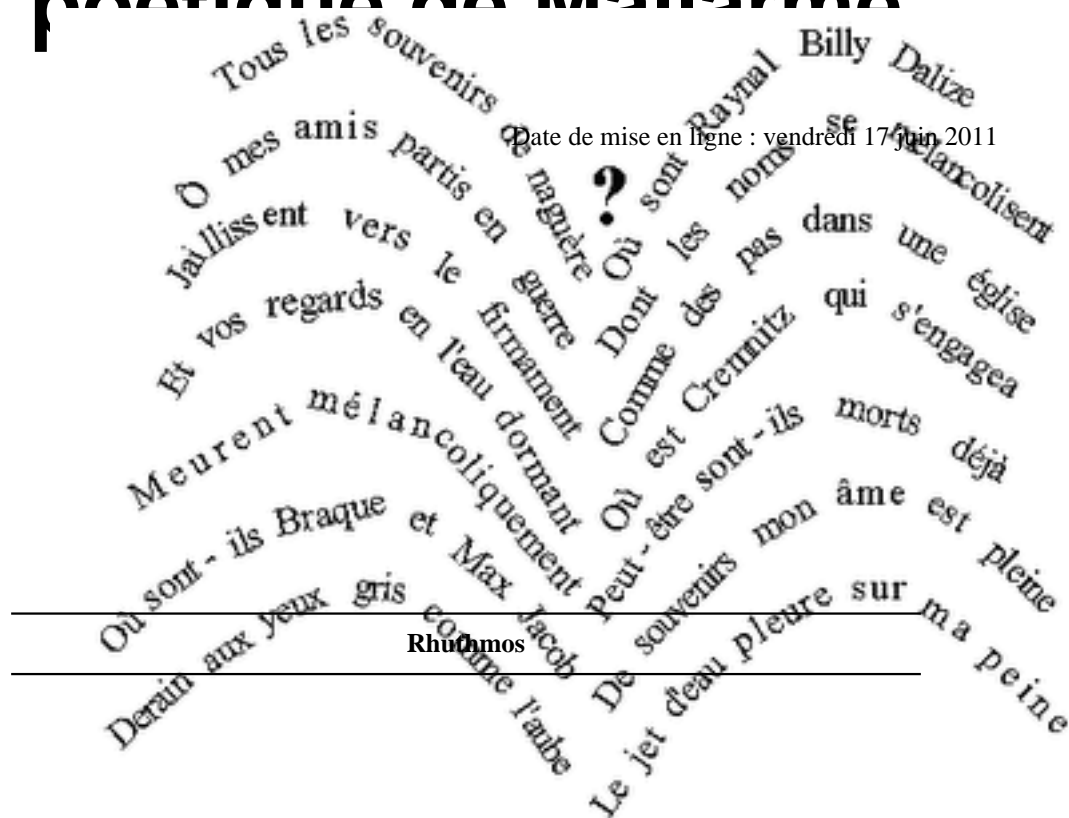


Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article370>

Du « texte véridique » au « fait rythmique et transitoire » - Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé



Rhuthmos

Sommaire

- [Le calque, l'original et l'immuable](#)
- [L'inachèvement, la généalogie, l'historique](#)
- [Les rythmes du traduire, la prose et la temporalité](#)
- [Conclusion](#)
- [Tableaux](#)
- [Références](#)
- [Annexes](#)

Cet article a déjà paru dans TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 12, n° 1, 1999, p. 91-114. Il a été réalisé grâce à une subvention du CRSH et à une bourse de la fondation Alexander von Humboldt. Nous remercions Lucie Bourassa de nous avoir autorisé à le reproduire ici et de nous avoir fourni les annexes qui y manquaient.

RÉSUMÉ : Mallarmé a été profondément marqué par l'oeuvre de Poe, au point d'en faire l'emblème d'un idéal poétique, « [à] savoir que tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne ». L'admiration de Mallarmé pour Poe a certes pesé dans sa décision de traduire les poèmes que Baudelaire avait laissés de côté parce que « trop concertés ». Les années au cours desquelles s'effectuent les traductions sont aussi, en partie, celles de l'élaboration d'une théorie et d'une écriture proprement mallarméennes. À partir de l'analyse de la version mallarméenne de quelques poèmes de Poe (en particulier « Ulalume » et « The Bells »), le présent article essaie de voir dans quelle mesure la pratique de la traduction témoigne de la formation de cette poétique. L'analyse s'attache surtout au déploiement temporel, au mouvement du rythme et de la signification des textes, parce que les problèmes du rythme et de la temporalité jouent un rôle fondamental dans le désir qu'a Mallarmé de « révéler les aspects mystérieux de l'existence », et se trouvent ainsi au coeur des contradictions de sa théorie du langage.

ABSTRACT : Mallarmé was deeply influenced by the works of Poe, to the point of making of them an ideal poetics, « That is there should be no accidents in modern writing. » Mallarmé's admiration for Poe certainly influenced his decision to translate his poems, that Baudelaire had set aside because they were « too orchestrated. » The years over which he translated the poems were also, in part, the years where a « Mallarmean » theory and writing style slowly achieved definition. By analyzing the « Mallarmean » versions of a few of Poe's poems (« Ulalume » and « The Bells » in particular), this article is an attempt to understand to what degree the practice of translation revealed the development of the poetics. The analysis relies heavily on the nature of the passage of time, the movement of rhythm and the texts' importance, since the problems of rhythm and temporality play a fundamental role in Mallarmé's desire to « reveal the mysterious aspects of existence », and therefore find themselves at the centre of the contradictions of his theory of language.

On sait que Mallarmé a été profondément marqué par l'oeuvre de Poe, au point d'en faire l'emblème d'un idéal poétique, « [à] savoir que tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne » (Mallarmé, 1945, p. 230). Dans sa correspondance des années 1860 à en particulier en 1866 et 1867, lors de sa « crise » spirituelle à en particulier, Mallarmé associe souvent le nom de Poe aux premières conceptualisations d'une poétique en pleine formation, dont l'un des rêves est de parvenir, *par un travail sur le langage*, à une forme nouvelle de connaissance, à un « Livre » qui sache transcender le contingent pour parvenir à une « conception de l'univers » (Mallarmé, 1998, p. 724 ; à Villiers de L'Isle-Adam, 24 septembre 1867 [1]). L'admiration de Mallarmé pour Poe a certes pesé dans sa décision de traduire ce que Baudelaire avait laissé de côté en affirmant qu'une « traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve [2] ». L'édition complète des poèmes traduits paraît en 1888, mais l'essentiel du travail semble s'être effectué entre le début des années 1860 et les parutions partielles qui s'évalent de 1872 à 1877. Ces années recourent en partie celles de l'élaboration d'une théorie et d'une écriture

proprement mallarméennes. J'essaierai de voir ici dans quelle mesure la pratique de la traduction témoigne de la formation de cette poésie avec ses tensions, sa pluralité interne, et son désir de « révéler les aspects mystérieux de l'existence » (Mallarmé, 1998, p. 782 ; à Léo d'Orfer, 27 juin 1884), principalement à travers l'étude des poèmes « Ulalume » (Poe, 1982, p. 53-56 et Poe, 1965, p. 102-105) et « Les Cloches » (« The Bells » ; Poe, 1982, p. 69-71 et Poe, 1965, p. 119-122). Je m'intéresserai aux questions du calque, du vers et de la prose.

Le calque, l'original et l'immuable

Les traductions de Mallarmé ont frappé tous les commentateurs par leur littéralité quasi systématique. Le poète lui-même qualifie à plusieurs reprises son travail de « calque », et même de « calque strict ». Une comparaison entre un fragment d'« Ulalume » communiqué à Cazalis en juillet 1863 (Mallarmé, 1998, p. 649 [3]) et la version entière que nous lisons maintenant montre que le calque ne s'est pas imposé d'emblée à Mallarmé, du moins pas tel quel, en prose.

Le calque est partout. Dans la syntaxe d'abord, qui suit presque rigoureusement l'ordre de celle de Poe, comme le montre ce changement entre les deux versions du vers « To the Lethean peace of the skies », traduit d'abord par « à la paix léthéenne du ciel », plus tard par « vers la léthéenne paix des cieus ». Ce littéralisme syntaxique met souvent en évidence, comme l'a montré Meschonnic « la non-superposition des systèmes linguistiques » (Meschonnic, 1978, p. 237), il rend la langue de traduction étrange. Pour rester dans la terminologie de Meschonnic, on pourrait dire que les tours de Mallarmé ici tiennent plus précisément d'une « poétisation ». L'antéposition de l'adjectif, qui devient presque une règle dans les poèmes traduits, est un fait de langue en anglais, alors qu'elle est, à de rares exceptions près, archaïsante ou poétisante en français, où on l'emploie surtout pour satisfaire aux contraintes métriques [4].

