréter le sens

- 35 Dans une perspective d'ensemble, la structure du conte montre des zones de transition entre des registres narratifs différents. On passe de manière inattendue de la *diegesis* à la *mimesis*. Par ailleurs, la représentation mimétique ne passe pas seulement par l'imitation des mots des personnages – qu'il s'agisse de dialogues ou de monologues –, mais elle prend la forme d'une voix/pensée extradiégétique exprimant son propre point de vue. Cet aspect souligne l'importance de la parole en tant que dimension vive et significative, dont la fonction est ici d'accentuer la « théâtralité » du récit. Ce dernier, de fait, s'impose pour sa force dramaturgique, en s'appuyant sur une articulation riche en marques typographiques visuellement perceptibles à la lecture (exclamations, questions rhétoriques, discours indirect libre), ainsi qu'en instances non verbales (gestes, décor, éclairage). La recherche d'une interaction auteur/lecteur se réalise par l'intermédiaire d'un discours polyphonique dont la fonction est de montrer plusieurs points de vue sur l'action. Le propos de l'auteur est, de fait, de provoquer une impression, un questionnement, chez le lecteur, et à chaque fois de solliciter une solution possible de l'énigme.
- 36 Or, l'analyse des traductions choisies démontre que, si c'est surtout au niveau sémantique qu'elles montrent leurs divergences, ce n'est pas tant dans les choix lexicaux que s'opère

la quête du sens. Les trois traducteurs semblent avoir compris que le noyau de l'œuvre réside dans un « va-et-vient entre illusion et réalité »³³. C'est pourquoi ils s'adonnent à restituer surtout l'effet de dislocation et de réversibilité des registres narratifs. Au delà des différentes approches de traduction, on retrouve dans les trois versions la même attention au dispositif spectaculaire de l'original. En particulier, elles s'approprient une narration qui « donne à voir », stimule la participation, par la simultanéité d'actes de parole et d'actions, de digressions et d'autocommentaires. Des formules directes telles que « Pourquoi ceci ? » (554), « Morte ! non » (556), participent, elles aussi, à une représentation en mouvement qui exploite divers systèmes sémiotiques matériels et immatériels³⁴. L'intensité énonciative des situations les plus pathétiques concourt au même effet :

<p>Et là, là, dans l'ombre, la pendule, dont il avait brisé le ressort pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures.</p> <p>Ainsi elle était partie !... Où donc !... Vivre maintenant ? - Pour quoi faire ?... C'était impossible, absurde.</p>	<p>E laggiù nell'ombra la pendola di cui egli aveva spezzato la molla perché non suonasse più alcuna ora. Così lei era partita ! Ma per dove ? Tutto era assurdo, incredibile ! (Uffreduzzi)</p>	<p>E là, là, nell'ombra la pendola, di cui egli aveva spezzato la molla perché non suonasse più altre ore. Così era partita !... Per dove dunque !... Vivere ora ? - Per far che ? ... era im-possibile, assurdo. (Weiss)</p>	<p>E là, nell'ombra, la pendola, a cui lui aveva spezzato la molla perché non suonasse più altre ore.</p> <p>Così, lei era partita !... Ma per dove ? ... E adesso, vivere ? Per far cosa ? ... Era impossibile, assurdo. (Montesano)</p>
---	--	---	---

- 37 Dans cet exemple de discours indirect libre, on peut noter tout de même que, par rapport aux deux autres, la traduction 1, tout en respectant le régime énonciatif, tend toujours à narrativiser par l'omission ou l'altération des marques typiques de l'oral (répétitions, propositions elliptiques, ordre phrastique disloqué, etc.). Il en va de même dans le passage de l'arrière-pensée de Raymond qui, en l'occurrence, coïncide avec celle de du narrateur :

