

Mallarmé, poète-traducteur¹

Annick ALLAIGRE
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
LER

« Étant mort, Mallarmé fait passer l'auteur de ses poèmes de son moi défunt à l'univers² » écrit Leo Bersani, dans *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, où il démontre que Mallarmé s'est éloigné de l'idéal romantique d'une écriture de soi : Il s'agit ici de mettre à jour le rôle que la traduction de Poe et la connaissance de la langue anglaise ont pu jouer dans le processus de dépersonnalisation. Articulée en trois volets, cette réflexion propose en premier lieu l'analyse de la réécriture, à dix-huit ans de distance (1865-1883), du sonnet passé à la postérité sous le nom de *Sainte*, que la critique considère comme un modèle de la création mallarméenne. Les retouches du portrait de Sainte Cécile sont en effet exemplaires de l'élimination de toute trace référentielle. La poésie s'y trouve ainsi définie comme expression du silence et l'absence de lieu, autre que le poème, est actée. Ces disparitions permettent de lire rétrospectivement les lacunes de la traduction du *Corbeau* d'Edgard Poe, publiée pour la première fois en 1975, non comme des maladroites, négligences ou oublis, mais comme autant de décisions de Mallarmé, dans une tentative de dialogue tant avec Poe qu'avec Baudelaire, traducteur de Poe, d'une voix qui se voulait sans voix. Enfin, la dernière partie revient sur *Le Tombeau d'Edgar Poe*, écrit dans le sillage de cette traduction. Il avait en effet été demandé à Mallarmé de composer un poème, qui aurait dû être lu en 1875 lors de l'érection d'un monument à la gloire du poète à Baltimore et qui a été finalement publié en 1877 dans un recueil intitulé *Edgar Allan Poe. A Memorial Volume* avant d'être republié, avec variantes, en France dans la revue *Lutèce*, en 1883. L'écho de la voix de Poe dans la tombe vient rappeler qu'elle a toujours eu partie liée avec la mort tout comme celle de Mallarmé à laquelle elle se mêle inextricablement.

1. *Sainte*

1865	1883
Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (chanson et image anciennes)	SAINTE
À la fenêtre recelant Le santal vieux qui se dédore De la Viole étincelant Jadis parmi flûte et mandore	À la fenêtre recélant Le santal vieux qui se dédore De sa viole étincelant Jadis avec flûte ou mandore,

¹ Cette étude est la reprise de deux articles : «La lengua del otro en *Le Tombeau d'Edgar Poe*», *Opacidades* 6/7, Buenos Aires, Cernedor, 2010, p. 29-38 et «Reescrituras en las obras de Mallarmé: cavar la presencia, firmar la ausencia», *Claroscuro, Cuadernos de psicoanálisis n° 3*, San José, VivEros, 2013, p. 129-144.

² Leo Bersani, *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, trad. Isabelle Châtelet, Paris, EPEL, 2008, p. 23.

<p>Est une Sainte, recelant Le livre vieux qui se déplie Du Magnificat ruisselant Jadis à vêpre et complie,</p> <p>Sainte à vitrage d'ostensoir Pour clore la harpe par l'ange Offerte avec son vol du soir À la délicate phalange</p> <p>Du doigt que, sans le vieux santal Ni le vieux livre, elle balance Sur le plumage instrumental, Musicienne du silence !³</p>	<p>Est la Sainte pâle, étalant Le livre vieux qui se déplie Du Magnificat ruisselant Jadis selon vêpre et complie :</p> <p>À ce vitrage d'ostensoir Que frôle une harpe par l'Ange Formée avec son vol du soir Pour la délicate phalange</p> <p>Du doigt, que, sans le vieux santal Ni le vieux livre, elle balance Sur le plumage instrumental, Musicienne du silence.⁴</p>
---	---

Comme le souligne Bertrand Marchal, responsable de la dernière édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé dans la collection de la Pléiade, le poème *Sainte* écrit une première fois en 1865 en hommage à une amie de la famille Mallarmé a été remanié pour sa publication en 1883 dans la revue *Lutèce* consacrée au « poètes maudits ». Il indique que son état premier était assez différent et que le titre était plus explicite puisqu'il s'intitulait : *Sainte-Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin*⁵.

Le lien du poème avec Mme Brunet, marraine de Geneviève, la fille du poète, mariée à un félibre avignonnais est établi essentiellement sur le prénom, puisque cette personne s'appelait Cécile, mais pas seulement, la présence de la fenêtre et surtout son vitrage renvoyant au métier de son mari, qui était maître-verrier. L'absence du mot « vitrail », aux indéniables connotations religieuses, pourrait être, dans cette première version, une façon d'indiquer que Brunet, fervent républicain et franc-maçon, n'était pas un croyant, en dépit de son art. Néanmoins, dans une lettre à Aubanel, Mallarmé précise qu'il s'agit d'un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique. Le prénom de la dame et le métier de son époux sont donc pour lui les prétextes qui lui permettent d'aborder un thème poétique majeur : la musique, Sainte Cécile étant la patronne des musiciens, ce qui constitue un premier décrochage d'avec l'anecdote biographique (indépendamment du fait que Mme Brunet ait pu être musicienne, ce que je n'ai pu vérifier, mais pourquoi pas ?).

