

Jacopo Masi
Università di Bologna

Séminaire de traductologie

Traductions de l'*Aurélia* de Nerval, ou :
ce qui reste d'une folie parisienne entre Italie et Angleterre

Seneffe, Juillet 2006

Introduction et présentation des traductions

Le 1^{er} janvier 1855 la première partie d'*Aurélia* parut dans la *Revue de Paris*. La « Seconde partie » sera publiée le 15 février de la même année. Entre-temps, dans la nuit du 25 au 26 janvier, l'auteur, Gérard de Nerval, est trouvé pendu en rue de la Vieille-Lanterne, Paris. Si on a choisi de donner ces dates-ci, c'est seulement parce qu'elles rendent compte du caractère lacunaire du texte, en particulier pour ce qui concerne la « Seconde partie », et encore plus elles expliquent les différentes variantes en français (trois au moins) qui ont paru au fil des ans, à partir de 1855, et par conséquent certaines des divergences remarquables parmi les traductions en examen.

Le texte de la nouvelle édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », à laquelle nous faisons référence dans sa réédition pour Gallimard Folio Classique, est fidèle au texte de la *Revue de Paris*, gardant la lacune du manuscrit où Nerval annonce la citation de lettres – « Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées ; voici ce que je retrouve : »¹ - en donnant seulement l'indication : « (Ici les lettres) / Jusqu'aux dernières que j'envoie »². Cependant, peu de mois après la publication en revue, Théophile Gautier et Arsène Houssaye intégreront le volume posthume *Le Rêve et la Vie* (1855), dont le titre est devenu le sous-titre de l'édition Gallimard, avec un choix, assez arbitraire, de lettres et fragments de lettres d'amour écrites par Nerval.

Des traductions que nous allons analyser deux reproduisent le texte original sans combler la lacune : il s'agit de l'édition établie par Oreste Macrì (Guanda, Milano, 1979)³ et de celle par Franco Calamandrei (il melangolo, Genova, 1983)⁴ avec les illustrations de Alfred Kubin tirées de l'édition allemande, traduction par Hedwig Kubin, du 1910⁵. Par contre, Decio Cinti, collaborateur et secrétaire de Marinetti et traducteur de plusieurs de ses écrits en français (parmi lesquels le « Manifeste du Futurisme »), suit, pour la première traduction italienne du 1904, la variante avec les fragments établie par Gautier⁶. Un choix pareil est au fondement de la première traduction en anglais, faite par le poète imagiste Richard Aldington et publiée en 700 copies en 1932⁷. Enfin il faut souligner le cas particulier de la traduction italienne du 1954 par Cesare Giardini⁸ qui opte pour l'intégration, au lieu des fragments, des dix-huit lettres d'amour publiées en 1902 par Victorien

¹ G. de Nerval, *Aurélia*, Gallimard, Paris, 2005, p. 182 (dorénavant Gallimard).

² G. de Nerval, *Ibidem*, note 3, p. 284.

³ G. de Nerval, *Le figlie del fuoco*, Guanda, Milano, 1979 (dorénavant Macrì).

⁴ G. de Nerval, *Aurelia*, il melangolo, Genova, 1983 (dorénavant Calamandrei).

⁵ G. de Nerval, *Aurelia oder Der Traum und das Leben*, Muller, Munchen, 1910.

⁶ G. de Nerval, *Aurelia*, Società Editrice Sonzogno, Milano, 1904 (dorénavant Cinti).

⁷ G. de Nerval, *Aurelia*, Chatto & Windus, London, 1932 (dorénavant Aldington).

⁸ G. de Nerval, *Le figlie del fuoco, Aurelia, La mano stregata*, BUR, Milano, 1954 (dorénavant Giardini).

Sardou dans la *Nouvelle Revue* sous le titre de *Lettres à Aurélia*. Il s'agit très clairement d'un acte diamétralement opposé à celui de Jean-Nicolas Illouz, qui a soignée l'édition Gallimard, un acte qui jaillit de la supposition, certitude même, de Giardini de respecter la volonté de Nerval, comme l'on peut lire dans ses propres mots :

Solo nell'ottobre 1902 fu possibile dare un compimento allo scritto, allorché Victorien Sardou pubblicò, nella "Nouvelle Revue", le diciotto *Lettere ad Aurelia*, che egli desunse da alcuni manoscritti in suo possesso, che sono certamente abbozzi di una corrispondenza autentica [...], e che da allora sono rimaste legate al racconto.⁹

