

**TRANSLATION AND THE AESTHETICS OF PROSE POETRY**

**CAMILLE FRÉDÉRIQUE ELIZABETH MURIS-PRIME**

**UNIVERSITY COLLEGE LONDON**

**PH. D.**

I, Camille Muris-Prime, confirm that the work presented in this thesis is my own. Where information has been derived from other sources, I confirm that this has been indicated in the thesis.

## ABSTRACT

Translation is generally understood as the transformation of text from one language into another. But translation is also a dialogue between two languages, between two versions of a text, and between author and translator. Such dialogue involves thought on language, its usage and potential, and on literary creation itself. Poetry also involves attention to, and experimentation with, language and contains a constant analysis of its own expression. This dissertation examines this coincidence of translation and poetry and seeks to explore how translation, both in theory and in practice, illuminates the understanding of a key development in modern French poetry: the prose poem. It analyses the relationship between the practice of translation and thought on translation, and the development of the new poetic form which is prose poetry. It concentrates on the aesthetics of Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud, and shows that in each case an intensely self-reflexive poetics is driven by an engagement with translation.

Divided into two parts, the dissertation first considers each poet's differing relation to translation. It shows that translation enabled Baudelaire to develop his own style, that it shaped Mallarmé's relationship with common language, and that it sits at the heart of Rimbaud's poetic ethics. The second part concentrates on the specific issues of the prose poem in relation to translation, and demonstrates that the form distils fundamental issues in translation and is in turn shaped by them. The prose poem oscillates between two literary forms, and is itself a form in translation, engaging with its different versions. Baudelaire's, Mallarmé's and Rimbaud's poetic experiments in prose echo and reflect each other. The prose poem and its generation in translation provide a critical space where the three-way dialogue between these defining figures of modernism may be heard and examined.

## TRADUCTION ET ESTHETIQUE DE LA POESIE EN PROSE

## REMERCIEMENTS

Ce projet de recherches n'aurait jamais pu voir le jour sans l'enthousiasme, la patience et la générosité de mon directeur de thèse, Timothy Mathews. De sa conception à sa réalisation, c'est toujours avec énergie, respect et attention qu'il a guidé ma main, soutenu ma pensée et interdit mes approximations, me permettant d'approfondir mes analyses en me laissant une grande liberté critique. Il a fait de ce parcours une découverte intellectuelle et personnelle très enrichissante et je suis chanceuse d'avoir pu compter sur lui. Ma gratitude est profonde, autant que mon admiration.

Le projet est né de discussions avec Éric Dayre, alors mon directeur de recherches en maîtrise à Paris III et en master 2 à l'ENS-LSH, et a été rendu possible grâce au soutien et aux encouragements d'Alastair Laidlaw et de John Bonehill, qu'ils soient ici remerciés.

À UCL, je tiens à remercier pour leurs conseils Theo Hermans et Stephen Hart, les membres du département de Français, mes collègues doctorants et les Teaching Fellows.

Ma gratitude va aussi en direction de l'équipe du French Poetry Network qui m'a permis de faire de très intéressantes rencontres. Merci tout particulièrement à Hugo Azérad pour sa disponibilité, ses conseils et les discussions que nous avons eues autour de projets passés et à venir.

Merci également à mes examinateurs, les professeurs Clive Scott et Eric Robertson, pour avoir accepté de bien vouloir lire mon travail, pour leurs précieux conseils et leur soutien.

Le chemin que j'ai parcouru avait déjà été foulé par mes amis et 'fellow PhD students', et je tiens à les remercier d'avoir bien voulu discuter avec moi de mes recherches, d'avoir partagé mes avancées comme mes doutes, de m'avoir accompagnée: Myriam Feinberg, Delphine Grass, Hande Gürses, Hannah Meyer, Clément Imbert, Gaëlle Loisel, Elena Man-Estier, Erin Saltman, Claire Shaw and James Wishart. Merci également à mes complices en doctorat et conférences à Londres, Albertine Fox et Jessica Stacey. Cette gratitude s'étend à mes amis d'ici et d'ailleurs pour m'avoir permis de rester un être social et sociable: Hazel Bober, Aurélie Chardon, Sophie Cousin, Ousmane Diop, Kasia Figiel, Rosie Gibson, Matt Huxham, Eve Leigh, Sarah Mathewson, et Alex Nice.

Je tiens aussi à remercier mes étudiants, et notamment le groupe des 'chouchous' avec qui j'ai arpenté les chemins de la littérature et ceux du poème en prose: Alon, Jake, Joe, Will (Honoré) et Will (Marcel).

Merci également à Helen et David Gill, pour leur générosité et leur soutien, et à ma famille, pour avoir toujours cru en moi, et tout particulièrement mon beau-père Bruno Filippi, mon frère Clément Muris, et surtout ma mère, Régine Prime – bien que j'aie l'habitude de dire que tout cela est de sa faute, c'est plus certainement grâce à elle, à sa curiosité et à sa force, que je suis ici aujourd'hui.

Mille mercis enfin à Nicholas Gill, mon compagnon en traduction, qu'il puisse continuer à marcher main dans la main avec moi le plus longtemps possible.

## ABREVIATIONS

*BOC* et *BOC II* font référence aux deux volumes de l'édition des œuvres complètes de Baudelaire en Pléiade: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975) et Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, éd. par Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1976).

*BCC* et *BCC II* font référence aux deux volumes de l'édition de la correspondance complète de Baudelaire en Pléiade: Charles Baudelaire, *Correspondance complète*, éd. par Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1973).

*MOC* et *MOC II* font référence aux deux volumes de l'édition des œuvres complètes de Mallarmé en Pléiade: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 1998) et Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 2003).

*MCC* fait référence à la *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898* de Stéphane Mallarmé, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 1995).

*ROC* fait référence à l'édition des œuvres complètes de Rimbaud en Pléiade: Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux et Aurélia Cervoni (Paris: Gallimard, 2009).

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

p. 19: Édouard Manet, illustration pour le *Corbeau*, d'Edgar Poe, trad. par Stéphane Mallarmé (Paris: Richard Mesclide, 1875).<sup>1</sup>

p. 112: Édouard Manet, *Olympia*, huile sur toile, 1863, Musée d'Orsay, Paris.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> L'ouvrage numérisé est accessible en ligne sur le site de Gallica Bibliothèque nationale de France: <[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106131j/f4.image.r=manet%20poe%20mallarm%C3%A9%20corbe au.langEN](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106131j/f4.image.r=manet%20poe%20mallarm%C3%A9%20corbe%20au.langEN)>, [consulté le mercredi 27 août 2014].

<sup>2</sup> Accessible sur le site du Musée d'Orsay: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire\\_id/olympia-7087.html?no\\_cache=1&cHash=41b7471c2b](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/olympia-7087.html?no_cache=1&cHash=41b7471c2b)>, [consulté le mercredi 27 août 2014].

## TABLE DES MATIERES

ABSTRACT .....	3
REMERCIEMENTS .....	5
ABBREVIATIONS.....	6
INTRODUCTION GENERALE.....	10
PREMIERE PARTIE: POETIQUE DE LA TRADUCTION.....	19
Introduction .....	20
Chapitre I: Baudelaire et la maïeutique de la traduction .....	25
Baudelaire et l'espace du traducteur .....	29
<i>Les autres traductions: entre appropriation et adaptation.....</i>	30
<i>Les traductions de Poe: la question de la fidélité.....</i>	32
<i>Les traductions de Poe: l'étrangéité.....</i>	34
<i>La création de l'espace du traducteur.....</i>	36
La maïeutique de la traduction et la naissance du style.....	38
<i>La langue de la traduction.....</i>	38
<i>Subjectivité.....</i>	39
<i>De la subjectivité au style.....</i>	43
<i>La maïeutique.....</i>	45
Conclusion.....	49
Chapitre II: Mallarmé et le calque opaque de la traduction.....	52
<b>Quelles traductions pour quel type de traduction ?.....</b>	57
<i>Les traductions de Poe.....</i>	57
<i>Les autres traductions.....</i>	58
<i>Qu'est-ce que traduire pour Mallarmé ?.....</i>	60
<i>La pratique de la traduction.....</i>	63
<b>La théorie du langage .....</b>	69
<i>Mallarmé, Les Mots anglais et la reine Sprache de Benjamin.....</i>	69
<i>La 'disparition élocutoire du poète' et l'étrangéité.....</i>	73
<b>Conclusion .....</b>	76
Chapitre III: Rimbaud et l'éthique de la traduction .....	78

Trouver une langue.....	81
<i>Première lettre du voyant: à Georges Izambard, Charleville, 13 mai 1871.....</i>	82
<i>Seconde lettre du voyant: à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871.....</i>	86
<i>'Alchimie du verbe'.....</i>	89
'JE est un autre'.....	95
'Je réservais la traduction': vers une éthique de la traduction .....	102
Conclusion.....	107
Conclusion de la première partie .....	108
SECONDE PARTIE: ESTHETIQUE DU POEME EN PROSE .....	112
Introduction .....	113
<b>Considérations historiques.....</b>	115
<b>Défi – (sans –fi)n – itions (considérations génériques).....</b>	120
<i>L'informe et la marge.....</i>	122
Chapitre II: Baudelaire et la prosaïsation du poème .....	126
<b>L'Étranger.....</b>	129
<b>La prosaïsation – Barbara Johnson et 'Un Hémisphère dans une chevelure' .....</b>	136
<b>Ironie .....</b>	140
<b>Conclusion .....</b>	144
Chapitre II: Mallarmé et la poétisation du réel.....	147
<b>Interrogation sur le statut de la prose chez Mallarmé .....</b>	148
<b>Le poème en prose de la première floraison: traduire Baudelaire .....</b>	156
<b>De la prosaïsation à la poétisation, l'exemple du <i>Nénuphar blanc</i>.....</b>	161
<b>Conclusion .....</b>	166
Chapitre III: Rimbaud et le poème-tapisserie .....	168
<b>Traduction et mémoire poétique.....</b>	171
<b>Multiplicité et dé-réserve de la traduction .....</b>	182
Conclusion.....	193
Conclusion et lecture du poème en prose en traduction .....	195
ÉPILOGUE.....	200
LISTE DES OUVRAGES CONSULTÉS .....	207
ANNEXES .....	212