Dès la première version, le titre indique que nous n'aurons pas affaire à la Sainte Cécile de l'hagiographie traditionnelle mais bien à une Sainte Cécile singulière (version de 1865 : vers 5, *Est une Sainte* (article indéfini) / vers 9, *Sainte à vitrage d'ostensoir*, complément qui la particularise – version de 1883, vers 5, *la Sainte pâle*, adjectif qui l'individualise, puis vers 9, disparition du substantif *Sainte*), la Sainte « Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin » qui est ici portraiturée. Ce détail suggère, n'oublions pas que Mallarmé était angliciste, une peinture de 1775 de l'anglais Joshua Reynolds, ce qui entraîne, même si le thème reste religieux, un glissement vers le domaine artistique. Deuxième décrochage.

Bertrand Marchal, s'appuyant sur la construction du poème met en lumière l'abandon de toute dimension religieuse :

Constitué d'une seule phrase, ce poème repose sur un jeu de symétrie : symétrie entre le premier et le deuxième quatrain, symétrie mais décalée entre les huit premiers vers et les huit derniers. La

³ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, préf. Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Paris, NRF / Gallimard, 1992, p. 220.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 220.

première symétrie souligne, à travers la figure de la sainte, la corrélation de la musique et de la liturgie catholique, sous le signe de la désuétude par rapport à un jadis glorieux. La deuxième symétrie (À la fenêtre / À ce vitrage) constitue le poème en diptyque : à l'image de la sainte liturgique, figure d'un art d'abord religieux, se substitue, grâce à l'effacement conjoint du santal et du livre, et à l'apparition de l'ange, l'image d'une sainte idéale jouant sur l'aile de l'ange. Un ange n'est pas un messager divin mais la lumière du couchant (vol du soir) pour un art nouveau, une musique nouvelle, la musique poétique du silence⁶.

Le fait que le nom de Cécile disparaisse dans la version de 1883 indique clairement que Mallarmé ne s'intéresse que très tangentiellement à la vie de Sainte-Cécile. Que le passage de la sainte religieuse à une sainte idéale justifie cette absence, comme le pense B. Marchal, est sans doute exact si l'on s'en tient à une lecture que j'appellerai visuelle (celle à laquelle nous engageant les images du poème). Mais rappelons que le sous-titre de la deuxième version indique deux directions, chanson et image anciennes. Que se passe-t-il donc sur le plan musical ? Le silence ne peut-il à ce point être rendu qu'il ne vaudrait qu'en tant que signifié ? Bien entendu, il se passe quelque chose dans le poème sur le plan des sonorités, de comparable, mais pas d'identique, à ce que les images donnent à voir.

Au terme d'un processus complexe de métamorphose, le nom de « Cécile » se transmue en « silence », ou encore, en élargissant, le nom de « Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin » se donne à lire sous sa forme « musicienne du silence ». Le processus comprend les étapes suivantes :

- dans le cas de la première version, la transformation du « chérubin » du titre en « ange » dans le corps du poème, révélateur du processus de détachement de l'anecdote biographique, le signifiant *brunet/é* dispersé dans *chérubin* étant abandonné au profit d'un « ange » dont les sonorités, via l'assonance, préparent l'avènement du « silence » ;

- pour les deux versions, l'amuïssement de sa voyelle sonore *é* en *e* (l'hésitation sur la prononciation du verbe receler, *recelant* (version de 1865) / *recélant* (version de 1883), est très intéressante de ce point de vue, car l'amuïssement n'en est que plus remarquable) qui est mis en scène de façon radicale dans l'élimination du verbe de la principale « Est » dans la seconde partie du poème, où l'on a affaire à une phrase nominale⁷ ;

- la présence massive (quatorze occurrences) et la dispersion du son « an / en »⁸

- les jeux d'inversion dont les plus visibles sont ceux des syntagmes « livre vieux », vers 2 et « santal vieux », vers 6 en « vieux santal » vers 13 et « vieux livre » vers 14, mais que l'on peut aussi repérer au niveau des syllabes, dans le premier poème à la première et à la dernière rime où « celant » se renverse en « lence », ou encore au niveau plus subtil des phonèmes et des graphèmes, la syllabe « si » apparaissant dans la première partie du poème en ordre inversé « is » (dans *jadis*). La mise en relief de la syllabe *si* dans « musicienne » du fait de la diérèse, nécessaire à la juste mesure de l'octosyllabe, mu/si/ci/en/ne/ du/ si/len-ce, étant le dernier indice de la mutation, mieux encore, de la mue.

⁶ *Ibid.*

⁷ Que soit ici chaleureusement remercié le grand spécialiste du symbolisme Jean-Nicolas Illouz qui m'a permis, grâce aux fructueux échanges d'un séminaire de master consacré aux « Échos de Mallarmé », d'accéder à l'écoute du silence dans ce poème. Cette remarque sur la disparition du signe « Est » dans la deuxième partie du poème est sienne (Séminaire du Master « Littérature(s) », université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2010-2011).