Il est très intéressant de remarquer que Richard Aldington, en faisant lui aussi allusion à cette publication-là dans une note à sa traduction, choisit par contre de se servir du texte établi par Gautier, dans la conviction qu'il s'agissait de l'original :

A much fuller manuscript of these letters was published for the first time in 1902 by Victorien Sardou. They are given also at the end of M. Jules Marsan's *Correspondance de Gérard de Nerval, 1830-1855*. (Mercure de France.) After a good deal of hesitation I have decided to reproduce here only the fragments given in the text of *Aurelia*.¹⁰

Après cette présentation préalable des différentes variantes et traductions, on peut procéder à l'analyse comparative des travaux cités.

⁹ C. Giardini, « Nota introduttiva », p. 16 : « Seulement en octobre 1902 on a pu atteindre l'achèvement de l'œuvre, lorsque Victorien Sardou publia, dans la « Nouvelle Revue », les dix-huit *Lettres à Aurélia*, qu'il tira de certains manuscrits qu'il détenait et qui sont sans doute des ébauches d'une correspondance authentique, et qui depuis lors ont resté liées à la nouvelle. »

¹⁰ Aldington, p. 55: « Un manuscrit bien plus complet de ces lettres a été publié la première fois en 1902 par Victorien Sardou. Elles sont aussi données à la fin de *Correspondance de Gérard de Nerval, 1830-1855*, par M. Jules Marsan (Mercure de France.) Après beaucoup d'hésitation j'ai décidé de reproduire ici seulement les fragments donnés dans le texte d'*Aurelia*. »

Analyse

Observations lexicales

On l'a dit, la première traduction en italien d'*Aurélia* est due au traducteur « du futurisme » Decio Cinti et on va commencer par là non seulement pour une raison chronologique mais aussi, et surtout, parce que c'est là qu'on rencontre le premier problème de traduction, le premier de plusieurs malentendus. Et voilà la raison pourquoi cette étude, qui en origine se profilait comme confrontation des premières traductions en italien et en anglais, se dessine maintenant avec une telle disproportion du côté italien. Deuxième phrase de la nouvelle : « Je n'ai pu **percer** sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. »¹¹ Le choix de Cinti de traduire le verbe « percer » comme « guardare »¹² (regarder) est apparemment inexplicable, et encore plus par rapport aux autres traductions : « attraversare » pour Giardini¹³, « varcare » pour Calamandrei¹⁴, « penetrare attraverso » pour Macri¹⁵ et « [to] pass through » dans l'édition anglaise de Aldington¹⁶.

La différence de signifié est évidente et ce qu'elle sous-tend est en effet une différence de perspectives qui semble se maintenir, bien qu'affaiblie, quelques pages après, au début du troisième chapitre de la « Première partie », lorsque Nerval écrit : « Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'**épanchement** du songe dans la vie réelle. »¹⁷ Ici, encore une fois, si la majorité des traducteurs a opté pour des termes très fortement orientés vers un univers, pour ainsi dire, *liquide*, ou d'envahissement liquide, de progressif mélange et substitution du contenu dans le même récipient, Cinti par contre est resté fidèle à la *vision* d'une *ouverture*, pareille à celle d'un dévoilement détaché d'un mystère. Là où Calamandrei et Giardini traduisent « dilagare »¹⁸, Aldington « overflowing »¹⁹ et Macri, en employant une image lavique qui bien calque la conception romantique de l'inconscient et du rêve comme profondeurs telluriques, « effusione »²⁰, Cinti en effet préfère le terme « schiudersi »²¹ (« se desserrer, s'entrouvrir »), terme qui peut-être s'insère plus aisément dans la constellation sémantique des « portes d'ivoire ou de corne » d'origine virgilienne, donnée par Nerval au début du récit, mais qui n'est pas dans le texte français.

¹¹ Gallimard, p. 124.

¹² Cinti, p. 11.

¹³ Giardini, p. 197.

¹⁴ Calamandrei, p. 11.

¹⁵ Macri, p. 211.

¹⁶ Aldington, p. 1. Mais il faut remarquer qu'ici Aldington transforme le passé français « je n'ai pu percer sans frémir » en un présent générique anglais : « Not without a shudder do I pass through... ».

¹⁷ Gallimard, p. 128.

¹⁸ Calamandrei, p. 17, Giardini, p. 203.