Il y a des calques aussi bien sûr dans le lexique, qui sont à l'origine d'une partie des contresens si souvent observés dans les versions de Mallarmé [5]. Ils pourraient signaler une méconnaissance de l'anglais chez le poète [6], sauf que souvent, le mot qui est rendu dans un poème par un faux-ami se trouve correctement traduit dans un autre. L'ajout d'un contresens dans la dernière version d'« Ulalume » montre qu'il y a là autre chose que de la négligence : Mallarmé avait d'abord écrit, pour « warmer than Dian », « plus chaude que Diane » puis le remplace par le littéral « plus tiède », qui a des connotations opposées à celles de l'anglais « warmer » ici. Les faux-amis, qui semblent donc plutôt venir d'une recherche de parenté avec le signifiant de l'original, retrouvent parfois en plus une signification étymologique ou archaïque. Dans « Ulalume » (strophe 1), « crispées et mornes » remplace curieusement « criped and sere » ; seule l'étymologie du verbe français « crisper » (de *crispere*, friser, rider) peut rappeler l'apparence plissée ou roulées de ces feuilles en anglais desséchées ou flétries, qui ne sont mornes qu'en français. Le « pérennelle » de « La vallée de l'inquiétude » est un mot ancien (1560), sorti d'usage au XVII^e siècle et repris par Huysmans en 1901 [7] :

They weep : from off their delicate stems/Perennial tears descend in gems. (« The Valley of Unrest », Poe, 1965, p. 55)

Ils pleurent : de leurs délicates tiges les pérennelles larmes descendent en pierreries. (Poe, 1982, p. 86)

Que la justification étymologisante-archaïsante y soit ou non, le fauxami par le sens reste presque toujours un proche parent, quand ce n'est un jumeau, par le son ou la lettre. Dans « Ulalume » encore (strophe 2), les « rivières scoriaques » (« Scoriae rivers ») s'éloignent du fleuve original, mais conservent la forme étrange et sonore de l'adjectif, apparemment introuvable dans les dictionnaires [8], qui ne donnent que « scoriaceous » pour l'anglais et «

scoriacé » pour le français. On pourrait multiplier les exemples de ces parents et cousins par le timbre et la graphie. Même en dehors des calques, il arrive souvent à Mallarmé de choisir, entre plusieurs traductions possibles, la plus matériellement proche de l'anglais : dans la strophe en deux versions d'Ulalume, « elle jubile dans une région de soupirs » (Poe, 1982, p. 53) a remplacé « elle se joue dans un monde de soupirs » (Mallarmé, 1998, p. 649) pour rendre « She revels in a region of sighs » (Poe, 1965, p. 103).

Mallarmé semble ici souhaiter avant tout laisser transparaître l'anglais, ou encore Poe lui-même dans une langue qui est presque sa langue. Meschonnic voit dans la pratique du calque « l'idéologie idolâtre de la langue sacrée », une sacralisation de l'original, voire une « métaphysique de l'origine » (Meschonnic, 1978, p. 235). L'on peut, en effet, lire dans ces « Poèmes d'Edgar Poe » un mouvement vers un original *et* vers une origine. En établissant des liens entre les traductions de Mallarmé, son traité sur *Les Mots anglais* et l'ensemble de ses travaux de poétique, plusieurs commentateurs interprètent la pratique du calque comme une trace de sa recherche d'une langue qui serait « matériellement la vérité » (Mallarmé, 1945, p. 364). Catherine Mavrikakis rappelle par exemple que « *Les Mots anglais* présentent la langue anglaise comme le lieu de conservation d'un français pur et archaïque que l'histoire du français n'a pas su garder intact » (Mavrikakis, 1989, p. 64), et fait l'hypothèse que « [l]e mythe caché d'une inaltérabilité de la langue fonctionnerait comme constitutif de la langue et de l'écriture » chez Mallarmé (*ibid.*, p. 69). Pierre Gobin montre le lien entre les glissements et calques des traductions et la « conception d'unité fulgurante du *logos* originel » (Gobin, 1989, p. 144) qui aurait animé l'essentiel des recherches du poète, même dans la spéculation « dépourvue d'illusions » de la fin de sa vie :

[L]orsqu'il effectue de tels glissements, c'est systématiquement dans le sens d'une identification phonique ou syntactique capable de stimuler la recherche d'un niveau d'expression plus général et de remonter par une transformation (« back transform ») dans la direction d'*universaux* linguistiques, philologiquement fondés ou résultant d'une certaine perception poétique de l'unité, (*ibid.*, p. 150)

Poe, autant que l'anglais auquel il est associé, fournit l'inspiration de cette inaltérabilité du *logos*. J'ajouterais ici que la langue anglaise comme le poète américain donnent également lieu à la figuration d'une *totalisation* ou d'un *dépassement du temps*. Le célèbre « Tombeau d'Edgar Poe » commence par « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » (Mallarmé, 1998, p. 38), et le plan des *Mots anglais* s'achève sur l'affirmation suivante : « L'Anglais replonge au *passé* le plus immémorial, d'un côté ; et, de l'autre, tient, dans les langages contemporains, rang de *précurseur* » (Mallarmé, 1945, p. 897 [9]). L'anglais contient peut-être en germe ce qui permet de triompher du « défaut des langues ». La « Philosophie de la composition », avec la valorisation de l'effet produit et calculé, inspire à Mallarmé sa poétique non représentative (« *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* », Mallarmé, 1998, p. 663 ; lettre à Cazalis, octobre 1864), son refus de l'anecdote (trop contingente et temporelle), qui le conduit à jeter « les fondements d'un livre sur le *Beau* » (Mallarmé, 1998, p. 699 ; lettre à Cazalis du 21 mai 1866), livre lié à l'Éternel, à l'Immuable, à un ordre et à une architecture parfaits. Il est significatif que les traductions de Poe soient des pages « fermées à des poèmes narratifs ou de longue haleine » (Mallarmé, 1982, p. 117) et qu'elles hiérarchisent les textes conservés en deux parties, donnant à la fin en petits caractères les « fragments intimes et mondains » (*ibid.*, p. 116), et présentant au début en plus grand « le diamant, la poésie » (*ibid.*), c'est-à-dire les modèles d'architecture et de motivation sonore, proches déjà de ce que devrait devenir la poésie comme « résumé de l'univers ».

L'inachèvement, la généalogie, l'historique

Mais la sacralisation de l'original n'explique pas tout. Elle ne rend pas compte à elle seule de la complexité des traductions mallarméennes. « The Bells [10] », qui est l'un des exemples les plus typiques de constructions presque intégralement motivées, semble aussi être le poème qui donne le plus de fil à retordre au traducteur. Ce texte

contient de nombreuses répétitions de mots, qui s'étendent sur un à trois vers. Les répétitions, dont les occurrences appartiennent aux isotopies du son et du temps, font corps avec le reste du poème, il y a là un « système [11] » : elles s'insèrent dans des vers aux nombres variés, mais tous composés de trochées (« *twinkle, twinkle, twinkle* »), ou de pieds monosyllabiques (« *bells, bells, bells* »). Elles deviennent un performatif iconique, car le poème ici fait ce qu'il dit, mime les sons des cloches, leur rime runique et leur mesure (« *keeping time, time, time* »), dans une métaphorisation de l'égrènement du temps. Les répétitions lexicales sont relayées par des réseaux phonosémantiques affectant eux aussi l'isotopie du son. Tous ces modes de signification composent, de la première à la quatrième strophe du poème, des « *Silver bells* » aux « *Iron bells* », une progression qui commence avec la mélodie et l'harmonie de la promesse (« *AU in tune* », « *What a world of merriment their melody fortells !* », « *What a world of happiness their harmony fortells !* »), se poursuit avec la discordance menaçante (« *Out of tune* », « *What a tale of terror, now their turbulency tells !* »), pour s'achever avec la monodie du glas (« *All alone/And who, tolling, tolling, tolling,/In that muffled monotone* », « *And he knells, knells, knells* »).