⁸ Alors qu'il analysait le poème, Jean-Nicolas Illouz fut sensible à la gratuité de la multiplication et la dissémination du son « en » / « an ». Si mon analyse prend le pari inverse en le concevant comme un élément de la chaîne qui conduit de *Cécile* à *silence*, il n'en reste pas moins que l'effet est bien celui qu'il a dégagé. Cette impression de désordre de la composition et de saturation sonore est constitutive de la poétique nouvelle à laquelle aspire Mallarmé.

Tel est le jeu (Cécile JOUANT sur l'aile d'un chérubin) de la composition de 1865. Celle de 1883 est plus subtile encore puisqu'avec la disparition du prénom dans le titre au profit d'un dépouillé SAINTE, le dernier mot du poème est désormais le lieu où advient le nouveau nom, désormais commun, de silence, en même temps que s'y dissout l'ancien, Cécile. Marque de ce changement, la ponctuation varie, le sonore point d'exclamation laissant sa place à un sobre et silencieux point. Ne pourrait-on désormais soutenir qu'avec le titre SAINTE, Mallarmé non seulement idéalise la sainte, au sens où il la rend idéale, mais également, rend manifeste, perceptible, c'est-à-dire audible, le silence ?

Le retournement de Cécile en silence dégage donc, comme le souligne Marchal, le poème de toute connotation religieuse : mystère, révélation et transcendance deviennent énigme, invention et immanence. La sainte qui advient au poème, patronne d'une musique de la poésie, n'est plus, ne peut plus être, celle de la liturgie dont elle perd le nom. Pour autant, l'on ne revient nullement à la personne de Mme Brunet, à laquelle le premier poème rendait un hommage discret ; bien au contraire, la réécriture liquide l'enracinement biographique afin de conférer pleinement au poème la valeur d'un art poétique.

2. *The Raven*

Huit ans avant la réécriture de *Sainte*, mais vingt-deux ans après Baudelaire, qui en offre une traduction en 1853, Mallarmé, qui prétend avoir appris l'anglais pour mieux lire Poe, se lance dans la traduction du *Corbeau*, qui sera publiée pour la première fois en 1875 chez Richard Desclide⁹, une sorte d'hommage pour le trentenaire de sa publication. L'histoire de la publication des traductions du poète américain par Mallarmé est assez complexe et présente un certain intérêt dans la perspective qui nous occupe. *Les poèmes d'Edgar Poe* ont connu deux éditions presque simultanées, l'une en Belgique, chez Deman, en juillet 1888, l'autre en France, chez Léon Vannier, en 1889. En dépit du bref laps de temps qui les sépare, elles comportent des différences notoires. Notamment, l'édition belge est dédiée à Edouard Manet (« À la mémoire d'Edouard Manet, ces feuillets qu'ensemble nous lûmes ») alors que la française l'est à Baudelaire : « À la mémoire de Baudelaire que la Mort seule empêcha d'achever, en traduisant l'ensemble de ces poèmes, le monument magnifique et fraternel dédié par son génie à Edgar Poe ». La présence des illustrations de Manet dans l'édition française peut justifier le changement de dédicace, mais sans doute n'était-il pas concevable pour Mallarmé, dans une édition française, de ne pas mentionner celui qui tant œuvra à la diffusion et la reconnaissance de l'œuvre de l'écrivain américain. Toutefois, il me semble important d'indiquer que deux orientations nouvelles pour la poésie sont discrètement signalées par les dédicaces, d'une part l'association de la poésie aux arts plastiques, avec la présence de Manet, d'autre part, la revendication d'une tradition traductrice étroitement liée à la création poétique, avec Baudelaire.

Côté arts plastiques, tout en prônant le dialogue des arts, on s'achemine vers la poésie comme art visuel, ce que l'inquiétude de la page blanche ne cesse d'affirmer tout au long de l'œuvre et que le *Coup de dés* réalise magistralement. Côté traduction, on remarque, dans l'édition française, le sous-titre de « traduction en prose », dont l'apparition, dans le contexte d'affirmation d'un art poétique qu'est *Le Corbeau* (qui a donné lieu chez Edgar Poe lui-même à une étude critique connue en France grâce à

⁹ Edgar Poe, *Poèmes*, trad. Stéphane Mallarmé, présentation de Jean-Louis Curtis, Paris, NRF / Gallimard, 1982, p. 145.

Baudelaire sous le nom de *Genèse d'un poème*¹⁰) n'est pas pour étonner, et va dans deux directions : d'une part celle de la revendication de la traduction comme activité poétique, de l'autre celle du lien indéfectible, réalisé par la traduction, du vers et de la prose, comme une étape (souvent signalée par la critique) dans l'abandon du vers (de l'alexandrin dans le cadre français) et le développement du vers libre ou encore du poème en prose. La traduction serait donc à concevoir comme le chaînon manquant dans le passage du vers à la prose ainsi que comme l'opération par laquelle le vers devient prose.