¹⁹ Aldington, p. 6.

²⁰ Macri, p. 215.

²¹ Cinti, p. 17.

On avait dit qu'il y a, à notre avis, au fondement de ces différences de traduction une différence de perspective qui émerge bien évidente lorsqu'on combine les deux choix de Cinti de traduire avec « regarder » et « se desserrer » : en faisant référence au dédoublement de l'homme selon Nerval – « Il y a en tout homme un spectateur et un acteur »²² – le protagoniste de la variante de Cinti résulte fort plus déplacé vers le pôle de l'homme « spectateur » par rapport à l'original et aux autres traductions. Nerval, en fait, n'a pas regardé les portes du rêve : il les a traversé comme il a « deux fois vainqueur traversé l'Achéron » dans *El Desdichado*. Il n'a pas seulement vu le monde du rêve se desserrer dans le monde réel, il en a subi l'envahissement.

En effet les bévues du premier traducteur en italien sont plusieurs et si on peut supposer que « un anello di lavoro antico »²³ (traduction littérale de « une bague d'un travail ancien »²⁴) pouvait sonner bien aux oreilles du début du siècle comme pour nous « un anello di antica fattura », selon la traduction des trois autres italiens²⁵, on ne comprend pas toutefois pourquoi les « inscriptions » de Nerval²⁶ deviennent pour Cinti « inversioni »²⁷ plutôt que « iscrizioni »²⁸ ou, tout au plus, « epigrafi »²⁹. Encore, le choix de traduire la sèche précision de Nerval : « Il me sembla que c'était la consécration du pardon des cieux »³⁰ par un pléonasme qui a moins de la verbosité explicative que d'une simple inattention : « Mi parve di consacrare così la consacrazione del perdono dei cieli. »³¹ Pareillement, il nous semble dû à inattention la traduction du nom de la déesse Isis comme Iris à page 60³², qui devient incompatible avec ce que Nerval écrit peu de pages après : « Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis »³³ et que Cinti traduit : « Ritornai col pensiero all'eterna Iside »³⁴, où il y a très peu de retour.

D'ailleurs, le « traducteur du Futurisme » n'est pas le seul : Giardini, par exemple, termine la description de Nerval du jardin de la clinique du Docteur Émile Blanche en transformant les sculptures des aliénés en sculptures de pâtissiers obsessionnels. Voilà les mots de Nerval :

²² Gallimard, p. 151.

²³ Cinti, p. 30.

²⁴ Gallimard, p. 142.

²⁵ Giardini, p. 213; Calamandrei, p. 35; Macri, p. 224.

²⁶ Gallimard, p. 143.

²⁷ Cinti, p. 31.

²⁸ Giardini, p. 214; Calamandrei, p. 37. Aldington, p. 19 : « inscriptions ».

²⁹ Macri, p. 225.

³⁰ Gallimard, p. 174.

³¹ Cinti, p. 59.

³² Cinti, p. 60.

³³ Gallimard, p. 180.

³⁴ Cinti, p. 64.

Plus loin, une tête de mort était creusée dans le plâtre ; sur la face opposée, deux pierres de taille avaient été sculptées par quelqu'un des hôtes du jardin et représentaient de petits mascarons assez bien rendus.³⁵

Giardini apparemment ne s'étonne pas de lire « macarons » au lieu de « mascarons » et traduit « [...] dei piccoli amaretti assai ben riprodotti »³⁶ qui est chose tout à fait différente des « mascheroncini abbastanza riusciti » (Cinti, p. 61), ou « piccoli mascheroni » (Calamandrei, p. 83 et Macrì, p. 249). Il faut pourtant avouer qu'il s'agit de péchés véniels qui poussent au sourire plutôt qu'à une grimace, fautes marginales qui n'atteignent pas les questions cruciales de l'œuvre, détails qui ne font pas chanceler les coordonnées épistémologiques dans lesquelles se place le récit de Nerval. Mais parfois une faute d'inattention peut générer des paradoxes théoriques, des véritables contradictions dans les termes qui produisent une perte de signifié, une confusion fatale à la réception du lecteur étranger qui ne puisse pas disposer de l'original. C'est le cas de la traduction de Cinti d'un des passages fondamentaux d'*Aurélia*, où la folie de Nerval commence à s'appuyer sur la « vérité mystique de la cabale », pour ainsi dire :