Mallarmé inscrit les répétitions dans son texte au moyen de parenthèses ; la plupart du temps, il reproduit fidèlement le nombre d'occurrences, allant jusqu'à insérer le tiret ou l'article qui accompagne le changement de vers dans l'original. En l'absence de mètre, ce choix semble arbitraire : aussi ne s'étonne-t-on pas de trouver, dans les « *Scolies* », l'aveu d'une « non-traduction » pour ces reprises :

De tous ces poèmes, le seul effectivement intraduisible ! [...] La difficulté, quant à une oeuvre si nette et si sonnante, regorgeant d'effets purement imitatifs mais toujours dotés de poésie première, gît en l'emploi de certains procédés de répétition qui, contenus par le rythme originel, se défont et s'égrènent dans une version en prose. Force m'a été de transcrire ces séries de répétitions seulement par des parenthèses ; et comme des indications que le lecteur ne lira que des yeux, plutôt que des mots réels ajoutant leur vertu au texte français. (Mallarmé, 1982, p. 133)

Les répétitions et parenthèses des « *Cloches* » apparaissent donc comme un cas limite de littéralisme, la marque la plus extrême et la plus visible d'une fusion avec l'original, puisqu'elles en dévoilent l'intraduisibilité. Mais les parenthèses émettent un signal double, sinon pluriel : on peut les lire, certes, comme l'écho lointain d'un original si parfait qu'il reste inaccessible à la traduction, et auquel on renvoie le lecteur, faute de mieux ; mais Mallarmé écrit bien *qu'elles n'ajoutent rien au texte français*, si bien qu'on peut aussi y voir une prise de distance, une invitation à sauter ce qui dans le nouveau texte devient une redondance non motivée, encombrante sans la mesure et l'architecture qui l'encadraient dans la version anglaise. Les guillemets à « *tintinnabulation* » suggèrent aussi une telle distance énonciative peu sacralisante. Le texte français présente d'ailleurs quelques incohérences dans le parti-pris du calque. La première répétition, « *tinte, tinte, tinte* », n'est pas entre parenthèses, comme si elle pouvait, au contraire des suivantes, s'inscrire dans le rythme de la nouvelle version en prose. De même, étrangement, une répétition est ajoutée à la quatrième strophe [12]. Enfin, la troisième strophe escamote les sons de cloches, rompant ainsi avec le système de symétrie et de progression du poème de langue anglaise.

Le renoncement au vers, l'adoption d'un calque « en prose » avec ses inachèvements et incohérences apparaît donc comme un choix paradoxal s'il s'agit d'être fidèle au modèle de la poétique du calcul et de rechercher l'unité du *logos*. On sait que les textes théoriques de Mallarmé associent parfois le vers, entendu comme *mètre*, à l'origine [13]. Or, l'impossibilité de concilier le calque de la lettre, du mot et de la syntaxe avec celui du vers et du calcul, l'impossibilité de maintenir en français, par-delà la barrière qu'impose la diversité contingente des langues, tout ce qui fait du poème anglais un morceau de *logos* inaltérable, met en évidence un paradoxe : le vers, la « métrique [qui] a jailli aux temps incubatoires » pour « rémunérer le défaut des langues » (1945, p. 364), se révèle, à la traduction, *étroitement attaché à une langue* ; il y a là un fil ténu qui attache la métrique donc l'absolu au contingent.

Ce paradoxe se retrouve ailleurs chez Mallarmé [14] ; il évoque le double abîme qui se révèle au poète lors la grande crise causée par sa recherche d'absolu, par son travail acharné, désespéré, *sur le vers* d'Hérodiade. Ainsi lit-on dans une lettre à Cazalis d'avril 1866 :

[E]n creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme [...]. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, â€” mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme [...]. (Mallarmé, 1998, p. 696)

Les lettres suivantes montrent de plus en plus clairement que le pôle de l'Absolu, du sublime, de l'universel et de l'éternel, est inséparable de l'autre abîme, celui du Néant, de la matière, du sujet et du temps. Les projets du Livre de l'époque séparent celui-ci en deux volets, décrits ainsi dans une lettre à Cazalis de mai 1867 : « Trois poèmes en vers [...] d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte. [...] Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant. » (ibid, p. 714). Car le vrai est que « nous ne *sommes* que de vaines formes de la matière », et que la poésie pour Mallarmé est inséparable de la sensation, comme il l'écrit à Villiers de l'Isle-Adam le 24 septembre 1867 :

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit â€” et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu) [...]. (ibid., p. 724)

Mallarmé, rêvant du Livre, dit que son « *esprit se meut dans l'Éternel et en a eu plusieurs frissons* » (ibid, p. 699, à Cazalis, 21 mai 1866 [15]), mais la connaissance qu'il rêve d'atteindre semble inclure quelque chose de temporel, du devenir, quand il parle de chanter « l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » (ibid., p. 696, à Cazalis, 28 avril 1866) ou de « revivre la vie de l'humanité depuis son enfance et prenant conscience d'elle-même » (ibid., p. 742, à Cazalis, 18 février 1869). La synthèse de l'Absolu et du Néant est une tentative de solution à la crise, mais l'impuissance continue à terrasser Mallarmé, comme on le voit dans la lettre à Villiers :

Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu « Beauté », l'autre personnel, les « Allégories somptueuses du Néant » mais (dérision et torture de Tantale,) l'impuissance de les écrire â€” d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter. (ibid., p. 724)

Vraiment, j'ai bien peur de *commencer* (quoique, certes, l'Éternité ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini. (ibid.)

Le « pauvre Baudelaire » venait en fait de mourir. Cette lettre de Mallarmé, curieusement, répond à une requête de Villiers dans laquelle celui-ci, « nommé rédacteur en chef de la *Revue des Lettres et des Arts*, lui demandait "copie des *Poèmes en prose*, et les traductions de Poe [16]" ». Cette demande avait surpris Mallarmé, qui disait vouloir être

oublié, à cause de la destruction qu'avait créée en lui le projet. Il était, alors, loin de la traduction, mais un mois plus tard, il annonce à son ami sa ferme intention de s'y remettre : « j'accepte cette tâche comme un legs de Baudelaire », écrit-il (*ibid*, p. 725 ; à Villiers de l'Isle-Adam, 30 septembre 1867). Il ne le fait pas tout de suite, les premières traductions ne seront publiées qu'en 1872. Entre-temps, il est apparemment sorti de la crise puisque le 3 mai 1868, il déclare à Lefébure qu'il « redescend de l'Absolu » et renonce à en faire « la Poésie » (*ibid*, p. 728).

Mallarmé, on le sait, ne renonce pas au projet d'un livre « architectural et prémédité », mais celui-ci est désormais lucidement considéré comme un rêve, auquel il oppose, dans l'« Autobiographie » écrite pour Verlaine en 1885, le travail effectivement accompli « ses vers, proses et traduction de Poe » qu'il réduit à la circonstance, aux « inspirations de hasards » : « Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main » (1945, p. 663). On peut alors penser que la circonstance, qui fait de la traduction une « tâche » pour la revue de son ami Villiers et l'associe à un « legs de Baudelaire » « Baudelaire avait renoncé » expliquerait, au moins en partie, le compromis, imparfait, de l'inachevé, du calque en prose : « À défaut d'autre valeur ou de celle d'impressions puissamment maniées par le génie égal [Baudelaire], voici un calque se hasarder [...] », lit-on dans les « Scolies » (Mallarmé, 1982, p. 118). Baudelaire n'a-t-il pas écrit, au sujet de sa version du « Corbeau », que « [d]ans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection ; mais [que] le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée [17] » ? Par ailleurs, Poe lui-même est peut-être redescendu aussi de l'absolu pour Mallarmé, replacé en partie dans l'histoire et la circonstance, n'ayant pas totalement réalisé le « triomphe sur le hasard ». Quoique son admiration pour Poe demeure sans doute intacte sa vie durant [18], Mallarmé regrette que le poète américain n'ait pas écrit davantage de vers, déception qu'il éprouve aussi à l'endroit de son ami Villiers. Le rapprochement qu'il fait des deux figures dans sa conférence « À Villiers de l'Isle-Adam » est à cet égard significatif :

[Q]uelle marque d'une aptitude au vers [chez Villiers], n'était le despotisme d'autres ambitions ! Le sombre accompagnement que feraient ces lignes de Poe, le seul homme avec qui Villiers de l'Isle-Adam accepte une parité, son altier cousin ; peut-être les récita-t-il pour sa part. « Des événements situés en dehors de toute maîtrise m'ont empêché de faire à aucune époque aucun effort sérieux dans un champ qui, en des circonstances plus heureuses, aurait été celui de mon choix. Pour moi, la poésie n'a pas été un but qu'on se propose, mais une passion ; et il faut traiter les passions avec le plus grand respect ; elles ne doivent pas, elles ne peuvent pas être suscitées à volonté, dans l'espoir des pauvres dédommagements, ou des louanges plus pauvres encore de l'humanité. [19] » (1945, p. 493-494)