<b>Annexe 1: liste et chronologie des publications des traductions d'Edgar Poe par Charles Baudelaire.....</b>	<b>212</b>
<b>Annexe 2: liste et chronologie des publications des poèmes en prose de Charles Baudelaire .....</b>	<b>215</b>
<b>Annexe 3: 'La Chevelure' de Charles Baudelaire.....</b>	<b>218</b>
<b>Annexe 4: 'Un Hémisphère dans une chevelure' de Charles Baudelaire .....</b>	<b>219</b>
<b>Annexe 5: 'Le Nénuphar blanc' de Stéphane Mallarmé.....</b>	<b>220</b>

## INTRODUCTION GENERALE

En octobre 2005, alors que Paris échappait encore à l'automne à la faveur d'un été prolongé, je soutenais mon mémoire de maîtrise dans les bureaux enfumés du Département de Littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle. Le sujet de ce mémoire était 'Baudelaire traducteur de De Quincey?' L'année précédente, en juin, alors que les couloirs de l'université se faisaient l'écho des nombreuses discussions autour des choix d'un sujet d'étude et d'un directeur de recherches pour la maîtrise, les questions théoriques de la traduction littéraire m'étaient tout à fait étrangères. Mais je voulais faire une maîtrise de littérature comparée, travailler sur Baudelaire et partir un an en séjour Erasmus à l'étranger – si possible en Angleterre. De la traduction je ne connaissais que la pratique scolaire de la classe préparatoire, en anglais et en latin. Lorsqu'on me proposa donc ce sujet, qui répondait à mes désirs variés, j'étais loin de me douter qu'il me conduirait ici, et aux pages qui vont suivre.

Ici, c'est tout d'abord l'Angleterre, et plus précisément, Londres. Ce travail, qui cherche à examiner l'élaboration de cette forme poétique particulière qu'est le poème en prose sous l'angle de la traduction, a lui aussi été conduit en traduction. Bien que rédigée en français, par une Française, et centrée sur les figures de trois poètes français, cette thèse est néanmoins le fruit d'un déplacement, culturel et linguistique, et universitaire. Ce déplacement se fait l'écho intime des questions qui sont au cœur de notre travail, et résonne avec ses problématiques. Car pour pouvoir mener à bien notre travail, il a fallu s'adapter à

un nouveau système, accepter d'être étrangère, de ne plus comprendre pour comprendre à nouveau mais d'une autre façon, chercher ses mots, se demander quelle langue on parle vraiment, plus tout à fait le français mais pas assez bien l'anglais, être dans l'entre-deux. Cet entre-deux est celui de la traduction.

Quand je soutenais mon mémoire de maîtrise, la discussion dépassa le cadre des questions imposées par la faculté pour se développer autour de la poétique de la traduction, et l'on commença à définir les contours de la problématique de ce qui est aujourd'hui au centre de ce travail de thèse. Je ne savais pas alors encore à quel point ce travail de recherche me correspondait intimement, à quel point analyser la poésie en traduction était révélateur de ma curiosité et de mon besoin à sortir de moi-même pour affronter l'autre, désir qui est à l'origine de mon attrait pour la littérature et de mon envie de vivre à l'étranger, dans cette ville où le monde entier a rendez-vous, tous les jours.

Ma curiosité à l'égard de la littérature, et en général à l'égard de toute forme d'art, est liée à la fascination que j'éprouve quant à la capacité qu'a une œuvre d'art à communiquer, à interagir, à établir une relation avec le lecteur ou le spectateur en dehors de celui qui la crée, et alors qu'elle n'est qu'un objet, lourde de sa matérialité. L'art a cette capacité, malgré son caractère matériel, d'influencer et de créer du sens. Rien de plus étrange, de plus différent du langage qu'un tableau fait de l'assemblage des matériaux les plus divers (de la toile aux différentes couches de peinture); rien de plus différent d'une situation de la vie quotidienne que la représentation d'une pièce de théâtre, du fait de son lieu d'abord et puis parce que les déplacements, les mots, les lumières y sont organisés, répétés, agencés; rien de plus différent enfin d'une conversation courante qu'un poème. Et pourtant l'œuvre, quelle que soit la forme qu'elle prend, a la capacité de procurer une émotion, de communiquer et d'entretenir une relation avec ce qui lui est extérieur.

La traduction permet de s'intéresser en plus grand détail à cette façon qu'a l'art de communiquer, puisqu'elle est elle-même dialogue, et permet de produire du sens grâce la relation qu'elle crée entre deux textes différents. En examinant la traduction que Baudelaire donna des *Confessions of the English Opium Eater* de Thomas De Quincey, l'on pouvait observer comment l'œuvre poétique se construit en relation avec ce qui lui est étranger, comment elle produit du sens à partir de cette confrontation. La création du *Mangeur d'opium* engageait également Baudelaire à mettre au point une forme poétique capable de mettre en scène cette relation à autrui, une forme qui était contemporaine de l'écriture de la plupart des *Petits poèmes en prose*. C'est en ouvrant notre étude à Mallarmé et Rimbaud que

nous avons pu approfondir la coïncidence remarquée dans le mémoire de maîtrise entre traduction et création du poème en prose chez Baudelaire. À partir de cette observation est en effet née une interrogation sur la possibilité d'une coïncidence plus vaste, et même sur une relation entre la pratique de la traduction comme une écriture en prose qui se construit nécessairement par rapport à l'autre, et celle de la forme ouverte du poème en prose. La question se pose en effet de savoir si l'on peut identifier une pratique à une autre, et surtout si ce lien entre traduction et poème en prose est constitutif de cette nouvelle forme poétique. C'est ainsi que l'étude s'est élargie aux œuvres en prose de Mallarmé et de Rimbaud.

### *Littérature comparée*

Ce dialogue entre les deux pratiques littéraires et les esthétiques de trois poètes inscrit ce travail dans le projet plus vaste du dialogue qu'instaure entre les œuvres la littérature comparée, laquelle examine la littérature en relation avec d'autres formes artistiques, culturelles, et place donc l'étude de la traduction au cœur de ses travaux. Daniel-Henri Pageaux définit la discipline ainsi:

la littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, [...] afin de mieux les décrire.<sup>3</sup>

La traduction a tout son rôle à jouer dans cette étude, toujours selon Pageaux:

l'étude comparatiste doit partir de cette notion clé d'écart [entre un texte et ce avec quoi il est comparé], de différence et tenter d'élucider la nature et la fonction possibles de ces variations inter-littéraires dont la somme constitue ce qu'on appelle une traduction. La traduction, travail de lecture, d'interprétation et de réécriture, entreprise d'importation et de naturalisation, est le résultat d'un ensemble de choix d'ordre linguistique, stylistique, esthétique, et aussi idéologique. Pourquoi ces choix ? Telle est bien la seule et grande question.<sup>4</sup>

La 'notion d'écart' est effectivement ce qui permet de construire l'analyse, surtout lorsque l'on compare un texte avec sa traduction. Mais son revers, c'est-à-dire l'identification, la similitude, peut également nourrir un projet analytique comparatiste, et dans notre cas,

<sup>3</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée* (Paris: Armand Colin, 1994), p. 14.

<sup>4</sup> Pageaux, p. 42.

éclairer la façon dont l'on peut lire et comprendre la forme du poème en prose, par le biais de la traduction. La littérature comparée analyse et fait sens de la façon dont une œuvre, un texte mais aussi toute autre forme d'art avec laquelle la littérature va établir des liens, est en relation avec ce qui lui est extérieur. La littérature comparée analyse la façon dont la littérature communique, la façon dont elle se crée à partir d'un dialogue avec ce qu'elle n'est pas. Or la traduction, ainsi que le poème en prose, sont deux pratiques qui viennent interroger de façon cruciale cette relation d'une œuvre avec sa propre altérité, et cette coïncidence est mise en scène dans ce projet comparatiste.

Afin d'explorer la façon dont l'on peut lier traduction et poésie en prose, il nous faut d'abord penser la traduction, au-delà de son sens propre qui est celui du passage d'un texte d'une langue dans une autre. C'est cette pensée qui nous permettra d'établir un rapport de comparaison entre la traduction et la forme du poème en prose.

### *Traduction et poétique de la traduction*

La traduction est en effet d'abord une pratique, celle qui consiste à faire passer un texte d'une langue dans une autre langue. Lorsque l'on parle de traduction, l'on parle à la fois d'un processus et d'un résultat: le processus de la traduction est le moment du passage, tandis qu'une 'traduction' est aussi le nom donné au texte produit. Nommer un texte traduit une traduction, c'est accentuer les liens qu'il entretient avec le texte original. Ainsi le texte traduit, parce qu'il est 'une traduction' n'existe généralement (pour le grand public) qu'à partir de l'œuvre originale. Son auteur n'est pas celui qui a écrit cette traduction, il n'est pas celui qui a aligné les mots sur les pages que l'on lit quand on lit un texte en traduction. Il est d'ailleurs rare de trouver un ouvrage traduit présenté sous le nom de son traducteur,<sup>5</sup> et le traducteur n'est pas toujours mentionné en première de couverture. La traduction se pose donc immédiatement, dans le même mouvement, comme ce qui crée de l'identité (le texte produit dans une autre langue étant supposé être le même que le texte original) et de l'altérité (puisque ce texte est un autre, et que son auteur n'est pas l'auteur du texte

---

<sup>5</sup> Je ne peux penser qu'aux traductions qu'Yves Bonnefoy a données de Yeats et Leopardi: Yves Bonnefoy, *Keats et Leopardi: Quelques traductions nouvelles* (Paris: Mercure de France, 2009).