J'avais réuni quelques livres de cabale. Je me plongeai dans cette étude, et j'arrivai à me persuader que tout était vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles.³⁷

Ce que pour Nerval est « vrai », pour Cinti devient « vain », de façon que sa traduction affirme tout à fait l'opposé de ce que l'auteur voulait dire :

Avevo raccolto alcuni libri di cabala. Mi immersi in tale studio, e giunsi a convincermi che era vano tutto ciò che lo spirito umano aveva accumulato in quelle pagine nel corso dei secoli.³⁸

D'ailleurs le texte continue en expliquant encore plus clairement les croyances de l'auteur – « La conviction que je m'étais formée de l'existence du monde extérieur coïncidait trop bien avec mes lectures, pour que je doutasse désormais des révélations du passé »³⁹ – et cette fois Cinti traduit bien, désorientant complètement le lecteur italien en l'espace de deux phrases. On pourrait supposer

³⁵ Gallimard, p. 176.

³⁶ Giardini, p. 242.

³⁷ Gallimard, p. 158.

³⁸ Cinti, p. 44.

³⁹ Gallimard, p. 158.

même, avec un peu de bienveillance, qu'il ne soit pas une erreur du traducteur mais une faute d'impression ou bien de transcription. Malheureusement aucune réédition corrigée n'a suivi la première, donc le doute reste; cependant une autre imprécision, une légèreté de pareille importance mais d'une façon différente et telle qu'elle ne peut qu'être imputée au traducteur nous fait pencher pour une lecture inattentive de Cinti.

À travers le prisme du délire initiatique du VI chapitre de la « Seconde partie » Nerval aperçoit tout à coup le sens profonde de l'existence, le réseau des correspondances entre *microcosme* et *macrocosme*, la force et l'énergie magnétique qui meuvent les engrenages de l'univers :

Tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles.⁴⁰

Il est notoire que le noyau de la doctrine des correspondances est l'idée de *lien*, comme d'autre part émerge des mots-clefs du passage cité : « se correspond », « magnétiques », « chaîne infinie », « réseau », « fils », « se communiquent ». Étant données ces prémisses, le choix du traducteur entre les deux possibles traductions de l'adjectif « déliés » (« *sottili, esili* » d'un côté et comme participe passé de délier, donc « *slegati* », de l'autre) semble très facile, automatique même. Et en effet Calamandrei traduit sans aucun problème :

[...] è una rete trasparente che ricopre il mondo, e i suoi esili fili di nodo in nodo si riallacciano ai pianeti e alle stelle.⁴¹

Pareillement Giardini, qui peut-être interprète un peu librement « de proche en proche »:

[...] è una rete trasparente che copre il mondo, e i cui fili sottili si estendono indefinitamente sino ai pianeti e alle stelle.⁴²

Et Macrì :

⁴⁰ Gallimard, p. 179.

⁴¹ Calamandrei, p. 87.

⁴² Giardini, p. 244.

E' una rete trasparente che copre il mondo, e i cui fili sottili continuano di grado in grado fino ai pianeti e alle stelle.⁴³

Ou encore Aldington :

it is a transparent network which covers the world, and its fine threads communicate from one to another to the planets and the stars.⁴⁴

Enfin, par contre, l'interprétation erronée de Cinti qui paraît méconnaître le contexte, en faisant complètement s'écrouler toute la théorisation nervalienne :

E' una rete trasparente che copre il mondo, e i cui fili, slegati, comunicano, da punto a punto, coi pianeti e colle stelle.⁴⁵

Les fils, selon Nerval, sont tellement minces et fins que seulement « un héros vivant sous le regard des dieux »⁴⁶, une personne dont le rôle soit « de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions »⁴⁷, donc un illuminé peut les apercevoir ; ils ne sont pas si disjoints que seulement un fou, un aliéné, pourrait croire de les voir.

Pour terminer cette partie d'analyse lexicale on voudrait très rapidement faire allusion à ce qui, en confrontant les cinq traductions, d'emblée nous paraissait une erreur, mais qui en vérité s'est démontré un clair exemple des problèmes éditoriaux de l'œuvre et, plus précisément, comme on l'a dit au début, de la « Seconde partie » d'*Aurélia*. Dans le V chapitre de cette partie, Nerval décrit le jardin de la clinique où il est conduit en 1853. À page 176 de l'édition Gallimard on peut lire : « Dans un angle se trouvait une petite butte où l'un des prisonniers se promenait en cercle tout le jour »⁴⁸ et, avec raison, Cinti place ce personnage-ci sur « un piccolo poggio »⁴⁹, Calamandrei sur « un monticello »⁵⁰ et Aldington sur « a little mound »⁵¹. Par contre, les deux autres traducteurs italiens le cachent à la vue dans « un piccolo capanno » (Macri)⁵² ou « capanna » (Giardini)⁵³. On a

⁴³ Macri, p. 251.