Au sortir de la crise, Mallarmé semble vouloir compter sur *une généalogie de poètes* qui n'ont pas accompli l'absolu, mais seulement des poèmes qui en sont teintés, pour réaliser le « résumé orphique de la terre » : « Je redescends, dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux, et il y en a peu » sans ajouter que leur lecture *pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé.* » (1998, p. 728, à Lefébure, 3 mai 1868 [20]). Poe, avec sa « voix étrange » où triomphe la mort, figurerait comme un maillon de cette généalogie, où apparaissent aussi Baudelaire, Villiers, et lui-même, Mallarmé : il faut lire toute la première strophe du « Tombeau d'Edgar Poe », tenir ensemble l'éternité et la mort :

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,

Le Poète suscite avec un glaive nu

Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu

Que la mort triomphait dans cette voix étrange ! (1998, p. 38)

Envisagée dans cette perspective, la traduction en prose ne serait pas seulement un moyen de calquer l'original fascinant (ce que la métrique rendrait impossible, au moins pour la syntaxe) mais aussi un compromis, qui fait de la version française une inspiration de hasard destinée à en susciter de plus définitives, redonnant incomplètement le sens du poème à défaut d'en donner le nombre.

Les rythmes du traduire, la prose et la temporalité

Mais cette explication n'est pas encore tout à fait satisfaisante, car Mallarmé dit vouloir rendre, avec son calque en prose, « quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être le sentiment même » (1982, p. 118). Et l'on sait que son renoncement à l'absolu n'est que partiel. Dans *Crise de vers*, Mallarmé qualifie certes de « chimère » le livre « anonyme et parfait comme une existence d'art » (1945, p. 367), mais c'est pour ensuite ajouter ceci :

Chimère, y avoir pensé atteste, au reflet de ses squames, combien le cycle présent, ou quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu dont l'échevèlement d'ondée à mes carreaux essuie le trouble ruisselant, jusqu'à illuminer ceci que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un au monde, sa loi bible comme la simulent des nations. *La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou lettrés* [21], (*ibid.*)

L'œuvre comme conscience de l'univers, en fait, semble s'effectuer *dans la généalogie*, dans la pluralité et l'historicité des œuvres. Dès lors, il y a lieu de considérer également les « inspirations de hasards », écrites pour « entretenir la main », comme quelques-unes de ces « leçons proposées » en vue du « texte véridique ». Dans le cas des « Poèmes d'Edgar Poe », on pourrait supposer que le choix de la prose n'est pas seulement une manière de contourner la difficulté de l'intraduisible métrique, mais une solution créative au problème plus général du rythme et de la signification dans la traduction. Cette solution participe de la formation d'une poésie nouvelle, de la recherche d'un nouveau mode de connaissance, auquel le rythme ne sera pas étranger. À Léo d'Orfer, qui lui demandera en 1884 une définition de la poésie, Mallarmé répondra que :

La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle [22]. (1998, p. 782 ; 27 juin)

On n'aura pas de mal à trouver dans les traductions « quelques-uns des effets de sonorité de cette musique originelle », que Baudelaire qualifiait de « puissante monotonie » [23], sans doute à cause du privilège qu'elle accorde à l'architecture symétrique et bien sûr à la récurrence sous toutes ses formes.

La plupart des strophes d'« Ulalume » présentent un schéma à deux rimes, et celles-ci sont souvent composées de mots répétés. Mallarmé ne peut reproduire cela, mais son texte comporte de nombreuses récurrences phonétiques. Dans son premier paragraphe, il compose une série de [R] qui, répliquant aux rimes de Poe en

[24] (« sober », « sere », « October », « year », « Auber », « Weir »), relie les divers éléments du paysage et leurs noms (« cieux [...] de cendre et graves », « feuilles [...] crispées et mornes », « périssables et mornes », « obscur lac

d'Auber », « humide marais », « brumeuse région de Weir »), le temps de l'année (« solitaire Octobre ») et l'atmosphère (par les adjectifs qui qualifient les éléments vus). Dans la seconde strophe du texte de Poe, des échos en [k] (Titanic, volcanic, Yaanek), en [r] et en [l] (Soul, roll, pole) mettent en rapport le caractère lugubre et agité des lieux (« Here once », « through an alley Titanic/Of cypress », « the scoriae rivers that roll », « the lavas that restlessly roll », « The sulphurous currents down Yaanek ») avec les états du sujet (« I roamed with my Soul/Of cypress » ; « these were days when my heart was volcanic »). Mallarmé retrouve ces échos, en amplifiant même la série des [k] (voir tableau 1). Un paradigme de nasales /m/ et /n/ (voir tableau 2) qui se diffuse dans tout le texte et est particulièrement significatif dans les strophes 1, 3 et 9, où des répétitions et parallélismes marquent la progression « fatale » vers la découverte du tombeau d'Ulalume qui vient unir le sujet à Psyché qui l'accompagne, au « miraculeux croissant » « diamanté » d'Astarté, à « Diane », au temps, à la mémoire et à ses trous, à l'atmosphère et aux affects de tristesse et de solitude et surtout à la « morte Ulalume », qui résume tout cela. Mallarmé fait donc plus qu'un calque, il trouve un système qui reconstruit en partie, autrement, l'univers « phono-sémantique » de Poe. Ce sont d'ailleurs ces éléments de système, plus souvent que les parentés avec le *mot* original anglais qu'on a déjà observées, qui expliquent les occurrences généralement interprétées comme des contre-sens ou des inexactitudes de Mallarmé. L'étrange choix, par exemple, de « plus tiède » pour « warmer » (strophe 5) inscrit l'adjectif dans une série comportant la semi-consonne [j], qui, à défaut de reproduire la rime « Diane », « dry on » et « Lion », rapproche le nom de « Diane » de ses « yeux brillants », du « Lion » qu'elle passe et du « sentier vers les cieux » qu'elle désigne.

Les récurrences sonores ne sont pas le seul aspect du rythme des poèmes que Mallarmé « transpose ». Il marque très souvent, d'une façon ou l'autre, ce qui chez Poe était un vers. L'antéposition presque systématique de l'adjectif contribue à ce marquage, par exemple à la fin du premier paragraphe d'Ulalume, qui garde l'alternance « Auber », « Weir », « Auber », « Weir » devant des ponctuations fortes. Certaines ellipses, répétitions et parallélismes, qui marquent le début du vers anglais et se trouvent motivées par lui, donnent une syntaxe inhabituelle dans la prose française, créant une sorte d'hiatus :

Ici, une fois, à travers une allée titanique de cyprès, j'errais avec mon âme ; une allée de cyprès avec Psyché, mon âme. (strophe 2)

Mallarmé suit le plus souvent Poe dans son abondante ponctuation tirets, parenthèses, points d'exclamation ; il s'agit de marques énonciatives et rythmiques, qui créent un phrasé affectif, elliptique, peu subordonnant. Dans certains passages du texte en vers, s'ajoutent des enjambements qui superposent des tensions et asymétries rythmiques à la prosodie litanique habituelle. Il est ici étonnant que Mallarmé ait renoncé à la possibilité du *vers libre*, celui de sa première version d'« Ulalume » qui lui aurait permis de maintenir ces tensions sans renoncer au phrasé [25]. On trouve cependant dans la version en prose d'autres tensions, qui *éloignent son rythme de celui de la version anglaise*, dans laquelle même les moments de tension sont toujours encadrés par la métrique et la symétrie, la fameuse « monotonie obsédante ». Les tensions propres à la version mallarméenne sont révélatrices du lien entre les rythmes du traduire et la poésie en formation.