Une autre caractéristique de la traduction du *Corbeau* par Mallarmé est qu'elle est placée sous le signe de la répétition, puisqu'il s'agit d'une deuxième traduction, après celle de Baudelaire. Sa publication en 1875, soit trente ans après la publication de *The Raven* (1845) tant dans le goût de Mallarmé pour les hommages, la justifie certainement, mais on ne peut ignorer que la répétition est inscrite dans le poème même, où elle joue un rôle déterminant : rappelons la reprise à la fin de chaque strophe du mot « Nevermore ». Retraduire ce poème reproduit, à l'échelle du poème, le geste qui le caractérise, à savoir, la reprise.

Bien sûr, cette circonstance a entraîné inévitablement la comparaison entre les deux traductions et, dans un premier temps au moins, ce ne fut pas à l'avantage de Mallarmé. Ainsi, Georges Mayrant, dans *Le Gaulois*, le 9 juin 1875, trouve la traduction trop littérale, sentant trop la langue-source, au contraire de celle de Baudelaire admirablement coulée dans la langue française :

Monsieur Mallarmé sait évidemment l'anglais et doit avoir traduit *Le Corbeau* aussi littéralement que possible, – lourde tâche, après Baudelaire – on en jugera par la première strophe du poème que nous donnons textuellement d'après sa traduction :

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié – tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre – cela seul et rien de plus.

Il n'est pas douteux que cette traduction est de la plus stricte exactitude. Mais, tout en admirant le travail de patience de M. Stéphane Mallarmé, il nous sera bien permis de le trouver trop exact. Chaque langue a ses formes et ses minuties, et vouloir, de parti pris, rendre en français les formes et les minuties de l'anglais est peut-être un travail excessif – et inutile. Baudelaire l'a pensé ainsi et, à vrai dire, il a eu raison, car la traduction pointilleuse de M. Mallarmé, tout en ajoutant un intérêt de curiosité à la nouvelle traduction, n'y ajoute rien, ni en intérêt, ni en sentiment ni surtout en couleur.

Cependant le *Corbeau* entre.

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit chenue et rase, non ! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit – dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit ». Le Corbeau dit : « Jamais plus ».

Oui, certes, voici une traduction littérale et il n'y a rien à dire. Tout y est : c'est plus que de l'anglais, c'est de l'américain, précis, technique, presque du télégraphe. Mais enfin, nous ne sommes pas Américains, nous sommes Français, et un peu de clarté, un peu de rondeur dans les angles ne gêneraient ni le sens ni surtout la couleur de ce poème étrange et d'une mélancolie si profonde. M. Mallarmé, à force d'être précis, nous paraît avoir complètement manqué cette chute admirable du jamais plus : *nevermore*. Il est arrivé à la sécheresse et rien de plus.

Néanmoins l'œuvre est curieuse. Boileau jadis a attaqué Ronsard :

Dont la Muse en français parle grec et latin.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159-177.

M. Mallarmé a trouvé moyen de parler américain en français, c'est-à-dire d'être un Français, plus Poe que Poe lui-même. C'est un tour de force qui mérite d'être compté à son auteur¹¹.

S'il faut reconnaître que le critique, Georges Mayrant, a su parfaitement repérer la strophe la plus étrange (une strophe que je qualifierai, contrairement à lui qui l'estime très américaine, de strophe la plus mallarméenne), force est de constater qu'il se trompe lourdement sur la qualité littérale de la première puisqu'il y manque tout un vers :

*Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
« Tis some visitor », I muttered, « tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more ».*¹²

Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. « C'est quelque visiteur – murmurai-je – qui frappe à la porte de ma chambre ; ce n'est que cela, et rien de plus ».¹³

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié – tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre – cela seul et rien de plus¹⁴.

Avons-nous affaire à un bourdon, ce saut du même au même que, dans un contexte de répétition massive, personne (ni Henri Mondor, ni Jean-Louis Curtis ni Bertrand Marchal), ni même le poète, n'aurait repéré, à ajouter à la liste des inexactitudes et autres contresens établie par son ami Viélé-Griffin ? Mallarmé, comme un vulgaire copiste, aurait-il été abusé par la répétition ? Cette explication me semble un peu courte – mais comme dans le cas de la dissémination du son « en » dans *Sainte*, il convient de ne pas en négliger l'effet – dans la mesure où le vers « oublié » comprend la première intervention au discours direct de la voix poétique de première personne (je). Mais il est vrai que ce discours, légèrement modifié, revient sous une forme redoublée dans la troisième strophe (« C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre – quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre ») : doit-on en conclure qu'autant d'insistance ait été ressentie comme lourde et inutile par Mallarmé ?