⁴⁴ Aldington, p. 52.

⁴⁵ Cinti, p. 64.

⁴⁶ Gallimard, p. 178.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁹ Cinti, p. 61.

⁵⁰ Calamandrei, p. 83.

⁵¹ Aldington, p. 49.

⁵² Macri, p. 249.

d'abord pensé à une inattention, une faute de lecture de Macrì et Giardini : c'est-à-dire « hutte » au lieu de « butte ». Mais, en fait, il semble plutôt une question d'interprétation du manuscrit, car, par exemple, les deux éditions électroniques consultables sur le réseau (<http://gallica.bnf.fr>), dont une est la version électronique de l'édition en papier Lachenal & Ritter (1985)⁵⁴ et l'autre le document électronique des *Œuvres* (textes établies par Henri Lemaitre)⁵⁵, portent la leçon : « une petite hutte ». D'ailleurs, il sera suffisant de lire les mots d'un des premiers éditeurs, Louis Ulbach, pour comprendre les difficultés de déchiffrement des volontés de l'auteur :

« Je me souviens [...] du manuscrit bizarre qui me fut remis par Gérard de Nerval pour la *Revue de Paris* : des bouts de papier de toutes dimensions, de toute provenance, entremêlés de figures cabalistiques dont l'une visait à démontrer par la géométrie le mystère de l'Immaculée Conception, des fragments sans lien que l'auteur reliait entre eux dans le travail pénible de la correction des épreuves, voilà le premier aspect de ce travail. »⁵⁶

Ce monde-ci, ce monde-là : ou la traduction des noms

Un intérêt tout à fait particulier revêt la traduction des noms, soit de personnes soit de lieux, qui paraient dans la nouvelle de Nerval, traduction qui montre deux choix radicalement opposés entre le premier traducteur italien, Cinti, et le premier anglais, Aldington pour ce qui concerne la toponomastique. En effet, tous les deux transposent le seul prénom de personne, à part Aurélia (rendu par les deux sans accent aigu), cité par Nerval (Georges⁵⁷) avec les très répandus équivalents autochtones : Giorgio⁵⁸ et George⁵⁹. C'est vrai aussi que à page 127 l'auteur parle du peintre Paul Chenavard, en en taisant le nom de famille, mais ici la comparaison entre les traductions est impossible ou, quand même, sans résolution, car si d'un côté Cinti l'italianise en « Paolo »⁶⁰, de l'autre l'orthographe anglaise est pareille à celle française : « Paul »⁶¹. Encore plus révélateur est le

⁵³ Giardini, p. 242.

⁵⁴ Consulté le 20 juin 2006, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7503j>, p. 103.

⁵⁵ Consulté le 20 juin 2006, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1014750.table>.

⁵⁶ Cité en Gallimard, p. 265 (« Établissement du texte »).

⁵⁷ Gallimard, pp. 168, 174.

⁵⁸ Cinti, pp. 53, 59.

⁵⁹ Aldington, pp. 42, 47-8.

⁶⁰ Cinti, p. 16.

⁶¹ Aldington, p. 5.

choix de Cinti, typique de l'époque où il traduisait, de rendre en italien le prénom du poète allemand auquel Nerval fait allusion (sans le nommer)⁶², d'une façon telle que Henri Heine devient Arrigo Heine⁶³.