Le sixième paragraphe d'« Ulalume », qui refait l'opposition de l'anglais entre un commencement non lié, à segments courts, et une finale liée, à longs groupes, présente par ailleurs des différences importantes par rapport au texte de Poe [26]. Mallarmé fait disparaître certains parallélismes et répétitions et en atténue d'autres, pour renforcer le contraste rythmique entre les deux parties de la strophe. Il saute un vers complet « In agony sobbed, letting sink her », condense le précédent et le suivant, ce qui inverse le mouvement synecdochique du poème de Poe : en anglais, on voit d'abord tomber les ailes et ensuite les plumes dans la poussière, dans une figuration vers le détail, la désagrégation, qui suit la progression que marque « agonie » après « terreur » ; en français, le curieux « laissant s'abattre ses plumes jusqu'à ce que ses ailes traînaient en la poussière » va vers une signification moins mimétique du monde naturel, ou, en tout cas, moins logiquement narrative. La nouvelle syntaxe, en rapprochant «

jusqu'à ce que ses ailes traînaient » et « jusqu'à ce qu'elles traînèrent », fait par ailleurs entendre l'homonymie des ailes d'oiseau et du pronom féminin elles, ainsi que l'étrange variation dans le temps du verbe, qui non seulement ne pouvait se trouver dans l'anglais, mais emploie l'indicatif après « jusqu'à ce que [27] ». L'accompli du passé simple apporte à la phrase une résolution longtemps attendue, après le long groupe suspensif « laissant traîner... », l'inaccompli du subjonctif et le retard instauré par le tiret, qui acquiert ici, davantage que dans le texte de Poe, une valeur rythmique et temporelle d'interruption provisoire. Les verbes s'inscrivent de plus dans un réseau prosodique complexe : d'abord, une série de /s/ que met en valeur l'imparfait du subjonctif « traînaient » et qui fait écho au nom de « Psyché », et à quelques-uns des mots qu'elle prononce au début de la strophe (« Tristement », « cette étoile », « sa pâleur ») ; ensuite, un ensemble de /t/, de /μ/ de /R/, mis en relief par le passé simple « traînèrent », dont l'accompli et la rime avec les deux occurrences de « poussières » renforcent la sémantique d'effondrement progressif se dégageant de la série : « plumes », « ailes », « traînaient », « poussière », « elles », « traînèrent », « tristement », « poussière ». Si bien que dans le texte français, par les deux séries phonétiques, l'affaiblissement de Psyché va autant du tout à la partie (de « Psyché » aux « plumes » et enfin à la « poussière ») que de la partie au tout : d'abord les plumes, ensuite les ailes, ensuite « elles » à ce « elles » qui peut aussi bien renvoyer à la déesse qu'à ses éléments.

Les interactions phono-sémantiques du texte de Mallarmé, combinées avec le phrasé de la prose, fonctionnent donc ici moins que celles du poème original comme une progression binaire, symétrique, à partir de la reprise modifiée du même, elles sont plus diffusées ; cela pluralise les relations instaurées par les échos, mine la consécution narrative. On retrouve dans d'autres passages cette tendance à la diffusion de réseaux phono-sémantiques complexes qui entraînent le texte vers plus de « suggestion ». On voit aussi d'autres désymétrisations, plus encore, des dislocations : inversions, incidentes, appositions. Il y a là une sorte de « mallarmisation », à laquelle contribuent paradoxalement un mélange de transformations, de contresens et de calques.

Dans la première strophe des « Cloches », Mallarmé traduit « seem to twinkle With a cristalline delight » par « les astres [...] semblent cligner, avec cristalline délice, de l'oeil », en choisissant un sens archaïque de « twinkle » (to wink, the eyes or eyelids) que l'on emploie davantage dans des expressions idiomatiques (in a twinkling of an eye). Le texte de Poe semble plutôt motiver les autres significations de twinkle (scintiller, clignoter). Dans sa version, Mallarmé crée une dislocation et une métaphore (les astres clignent de l'oeil). Tout de suite après, il propose « allant, elle, d'accord », dont « keeping time » n'est que l'une des significations possibles. Il a de plus ici dédoublé la mélodie et les cloches du texte de Poe (« elle tinte » à la mélodie, pour « they tinkle », *the bells*), si bien que ce ne sont plus les astres ou les cloches qui gardent la mesure mais la mélodie, et cela entraîne la dislocation ; « allant, elle, d'accord ». Ces traductions vont dans le sens d'une métaphorisation, elles s'inscrivent dans des réseaux sonores très denses, elles rapprochent des unités non dépendantes et éloignent celles qui le sont (le « elle » qui va d'accord est plus proche de l'oeil de l'astre que de son antécédent « mélodie »). Ce faisant, elles engendrent des tensions temporelles dans la lecture, favorisent la tendance protensive de la phrase, maintiennent en suspens, dans l'irrésolution, les rapports logiques des constituants.

Conclusion

La prose française des « Poèmes d'Edgar Poe » revêt plusieurs visages : elle n'est ni seulement un calque vénérant l'original, ni seulement un compromis permettant de conserver en français l'inspiration de hasards (le sentiment) et « quelques-uns des effets de sonorités de la musique originale », ni un simple alliage de ces solutions. Le calque y est, l'inspiration aussi, mais il y a encore autre chose, Mallarmé refait un rythme, une forme-sens, qui fait système dans le nouveau texte et transpose maints aspects du système des poèmes de Poe lui-même.

Et il y a encore des aspects de la traduction qu'on ne peut inclure dans cette transposition des formes-sens de Poe : les annexions mallarméennes d'un côté, puis le traitement des répétitions des « Cloches » et le commentaire qu'en

fait Mallarmé de l'autre. Les « procédés de répétition qui, contenus par le rythme originel, se défont et s'égrènent dans une version en prose » rappellent le défaut de vers, de nombre. Si l'intraduisibilité des « Cloches », comme on l'a supposé, met en évidence un paradoxe central de la poétique de Mallarmé, on peut faire l'hypothèse que la prose et les mallarmismes témoignent de la tentative d'apporter une « solution poétique [28] » à ce paradoxe, dans la recherche d'une *autre forme*.

L'« explication orphique de la terre », on l'a vu, doit inclure la matière et le temps. Elle ne peut être cependant ni une description directe du monde matériel, ni la narration d'une histoire, celles-ci sont trop contingentes. Mallarmé affirme vouloir se donner « ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle-même, et cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » (1998, p. 696 ; à Cazalis, 28 avril 1866). Cette conscience est décrite ailleurs comme le mouvement même de la pensée : « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure » (1998, p. 713, à Cazalis, mai 1867), un mouvement qui ne peut être appréhendé que par la sensation :

[V]ous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu) (1998, p. 724, à Villiers, 24 septembre 1867).

Pour devenir sensible, le mouvement de la pensée ne doit-il pas se confondre avec celui du langage même ? Dans une lettre à Schiller, Humboldt explique que le langage agit de manière temporelle, comme la musique, « dans laquelle les timbres passés et en attente interviennent déjà dans le timbre présent » ; le langage, ajoute-t-il, « nous restitue incessamment le travail de notre esprit, son labeur », cela parce que c'est nous qui l'avons laborieusement façonné, « en l'organisant par touches successives » (Humboldt, 1974, p. 17-18) [29].

Mallarmé use souvent, dans sa poétique, de la métaphore musicale pour désigner ce quelque chose de « continûment et à chaque instant passager [30] » qui définit pour Humboldt l'essence du langage et de la pensée, et que la poésie doit faire entendre. Il écrit un jour à Coppée que le poème doit viser à ce que les mots « se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme » (Mallarmé 1998, p. 709 ; 5 décembre 1866). Dans *La Musique et les Lettres*, il distingue le vers « par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, [qui] réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet » de « la phrase ou développement temporaire dont la prose joue, le dissimulant [le vers], selon mille tours » (1945, p. 646). La prose, elle aussi, peut être « étrangère aux hasards », comme on le lit dans une lettre à Rodolphe Darzens :

Le mérite de *Pages en prose* c'est de répondre à cette appellation, et d'être en prose ; ce qui ne veut pas dire du tout empruntées au discours ordinaire. Vous avez compris qu'en face de la musique hiératique du vers, du moment que ne voulait pas pour une fois y cadrer notre Pensée, celle-ci trouvait purement et en elle-même aussi une musique propre qui n'est autre que la phrase conduite par le rythme sentimental intérieur [...] Tout, même de larges évocations comme de nuées et de cités qui s'entrouvrent, suit le fil d'une mélodie ininterrompue dans votre esprit et dans le texte, ce qui est le propre de la poésie, étrangère aux hasards [...]. (1998, p. 795, 11 octobre 1887)