Reprenons les choses autrement. Cette disparition élimine la parole du narrateur – terme que j'emploie ici à la place de voix poétique car la traduction étant en prose, sa narrativité se trouve renforcée – un narrateur devenu personnage de la diégèse par le truchement du discours direct (*Tis some visitor, I muttered*) et, qu'en conséquence, la fin du discours qu'il prononçait (*cela seul et rien de plus*), qui constitue en outre le refrain, dissociée du discours direct, se retrouve intégrée à la narration. De plus, la ponctuation introduite au cœur de la strophe par Mallarmé, un deux-points qui ne figure pas dans le texte de Poe (*...tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt...*) décale la coupure originelle qui avait été créée par le passage du récit au discours direct, coupure qui se retrouve de ce fait au cœur de la narration. Mais

¹¹ Georges Mayrant, *Revue du jour*, dans *Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique*, textes réunis par Bertrand Marchal, Paris, PUPS, 1998, p. 43-46 <<http://books.google.fr/>>

¹² Edgar Poe, *The Raven*, <http://www.poetryloverspage.com/poe/poe_ind.html>

¹³ Edgar Poe, *Le Corbeau*, traduction de Charles Baudelaire, <[http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(traduit_par_Charles_Baudelaire\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(traduit_par_Charles_Baudelaire))>

¹⁴ Edgar Poe, *Le Corbeau*, trad. Stéphane Mallarmé, présentation de Jean-Louis Curtis, Paris, NRF / Gallimard, 1982, p. 39.

surtout, cette absence confère un sens très différent à la chute de la strophe, au « cela seul et rien de plus » qui n'en continue pas moins de signifier que quelqu'un puisse se tenir derrière la porte (« tout simplement »), mais qui se double d'un sens méta-poétique en ce qu'elle signale, entérine, acte, la réduction même du propos devenu « juste cela ». Mais pourquoi « s'en tenir à cela » ? Pourquoi supprimer un vers, pourquoi faire taire le protagoniste et pourquoi retarder l'annonce d'un supposé visiteur ? La brisure de la strophe entre en résonance avec la disparition du vers en tant que forme dans le choix d'une traduction en prose. Autrement dit, la prose vaut en tant que interruption du vers ou vers rompu¹⁵, introduisant dans le poème de Poe, la toute mallarméenne crise de vers. Quant à l'élimination tant de la voix poétique de première personne ou narrateur que du visiteur, elle permet au traducteur, qui se trouve occuper les deux positions, à la fois de double du poète (voix poétique) et d'intrus (visiteur), d'investir le poème de sa radicale solitude, ironiquement audible dans l'homophonie du « cela seul » : « seul à seul ».

C'est alors que le « contresens » de la dixième strophe, signalé par tous les commentateurs comme une erreur incompréhensible de Mallarmé, qui convertit une troisième personne du singulier en une première, faisant agir la voix poétique à la place du corbeau, prend tout son sens.

*But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only,
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered « Other friends have flown before –
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before ».
Then the bird said, « Nevermore »¹⁶*

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, – jusqu'à ce que je me pris à murmurer faiblement : « D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées ». L'oiseau dit alors : « Jamais plus ! »¹⁷

Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul mot, il la répandait. Je ne profèrai donc rien de plus : il n'agita donc pas de plume – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter « D'autres amis déjà ont pris leur vol – demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol ». Alors l'oiseau dit : « Jamais plus ».¹⁸

L'inversion des sujets, changement en soi majeur, n'a somme toute qu'un impact limité sur la diégèse dont le sens global ne se trouve pas modifié, mais elle permet au traducteur de placer dans la bouche du narrateur qu'il n'a pas proféré « rien de plus » confirmant par là même, dans la mesure où sa disparition du cinquième vers de la première strophe entraînait également qu'il ne le proférât point, que la suppression de ce vers était bien volontaire.

Par la distance qu'elle introduit par rapport à l'original, par son caractère d'emblée narratif où le discours direct devient superflu, contrairement à ce qui se passe avec la poésie versifiée qui devient narrative en partie grâce au discours direct qui transforme la voix poétique en personnage, la traduction en prose permet de dissimuler la disparition

¹⁵ L'expression a été employée par Jean-Nicolas Illouz, lors de la présentation de cette étude dans le cadre du Séminaire « Échos de Mallarmé » du Master « Littérature(s) » 2010-2011.

¹⁶ <http://www.poetryloverspage.com/poe/poe_ind.html>

¹⁷ <[http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(traduit_par_Charles_Baudelaire\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(traduit_par_Charles_Baudelaire))>

¹⁸ Edgar Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1271. Le vers est « corrigé » par Jean-Louis Curtis dans son édition des traductions de Mallarmé (cité, p. 42). La version originale se trouve p. 148.

d'une partie du discours – qui est toutefois signalée, de façon assez humoristique. Mais en outre ce choix, très osé, presque incroyable, de faire disparaître un vers, figurant et rendant visible et donc signifiante sa disparition, ne justifie-t-il pas à lui seul la retraduction du poème, après Baudelaire ? Aussi, si l'on peut estimer que le rapport de Baudelaire à la traduction s'inscrit dans une tradition qui considère que, la poésie étant intraduisible, la prose est un pis-aller pour restituer ce qui peut l'être, à savoir le *sens linéaire*, il semblerait que chez Mallarmé, la traduction en prose puisse bien être un rouage de la réflexion sur la crise du vers, un passage vers la remise en cause de la versification.

3. Le Tombeau d'Edgar Poe

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 !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur¹⁹.