Cette sorte de « autarchie linguistique » produit des effets bien plus remarquables lorsqu'elle met en jeu la physionomie de Paris. De la ville française sont gardés presque seulement les Tuileries et Montmartre ; le reste se dessine comme la silhouette d'une ville italienne. Pour en donner quelques exemples : la rue Saint-Victor⁶⁴ devient « via San Vittore »⁶⁵, rue du Coq (p. 174) « via del Gallo » (p. 59), le pont des Arts (p. 174) « il ponte delle Arti » (p. 59), l'église de Notre-Dame-de-Lorette (p. 170) « la chiesa di Nostra Signora di Loreto » (p. 55). Par contre, Aldington laisse toute indication dans la langue d'origine, comme on peut lire aux pages 47-48 :

I ran down the rue Saint-Victor [...], I threw into the deepest part [of the water] the ring I had bought at Saint-Eustache. [...] While we were going across the Pont des Arts [...]. In the rue du Coq I bought a hat [...]. I continued on my way and reached the galleries of the Palais-Royal.⁶⁶

Malheureusement ni Cinti ni Aldington ne nous donnent une motivation explicite de leurs choix dans leurs préfaces et donc on peut seulement supposer que l'acte du traducteur italien ait le signifié d'un effort de familiarisation d'un contexte géographique bien plus lointain qu'aujourd'hui pour le lecteur italien de l'époque. Mais en fait ce que nous plus intéresse, donnée la distance intrinsèque et incommensurable entre l'œuvre et le lecteur étranger, est la cohérence de la traduction. En d'autres mots, s'il faut perdre, s'il faut laisser tomber quelque chose dans le passage d'un bord à l'autre de la rivière, au moins qu'on sache ce qu'on perd et qu'elle soit, pendant toute la traversée, la même chose. Macrì, par exemple, traduit le nom Georges par « Giorgio »⁶⁷ une fois seulement, puis peu de pages après, il parle toujours de « Georges »⁶⁸, si que dans sa version en italien on peut compter un personnage davantage de l'original français. Pareillement Cinti, qui a tout traduit, dans la dernière occurrence du mot « fiacre » préfère, sans aucune raison, ne le traduire pas (« poi mi fecero salire in un *fiacre* »)⁶⁹, en produisant dans l'esprit du lecteur italien un déplacement, qui, il faut le souligner, n'a rien de déplorable pour soi, mais qui aux oreilles habituées au son familier de

⁶² Gallimard, p. 169: « Un poète allemand m'avait donné quelques pages à traduire [...] ».

⁶³ Cinti, p. 155, « Nota del Traduttore ».

⁶⁴ Gallimard, p. 173.

⁶⁵ Cinti, p. 59.

⁶⁶ Aldington, pp. 47-48.

⁶⁷ Macrì, p. 243.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 247.

⁶⁹ Cinti, p. 60.

l' « orologio di Sant'Eustachio » résonnant dans une Paris italienne jusque du début, devient, sans qu'on puisse comprendre ce qui se passe (voiture ? animal ?), bruit assourdissant.

On voudrait terminer cet exposé en remarquant très brièvement une caractéristique commune à toutes les traductions consultées, soit en italien soit en anglais : le mot le plus fréquent dans le texte de Nerval est sans doute « esprit » (avec ses 68 occurrences) et il a toujours été traduit comme « spirito » ou « spirit » même si le terme pourrait théoriquement correspondre à l'italien « mente » et à l'anglais « mind », surtout après la diffusion de la psychanalyse et vu le contexte du récit. En effet le choix des traducteurs nous semble parfaitement convenable pour des raisons intrinsèques au texte et que nous allons expliquer dans le prochain exposé.

Bibliographie

Textes français

G. de Nerval, *Aurélia* (Préface de Gérard Macé, Édition de Jean-Nicolas Illouz), Gallimard, Paris, 2005.

G. de Nerval, *Aurélia*, Lachenal & Ritter, 23 et 25 Quai Voltaire, Paris, 1985 (Consulté le 20 juin 2006, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7503j>).

G. de Nerval, *Œuvres* [Document électronique] (textes établis par Henri Lemaitre), Consulté le 20 juin 2006, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1014750.table>.

Traductions italiennes

G. de Nerval, *Le figlie del fuoco* (Introduzione, traduzione e note di Oreste Macri), Guanda, Milano, 1979.

G. de Nerval, *Aurelia* (traduzione di Franco Calamandrei, Illustrazioni di Alfred Kubin, con un saggio di Albert Béguin), il melangolo, Genova, 1983.

G. de Nerval, *Aurelia* (Introduzione e traduzione di Decio Cinti), Società Editrice Sonzogno, Milano, 1904.

G. de Nerval, *Le figlie del fuoco, Aurelia, La mano stregata*, (Traduzione di Cesare Giardini), Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1954.

Traduction anglaise

G. de Nerval, *Aurelia* (Translated by Richard Aldington, with Lythographs by Pearl Binder), Chatto & Windus, London, 1932.

Œuvres de théorie de la traduction consultées

G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.