<p>Il baissa la tête. Une complicité dévouée à ce religieux rêve ? Obéir ? ... Continuer de les servir sans tenir compte de la Mort ? – Quelle étrange idée ! ... Tiendrait-elle une nuit ? ... Demain, demain, hélas ! ... Ah ! qui savait ? ... Peut-être ! ... - Projet sacré, après tout ! – De quel droit réfléchissait-il ?</p>	<p>Chinò il capo. Una complicità dedicata a quel sogno ? obbedire ? continuare a servirli senza tener conto della Morte ? che strana idea ! avrebbe durato più di una notte ? Ma domani ? Ah, domani ! chi può sapere ? Forse ! Era una decisione sacra in fin dei conti ! Con quale diritto la giudicava ? (Uffreduzzi)</p>	<p>Abbassò la testa. Una complicità votata a questo religioso sogno ? Obbedi-re ? ... Continuare a servirli senza tener conto della Morte ? Che strana idea ! ... sarebbe durata una notte ? ... Domani, domani, ahimè ! ... Ah ! chi poteva sapere ? ... Forse ! ... Progetto sacro, dopo tutto ! Che diritto aveva di giudicare ? ... (Weiss)</p>	<p>Abbassò la testa. Dare una devota complicità a quel sogno religioso ? Obbedire ? ... Continuare a servirli senza tener conto della Morte ? Che strana idea ! ... Quanto poteva durare ? Una notte ? ... E domani ? Domani, purtroppo ... Ah ! E chi lo sa ? ... Forse ... Una decisione sacra, dopo tutto ! Con che diritto poteva giudicare ? (Montesano)</p>
---	---	---	---

- 38 Avec de minimales variantes, ce monologue intérieur est bien restitué dans les trois traductions, tout comme chaque fois qu'il s'agit de représenter – de rendre présent – ce qu'on ne peut pas voir, entendre ou connaître. Il est frappant de noter que la densité sémantique de l'expression « projet sacré » n'est maintenue que dans la traduction 2, alors que les deux autres en réduisent la portée allusive (« decisione sacra »). En outre, seules les traductions 2 et 3 calquent la typographie du texte français, en saisissant le poids énonciatif de son image. D'ailleurs, la force dramatique du conte ne s'achève pas dans la seule négation de l'évidence ; celle-ci découle aussi de l'ardente recherche d'une vérité propre qui passe forcément par une tension communicative exacerbée.

3. Conclusion

- 39 Si toute conscience subjective façonne la réalité et ne se l'approprie qu'en la déchiffrant et en la transformant, la traduction peut-elle s'avérer un instrument fondamental pour la compréhension et la maîtrise de son sens ?
- 40 En dépit de son titre, « Véra » repose sur une contradiction fondamentale, la question irrésolue/non résolue de la vérité d'où dépend sa modernité. L'analyse menée démontre que la restitution de l'œuvre originale en traduction ne va pas sans quelques escamotages qui peuvent en altérer le sens ou les nuances. Il n'en reste pas moins que, le plus souvent, un problème de traduction apparemment insoluble peut faire affleurer des difficultés d'interprétation. Tout choix de traduction particulier témoigne d'un creusement du texte auquel chaque traducteur littéraire est appelé.
- 41 À une première lecture, la traduction 1 paraît assez respectueuse de la structure syntaxique de l'original, malgré une certaine tendance tantôt à synthétiser, tantôt à expliciter le sens par des ajouts arbitraires. En effet, les différences les plus frappantes

relèvent plutôt du niveau lexical, dans la mesure où la traductrice montre une orientation à l'ennoblissement et s'expose sur le plan de l'interprétation. Suivant l'ordre chronologique, la traduction 2 semble viser à l'objectivité et à la neutralité, en adhérant à la syntaxe du texte villierien – parfois à la limite de l'acceptabilité – et en se distinguant par une littéralité scrupuleuse. Pourtant certains choix ne laissent pas d'interloquer. La traduction 3, pour sa part, semble opérer une fine synthèse des versions qui l'ont précédée : tout en calquant la construction en prévalence paratactique de l'original, Montesano laisse tout de même transparaître sa subjectivité dans des choix lexicaux qui témoignent d'une finalité esthétique. Il faut également souligner l'attention qu'il réserve aux aspects spécifiquement « poétiques », tels que les sonorités et d'autres facteurs rythmiques³⁵. D'ailleurs, dans son introduction aux *Racconti crudeli*, Montesano manifeste son point de vue aussi bien de critique que d'écrivain-traducteur³⁶.