Même les traductions de Poe par Baudelaire, qui pourtant font figures de monuments de la traduction, puisque ces textes n'ont jamais été retraduits sont données dans leur édition en poche sous le seul nom de Poe, et le nom de Baudelaire n'est pas mentionné sur la couverture (à la différence de celui du préfacier, en l'occurrence Tzvetan Todorov). Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. par Charles Baudelaire (Paris: Gallimard, 1974).

original).<sup>6</sup> Dénoncer de façon simple la fiction de l'identité de la traduction, c'est omettre le fait que dans ce paradoxe, qui veut que le texte traduit soit à la fois le même et le différent, se crée l'essence même de toute traduction, voire ce qui la rend possible: l'idée d'une relation. La traduction est en effet ce qui permet à un texte d'être produit en relation avec un autre texte, et c'est cette relation qui est productrice de sens, à la fois pour l'œuvre traduite et pour l'œuvre originale. Parce que le texte traduit est second, et qu'une comparaison est alors possible, un dialogue essentiel entre deux modes d'écriture, entre deux langues, entre deux cultures peut s'instaurer. La traduction est monstration de cette relation, et vient magnifier le désir d'être lue, comprise, de l'œuvre originale tout comme du texte traduit. Dans la 'Tâche du traducteur', Benjamin s'interroge sur la traductibilité d'une œuvre et il a cette phrase: 'de par son essence, [l'œuvre] admet-elle (*zulasse*) la traduction et – conformément à la signification de cette forme, la désire-t-elle (*verlange*)?'<sup>7</sup> Ce que la traduction vient rejouer, et surtout souligner, c'est le désir de l'œuvre d'art de communiquer, de toucher, d'atteindre l'autre, autrui, le lecteur, voire le spectateur.

Bien que l'on traduise toujours un texte, et non une langue, ces questions d'identité et d'altérité sont indissociables des questions relatives à la langue dans un examen de la traduction. En effet, c'est la langue du texte qui permet de mettre en scène cette relation de la traduction à l'étranger, à l'étrange, à ce qui est différent. La traduction met au défi l'idée de la langue en tant qu'elle est représentative d'une structure, d'une pensée et d'une culture. 'Je n'ai qu'une langue mais ce n'est pas la mienne' disait Derrida dans le *Monolinguisme de l'autre*.<sup>8</sup> Derrida n'a qu'une langue mais ce n'est pas la sienne à cause de son identité, à cause de ce qu'il n'est pas, ou n'a plus été, lui qui juif en Algérie a été privé de sa nationalité française sous le Gouvernement de Vichy, à cause du fait que le français n'était pas la langue maternelle de ses parents, ni la langue du pays dans lequel il est né. Mais hors des circonstances très particulières qui lui sont propres, Derrida ne possède pas la langue qu'il parle parce qu'elle n'est pas la sienne en propre. Lorsque l'on traduit, non seulement la langue n'est-elle pas celle du traducteur, puisqu'elle est le produit d'une communauté, d'une

---

<sup>6</sup> Il faut ici ne pas faire cas des exemples d'auto-traduction, comme chez Beckett et Isaac Bashevis Singer par exemple, et même si l'on pourrait argumenter du fait que juridiquement il s'agit de la même personne physique, ces deux auteurs ne sont pas les mêmes en simple conséquence d'écrire un texte dans une langue et de la réécrire dans une autre. Ces deux cas d'auto-traduction sont d'ailleurs l'effet d'un déplacement, Beckett traduisant en beaucoup de cas de la langue étrangère qui est sa langue d'écriture vers sa langue maternelle, et Singer écrivant dans sa langue maternelle qui est aussi sa langue d'écriture (le yiddish), faisant traduire son texte en anglais et retravaillant ensuite le roman à partir de sa traduction.

<sup>7</sup> Benjamin, 'La Tâche du traducteur', cité et traduit par Antoine Berman dans *L'Âge de la traduction, 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin: un commentaire* (Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 2008), p. 55. Les citations en allemand sont de Berman.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris: Galilée, 1996), p. 13.

époque, d'une construction historique, mais en plus cette langue n'est pas la langue du texte traduit puisque ce texte même est issu d'un autre contexte, linguistique, historique, culturel et même esthétique. La traduction nous dépossède de notre langue, dans la mesure où l'on est contraint de l'écrire et de la lire en fonction d'un autre, d'une autre langue et d'un autre texte. Un rapport ambigu à notre identité dans la langue en découle. Quand la langue met en forme cette relation complexe et ambiguë au même et à l'autre, c'est alors que l'on peut parler de poétique de la traduction. La langue devient le véhicule de ce dialogue, de cette confrontation et de cette relation entre ce qui est semblable et ce qui est différent. Dans un texte, c'est la langue qui prend en charge la relation entre identité et altérité, relation qui est soulignée par sa traduction.

### *Poésie et poème en prose*

Ces questions soulevées par la traduction concernent également la poésie, et plus particulièrement la forme du poème en prose. Il peut être malaisé de définir la poésie. L'on pourrait dire en s'inspirant de Hegel qu'elle est la forme ultime de l'art, puisqu'elle est la forme qui échappe le plus au déterminisme de la matière, qui disparaît pour faire place à l'idée exprimée à travers les mots et la grammaire.<sup>9</sup> Cependant, si la poésie est la forme artistique qui échappe le plus à la matière, il n'en est pas moins vrai qu'elle fait des mots sa matière, et qu'elle les manipule de façon à faire œuvre, c'est-à-dire différemment de l'usage qu'il en est fait dans la vie courante. La poésie entretient avec le langage courant cette relation d'altérité, et le poème se construit dans cet écart entre les mots utilisés au quotidien et la façon dont ils sont agencés pour produire un discours poétique. Parce qu'elle est d'abord attention portée à la matérialité, à la plasticité des mots, à leur organisation rythmique la poésie vient toujours approfondir cet écart. Elle est l'autre du langage courant, sa traduction artistique.

Avec le poème en prose l'on se trouve face à une altérité redoublée. Il est à la fois l'autre du langage parce que poème, et l'autre de la poésie parce qu'en prose. Le poème en prose est à la poésie ce qu'elle est au langage courant, c'est-à-dire une autre version d'elle-même. Le poème en prose réussit à faire de la poésie sans utiliser le langage de la façon dont la poésie

---

<sup>9</sup> Voir G. W. F. Hegel, *Introduction aux leçons d'esthétique*, éd. par et trad. par Charles Bénard et Claire Margat (Paris: Nathan, 2010). Dans *l'Esthétique*, la poésie désigne toute utilisation artistique de la langue, donc toute forme de littérature.

versifiée le fait, hors de la structure classique du poème, hors de la versification et des systèmes de rimes et de rythmes. Dans la fameuse ‘Dédicace à Arsène Houssaye’, Baudelaire faisait le rêve d’une ‘prose’ qui serait à la fois ‘musicale’, mais ‘sans rythme et sans rime’, lesquels sont remplacés par la souplesse (‘assez souple’) et la pulsation (‘assez heurtée’),<sup>10</sup> c’est-à-dire d’une prose qui fait toujours de la langue le matériau du poème, comme la poésie versifiée, mais selon d’autres critères, à partir d’autres outils. Il est donc possible de considérer le poème en prose comme une double traduction: traduction du langage courant en poésie, et traduction de ce langage poétique en poésie prosée. Nous verrons dans la seconde partie la façon dont le poème en prose se construit dans cette double relation d’altérité avec le langage vécu dans sa dimension poétique et le langage vécu dans sa dimension prosaïque. C’est sa dimension oxymorique qui lui permet de se donner à lire comme une forme en traduction, en relation avec ces deux versants de la langue.

Examiner l’esthétique du poème en prose à partir d’une réflexion sur la traduction, c’est donc non seulement rendre compte d’une coïncidence, mais surtout permettre d’appréhender les enjeux de cette nouvelle forme poétique. Notre ambition serait de sortir d’une analyse descriptive pour tenter de saisir la vérité de cette forme, par l’étude des œuvres de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud. Tous trois ont contribué à créer le poème en prose ce qui a contribué à en faire trois figures essentielles de la poésie de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle.

### *Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud*

Le 19<sup>ème</sup> siècle, et principalement sa seconde moitié, est une période riche en ambiguïtés et en contrastes idéologiques et sociaux. À la fois période d’ouverture, avec le développement des transports, des communications et des échanges commerciaux, ainsi que de la pensée démocratique, c’est également une période de clôture, où l’on voit la constitution des États en nations, avec une langue et une culture qui se construisent autour d’une identité. Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud sont des représentants de ce contraste, politiquement, socialement et esthétiquement. Si Mallarmé fut ce que l’on pourrait appeler un petit bourgeois, père de famille, enseignant, propriétaire et locataire d’une maison à la campagne, Baudelaire et Rimbaud furent des marginaux, ce qui leur valut d’être considérés

---

<sup>10</sup> *BOC*, p. 275.

par Verlaine comme des ‘poètes maudits’. Mises en rapport les unes aux autres, leur trois œuvres sont représentatives de cette ambivalence, et mettent en forme la façon dont l’époque se construit dans l’inclusion et l’exclusion.

Nous pensons que lire le poème en prose comme une forme en traduction nous permettra de comprendre, de façon sous-jacente, la façon dont cette forme parvient à saisir les ambiguïtés de la constitution poétique d’un *nous*, qu’il soit exclusif, au défaut de l’autre, contre l’autre, ou inclusif, avec l’autre. C’est cette considération qui nous permet de faire figurer l’œuvre de Rimbaud dans cette étude. En effet, si l’on peut faire état d’une coïncidence entre la pratique de la traduction et la création de poèmes en prose chez Baudelaire et Mallarmé, Rimbaud lui n’a pas traduit. Cependant, son travail rend compte d’une pensée de la traduction et d’une poétique qui en résulte, elle qui met en scène la relation d’ambivalence entre ce qui est moi et ce qui n’est pas moi, ce que capture sa fameuse expression ‘Je est un autre’. Avec le poème en prose, Rimbaud examine et assume les positions esthétiques de ses prédécesseurs, ce qui lui permet d’envisager une libération de la forme et une redéfinition des enjeux de la littérature dans le monde.