Étrangère aux hasards, paradoxalement, parce qu'elle est mouvement (« fil d'une mélodie ininterrompue ») à la fois

du texte et de l'esprit ; dans une autre lettre à Darzens, Mallarmé décrit « l'énoncé d'un objet poétique pris au sentiment ou dans notre mobilier » comme un fait rythmique et transitoire où aboutira et dont repartira la période » (Mallarmé, 1995, p. 602). La prose, incluant les diffusions de récurrences sonores comme « transitions d'une gamme », les distensions d'une syntaxe nouvelle, avec une ponctuation nouvelle à€" rythmique, énonciative, personnelle à€", où le langage se crée « par touches successives », apparaît dans l'évolution de la poésie mallarméenne comme un chemin vers cette forme qui triomphe du hasard en faisant éprouver le « développement temporaire » de la pensée. Cette forme sera surtout celle des grands poèmes critiques [31], dont Mallarmé justifiait ainsi la disposition et la ponctuation singulières :

Raison des intervalles, ou blancs [...]. Les cassures du texte, on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique.[...] [S]ans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie [32]. (1945, p. 1576)

Il est temps de revenir à Poe. Les répétitions des « Cloches » perdent dans la prose la valeur performative qu'elles avaient dans la métrique originale. Mais cette harmonie imitative, qui vainc le hasard en retournant à la chose, peut-elle vraiment provoquer « la surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution » ? (1945, p. 368) Il semble plutôt y avoir une incompatibilité entre ce type d'imitation directe et le « jamais ouï ». De même, dans une moindre mesure, les parallélismes très stricts, les échos en miroir de la « prosodie monotone » de Poe seraient trop marqués du « démon de l'analogie » pour susciter l'entente du passage, du transitoire, du mouvement des « rythmes de la pensée » que cherchait Mallarmé. Celui-ci conclut d'ailleurs son ultime hommage à Poe en mettant l'accent sur la vie, les blancs et le silence, autant que sur le calcul et le vers :

Éviter quelque réalité d'échafaudage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore ; eux-mêmes se font, mystérieux exprès. Le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images. Quel génie pour être un poète ! quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse vierge et loin illuminant tout. L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient à€" a lieu à€" dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers (1945, p. 872).

Tableaux

TABLEAU 1 : SÉRIES DES [K] ET DES [R] ET [I] DANS LA VERSION DE MALLARMÉ (2e STROPHE)

[k] titanique, cÅ"ur, volcanique, comme, scoriaque, qui roulent, comme, qui roulent, courants, Yanek, climats extrêmes, qui gémissent, tandis qu'elles roulent, Yanek.

[R] et [I] travers, allée, cyprès, j'errais, allée, cyprès, jours, cÅ"ur, volcanique, rivières, scoriaques, roulent, laves roulent, instablement, leurs sulfureux courants, l'Yanek, les climats extrêmes du pôle, elles [roulent, pôle boréal.

TABLEAU 2 : SÉRIE DES [m] ET DES [n] DANS LES DEUX VERSIONS

â€” DANS LE TEXTE FRANÇAIS

1- mornes, mornes, nuit, ma plus immémoriale année, brumeuse moyenne, humide marais, /*mémoire, temps, sujet*/

2- mon âme, mon âme, mon cœur, comme, comme, instablement, climats extrêmes, gémissent, mon Yanek /*sujet, Psyché, atmosphère et affects*/

3- notre (entretien), mais nos (pensées), mornes, nos souvenirs, mornes, nous ne savions pas, mois, nous ne remarquons, nuit de l'année, nuit, nuits de l'année, nous n'observions, une fois, nous ayons, nous ne nous rappelions, l'humide marais, ni. /*sujet, Psyché, mémoire, temps, lieux*/

4- maintenant, comme, nuit, matin, notre sentier, nébuleux, miraculeux croissant (d'Astarté), diamanté, corne. /*Astarté, temps*/

5- Diane, larmes, ne meurt jamais, nous (désigner), léthéenne, venue, sur nous, venue, amour, lumineux /*Diane, temps, affects*/

6- Tristement, étrangement, me, ne nous, plumes, traînaient, traînaient, tristement /*affects, Psyché, sujet*/

7- continuons, lumière, baignons-nous, cristalline lumière, sibylline, rayonne, nuit, nuit, nous, nous, nous, une, ne, nous, nuit.

8- assombrissement, assombrissement, allâmes, fumes, Ulalume, Ulalume, morte Ulalume /*affects, Ulalume*/

9- mon cœur, comme, mornes, comme, mornes, m'écriai, sûrement, même nuit, année dernière, nuit entre toutes les nuits de l'année, démon, connais, maintenant, brumeuse moyenne, connais, maintenant, humide marais, /*sujet, temps, atmosphère, lieux*/

[n] et [n] anglais :

1- in the lonesome, my most immemorial, dim, misty mid, down by, woodland

2- my Soul, my Soul, when, volcanic, down Yaanek, ultimate climes, groan, down, Mount Yaanek, realms

3- hat been, (Our) memories, (we) knew not, month, marked not, night, night of all nights in, noted not, dim, once, journeyed down here, remembered not, tarn, haunted woodland

4- now, night, senescent, mom, hinted, mom, end, liquescent, nebulous, bom, crescent, horn, bediamond, crescent, distinct, horn.

5- warmer, Dian, has seen, not dry on, worm, never (dies), has come, Lion, point, Lethan, come up, in despite of,

Lion, shine on, come up, Lion, luminous.

6- mistrust, mistrust, hasten, not, we must, until, agony, her Plumes

7-nothing, dreaming, tremulous, crystalline, splendor, beaming, tonight, night, may, gleaming, may, gleaming, cannot, since, Heaven, night

8- tempted, gloom, conquered, gloom, end, tomb, written, legended, tomb, Ulalume, Ulalume, Ulalume

9- then, my heart, ashen, night, journeyed, journeyed, down here, down here, night of all nights in, demon, tempted me, I know, now, dim, misty mid region, I know, now, tarn, haunted, woodland.

Références

DELACROIX, Didier (1991). « Poe tel qu'en Mallarmé ». *Revue de littérature comparée*, vol. 65, n° 1, Paris, Didier, p. 33-43.

GOBIN, Pierre (1989). « Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique ». *TTR*, vol. 2, n°2, p. 141-151.

HUMBOLDT, Wilhelm Freiherr von (1962). « Brief an Schiller [Paris, Anfang September 1800] ». *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*. Berlin, Aufbau-Verlag, p. 189-212.

Seuil (1974). *Introduction à l'oeuvre sur le Kavi, et autres essais*. Traduction et introduction de Pierre Caussat. Paris, Seuil, « L'ordre philosophique ».

Seidelmann (1981). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts [1830-1835]. Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel. Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchandlung, Bd. III, p. 368-756.

LAWLER, James (1987). « Deamons of the Intellect : The Symbolists and Poe ». *Critical Inquiry*, 14, p. 95-110.

MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Ruvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Seuil (1982). « Scolies ». Edgar Poe, *Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 107-142.

Seuil (1992). *Poésies*. Préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchai. Paris, Gallimard, « Poésie ».

â€” (1995) *Correspondance complète : 1862-1871 ; suivi de Lettres sur la poésie : 1872-1898 ; avec des lettres inédites*. Préface d'Yves Bonnefoy ; édition établie et annotée par Bertrand Marchai. Paris, Gallimard, « Folio ».

â€” (1998). *Ruvres complètes*. Tome 1. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchai. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

MAVRIKAKIS, Catherine (1989). « La traduction de la langue pure : fondation de la littérature ». *TTR*, vol. 2, n° 1, p. 59-74.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poésie II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris, Gallimard, « Le Chemin ».

â€” (1978). *Pour la poésie V. Poésie sans réponse*. Paris, Gallimard, « Le Chemin ».

â€” (1985). « Mallarmé au-delà du silence ». Préface à *Stéphane Mallarmé. Écrits sur le livre (choix de textes)*. Paris, Éditions de l'éclat, « Philosophie imaginaire », p. 11-62.

NOULET, Emilie (1940). *Ruvre Poétique de Stéphane Mallarmé*. Paris, Droz.

POE, Edgar Allan (1965). *The Poems of Edgar Allan Poe*. Edited with an introduction, variant readings, and textual notes by Floyd Stovall. Charlottesville, University Press of Virginia.

â€” (1982). *Poèmes*. Traduction de Stéphane Mallarmé. Présentation de Jean-Louis Curtis. Paris, Gallimard, « Poésie ».

â€” (1984). *Essays and Reviews*. New York, Literary Classics of the U.S., « The Library of America ».

â€” (1989). *Edgar Allan Poe : contes, essais, poèmes*. Traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard ; édition établie par Claude Richard. Paris, Laffont, « Bouquins ».