- 42 Véra, en définitive, invite à réfléchir spécifiquement sur la question de la manipulation du sens. Une seule chose est sûre : on ne peut pas faire confiance à une vision objective des choses, à une vérité, pour ainsi dire, « visible ». La multiplicité des perspectives est, de ce fait, la preuve d'une vérité inaccessible. Plus on s'interroge sur la vérité, plus on se rend compte qu'il existe différents aspects de la réalité et autant de manières pour les connaître et pour les dire. C'est pourquoi, devant une telle contradiction foncière, toute tentative de connaissance ou d'interprétation dogmatique résulte autoréférentielle, et l'idéal abstrait de la fidélité en traduction perd de sa validité.

NOTES

1. Cf. F. Apel, *Sprachbewegung, Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, C. Winter, Universitätsverlag, 1982. Contre une conception du texte source comme unité immobile et inaltérable dans le temps, Apel conçoit l'œuvre littéraire en mouvement constant tout comme la valeur sémantique et les structures syntaxiques de sa langue. Dès lors la traduction perd toute la rigidité du simple passage interlinguistique et devient le résultat de la rencontre entre la poétique du traducteur et celle du texte traduit, qui acquiert une dignité autonome d'œuvre littéraire.

2. Voici les autres éditions italiennes en ordre chronologique : *Un tragico convito : racconti crudeli*, Milano Modernissima, 1919 (tr. anonyme partielle) ; *Racconti crudeli*, Bologna, Apollo, 1927 (tr. F. Galli) ; *Racconti crudeli*, Roma, Savelli, 1980 (tr. G. De Antoni e L. Scaramella) ; *Racconti crudeli*, Genova, Ecig, 1986 (tr. G. Feretto) ; *Racconti crudeli*, Roma, Editori riuniti, 1987 (tr. M. Cucchi) ; *Racconti crudeli*, Roma, Newton, 1993 (tr. M. Grasso) ; *Vera*, in *Il racconto fantastico francese*, Venezia, Marsilio, 2005 (tr. L. Cirrincione D'Amelio).

3. C'est ce que soutient Antoine Berman quand il parle d'une « visée éthique » de la traduction et de la disposition à accueillir l'étranger en tant qu'étranger dans son propre espace de langue. Elle consiste « à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu'est la "fidélité" » (A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17. Voir aussi Id., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 74-75).