Examiner la création de la forme du poème en prose grâce au filtre de la traduction nous permet donc de former une image plus complète des enjeux de cette forme et de cette pratique chez ces trois poètes. Nous montrerons que la traduction est en effet le lieu de l’expérimentation poétique, l’atelier du poète, et que le texte traduit, en offrant une expérience renouvelée du langage, produit un espace poétique capable de faire entendre une pluralité de discours.

### *Parties et chapitres*

Notre travail suit les deux lignes de réflexion que nous venons de parcourir. Nous avons en effet cherché à lier deux idées entre elles: à la fois l’influence que la traduction a pu exercer sur l’esthétique des trois poètes, et comment le poème en prose est le résultat d’une poétique de la traduction. C’est ainsi que nous avons divisé notre étude en deux parties: ‘poétique de la traduction’ et ‘esthétique du poème en prose’.

Dans la première partie de ce travail, nous voudrions montrer comment la traduction vient construire une relation entre le traducteur, le texte original et le texte traduit; interroger la

théorie du langage qui préside à la façon dont un poète traduit; interroger le rapport du poète et du traducteur, tous deux faisant sens d'une différence. Pour ce faire, dans notre première partie nous avons consacré à chacun des trois poètes un chapitre. Dans le premier - *Baudelaire et la maïeutique de la traduction* - nous examinons la façon dont Baudelaire traduit les textes en prose de Poe et nous tentons de montrer que cette pratique de la traduction, dans sa confrontation avec le texte d'autrui, lui a permis de trouver sa propre écriture. Dans le second chapitre - *Mallarmé et le calque opaque de la traduction* - nous examinons la relation paradoxale que Mallarmé entretient à la traduction, lui qui est très présent et visible dans ses textes traduits à tel point qu'il est parfois difficile de lire les poèmes de Poe sous ses versions, alors même qu'il souhaitait mettre au point des traductions 'transparentes' qu'il nomme des 'calques'. Nous tentons d'éclairer cette situation paradoxale à la lumière de la théorie du langage que Mallarmé développe dans *Les Mots anglais*. Dans le troisième chapitre - *Rimbaud et l'éthique de la traduction* - nous tâchons de montrer comment la poétique rimbaldienne multiplie les figures du traducteur et de la traduction, et comment, en cessant de 'réserver' cette traduction, elle fait du poème le lieu où peut se lire la multiplicité des discours.

La seconde partie de notre interrogation se concentre sur la forme du poème en prose pour examiner la coïncidence que nous avons mentionnée entre une forme poétique, cet autre du poème en vers, et la pensée de la traduction. Après un parcours historique de la constitution du genre du poème en prose, nous examinons dans le premier chapitre - *Baudelaire et la prosaïsation du poème* - la façon dont Baudelaire fait du poème en prose une forme en traduction qui interroge sa relation à son autre: à la fois le poème versifié et la prose. Dans le second chapitre - *Mallarmé et la poétisation du réel* - nous analysons comment le poème en prose mallarméen met en scène le rêve et l'échec d'un état supérieur du langage, et ce par le moyen d'une traduction poétique de l'anecdote et du réel. Enfin, dans le troisième chapitre - *Rimbaud et le poème-tapisserie* - nous tentons de tirer les conséquences de la poétique de la traduction que nous avons examinée dans la première partie pour montrer que Rimbaud, dans les *Illuminations*, fait du poème en prose une forme ouverte capable d'organiser la pluralité de ses lectures possibles et de la rendre visible. Nous tenons ainsi à montrer que le poème en prose est une forme en traduction, dans l'entre-deux d'une prose non poétique et de la poésie versifiée. En sollicitant l'engagement du lecteur pour participer à la production du sens, et en actualisant la mémoire poétique, la poétique de la traduction permet au poème de se redéfinir en un objet poétique complexe.

## PREMIERE PARTIE: POETIQUE DE LA TRADUCTION

*ex libris*

## Introduction

Lorsque nous avons commencé à étudier la place de la traduction chez Baudelaire puis chez Mallarmé, qui avaient tous deux notoirement traduit Poe, nous avons d'abord tenté de les définir en tant que traducteurs, de savoir à quel type de traducteur ils appartenaient. Il nous semblait que confronter les œuvres traduites à leur texte original nous permettrait de répondre à cette question. Montre-moi comment tu traduis, je te dirai quel traducteur tu es, pensions-nous. Les réponses apportées ne furent que partiellement fructueuses et ce parce que notre approche traductologique n'était pas correctement orientée, bien trop centrée sur la figure du traducteur, et non sur le texte traduit, sa poétique et ses enjeux. Savoir quel type de traducteur était Baudelaire – fidèle ou traître, visible ou invisible – pouvait être un point de départ intéressant, mais n'était pas suffisant pour comprendre le rapport intime et poétique que la traduction entretient avec son œuvre. Nous avons donc essayé de réajuster notre analyse en nous détachant d'une certaine critique de la traduction qui justement privilégie les questions de statut (quel est le statut du traducteur, quel est le statut du texte traduit, et quel est celui de la langue de traduction) sans parvenir à véritablement saisir à la fois ce qui arrive au texte traduit, et la relation que ce texte entretient avec son original.

La figure du traducteur est notamment au centre des travaux de Lawrence Venuti, qui sont principalement concernés par le statut du traducteur, qu'il aborde notamment dans *The Translator's Invisibility*.<sup>11</sup> Il y explique et y déplore l'absence de reconnaissance du traducteur à notre époque, et montre que cela a pour conséquence la création (en anglais américain s'entend) d'une langue homogène et finalement appauvrie. L'on demande en effet au

---

<sup>11</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility* (New York: Routledge, 2008).

traducteur de gommer toute étrangeté et de sa langue et du texte, le contraignant à utiliser un anglais standard, ce qui fait tort et à la langue dans laquelle l'ouvrage est traduit en ne lui permettant pas de se renouveler par l'apport des inventions étrangères. Ces débats sont ceux auxquels l'on est tout d'abord confronté lorsque l'on aborde les travaux de traduction de Baudelaire et de Mallarmé et que l'on consulte les commentaires faits notamment sur les traductions que Baudelaire fit des *tales* de Poe.<sup>12</sup> Étrangement ces commentaires sont presque inexistants au sujet des traductions que Mallarmé fit des poèmes du poète américain.<sup>13</sup> Les critiques sont ainsi vives de la part des spécialistes de Poe (dont Henri Justin, qui déclarait dans le *Magazine littéraire* à propos des traductions de Baudelaire, qu'il 'traduit phrase à phrase, non sans erreurs graves, mais ses traductions restituent partiellement la complexité de l'original')<sup>14</sup> qui viennent comparer le texte de Baudelaire au texte original et questionnent alors la fidélité du traducteur. C'est en désignant Baudelaire comme un traducteur fautif à défaut d'être complètement infidèle que Justin évalue le travail du poète – sans voir la valeur de sa traduction en soi mais uniquement en comparaison avec un texte original auquel Justin, puisqu'il est spécialiste de Poe, a accès. Une telle remarque montre qu'il est finalement demandé au traducteur de se faire invisible, comme le remarque Venuti, et que toute présence ressentie de celui-ci est sentie comme n'étant pas acceptable. Or comme le déclare Meschonnic avec sa verve habituelle:

La fidélité, si respectable en apparence, est requise comme le moindre des respects dus au texte et au lecteur, la fidélité que doit accompagner la modestie, l'effacement du traducteur, pour atteindre la transparence à l'original, tout cela qui devrait être la transparence même est en réalité un masque aimable mis sur un paquet d'ignorance et d'obscurité.<sup>15</sup>

Les concepts de fidélité et de transparence, non seulement ne sont pas adaptés pour comprendre les enjeux du traduire, mais en plus les opinions au sujet de cette fidélité et de cette transparence ne sont pas justes, comme le remarque toujours Meschonnic:

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et dans une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Nous utilisons l'expression anglaise car les concepts de 'nouvelles' ou de 'contes' ne rendent pas bien compte des textes originaux de Poe, l'une supposant le romanesque, l'autre le merveilleux. Néanmoins, ces deux termes s'appliqueraient bien aux traductions de Baudelaire s'il n'avait choisi le terme d'histoires', que nous utiliserons aussi alternativement.

<sup>13</sup> Peut-être du fait de leur très grande confidentialité (mise à part la traduction du 'Corbeau') et peut-être du fait d'un certain malaise devant l'originalité des traductions de Mallarmé.

<sup>14</sup> Henri Justin, 'Edgar Allan Poe: les racines du mal', in *Le Magazine littéraire*, n° hors-série 17 (juillet-août 2009), pp. 18-19.

<sup>15</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* (Paris: Verdier Poche, 1999), p. 30.

<sup>16</sup> Meschonnic, p. 31.

Si les questions de fidélité (chez Baudelaire) et de transparence (chez Mallarmé) nous ont néanmoins servies de point de départ, c'est parce que s'interroger sur la fidélité de la traduction chez Baudelaire permet de relever une contradiction dans la réception de ses traductions, ce qui en retour nous a permis d'interroger leur poétique. La transparence est chez Mallarmé au centre de sa visée de traducteur (il déclare vouloir faire des 'calques'), et donc nous informe également sur sa poétique de la traduction. Il nous a cependant fallu dépasser ces conceptions, puisqu'elles ne sont pas suffisantes pour expliquer véritablement ce qu'est une traduction. Le passage d'un texte d'une langue à une autre ne peut jamais être un simple copié-collé, une photocopie réalisée dans une autre couleur parce que chaque langue n'est pas l'équivalente d'une autre, et parce qu'un texte, littéraire ou non n'est pas un simple objet convertible dans un autre ensemble de signes.