La présence, dans le premier tercet, de la langue anglaise, sur le plan syntaxique, avec la construction de préposition « avec » au vers 10 et de la poétique de Poe, avec les rimes internes du vers 9, maintes fois soulignée par les critiques, est également à envisager sur le plan lexical, même si la traduction anglaise (*of the soil and the ether (which are) enemies, o struggle*) que fit Mallarmé de ce poème n'en laisse rien paraître²⁰ ; le contraire, vu sa systématique destitution subjective, eût été étonnant. Mais la première version française pourrait bien l'indiquer à sa manière, avec le curieux parce qu'inutilement redondant adjectif *double* : *Du sol et de l'éther ô le double grief!*²¹ Le poète mexicain Jorge Cuesta, de son côté, l'a bien saisi, qui a traduit *grief* par *duelo*²².

S'il n'a délibérément introduit un mot mixte, le professeur d'anglais qui s'attelait à la fabrication d'un ouvrage sur le lexique anglais²³ n'a pas pu ne pas se rendre compte que, sous son homonyme français mais à la vue, comme la lettre volée du conte, se profilait le terme anglais. Il ne faut pas oublier que dans ce même tercet (vers 11) apparaît précisément le nom de Poe. L'incidence de cette présence n'est pas anodine qui entraîne une transformation de la compréhension de la strophe, et avec elle, une nouvelle lecture du poème. La manifestation de la douleur, en lieu et place de l'affront, permet de percevoir que la voix poétique de première personne n'est pas insensible à la mort du poète et qu'elle ne laisse pas le tombeau seul résister aux outrages de la foule vociférant. Car enfin, comment la voix poétique pourrait-elle faire davantage confiance

¹⁹Stéphane Mallarmé, *Poésies*, 1992, p. 60.

²⁰*Ibid.*, p. 243.

²¹*Ibid.*

²² Pour une analyse de cette traduction, Annick Allaigre-Duny, *L'Écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Covedi-CDRLV, 1996, p. 129-136.

²³ Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard / NRF / « La Pléiade », 1945, p. 886-1046.

aux pierres qu'aux mots, elle qui soutient, dans le second vers du second quatrain, que le rôle du poète consiste à donner *un sens plus pur aux mots de la tribu* ?

Le premier vers du premier tercet (vers 9) met en relief une opposition qui synthétise, en les épurant, les oppositions qui structurent les quatrains : le *sol* représenterait le *siècle* (*Eux, l'hydre*) et la *nue*, le *Poète* (*Lui-même, l'ange*) ou le destin d'origine céleste. Ces interprétations, bien que correctes, négligent le fait que cette opposition anticipe la construction de la strophe où elle est incluse en tant qu'expression métaphorique de la dichotomie haut / bas. Dans le vers 10, dans le mot composé *bas-relief*, qui rime avec *grief* du vers précédent, apparaît l'adjectif *bas*. En outre, si l'on observe la construction du vers 9 (*Du sol et de la nue hostiles, ô grief*), on s'aperçoit que l'on peut difficilement séparer le mot *grief* de l'onomatopée *ô*, pure sonorité homophone toutefois de l'adjectif qualificatif haut. Grâce à la présence de *bas* dans *bas-relief* et du parallélisme entre *ô grief* et *bas-relief*, l'onomatopée *ô* se remplit du signifié de *haut* de telle sorte que, suivant l'axe vertical formé par les vers 9 et 10, la relation haut / bas s'inscrit dans la strophe. La paire d'« épithètes » (je mets le terme entre guillemets pour ne pas négliger la substitution de *ô* par *haut*), en se solidarissant, se détache des substantifs qui, à leur tour, forment un ensemble, ce qui n'a aucune conséquence pour le substantif *grief* mais pas pour *bas-relief*, qui, sans adjectif, devient *relief*.

Par ailleurs, si, dans le contexte du monument de pierre de Baltimore, la construction négative du verbe sculpter (*ne sculpte*) condamne le bas-relief, dans l'édifice de mots, cette même construction peut ne s'appliquer qu'au préfixe *bas*, libérant le mot relief – *notre idée ne sculpte un bas-relief* équivaut alors à « notre poétique sculpte un relief non bas, c'est-à-dire un relief tout court ». Par deux fois, tant dans la lecture linéaire que dans la verticale, se détache le mot *relief*, ce qui, là encore, ne porterait pas à conséquence si ce signifiant ne partageait pas avec *grief* une double appartenance, aux langues française et anglaise. L'isolement de *relief*, insignifiant en français, est d'une grande importance si on lit le mot en anglais, dans la mesure où, dans cette langue, outre le banal sens géographique de « relief », le terme signifie « soulagement ». Imposée par la rime et la dichotomie haut / bas, une lecture verticale, asyntaxique, s'impose : au deuil, ou douleur, ou peine (*grief* anglais) répond le soulagement (*relief* anglais). C'est ainsi que l'on saisit qu'il n'est pas nécessaire que la voix poétique façonne son idée et sculpte un bas-relief puisque une simple parole offre bien davantage en garantissant au poète Poe un « relief », c'est-à-dire un soulagement.