4. En fait ce conte a paru pour la première fois en 1874 dans *La Semaine parisienne*, avec le surtitre d'*Histoires mystérieuses*, et ensuite avec d'importantes variantes dont dépend un développement inattendu de l'histoire dans *La République des Lettres* (1876) et dans *Beaumarchais* (1880).
5. Todorov fait de ce conte l'exemple de ses théorisations sur le genre fantastique, tout en le considérant comme une exception à cause de certains traits qui lui sont étrangers et le soustraient à une classification stricte : « Tout le récit devient l'illustration d'une idée, et le fantastique en reçoit un coup fatal » (T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 74). En effet, les critiques partagent la conviction que Villiers dépasse volontairement les limites du genre fantastique, en présentant des modes plus proches plutôt de l'insolite. Ce qui témoigne de sa recherche esthétique toujours ouverte et multiple, qui le pousse à revoir et à remanier ses œuvres tout au long de sa carrière.
6. A. W. Raitt, « Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 32, 1980, pp. 221-229, p. 222. Pour consulter l'article : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1980_num1_1220.
7. B. Mezzadri, « Qui lira Véra l'aimera », *Europe*, vol. 83, n° 916-917, 2005, p. 184-195, p. 187.
8. Cet aspect a été bien mis en évidence par Geneviève Jolly dans son ouvrage *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam* (Paris, L'Harmattan, 2002). L'auteur observe que l'attraction de Villiers pour le genre théâtral n'est pas limitée à sa production dramatique, mais se manifeste aussi dans ses œuvres romanesques. Elle parle à cet égard d'une « théâtralité paradoxale » qui chez Villiers passe par la parole et par son pouvoir. La recherche villiérienne de la théâtralité même dans ses contes se réalise à travers un jeu complexe d'instances verbales et non-verbales (décor, éclairage, objets, gestes, bruits, etc.) qui sert la création d'un effet ou d'une impression bien déterminés (Ibid., p. 7-13).
9. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 49-68.
10. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 67.
11. Ibid., p. 70.
12. On souligne que ces deux éditions (UTET, 1968 et F. M. Ricci, 1980) s'enrichissent d'une introduction d'auteur : celle du spécialiste et traducteur Gianni Nicoletti, et celle de Jorge Luis Borges. Ce qui nous amène à penser à deux cas de traduction éditoriale, d'autant qu'Uffreduzzi est aussi l'auteur d'une autre traduction pour le même éditeur (D. Diderot, *Il nipote di Rameau ; Jacques il fatalista e il suo padrone*, Torino, UTET, 1965) et que Weiss, pour sa part, n'est que l'un des auteurs d'une traduction partielle.
13. Toujours pour Mondadori (« I Meridiani »), Montesano a dirigé avec Giovanni Raboni l'édition des *Opere* de Baudelaire (1996).
14. Le concept bermanien de « poéticité » du texte traduit en met en lumière toute sa valeur d'œuvre : « la poéticité réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original » (A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, cit., p. 92).
15. Dorénavant la traduction 1 (Uffreduzzi), la traduction 2 (Weiss) et la traduction 3 (Montesano).
16. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 53.
17. Villiers lui-même reconnaît son « soulignage extraordinaire des mots » ainsi que son « luxe exagéré de capitales » dans le but d'éclaircir l'ambivalence et donc l'ambiguïté de certains mots (A. de Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1559). C'est la manière dont Villiers « représente » les mots, les met en relief comme sur la scène. De ce fait, on a parlé d'une « théâtralité » de la parole, dans la mesure où l'auteur exploite la fonction métalinguistique de ces « apartés » laissant pressentir l'existence d'une dimension « autre » (B. Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 302). Ainsi l'emploi des italiques pour les syntagmes « d'azur, à l'étoile abîmée

d'argent, [...] *Pallida Victrix* » fait-il allusion à un référent autre que l'écusson de pierre. Cette position est aussi celle de Calì : « Les italiques, qui augmentent de façon significative au fur et à mesure que le récit approche du moment de la “ résurrection ” de Véra, peuvent être interprétés comme un discours intérieur au texte, presque un commentaire qui, sans réussir à définir le sens de la narration, isole typographiquement et souligne le statut de plus en plus problématique de ce sens et qui, sans résoudre l'ambiguïté du récit, attire pourtant l'attention du lecteur sur le récit lui-même » (A. Calì, « Le sens déplacé. Pour une lecture de Véra de Villiers de l'Isle-Adam », in *La narration et le sens. Études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Milella 1986, p. 98).

18. Plusieurs critiques partagent la conviction que la philosophie de Hegel a exercé une influence sur l'œuvre de Villiers. Voir C. Van der Meulen, *L'Idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam*, Amsterdam, H. J. Paris, 1925 ; A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1965 ; M. Watthée-Delmotte, *Villiers de l'Isle-Adam et l'Hégélianisme : étude textuelle de Véra*, Université Catholique de Louvain, « Les Lettres romanes, XXXVIII », 1984. La coexistence des opposés qui sous-tend le récit entier se manifeste déjà dans les citations en épigraphe : « La forme du corps lui est plus essentielle que sa substance » ; « L'Amour est plus fort que la Mort ». D'après ces études, Véra incarne l'amour idéal d'inspiration hégélienne.

19. Notamment pour la présence de l'iconostase ainsi que d'autres symboles religieux, certains critiques poussent leur interprétation jusqu'à parler d'idolâtrie et de culte de l'objet (R. Beuchat, « Deuil, mélancolie et objets », *Poétique* 4/ 2004 (n° 140), p. 483-494, URL : www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-483.htm ; M. Watthée-Delmotte, « Villiers de l'Isle-Adam – L'invisible au cœur du désir », *Image & Narrative*, vol. X, issue 1 (2009), consulté le 10/12/2014, URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Watthee.htm).