Ces questions de fidélité et de transparence sont également au centre des interrogations de la traductologie lorsque l'on approche la traduction par la langue: que fait-on subir à la langue dans laquelle on traduit? Utilise-t-on une langue standard (c'est la plainte de Venuti), ou bien est-on contraint de faire plier cette langue maternelle pour pouvoir l'adapter à l'expression du texte que l'on traduit? Est-ce que la langue peut se faire aussi transparente que le traducteur pour laisser entrevoir l'original sans que le lecteur ne se rende compte que la langue utilisée est différente? La tradition des études en traduction oppose alors '*sourciers*' et '*ciblistes*' que Meschonnic décrit ainsi:

les sourciers louchant vers la langue de départ et tâchant de la calquer; les ciblistes regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les sourciers, eux, [sont] soucieux de la *forme*.<sup>17</sup>

Les questions relatives à la forme sont étroitement liées à la question de la langue. Nous verrons dans le chapitre sur Mallarmé que ce dernier semble se décrire comme un traducteur sourcier, puisqu'il affirme vouloir faire de ses traductions des poèmes de Poe des 'calques exacts'. Nous verrons également que la transparence qu'il prône est paradoxale, puisqu'elle s'applique finalement à la langue dans sa matérialité la plus intime, le mot et sa construction phonétique, et donc ne s'accorde pas à la définition de ce qu'est une traduction 'sourcière'.

Pour sa part, Meschonnic s'oppose à la division manichéiste des traductions en deux catégories pour deux raisons principales. Tout d'abord, cette division n'est que théorique et ne peut s'appliquer à une pratique poétique qu'au prix d'une torsion de l'analyse ou de son

---

<sup>17</sup> Meschonnic, p. 26.

objet (transformer la théorie pour qu'elle colle à la pratique, ou la pratique pour qu'elle s'adapte à la théorie), ce qui montre que le modèle théorique n'est pas le bon. Meschonnic rappelle avec raison que cette conception est 'fallacieuse' parce que ses fondements sont mauvais.<sup>18</sup> Cette théorie ne prend pas en compte le fait que le texte traduit est un objet littéraire, c'est-à-dire une entité langagière où forme et sens ne peuvent être dissociés, la forme façonnant le sens et le sens la forme. De plus, cette théorie ignore totalement le fait que la traduction est d'abord et toujours une pratique, individuelle ('an embodiment of the experience of reading, a record of an encounter with an other which is negotiated into a self' comme le formule Clive Scott)<sup>19</sup> et il n'est donc pas possible de la théoriser hors de tout contexte. Antoine Berman ne dit pas autre chose, lorsqu'il examine dans *L'Épreuve de l'étranger* ce qui arrive à la langue en traduction.<sup>20</sup> C'est à partir de l'examen d'une pratique, celle des romantiques allemands, qu'il montre que, quand la traduction se construit en relation avec un contexte socio-historique (la traduction de la Bible par Luther), ou en relation avec une théorie poétique de la langue (les expérimentations de Hölderlin), la poétique et la langue du texte traduit en sont transformées. Meschonnic le dit bien: c'est un discours et non une langue que l'on traduit, donc un texte:

Seule une théorie d'ensemble du langage et de la littérature peut situer la spécificité du traduire. Car on ne traduit pas seulement des langues, mais des textes. Si on l'oublie, cet oubli se voit. La théorie et la pratique sont inséparables.<sup>21</sup>

La poétique du traduire que définit Meschonnic consiste donc non plus à évaluer une traduction selon des critères tels que la fidélité ou l'exactitude, mais d'essayer de dévoiler les rapports que le texte traduit entretient avec son original, ainsi que la façon dont il se construit comme un texte dans cette relation. Cette perspective permet de replacer la traduction dans le champ de la littérature et de considérer le texte traduit en tant que texte littéraire, et donc de l'envisager avec les outils de l'analyse littéraire. C'est ce que prône Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions: John Donne*,<sup>22</sup> ouvrage où il démontre comment la critique de la traduction, comme herméneutique du texte, a sa place au sein du champ de la Critique ('avec un C majuscule' précise-t-il).<sup>23</sup> Si la critique de la traduction est possible, il faut aussi aborder celle-ci sous l'angle de la réception. Le traducteur est avant tout un lecteur, et peut-être plus que toute œuvre littéraire la traduction est destinée à être

---

<sup>18</sup> Meschonnic, p. 26.

<sup>19</sup> Clive Scott, *Translating Baudelaire* (Exeter: University of Exeter Press, 2000), p. 5.

<sup>20</sup> Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* (Paris: Gallimard, 1984).

<sup>21</sup> Meschonnic, quatrième de couverture.

<sup>22</sup> Antoine Berman, *Pour Une Critique des traductions: John Donne* (Paris: Gallimard, 1995).

<sup>23</sup> Berman, *Pour une Critique des traductions*, p. 13.

lue. Il est donc fondamental de se demander comment le traducteur lit l'œuvre originale, comment il rend compte de cette lecture, et quel espace de lecture il en offre. L'esthétique de la traduction est aussi une esthétique de la réception.

C'est à partir de cette perspective multiple que nous avons voulu examiner la traduction chez Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Nous avons réorganisé notre analyse pour la tourner vers la poétique du traduire, qui, au-delà du statut du texte traduit et de son auteur, s'interroge sur le comment de la traduction qui, comme le dit Meschonnic, est 'cette activité particulière du langage qui consiste à [...] renouveler l'expérience' d'un texte.<sup>24</sup> S'interroger sur le comment de la traduction (quelle est la relation qu'entretient un texte à ses autres versions), permet de centrer le regard de l'analyse sur le texte et donc de penser la traduction comme une écriture.

Penser la traduction à la fois comme une esthétique (théorisant un rapport et une place du texte au monde) et poétique (une mise en forme ce rapport) permet de comprendre les enjeux qui sont au cœur de la pratique poétique de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud. Penser la littérature en traduction c'est essayer de comprendre, pour chaque texte, la façon dont il s'énonce par rapport à son contexte, par rapport à ce qui le précède, comment il se constitue en texte. C'est donc avec l'ambition de démontrer qu'une poétique de la traduction est à l'œuvre chez Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud que nous avons organisé les trois chapitres qui suivent. Dans un premier temps, nous observerons comment Baudelaire a développé son style grâce à une pratique de la traduction prolongée, et nous nous intéresserons tout particulièrement aux traductions qu'il donna des *tales* de Poe. Le second chapitre est consacré à la pratique et à la poétique de la traduction chez Mallarmé, et nous montrerons qu'il traduit en fonction de sa théorie du langage que ses traductions des poèmes de Poe lui ont permis d'expérimenter. Nous terminerons cette étude par une analyse de la poétique rimbaldienne, et nous essayerons de montrer que, s'il n'a pas traduit, Rimbaud fait néanmoins du poète un traducteur, 'voyant' et capable de produire un langage poétique issu du 'dérèglement de tous les sens'. En multipliant les figures de l'autre et en introduisant au cœur du poème la multiplicité des discours, Rimbaud réussit à faire du poème le lieu poétique où se réalise une éthique de la traduction.

---

<sup>24</sup> Meschonnic, p. 10.

## Chapitre I: Baudelaire et la maïeutique de la traduction

Nous voudrions envisager la question de la traduction chez Baudelaire principalement à partir de ses traductions des *tales* de Poe. Si notre étude va principalement porter sur ces textes, c'est parce que le travail précis de traduction qu'a effectué Baudelaire est essentiel à la compréhension de la façon dont l'acte de traduction influença en profondeur son esthétique. De plus, Baudelaire consacra à la traduction des *tales* de Poe presque deux décades à une époque essentielle et charnière entre la confection des *Fleurs du mal* et la révolution des *Petits poèmes en prose*.

En commençant à comparer les *tales* et les traductions que Baudelaire en a données, ainsi qu'en les comparant à ses autres traductions, nous avons relevé une contradiction qui a ensuite guidé notre travail. Les traductions de Poe sont en effet très proches de leur original, et pourtant, à en croire la critique et la réception qu'eurent ces traductions en France, la version de Baudelaire serait supérieure au texte américain. La traduction des 'histoires' de Poe par Baudelaire fait partie de ces rares traductions qui ont fait date et qui, surtout, n'ont pas été remaniées. Si certains critiques considèrent qu'il a transformé le texte de Poe, une lecture comparée dans le détail nous a montré que Baudelaire est respectueux du texte du poète américain. S'il fait ici où là quelques contresens de traductions, ces moments sont rares, comme le sont ceux où il modifie volontairement le texte anglais en retranchant ou en ajoutant. Baudelaire ne fait pas du mot à mot, il n'omet pas d'expressions, ne réorganise pas les chapitres, n'intervient pas en tant que régisseur du texte comme il le fait dans son adaptation des *Confessions of an English Opium Eater* de De Quincey. Baudelaire est donc un traducteur que l'on pourrait qualifier de moderne en ce qu'il traite les textes de Poe comme le ferait typiquement un traducteur aujourd'hui, c'est-à-dire qu'il ne produit pas de *belles infidèles*, ce qui était encore d'actualité à l'époque où il s'occupe des

textes de Poe. Ces *belles infidèles* sont des adaptations, en français, de textes d'origine étrangère, qui viennent modifier leur original afin de se conformer aux goûts ou bienséances de l'époque dans laquelle elles sont produites. Cette pratique, héritée du XVIIIème siècle, se retrouve encore au XIXème siècle (il suffit de lire l'adaptation que Musset fit des *Confessions of an English Opium Eater* pour s'en rendre compte), et Suzanne Bernard les désigne sous l'appellation de 'pseudo-traductions'. La question qui a orienté notre première analyse des traductions est donc la suivante: qu'a donc fait subir Baudelaire au texte de Poe pour que dans leur version originale les œuvres de Poe ne soient pas appréciées autant que dans leur version française ? Pour que comme le signale Yves Bonnefoy, il n'y ait eu 'personne en langue anglaise pour accorder à Poe cette qualité de pionnier de la poésie que la France a imaginée ou su reconnaître en lui' quand 'dans notre pays, ou pour mieux dire en langue française, l'impact étant, en revanche, durable, avec des conséquences sans nombre dans les décennies qui suivirent' ? Pour que grâce à Baudelaire et à ses traductions, les œuvres de Poe, américaines, soient devenues 'un événement français' alors même que sa traduction rend une version fidèle du texte qu'il traduit ?<sup>25</sup> Cette contradiction permet également de mettre à mal l'idée de fidélité en traduction. Le travail de Baudelaire vient en effet montrer que ce concept n'est guère intelligible lorsque l'on essaie de l'appliquer à une pratique de traduction. C'est un concept qui renvoie à l'intention du traducteur ou à la forme que prend son texte mais qui ne dit rien de la qualité littéraire de ce texte traduit, qualité qui n'est pas fonction d'une plus grande proximité avec le texte original.