RABATÉ, Jean-Michel (1987). « Mallarmé : le français et le défaut des langues ». *Exercices de la patience*, 8 Paris, Obsidiane, p. 75-92.

SCHÉRER, Jacques (1957). *Le « Livre » de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Paris, Gallimard.

â€” (1977). *Grammaire de Mallarmé*. Nizet.

Annexes

« Ulalume »

Versions de Poe et Mallarmé (extraits)

STROPHE 1

The skies they were ashen and sober ; The leaves they were crisped and sere
 The leaves they were withering and sere ; It was night in the lonesome October
 Of my most immemorial year ; It was hard by the dim lake of Auber,
 In the misty mid region of Weir
 It was down by the dank tarn of Auber, In the ghoulish-woodland of Weir.

Les cieux, ils étaient de cendre et graves ; les feuilles, elles étaient crispées et mornes
 les feuilles, elles étaient périssables et mornes. C'était nuit en le solitaire Octobre de ma plus immémoriale année. C'était fort près de l'obscur lac d'Auber, dans la brumeuse moyenne région de Weir,
 c'était là, près de l'humide marais d'Auber, dans le bois hanté par les goules de Weir.

STROPHE 2

Here once, through an alley Titanic, Of cypress, I roamed with my Soul
 Of cypress, with Psyche, my Soul. (These were days when my heart was volcanic
 As the scoriac rivers that roll (As the lavas that restlessly roll
 Their sulphurous currents down Yaanek (In the ultimate climes of the pole
 (That groan as they roll down Mount Yaanek (In the realms of the boreal pole.

Ici, une fois, à travers une allée titanique de cyprès, j'errais avec mon âme ;
 une allée de cyprès avec Psyché, mon âme. C'était aux jours où mon coeur était volcanique comme les rivières scoriaques qui roulent
 comme les laves qui roulent instablement leurs sulfureux courants en bas de l'Yanek, dans les climats extrêmes du pôle,
 qui gémissent tandis qu'elles roulent en bas du mont Yanek dans les régions du pôle boréal.

STROPHE 3

Our talk had been serious and sober, (But our thoughts they were palsied and sere
 (Our memories were treacherous and sere,
 (For we knew not the month was October, (And we marked not the night of the year
 (Ah, night of all nights in the year !)
 (We noted not the dim lake of Auber (Though once we had journeyed down here)
 (Remembered not the dank tarn of Auber, (Nor the ghoulish-woodland of Weir.

Notre entretien avait été sérieux et grave ; mais, nos pensées, elles étaient paralysées et mornes, nos souvenirs étaient traîtres et mornes
 car nous ne savions pas que le mois était Octobre et nous ne remarquions pas la nuit de l'année (Ah ! nuit de toutes les nuits de l'année !) ; nous n'observions pas l'obscur lac d'Auber,
 bien qu'une fois nous ayons voyagé par là, nous ne nous rappelions pas l'humide marais d'Auber, ni le pays de bois hanté par les goules de Weir.

STROPHE 5

And I said " She is warmer than Dian : She rolls through an ether of sighs " She revels in a region of sighs : She has seen that the tears are not dry on These cheeks, where the worm never dies Ad has come past the stars of the Lion To point us the path to the skies " To the Lethean peace of the skies " Come up, in despite of the Lion, To shine on us with her bright eyes " Come up through the lair of the Lion, With love in her luminous eyes. "

Et je dis : " Elle est plus tiède que Diane ; elle roule à travers un éther de soupirs : elle jubile dans une région de soupirs " elle a vu que les larmes ne sont pas sèches sur ces joues où le ver ne meurt jamais, et elle est venue passé les étoiles du Lion, pour nous désigner le sentier vers les cieux " vers la léthéenne paix des cieux ; " jusque là venue en dépit du Lion, pour resplendir sur nous de ses yeux brillants, " jusque là venue à travers l'ancre du Lion, avec l'amour dans ses yeux lumineux.

STROPHE 6

But Psyche, uplifting her finger, Said "Sadly I mistrust " Her pallor I strangely mistrust : " Oh, hasten ! oh, let us not linger ! Oh, fly ! let us fly ! " for we must." In terror she spoke, letting sink her Wings until they trailed in the dust " In agony sobbed, letting sink her Plumes till they trailed in the dust " Till they sorrowfully trailed in the dust.

Mais Psyché, élevant son doigt, dit : « Tristement, de cette étoile je me défie, " de sa pâleur, étrangement je me défie. Oh ! hâte-toi ! oh ! ne nous attardons pas ! oh ! fuis " et fuyons, il le faut. » Elle parla dans la terreur, laissant s'abattre ses plumes jusqu'à ce que ses ailes traînaient en la poussière " jusqu'à ce qu'elles traînèrent tristement dans la poussière.

STROPHE 9

Then my heart it grew ashen and sober (As the leaves that were crisped and sere "(As the leaves that were withering and sere ;(And I cried : "It was surely October (On this very night of last year(That I journeyed -I journeyed down here ! " (That I brought a dread burden down here " (On this night of all nights in the year,(Ah, what demon hath tempted me here ? (Well I know, now, this dim lake of Auber " (This misty mid region of Weir " (Well I know, now, this dank tarn of Auber,(This ghoulish-woodland of Weir."

Alors mon coeur devint de cendre et grave, comme les feuilles qui étaient crispées et mornes, " comme les feuilles qui étaient périssables et mornes, et je m'écriai : « Ce fut sûrement en Octobre, dans cette même nuit de l'année dernière, que je voyageai " je voyageai par ici, " que j'apportai un fardeau redoutable jusqu'ici : " dans cette nuit entre toutes les nuits de l'année, ah ! quel démon m'a tenté vers ces lieux ? Je connais bien, maintenant, cet obscur lac d'Auber, " cette brumeuse moyenne région de Weir : je connais bien, maintenant, cet obscur lac d'Auber, " cette brumeuse moyenne région de Weir : je connais bien, maintenant, cet humide marais d'Auber, et ces pays de bois hantés par les goules de Weir ! »

« **Ulalume** »

Fragment de la strophe 5

Version en vers libres de Mallarmé

Astarté est plus chaude que Diane

Elle roule à travers un éther de soupirs

Elle se joue dans un monde de soupirs

Et elle est venue par les étoiles du Lion

Nous montrer les sentiers qui mènent au ciel.

À la paix léthéenne des cieus :

Elle a bravé le Lion, et elle est venue

Répandre sur nous la splendeur de ses yeux :

Elle est venue à travers l'ancre du Lion

Avec l'amour dans ses yeux lumineux.

(Reproduit dans la lettre à Cazalis du 23 ou 24 juillet 1863, 1998 : 649)

« **The Bells** » / « **Les cloches** »

Versions de Mallarmé et de Poe

I

Hear the sledges with the bells â€”

Silver bells !

What a world of merriment their melody foretells !

How they tinkle, tinkle, tinkle,

In the icy air of night !

While the stars oversprinkle

All the heavens, seem to twinkle

With a crystalline delight ;

Keeping time, time, time,

In a sort of Runic rhyme,

To the tintinnabulation that so musically wells

From the bells, bells, bells

Bells, bells, bells â€”

From the jingling and the tinkling of the bells.

Entendez les traîneaux à cloches â€” cloches d'argent ! Quel monde d'amusement annonce leur mélodie ! Comme elle tinte, tinte, tinte, dans le glacial air de nuit ! tandis que les astres qui étincellent sur tout le ciel semblent cligner, avec cristalline délice, de l'oeil : allant, elle, d'accord (*d'accord, d'accord*) en une sorte de rythme runique, avec la « tintinnabulation » qui surgit si musicalement des cloches (*des cloches, cloches, cloches, cloches, cloches, cloches*) du cliquetis et du tintement des cloches.

[1] Quand les extraits cités proviennent de la correspondance de Mallarmé, j'indique à la suite de la référence habituelle le nom du destinataire et la date de la lettre (sauf si mon texte les mentionnait déjà). Quand la date n'est pas certaine, je note seulement le mois. La revue n'autorisant pas l'utilisation des notes bibliographiques, il m'a paru nécessaire d'ajouter ces précisions dans le cas des lettres, dont les noms des destinataires et la date de composition sont importants. Cela permettra en outre à ceux qui disposent d'autres éditions de la correspondance de retrouver le contexte de la citation.

[2] Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », cité par Mallarmé dans les « Scolies » qui accompagnent ses traductions. Voir Mallarmé, 1982, p. 117.