20. C'est ce qu'observe également R. Beuchat quand il parle d'une « inversion des valeurs spatiales » : « la liberté et l'espace sont dévalorisés au profit de la claustration et de l'ensevelissement, formes de privation d'espace (R. Beuchat, « Deuil, mélancolie et objets », cit., p. 486). Par ailleurs, cette idée trouve dans le texte l'appui d'un emploi lexical constant : « se renfermant, seul, avec l'ensevelie » (p. 554) ; « les deux amants s'ensevelirent » (p. 555).

21. On ne peut que renvoyer à G. Bachelard et au motif de la porte (avec celui de la fenêtre) lié à l'expérience humaine. En tant que passage, le seuil symbolise la transformation et active la dialectique du dehors et du dedans, du moi et de l'autre. G. Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957¹], Paris, PUF, 2008, p. 191 et sq. Dans la lignée de Bachelard, G. Matoré partage les notions de passage, transfert, mutation qu'entraîne la porte : « instrument d'une dialectique d'alternative, elle est ouverte ou fermée. La porte peut clore. Emprisonner un homme ou une conscience, verrouiller des choses interdites ou dangereuses, séparer des mondes incommunicables » (G. Matoré, *L'espace humain*, Paris, Nizet, 1976, p. 179).

22. Les deux épithètes se réfèrent à des choses inanimées, en leur conférant ainsi des traits humains et en anticipant la personnification progressive des autres objets dans les pages suivantes.

23. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 54-55.

24. Notons, au contraire, que le comte d'Athol est décrit au visage « mortellement pâle », comme si c'était lui qui venait de mourir, ce qui crée un effet de contraste avec la description de la (vraie ?) défunte qui suit dans le récit. Cela renvoie également à l'autre occurrence du syntagme « *Pallida Victrix* », dont le référent reste pourtant incertain (le comte ? Vénus ? la Mort ?) – comme l'observe Andrea Calì dans son intéressante interprétation – et renforce ainsi l'arrière-pensée de l'auteur (A. Calì, *op. cit.*, p. 92-94).

25. Ibid., p. 80

26. Voir à ce propos les différents procédés de traduction de la métaphore dont parle Peter Newmark. Ces derniers changent selon que la métaphore du texte source est plus ou moins enracinée dans le contexte culturel de la langue de départ. Dans le cas d'une métaphore

« originale », c'est-à-dire créée par l'auteur dans le contexte de l'œuvre, il conviendrait, selon Newmark, « to translate by a metaphor using the same or a similar image » (P. Newmark, *A textbook of translation*, New York, Prentice Hall International, 1988, p. 49).

27. Dans son analyse textuelle du conte, Watthée-Delmotte porte son attention sur les phénomènes spatiaux et temporels et sur leur stricte relation d'interdépendance (« chronotopes »). En l'occurrence, dans la perspective dialectique opposant lumière/ténèbres : « la nuit apparaît comme l'indice temporel privilégié, au sein duquel une parcelle de lumière joue un rôle dynamique » (M. Watthée-Delmotte, *Villiers de l'Isle-Adam et l'Hégélianisme : étude textuelle de Véra*, cit., p. 29).

28. Selon la distinction de Newmark opposant la traduction communicative (« communicative translation ») et la traduction sémantique (« semantic translation »). Dans une telle optique, l'objectif de la traduction 1 est de recréer l'effet produit par le texte original. Cf. P. Newmark, *Approaches to translation* [1981¹], Oxford, Pergamon, 1984, p. 22 et *passim*.

29. T. Todorov, *op. cit.*, p. 122

30. C'est justement le cas de l'iconostase qui, d'après Beuchat, devrait être interprétée à partir de sa fonction sémiologique complexe (R. Beuchat, « Deuil, mélancolie et objets », cit., p. 488-490). Watthée-Delmotte, de son côté, parle plutôt d'idolâtrie et d'un « surinvestissement de l'image » dont le résultat est de convertir l'élan du conte vers l'invisible en un attachement morbide au visible (M. Watthée-Delmotte, « Villiers de l'Isle-Adam – L'invisible au cœur du désir », cit., p. 170).