C'est donc à partir de ce paradoxe, qui veut que Baudelaire respecte (c'est-à-dire ne modifie pas) le texte de Poe mais produit néanmoins une version d'une qualité supérieure, que nous voudrions commencer notre examen des traductions que Baudelaire fit des textes de Poe. Comment a-t-il traduit pour arriver à un tel résultat ? Nous interroger sur les traductions de Poe par Baudelaire nous permettra de dépasser les questions traditionnelles de la traduction dans cette analyse en cherchant à différencier ce qui est issu de Poe de ce qui est l'apport baudelairien. Pour cette étude nous sommes principalement inspiré des travaux d'Antoine Berman pour tenter une approche à la fois plus philosophique et pragmatique (ou critique) de la traduction de Poe par Baudelaire. Nous avons emprunté à Berman l'idée de l'étrangeté (que nous renommerons *étrangéité*)<sup>26</sup> de la langue de traduction. Dans l'*Épreuve*

<sup>25</sup> Yves Bonnefoy, 'La traduction au sens large: à propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs', *Littérature*, 150 (2008), 9-24 (p. 13).

<sup>26</sup> Nous comprenons par ce terme 'caractère de ce qui est étranger'. Plus précisément, quant au texte, nous voulons par là différencier l'*étrangéité* du sentiment d'étrangeté provoqué par le 'caractère de ce qui est étrange,

de *l'étranger*<sup>27</sup> et dans *Pour une critique des traductions: John Donne*,<sup>28</sup> Berman montre que le traducteur, pour réussir à rendre dans sa propre langue le génie du texte qu'il traduit, est contraint de faire plier cette langue d'arrivée qui est la sienne pour qu'elle puisse non seulement rendre compte, mais aussi transmettre, à la fois l'étrangeté presque matérielle du texte (puisqu'il est originellement le produit d'une autre langue et d'une autre culture), mais aussi l'étrangeté du texte lui-même en tant qu'il est une œuvre d'art et qu'il est donc également étrange à la langue et au contexte qui l'ont vu naître. Une œuvre littéraire est en effet toujours une invention, et donc *déjà*, avant d'être traduite, elle est à part, presque étrangère, et notamment par sa langue et par sa forme. Le travail du traducteur consiste donc pour Antoine Berman à trouver une forme et une langue qui rendent compte de ces deux niveaux d'étrangeté. Avec Baudelaire et Poe nous pourrions presque voir une mise en abyme de ce processus, puisqu'il s'agit de traduire d'abord des textes dont le sujet est l'«étrange», le fantastique.<sup>29</sup>

Dans *L'Épreuve de l'étranger*, Antoine Berman déclare d'ailleurs que 'la visée même de la traduction' consiste à 'ouvrir au niveau de l'écriture un certain rapport à l'Autre, [à] féconder le propre par la médiation de l'Étranger'.<sup>30</sup> Notre présent objet est de montrer à quel point cette affirmation est juste quand on analyse le travail de traducteur de Baudelaire. C'est en effet l'image de l'Autre, de l'auteur frère (ce frère en littérature et en souffrances) qui a permis au poète qu'est Baudelaire de se révéler. L'histoire de la fraternité créée par Baudelaire est bien connue, et l'image de Poe qu'il mit en scène devint pour un temps la vérité de l'auteur américain.<sup>31</sup> Les études examinant les relations qu'entretiennent

---

bizarre, surprenant, inhabituel', et que peut susciter tout texte y compris une nouvelle de Poe: *Trésor de la langue française*, voir <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3843711900>>; [consulté le 12 juin 2013]. Lorsque l'on parle de l'étrangéité d'un texte, l'on veut parler du fait que le texte porte un caractère ou donne le sentiment qu'il est étranger, que s'y trouvent par exemple des marques qui montrent qu'il est une traduction. En anglais, l'on ferait ainsi la différence entre *oddity* (étrangeté) et *foreignness* (étrangéité).

<sup>27</sup> Berman, *L'Épreuve de l'étranger*.

<sup>28</sup> Berman, *Pour une critique des traductions*.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet le fameux ouvrage de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

<sup>30</sup> Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p.16.

<sup>31</sup> Pour les récriminations à ce sujet (faisant bien souvent preuve à la fois d'hypocrisie lorsqu'elles sont plaintes contre ce que Baudelaire a fait du texte de Poe – alors que l'accès à son œuvre par ces critiques français n'aurait pas été le même si Baudelaire ne l'avait traduit – et d'une dommageable ignorance quant aux conditions, qu'il s'agisse de pratique et de théorie, dans lesquelles sont réalisées les traductions dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle à Paris), voir l'édition que Claude Richard fit des *Œuvres complètes* de Poe chez Bouquins et Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose* (Paris: Gallimard, 2009). Sur la traduction en France dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, voir le second chapitre de l'ouvrage de Salines 'Translation in 19th-century France', in *Alchemy and Amalgam: Translation in the Works of Charles Baudelaire* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2004), pp. 61-85; Jean Delisle and Judith Woodsworth, eds., *Translators through History* (Amsterdam: John Benjamins, Unesco Publishing, 1995); et Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident* (Paris, Louvain-la-Neuve: Duculot, 1991).

les deux œuvres sont nombreuses, mais nous voudrions porter notre attention particulière sur la question du *traduire*, et du traduire Poe par Baudelaire. Henri Meschonnic définit cette notion comme l'«activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage».<sup>32</sup> C'est ainsi que nous allons examiner ce que l'acte de traduire Poe a apporté poétiquement et esthétiquement au poète Baudelaire. Notre attention à la façon dont Baudelaire traduit en général et dont il traduit Poe en particulier nous permettra de définir la traduction comme l'espace de la création du style, nous éloignant ainsi des approches certes plus traditionnelles mais néanmoins aporétiques qui ont pour effet de ne pas jamais analyser la façon dont le fait de traduire agit sur le traducteur. La création du style baudelairien est en effet le résultat d'une confrontation à l'Autre texte, ce que nous avons appelé la maïeutique, ainsi que le résultat de stratégies à la fois d'écriture et de réception.

Afin d'analyser le traduire et l'effet que la traduction des nouvelles de Poe eurent sur Baudelaire-poète, nous allons d'abord analyser la façon dont Baudelaire traduit Poe, pour montrer qu'il réussit à créer ce que nous allons appeler un 'espace du traducteur', où il peut cohabiter avec l'auteur des textes traduits en les entourant d'un dispositif paratextuel et en cherchant à traduire au plus près du texte. Ceci nous amènera à nous poser la question suivante: pourquoi, si Baudelaire est un traducteur fidèle de Poe, considère-t-on généralement que ses traductions sont meilleures que l'original?<sup>33</sup> Pour ce faire nous considèrerons les subtiles modifications qu'il fait subir au texte de langue anglaise et l'étrangéité qu'il réussit néanmoins à conférer à son texte. Dans une seconde partie, nous verrons que ce double mouvement de fidélité et de commentaire, parce qu'il crée un dialogue entre le texte traduit et son traducteur, permet à Baudelaire de mettre au point une écriture qui est à la fois un style et une esthétique, laquelle naît dans les *Tableaux parisiens* et se développe à plein dans les *Petits poèmes en prose*.

---

<sup>32</sup> Meschonnic, p.20.

<sup>33</sup> Emily Salines considère ce paradoxe dans le premier chapitre de son livre, 'L'amour du métier ?', pp. 19-60, et le second, déjà mentionné. Nous cherchons ici à le mettre en lumière de façon plus visible et à pousser ses conclusions.

## Baudelaire et l'espace du traducteur

Commençons tout d'abord par nous interroger sur le type de traducteur que fut Baudelaire tout au long de sa carrière pour ensuite nous concentrer plus particulièrement sur la façon dont il traduisit Poe.

Avant de se lancer dans la grande aventure de la traduction des *tales* de Poe,<sup>34</sup> Baudelaire s'était déjà essayé à la traduction en publiant en 1846 le *Jeune enchanteur*. Après en avoir fini avec les traductions du poète américain, il traduisit les *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey. On peut trouver trois autres textes traduits par Baudelaire, tous de commande. L'édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire par Pichois les recense dans la section intitulée 'Poésies traduites de l'anglais et de l'américain'. Les 'poésies' anglaises sont deux chansons populaires que Baudelaire traduisit à la demande d'Alfred Busquet et qui furent publiées le 29 janvier 1853 dans le *Paris*, journal quotidien qui publiera la même année trois traductions de Poe. Les chansons anglaises traduites par Baudelaire prennent place dans le dernier épisode du feuilleton 'Londres fantastique', rédigé par Busquet et décrivant le spectacle que l'on peut voir à *Evans's Music and Supper Rooms* à Covent Garden à Londres, un *music hall* fameux à l'époque, où ce dernier s'était rendu en 1852. L'autre texte, en vers puis en prose, est une traduction du *Song of Hiawatha* de Longfellow. Ce texte, traduit en 1860, se trouve sous plusieurs formats car il est le produit d'une commande du compositeur Robert Stoepel, et devait servir de livret français à l'opéra *The Song of Hiawatha*. On y trouve d'ailleurs des didascalies musicales (comme par exemple 'ici sans doute un morceau de musique instrumentale').<sup>35</sup> Cependant, et bien qu'il eût terminé cette traduction, Baudelaire ne fut jamais véritablement compensé pour son travail, lequel fut accompli très rapidement.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Elle s'étale sur près de dix-sept ans.