[3] On reproduit en annexe les strophes d'« Ulalume » qui seront analysées plus en détail (1, 2, 3, 5, 6 et 9), dans les versions de Poe et de Mallarmé. L'ancienne version (fragmentaire) de la strophe 5 se trouve également reproduite.

[4] Ceci est surtout vrai évidemment de la poésie des siècles passés ; c'était encore vrai à l'époque de Mallarmé où la poésie demeurait surtout métrique.

[5] Francis Viélé-Griffin signalait déjà plusieurs de ces contresens sur l'exemplaire de l'édition Deman que Mallarmé lui avait dédié. Viélé-Griffin avait en effet assez abondamment annoté son exemplaire, relevant, outre des coquilles, plusieurs « inexactitudes ». La liste de ces annotations est reproduite dans Mallarmé, 1945, p. 1529-1535 et dans Poe, 1982, p. 147-154. Emilie Noulet (1940) relevait également des inexactitudes dans plusieurs poèmes. Pierre Gobin (1989) ne se contente pas d'ajouter des exemples à la liste, il montre plutôt la valeur « heuristique » ou « poétique » du contresens.

[6] Noulet propose notamment qu'une « connaissance suffisante, mais encore incomplète de l'anglais » (1940, p. 172, cité dans Gobin, 1989, p. 148) soit à la source de ces inexactitudes. Gobin émet des réserves sur « "la connaissance incomplète" d'un professeur déjà chevronné, ayant publié des ouvrages didactiques sur la langue en question, et travaillé plus de dix ans sur l'oeuvre à traduire » (1989, p. 148, note 15).

[7] C'est du moins ce que l'on trouve dans le *Robert historique de la langue française*, qui n'est sans doute pas tombé sur « La vallée de l'inquiétude ».

[8] Les dictionnaires anglais, français et bilingues que j'ai consultés ne donnaient ni « scoriae » ni « scoriaque ».

[9] C'est Mallarmé qui souligne les mots *passé* et *précurseur*.

[10] La première strophe de ce poème est reproduite en annexe.

[11] Au sens que donne Henri Meschonnic (*passim*) à ce mot : valeurs engendrées par un texte spécifique.

[12] Je dois apporter une nuance à cette observation. Peut-être que Mallarmé a travaillé sur une version qui comportait cette répétition à la quatrième strophe. Pour retracer la version des poèmes qu'aurait utilisée Mallarmé, je me suis fiée aux indications que donnent les éditeurs du Poe de la collection « Bouquins » (Poe, 1989). L'édition anglaise dont je me suis servie comportait plusieurs versions, aucune ne présentait cette répétition.

[13] Mallarmé écrit par exemple dans *Crise de vers*, que « d'intentions pas moindres, a jailli la métrique aux temps incubatoires » (1945, p. 364) et parle, dans ses réponses à l'enquête de Jules Huret, de « l'alexandrin, que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue » (*ibid*, p. 868).

[14] La représentation de la langue anglaise qui se dégage des écrits de Mallarmé en est un bon exemple. Cette langue presque originaire, qui « se replonge dans le passé, même très ancien et mêlé aux débuts sacrés du langage » (1945, p. 1053), est aussi en même temps « un idiome composite » (p. 1046), « émaillé, bariolé, multiple comme la vie » (p. 1047), une « fatale et merveilleuse alliance du génie barbare [...] avec le legs antique » (p. 1046).

[15] C'est Mallarmé qui souligne.

[16] Bertrand Marchai, note 1 de la page 724 dans Mallarmé, 1998. La note apparaît à la page 1419. Il s'agit d'une lettre de Villiers de l'Isle-Adam datée du 20 septembre 1867.

[17] Voir le préambule que propose Baudelaire à « La genèse d'un poème », sa traduction de « Philosophy of Composition », de Poe. Ce texte est reproduit dans Poe, 1982, p. 159-161, la citation est à la p. 160.

[18] On n'a qu'à lire « Sur Poe », hommage sans doute tardif, qui apparaît dans les « Réponses à des enquêtes » pour se convaincre que Poe demeure un modèle, cf. Mallarmé, 1945, p. 872.

[19] Mallarmé cite ici Poe.

[20] Je souligne.

[21] Les italiques sont de moi.

[22] Les guillemets sont ici de Mallarmé.

[23] Toujours dans ce texte qui précède « La genèse d'un poème », voir Poe 1982, p. 160.

[24] Le [R] français n'est évidemment pas du tout le même son que le [r] anglais (la remarque vaut aussi pour l'exemple suivant). Je veux simplement montrer ici que Mallarmé reconstruit des réseaux qui se trouvaient, autrement, chez Poe.

[25] En effet, quand on voit que la prose semble pouvoir si souvent se découper en vers *libres*, on se demande bien pourquoi Mallarmé « qui, on l'a supposé, avait plusieurs raisons de rejeter la solution métrique » n'a poursuivi dans cette voie des lignes non mesurées, que son légateur Charles Baudelaire avait lui-même choisie pour « À Maria Clemm », « Le ver conquérant » et « Le palais hanté ». Il faut ici faire un double rappel historique. Le vers libre, avant « Marine » et « Mémoire » de Rimbaud, écrits autour de 1872 ou de 1873, n'existe que dans la traduction, ne devient une forme poétique originale que vers 1886, avec l'arrivée de revues telles que *La Vogue*, où sont d'ailleurs publiés pour la première fois

les essais de Rimbaud. Mais même quand le vers libre acquit sa légitimité, Mallarmé se refusa à l'employer, lui préférant l'alexandrin libéré et le poème en prose avant de créer une forme nouvelle, celle du « Coup de dés ».

[26] Voir la strophe 6 à l'annexe.

[27] Les ailes et les plumes sont un motif bien mallarméen. L'usage du passé simple là où l'on attendrait le subjonctif se rencontre aussi dans d'autres textes du poète. On trouvera les deux phénomènes dans « Le démon de l'analogie », par exemple : « Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son **aile** ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de voeux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de **plume** ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, *jusqu'à ce qu'enfin elle* s'articula seule, vivant de sa personnalité. » (p. 272- 273).

[28] Je reprends ici la formule que Paul Ricoeur (1983-1984-1985, *passim*) emploie dans *Temps et récit* pour qualifier le traitement narratif des apories de la réflexion sur le temps.

[29] Je reprends ici la traduction de Caussat. Voici le même passage dans l'original, et plus longuement cité : « Die Sprache wirkt daher nicht bloß wie ein Gemälde durch ein Zusammennehmen der nebeneinanderstehenden Partien, sondern zugleich und sogar hauptsächlich wie eine Musik, in welcher die vergangenen und noch folgenden Töne nur dadurch in dem gegenwärtigen mitwirken, daß sie ihn verstärken und brauchen. Eben das nun ist auch der Fall mit unsrer geistigen Tätigkeit. Das Vergangne ist vergangen, das jetzt Tätige ist nur die durch alle bisherige Übung gestärkte und zu dieser Tätigkeit in diesem Augenblick bestimmte Kraft. Da wir aber die Sprache selbst, und nur nach und nach und nur für und durch unser Denken, mühsam gebildet haben (ein Fall, in dem sich jeder befindet, dem Wörter mehr als leere Schälle sind, da jedes echte Verstehen ein neues Prägen von Ausdrücken ist), so bringt uns die Sprache unaufhörlich die Arbeit unseres Geistes, und zwar in lauter bis auf einen gewissen Punkt gelungenen, aber immer nur halb vollendeten Versuchen zurück, die also auch immerfort zum weiteren Fortarbeiten zugleich Stimmung und Leitung gewähren. » (Humboldt, 1962, p. 207).

[30] Cette expression (dont je modifie ici un peu la traduction) vient d'un extrait célèbre de *l'Introduction à l'oeuvre sur le kavi - Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, où Humboldt assimile la définition de la langue à celle du « parler chaque fois », à la totalité de l'activité de parole et au travail sans cesse réitéré de l'esprit : « Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es durch wieder bedarf dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energie). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische seyn. Sie ist nemlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulirten Laut zum Austruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens ; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen. » (Humboldt 1981, p. 418)

[31] Ceux de *Divagations*.

[32] L'extrait cité ici appartient au texte de présentation d'une « Bibliographie » de Mallarmé, qui elle-même figurait dans l'édition originale de *Divagations*. Dans la première « Pléiade » de Mallarmé, cette présentation n'apparaît pas comme une oeuvre, elle est citée par segments dans diverses notes.