31. Ainsi Montesano explique-t-il : « Persino gli oggetti ora sentono la presenza di Véra, e i braccialetti e le collane, il cuscino e le pantofole, le mussole e i ninnoli sembrano emanare di nuovo il tepore del suo corpo : finché sospinta da una spirale verbale che si allarga ebbra e sale, sale come i vortici e i marosi lenti della musica di Wagner in un *crescendo* che inanella frase su frase in un eccitato stordimento » (G. Montesano, « L'uomo dei sogni », introduzione a A. de Villiers de l'Isle-Adam, *Racconti crudeli*, tr. it. di Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1995, p. XVI).

32. R. Beuchat, « Deuil, mélancolie et objets », cit., p. 493.

33. G. Jolly, *op. cit.*, p. 129.

34. P. Salerni, *La scena di una scrittura. Villiers de l'Isle-Adam fra teatro e romanzo*, Fasano, Schena, 1997, p. 73.

35. À titre d'exemple, le choix de ne pas italianiser le prénom « Véra » est tout à fait éloquent, d'autant plus que l'anthroponyme est aussi bien le titre du conte que l'élément-clé régissant le jeu phonétique de la célèbre devise « Qui verra Véra l'aimera ». Cela trouve une justification dans la traduction de cette formule en italien : le segment « Chi Véra vedrà, l'amerà », à la différence des deux autres solutions (« Chi vedrà Vera l'amerà » [Weiss] ; « Amerà Vera chi la vedrà » [Uffreduzzi]), pourrait bien être analysé comme le vers d'un poème. Bien que l'effet des trois versions découle de l'allitération en /v/ (vedrà/Vera ; Vera/vedrà) et des assonances en /e/ et /a/ (vedrà, Vera, amera), celle de Montesano ajoute une symétrie rythmique (3/2/3) par le moyen du prénom français et crée de ce fait une concomitance assez singulière de facteurs sonores. Le nom de la femme se trouve situé au milieu de deux séquences rythmiques plus longues, et est ainsi comme « isolé » et mis en relief. Nous pouvons retrouver dans la « rhétorisation » bermanienne le concept d'une traduction visant à l'élégance (A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 57).

36. Particulièrement dans *Véra*, selon Montesano, on assiste à la tentative, vouée à l'échec, de la fuite de la réalité dans le Rêve. Villiers nous transmet sa confiance dans la « pensée magique » en pénétrant « in profondità, fin dentro la mente stessa del borghese, nella sua presunta interiorità ». Et pourtant « Il mago di Véra è solo un poeta, e riconosce che il suo sogno non può avere un lieto fine. Se è impossibile sottrarsi alla trappola della società borghese con la rivolta reale, sarà ancora più impossibile sfuggirle nella rivolta della fantasticherie. Le leggi sociali e

quelle della natura si saldano in un unico blocco, e sono indistruttibili. Ciò che è possibile è solo la resa » (Montesano, *op. cit.*, p. X et XVII).

RÉSUMÉS

Récit fantastique-visionnaire, *Véra* peut être considéré une œuvre d'art soigneusement construite et pensée qui au niveau sémantique paraît l'emblème d'une traduction dénaturée et d'une vérité inatteignable. Dans cette étude nous analyserons trois traductions italiennes dont chacune, tout en créant des effets différents, voire antithétiques, vise à restituer le texte original.

Il est indéniable que très souvent un problème apparemment insoluble dans la traduction d'une œuvre littéraire peut faire affleurer des côtés abstrus du sens, tout en appelant le traducteur à un véritable creusement du texte. En l'occurrence, le conte *Véra* se prête à l'approfondissement des concepts de « réalité » et de « vérité », dans une perspective aussi bien philosophique que linguistique. Dès lors les interrogatifs : peut-on connaître la vérité ? Existe-t-il une réalité vraie ou plutôt celle-ci n'est qu'une représentation mentale existant seulement en relation au sujet et à ses paramètres de jugement ?

INDEX

Mots-clés : Villiers de l'Isle-Adam (Auguste de), *Véra*, récit fantastique, traduction, fidélité, analyse contrastive, vérité, Uffreduzzi (Franca), Weiss (Claudia), Montesano (Giuseppe)