On peut déjà tirer deux conclusions partielles de l'analyse du tercet. Premièrement, on a vérifié que là où règne le mot, l'idée n'a que peu de valeur : l'on retrouve là l'un des piliers de la réflexion, tant de Poe que de Mallarmé, sur l'écriture poétique. Deuxièmement, on a mis en évidence que cette strophe est un hommage à la langue de Poe. Il est vrai que le jeu inter-linguistique pourrait paraître un peu facile (les deux termes, d'origine latine, ont été empruntés au français par l'anglais), mais, en imposant la langue de l'autre dans le poème, ils modifient l'impression de mise à distance et de froideur que la plupart des critiques dénoncent dans les hommages de Mallarmé et dans celui-ci en particulier.

Il est indéniable que la construction rigoureuse des quatrains, où ressort l'antagonisme entre le poète et la foule, ainsi que la présence massive de la pierre dans les tercets, communiquent cette impression. Cependant, à la différence de ce qui se passe entre le *Poète* et *Eux* que les quatrains mettent en scène avec efficacité, une relation étroite s'établit entre Poe et la voix poétique de première personne, et la pierre n'est pas aussi dure qu'elle le semble. Trois éléments semblent décisifs à ce propos, presque tous situés dans le troisième tercet.

Le premier élément est constitué par le sens des mots anglais *grief* et *relief* qui introduisent le champ sémantique des sentiments. Le second, c'est l'introduction du nom de Poe qui, bien qu'il soit relié à la mort à travers la tombe, en se détachant du substantif Poète (avec majuscule) où il était retenu (vers 2) en tant que parangon de l'espèce redevient un être humain avec une identité propre. Enfin, la présence d'une voix poétique de première personne n'est pas si discrète dans la mesure où, dans le premier tercet, on la repère dans la plainte (*Ô grief*) et le possessif *notre* et dans le second tercet, on perçoit qu'elle se prolonge à travers la supplique (*que ce granit du moins...*, v. 11). En outre le possessif *notre*, bien qu'il ne renvoie de fait qu'à une seule personne, n'en est pas moins, grammaticalement, un pluriel qui rivalise avec un autre, celui de troisième personne, des quatrains (*Eux*). L'incompréhension qui sépare le *Poète* de *Eux* ne se changerait-elle pas, dans les tercets, en communion de la voix poétique avec Poe ?

Même si, dans les quatrains, s'exprime une voix poétique impersonnelle, il n'en reste pas moins que l'expression *glaiive nu* résonne comme la transposition ludique de Mallarmé (mal / armé) d'autant mieux qu'un glaive, épée à deux tranchants, est sous le signe du double. Cette interprétation, encore une fois, ne serait qu'un simple jeu de mots, plus ou moins réussi, si elle ne contribuait à imposer la présence du Français et pourrait expliquer en partie la substitution d'*hymne*, terme qui se trouvait dans la première version du sonnet, par *glaiive*. Quant à l'adjectif *nu*, observons qu'il est homonyme du substantif *nue* du vers 9 et une fois de plus, remarquons que la présence de *nue* dans le vers est postérieure à la première version où apparaissait, à sa place, le mot *éther* (qui jouait avec *éternité*, du vers 1). Les conséquences de ce changement sont importantes étant donné que c'est ainsi que s'est créée la rime intérieure du vers 9 qui contribue à l'extension de la rime hors de son lieu habituel et de sa forme canonique dans les sonnets. En effet, le schéma rimique est un classique ABBA ABBA CCD EDE mais, si l'on considère les sons et, au-delà des sons, les mots-rimes, on perçoit la complexité du système. À la fin des vers, se superpose à la rime consonantique une assonance en « u » qui établit un lien étroit entre les rimes des vers 2, 3, 6, 7, 11 et 14, et, à ces rimes de fins de vers, s'ajoute une rime interne en « u » aux vers 2 (plus consonance avec rime B) et 9 (plus consonance avec rime D).

Pour résumer, on a vu que l'homophonie de *nu* et de *nue* établissait une relation entre les vers 2 et 9 et créait une rime interne, ô combien fréquente dans la poésie du poète américain. Cette rime, unique dans le premier tercet, occupe un espace considérable dans le reste du poème et même massif dans le vers 6 (*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*), mais, dans le premier tercet, elle produit un effet particulier car elle contribue, avec les mots et la syntaxe anglaise, à imposer la présence de Poe, avec un élément clef de sa poétique, la rime interne. Enfin, il n'est pas moins surprenant que cette rime soit une rime en « u », phonème qui, en anglais, se prononce « you ». La rime en « u » est le lieu où Poe devient le destinataire de la voix poétique de première personne-Mallarmé (et soudain, dans mon oreille, l'adjectif *hostiles* se transforme en *ô styles*).