<sup>35</sup> *BOC*, p. 261.

<sup>36</sup> Nous nous inspirons pour ces commentaires de la note de Claude Pichois, *BOC*, pp. 1273-78.

*Les autres traductions: entre appropriation et adaptation*

Avec *Le Jeune enchanteur*, en 1846, Baudelaire s'essaie donc pour la première fois à la traduction. Il s'agit d'une traduction de *The Young Enchanter – From a Papyrus of Herculaneum* par le Révérent Croly. Il n'y a aucune trace dans la correspondance pouvant expliquer les motivations qui le conduisirent à entreprendre une telle tâche et à traduire un tel texte. Longtemps, comme le rappelle la notice de Claude Pichois, ce texte fut d'ailleurs considéré comme un original car Baudelaire s'attribua la paternité de ce travail, comme le signale la lettre des 20-22 février 1846 envoyée à sa mère.<sup>37</sup> Baudelaire suit fidèlement le texte anglais, mais ajoute à la fin un paragraphe de sa propre main:<sup>38</sup>

Notre épicurien touché, mais souriant toujours, murmurait tout bas l'hymne sentimental de l'excellent poète latin:

*C'est l'heure favorable aux baisers: la tempête,  
Qui blasphème le ciel et fait trembler la faite,  
Invite les bons vins du fond de leur grenier  
À descendre en cadence au conjugal foyer.  
Car l'intime chaleur de l'âtre qui pétille  
Sert à rendre meilleurs les pères de famille  
Et la foudre fera, complice de l'amour  
L'épouse au cœur tremblant docile jusqu'au jour.*<sup>39</sup>

Il y a deux façons de considérer la nature de ce texte ajouté. Tout d'abord l'on peut, avec Pichois et Salines, le voir comme 'l'adaptation très libre de l'Ode à Thaliarque d'Horace'.<sup>40</sup> Si

<sup>37</sup> BOC, p. 1405. Cette méprise peut expliquer la déception et même le dédain dans la note de Pichois qui nous informe que 'cette nouvelle n'est que la traduction d'un texte anglais' (BOC, p. 1405). La 'supercherie' est en partie la faute de Baudelaire qui affirmait dans une lettre à sa mère les 20-22 février 1846: 'Tu ignores sans doute qu'il paraît maintenant une nouvelle de moi dans *L'Esprit public* [...]' (BCC, p. 133) – et fut découverte par W. T. Brandy (voir *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> février 1950). Le texte anglais a paru dans un keepsake ('très répandu' selon Pichois) intitulé *Forget me not; A Christmas, New Year's and Birthday Present for MDCCCXXXVI*, édité par Frederic Shorberl (Londres, Amsterdam and Co.). La traduction de Baudelaire parut, elle, les 20, 21 et 22 février 1846 dans trois numéros de *L'Esprit public* (BOC, p. 1406).

<sup>38</sup> Voir les notes BOC, pp. 1407-08.

<sup>39</sup> BOC, p. 544.

<sup>40</sup> BOC, p. 1408, et Horace, *Odes* I, 9. Si adaptation il y a, et non inspiration, c'est effectivement une adaptation très libre, puisque le texte latin est à peine sensible sous ces huit vers. Le poème latin donne en effet:

*'Vides ut alta stet nive candidum/ Soracte nec iam sustineant onus/ silvae laborantes geluque/ flumina constiterint acuto?/ Dissolue frigus ligna super foco/ large reponens atque benignius/ deprome quadrimum Sabina,/ o Thaliarche, merum diota./ Permite diuis cetera, qui simul/ strauere uentos aequore feruido/ deproeliantis, nec cupressi/ nec ueteres agitantur orni./ Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et/ quem fors dierum cumque dabit, lucro/ adpone nec dulcis/ amores/ sperne, puer, neque tu choreas,/ donec uirenti canities abest/ morosa. Nunc et Campus et areae/ lenesque sub noctem susurri/ composita repetantur hora,/ nunc et latentis proditor intumo/ gratus puellae risus ab angulo/ pignusque dereptum lacertis/ aut digito male pertinaci.'*

Tu vois, comme le Soracte se dresse blanc d'une neige haute (épaisse), et comme les forêts fatiguées ne soutiennent déjà plus leur fardeau, et comme les fleuves se sont arrêtés par une gelée pénétrante. Dissipe le froid, en plaçant abondamment du bois sur le foyer, et tire plus libéralement le vin de quatre ans du vase à deux anses sabin, ô Thaliarque. Abandonne le reste aux dieux; lesquels en

l'on suit cette hypothèse, Baudelaire aurait donc, à l'issue de son premier travail de traduction, mis celui-ci en abyme par la pratique de la traduction libre, laquelle est aussi un clin d'œil à l'exercice de traduction latine pratiqué par tous les lycéens de son siècle. La seconde hypothèse consisterait à lire cet ajout comme une invention, laquelle se souviendrait alors d'un texte latin. Dans les deux cas, traduction libre (ou adaptation, la terminologie de Pichois n'est pas très fixe quant à l'emploi de ces deux termes) ou invention de l'ajout final, l'on se trouve face à un texte que Baudelaire ne manipule pas beaucoup, mais dont il vient clamer la paternité, laquelle est comme renforcée par cet ajout final, qui est de lui. La figure de l'auteur et celle du traducteur se confondent donc avec ce premier texte, puisque le traducteur se fait auteur, et doublement: en ne révélant rien de l'emprunt, et en ajoutant une note finale de sa main.

Après avoir fini son travail de traduction de Poe, Baudelaire va s'atteler à une autre tâche, qui est celle de la traduction de *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey. L'histoire de cette traduction est longue et complexe, et elle eut une influence sur la forme que prit le texte final. En effet, puisque l'éditeur du texte en revue, Calonne, ne cessa de demander à Baudelaire qu'il réduise son texte, celui-ci se trouva contraint de le réorganiser en un 'amalgame' qui est tout autant un travail de concentration (ou de résumé) que d'adaptation. Ce qui est particulièrement frappant dans ce texte, c'est que le traducteur Baudelaire y apparaît comme le metteur en scène, le narrateur des 'confessions' d'un De Quincey qui se racontait à la première personne. Dans une lettre à Poulet-Malassis, du 16 février 1860, Baudelaire affirmait d'ailleurs ne pas avoir seulement traduit:

De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. De plus il s'agissait de fondre mes sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables. Ai-je réussi ?<sup>41</sup>

---

même temps (car aussitôt) que ils ont abattu les vents se livrant des combats sur la plaine liquide bouillonnante, ni les cyprès ni les vieux ormes ne sont agités. Fuis (évite) de chercher quoi est devant être (ce qui arrivera) demain, et ajoute au profit (compte comme un profit) tout jour d'entre les jours que la fortune te donnera, et toi ne méprise pas tandis que tu es jeune homme les doux amours, ni les danses, tandis que la chevelure blanche la vieillesse) morose est absente à toi verdoyant (vigoureux). Maintenant que et le Champ de Mars et les places de promenade, et les doux murmures (entretiens à voix basse) à l'approche de la nuit (le soir) à une heure convenue soient recherchés par toi; maintenant et que le rire agréable qui trahit du fond de son coin la jeune fille qui se cache soit recherché par toi, et le gage ravi à ses bras ou à son doigt qui résiste mal (mollement).

Traduction sur le site <[http://www.espace-horace.org/iter2/ode\\_I\\_09.htm](http://www.espace-horace.org/iter2/ode_I_09.htm)>, [consulté le 15 août 2013]. Le texte en français de Baudelaire vient donc à peine rendre les six strophes de ce poème ce qu'il ne fait que de très loin.

<sup>41</sup> BCC, p. 660.

‘Amalgame’, ‘résumé’, ‘forme dramatique’, voilà les ingrédients d’une adaptation qui reste originale en cela que Baudelaire ne s’attribue pas la totalité du travail de De Quincey. Au contraire, s’il ‘introduit de l’ordre’ dans le texte (notamment en changeant l’ordre des chapitres), il le fait en laissant visible le texte original, qu’il vient entourer et commenter, faisant de ce ‘résumé’ son œuvre propre sans que la figure de De Quincey ne disparaisse. Ainsi, à l’issue du premier chapitre (qui n’est pas le premier chapitre dans les *Confessions*) qui est une ode à l’opium, le narrateur Baudelaire déclare:

Le prologue est fini, et je puis promettre au lecteur, sans crainte de mentir, que le rideau ne se relèvera que sur la plus étonnante, la plus compliquée et la plus splendide vision qu’ait jamais allumée sur la neige du papier la plume fragile du littérateur.<sup>42</sup>

Il s’agit du processus inverse de celui à l’œuvre dans *Le Jeune enchanteur*. Baudelaire change, concentre et remanie le texte mais ne se l’approprie pas complètement. Il vient ‘phagocyter’ le texte anglais: l’intégrer (l’ingérer), tout en le laissant visible. C’est ainsi qu’il en fera la deuxième partie du diptyque que sont les *Paradis artificiels*, sous le titre du *Mangeur d’opium*.<sup>43</sup>

Si l’on reconstruit donc la chaîne chronologique qui va du *Jeune enchanteur* au *Mangeur d’opium* en passant par les traductions de Poe,<sup>44</sup> l’on se rend compte qu’il existe une véritable progression dans la façon qu’a Baudelaire de traduire, et qu’il passe d’une traduction fidèle (c’est-à-dire où il ne réorganise pas le texte – mis à part les derniers vers) mais non revendiquée (puisqu’il ne dit pas qu’il s’agit d’une traduction et s’attribue le texte), à une traduction on ne peut plus libre, où il existe en tant que traducteur et dramaturge du texte de De Quincey tout en laissant à ce dernier la paternité de ses écrits. En ce qui concerne les textes de Poe, l’on se situe dans l’entre-deux. La traduction est fidèle, l’auteur désigné, et le traducteur présent.