C'est ainsi que dans le premier tercet la poétique de Poe envahit celle de Mallarmé sans que celle de Mallarmé ne perde quoi que ce soit de sa spécificité, de sorte qu'il est difficile de se rendre compte de leur double présence dans le poème. Ce phénomène est la manifestation de la solidarité de deux voix qui partagent une même fascination pour la mort mais aussi pour la langue. Quand, dans l'espace des quatrains, du fait de l'attitude de la foule, mort et langue paraissent irrémédiablement incompatibles, dans celui des tercets, grâce à la voix poétique de première personne, langue et mort s'enlacent dans la paix sépulcrale.

Cette lecture de *La Tombe d'Edgar Poe* me conduit à diverger partiellement de l'interprétation de Leo Bersani. Bien sûr, je suis d'accord avec sa conclusion générale à propos des *Tombeaux* (de Gautier, de Baudelaire, de Verlaine et aussi de Poe), quand il explique que « ces hommages sont l'occasion d'un détachement émotionnel et intellectuel neutre » et que « l'hommage posthume est pour cet homme de lettres toujours respectable une manière indirecte de généraliser son expérience de l'écriture comme perte de son identité d'auteur » ; mais on ne peut pas considérer que dans l'hommage à Poe « la pierre tombale elle-même – “tombe”, “bloc”, “granit” – [...] rend parfaitement triviales toutes les références à l'humain ». Au contraire, comme dans le cas de Verlaine, Poe accompagne sa propre disparition. Bersani, impressionné par la vision monumentale, estime, après Mauron, que le vers 12, *Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*, « évoque une plaine immense et vide, un paysage totalement désolé ». La parfaite connaissance du français de Bersani, ainsi que de la poétique de Mallarmé, ne lui aurait-elle pas permis de se rendre compte de la présence de sa propre langue ni de la poétique de Poe dans les tercets du *Tombeau* ? S'il les avait vues, il n'aurait sans doute pas trouvé si étonnante l'idée du bas-relief, si insolite la chute de l'aérolite, parce qu'il aurait perçu que ce vers n'était que le résultat de la non sculpture d'un bas-relief, c'est-à-dire l'explicitation de son signifié, le développement de ses implications (que le mot anglais *relief* permettait de saisir immédiatement). La tranquillité du bloc (*calme bloc*) fait allusion, plus qu'à l'immobilité, au soulagement annoncé, sa situation ici-bas (expression où le vocable « bas », postposé, s'oppose à l'antéposé « bas » de *bas-relief*) renvoie à l'espace occupé dans le poème, sa chute, qui porte la rime en « u » et comprend, de ce fait, le poète (« u » = « you ») devient angélique (puisque le poète est un ange, vers 5) et le désastre obscur d'où il provient est, dans le système d'inversions des valeurs caractéristique du poème, la géniale (parce que désastreuse) provenance étymologique du *soulagement* en *calme bloc* qui contraste avec l'éblouissant bas-relief avec lequel la voix poétique aurait pu véritablement pétrifier, en l'ornant, cette tombe si vivante. Voix dans la tombe, ou, plus sûrement voix de la tombe, la voix de Poe se fait entendre : la mort du poète nord-américain pouvait-elle rêver d'un plus grand triomphe ?

On ne s'étonnera pas de la convergence des analyses de ces trois poèmes, qui tous relèvent d'une écriture de l'effacement, aisément vérifiable dans la réécriture de *Sainte* mais pas moins réelle dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* à travers le jeu de substitution des langues et des voix. La traduction du *Corbeau* de Poe, vue sous cet angle, ne souffrirait donc pas tant de la faiblesse du niveau de Mallarmé en anglais, dont se font écho nombre de commentateurs, mais d'une détermination à fonder en absence une poétique. L'approfondissement de cette analyse et l'étude des autres traductions de Mallarmé seront toutefois nécessaires pour confirmer ce qui n'est encore, à ce stade, qu'une hypothèse.

Bibliographie

- ALLAIGRE-DUNY Annick, *L'Écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Covedi-CDRLV, 1996.
- , «La lengua del otro en *Le Tombeau d'Edgar Poe*», *Opacidades 6/7, Revista de psicoanálisis, Una política del amor*, Buenos Aires, Cernedor, 2010, p. 29-38.
- , «Reescrituras en las obras de Mallarmé: cavar la presencia, firmar la ausencia», *Claroscuro, Cuadernos de psicoanálisis n° 3, Raíces expuestas. Lacan ¿reencantar la obra?* San José de Costa Rica, VivEros ediciones, 2013, p. 129-144.
- BERSANI Leo, *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, trad. Isabelle Châtelet, Paris, EPEL, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2008.

- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard / NRF / « La Pléiade», 1945.
—, *Poésies*, préf. Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Paris, NRF / Gallimard, 1992.
POE Edgar, *Contes – Essais – Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
—, *Le Corbeau*, traduction de Charles Baudelaire, <[http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(traduit_par_Charles_Baudelaire\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(traduit_par_Charles_Baudelaire))>
—, *Poèmes*, trad. Stéphane Mallarmé, prés. de Jean-Louis Curtis, Paris, NRF / Gallimard, 1982.
—, *The Raven*, <http://www.poetryloverspage.com/poe/poe_ind.html>
Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique, textes réunis par Bertrand Marchal, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.