#### *Les traductions de Poe: la question de la fidélité*

Qu’entendions-nous quand nous désignons Baudelaire comme un traducteur ‘fidèle’ de Poe ? La fidélité au texte américain existe lorsque l’on parle de Baudelaire et de Poe, en ce que Baudelaire ne fait pas preuve d’invention ou de réorganisation lorsqu’il

---

<sup>42</sup> BCC, p. 464.

<sup>43</sup> Pour une analyse complète et pertinente de la traduction des *Confessions* de De Quincey par Baudelaire, voir le livre de Salines, déjà cité.

<sup>44</sup> Voir annexe 1 (liste des publications des traductions des *tales* de Poe).

traduit. Il s'agit des mêmes 'histoires', la chronologie est respectée, les personnages sont les mêmes et accomplissent les mêmes actions, dans une autre langue. Cependant, 'traduction fidèle' n'est pas nécessairement synonyme de 'traduction littérale'. Une traduction fidèle, sans s'éloigner du texte, ne cherche pas le mot à mot, elle cherche à être proche du texte source dans sa forme et dans son contenu. Baudelaire respecte le texte des *tales* de Poe, il n'ajoute ni ne retranche. C'est en cela que l'on peut considérer que Baudelaire est 'fidèle' dans sa traduction. En traduisant Poe, il n'a jamais eu autant de liberté – liberté qui lui fera défaut avec sa traduction des *Confessions of an English Opium-Eater* de De Quincey. Il ajoutait même dans une lettre en 1864 à Théophile Thoré (défendant Manet) avoir reconnu des phrases de Poe auxquelles il avait pensé :

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.<sup>45</sup>

Il semble donc logique de reproduire en français et le plus fidèlement possible le texte anglais. Baudelaire exprime plusieurs fois son désir de rester au plus proche du texte, comme le relève Emily Salines. Par exemple la 'Révélation magnétique' s'ouvre sur un texte d'introduction où Baudelaire demande au lecteur de bien vouloir prendre patience et ne pas lui en vouloir d'offrir une traduction fidèle – voire littérale :

Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre.<sup>46</sup>

Dans une lettre à Noël Parfait sur la publication de 'Marie Roget', il insiste sur l'importance de ce procédé traductif :

Vous avez sans doute quelques fois lu de l'Edgar Poe, et vous savez quels sont les procédés de l'auteur. Je n'ai ici que le texte anglais. *Marie Roget* est une instruction criminelle. Or il y a des paragraphes des *dépositions des témoins*, et des *citations de journaux* (PLUSIEURS FOIS RÉPÉTÉS, relatifs à une *ombrelle*, à une *écharpe*, à un *mouchoir*, à une *robe*, à un *juupon*, etc.); il faut que ces paragraphes soient répétés *strictement* DANS LES MÊMES TERMES, à la fin.<sup>47</sup>

De même, dans une lettre à Michel Lévy, le 1er juin 1864 :

Un travail comme Marie Roget, étant une instruction judiciaire, comme l'Assassinat dans la rue Morgue, – demande une exactitude minutieuse dans les plus petits

<sup>45</sup> Lettre à Théophile Thoré, Bruxelles, environ 20 juin 1864, *BCC* II, p. 386, l'auteur souligne.

<sup>46</sup> Edgar Allan Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, éd. par Claude Richard, trad. par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Claude Richard et Jean-Marie Manguin (Paris: Robert Laffont, collection Bouquins, 1989), p. 1411.

<sup>47</sup> *BCC* II, p. 371.

détails, et, en cas de citations tirées du commencement, une similitude absolue dans la répétition de ces citations à la fin [...]. Vous savez, mon cher, que je ne tire vanité que d'une seule vertu, c'est de l'amour du métier.<sup>48</sup>

Pour Salines, ces passages montrent bien que Baudelaire a une 'approche rigoureuse de son travail de traducteur',<sup>49</sup> et qu'il travaille toujours au plus près du texte anglais, ce qui lui permet de conserver l'étrangeté du texte de Poe, ce sur quoi il insiste dans les deux dernières lettres citées. Or cette étrangeté retranscrite fidèlement vient accompagner ce qui relève de la spécificité du travail de Baudelaire et qui est la mise en place d'un dispositif subtil qui vient souligner l'étrangéité du texte qui est donné à lire en français et qui ménage au traducteur un espace où il peut s'affirmer en tant qu'auteur et que traducteur, espace que nous avons d'ailleurs nommé l'«espace du traducteur» et que nous allons à présent examiner.

### *Les traductions de Poe: l'étrangéité*

La 'fidélité' de Baudelaire ne veut pas dire qu'il s'approprie le texte américain, ni qu'il en disparaisse complètement, au contraire. Il entoure à dessein nombre de ses publications de notes explicatives qui viennent à la fois expliquer au lecteur de ces nouvelles qui est leur auteur, mais aussi le prévenir des possibles bizarreries ou autres difficultés de lecture qui sont inhérentes au texte d'origine, et non à sa traduction. Ceci est particulièrement frappant dans le péri-texte qui ouvre la *Révélation magnétique*:

Le morceau d'Edgar Poe qu'on va lire est un raisonnement exceptionnellement tenu parfois, d'autres fois obscur, et de temps en temps singulièrement audacieux. Il faut en prendre son parti, et digérer la chose telle qu'elle est. Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque et donner dans toute sa vérité la technique philosophique d'Edgar Poe.<sup>50</sup>

Dans ce texte introductif, Baudelaire signale à la fois sa traduction littérale et la difficulté, l'étrangéité du texte: 'certaines choses seraient devenues autrement obscures', 'français pénible'. En entourant les publications de ses traductions de notes et de préfaces, ainsi que d'éléments du péri-texte, Baudelaire prévient ou rappelle au lecteur qu'il a sous les yeux une

---

<sup>48</sup> BCC II, p. 373.

<sup>49</sup> Salines, p. 36.

<sup>50</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 1411. La traduction est donc une entreprise de révélation, tel le processus de développement photographique.

traduction. Il crée ainsi une distance supplémentaire entre le lecteur et le texte original.<sup>51</sup> Ce rappel est constant grâce à la présence de notes de bas de page qui viennent dénoncer l'étrangéité du texte. Un exemple particulièrement marquant est celui qui signale au lecteur que Poe ne s'est jamais rendu à Paris dans 'Double assassinat dans la rue Morgue':

Ai-je besoin d'avertir à propos de la rue Morgue, du passage Lamartine, etc., qu'Edgar Poe n'est jamais venu à Paris?<sup>52</sup>

Cette question rhétorique signale directement au lecteur, et plus explicitement au Parisien, que le texte qu'il lit, bien que se déroulant dans la fiction à Paris, ne se déroule pas dans le vrai Paris. L'avantage extraordinaire de cette toute petite note de bas de page est qu'elle recrée, pour le lecteur français, un espace de lecture étranger. Cette étrangeté du texte est aussi rendue sensible au sein même du texte, par l'intégration de certaines expressions anglaises. Ainsi dans le *Portrait ovale* (*The Oval Portrait*), là où Poe écrit:

*The château into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.*<sup>53</sup>

Baudelaire traduit:

Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe.<sup>54</sup>

On peut remarquer ici que, si Baudelaire suit parfaitement le texte anglais, il conserve la personnification de 'château' et transfère l'impression d'étrangeté créée par l'utilisation du mot 'château' en anglais sur le 'mistress' en français, cette expression signalant que le texte qui est donné à lire n'est pas d'origine française. De façon plus subtile, une tonalité anglo-saxonne est aussi dispersée tout au long des traductions des *tales* en plaçant des adjectifs qualificatifs de plus de deux syllabes devant leur substantif, ou en déplaçant l'adverbe devant le verbe conjugué. On trouve un exemple du premier de ces phénomènes dans une phrase de 'Révélation magnétique', le premier texte que Baudelaire ait traduit de Poe. Ainsi, on trouve en anglais:

---

<sup>51</sup> Selon Genette, le 'péritexte' représente la catégorie des éléments qui sont situés 'autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré[s] dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...]', Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987), p. 10.

<sup>52</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 523.

<sup>53</sup> Edgar Allan Poe, *Complete Tales and Poems* (Edison, New Jersey: Castle Books, 2002), p. 247.

<sup>54</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 590.

*Whatever doubt may still envelop the rationale of mesmerism, its **startling** facts are now almost universally admitted.*<sup>55</sup>

Ce qui donne en français:

Bien que les ténèbres du doute enveloppent encore toute la théorie positive du magnétisme, ses **foudroyants** effets sont maintenant universellement admis.<sup>56</sup>

Si le texte se lit parfaitement en français, cela donne cependant à la syntaxe une tonalité qui rappelle au lecteur que le texte qu'il lit est une traduction. Cette mise en avant de l'étrangéité contribue à créer un espace de réception qui signale la nature de l'œuvre et permet donc de lire le texte comme un texte à deux voix, à la fois celle de Poe et de Baudelaire.

#### *La création de l'espace du traducteur*

Grâce au péritexte et à l'usage d'expressions ou d'une syntaxe empruntées à l'anglais, Baudelaire réussit donc à créer une impression de différence, signalant au lecteur qu'il lit une traduction, un texte autre. En entourant sa traduction d'un péritexte, Baudelaire crée par ailleurs un espace ou une distance, une sorte d'écran de lecture devant le texte traduit, espace qu'il peut venir habiter pour exister en tant que traducteur de Poe. Cet espace du traducteur qui vient s'interposer entre le lecteur et le texte traduit permet à Baudelaire de résoudre la contradiction de la traduction qui consiste à créer un texte, à poser ses propres mots sur la page tout en ayant à s'effacer devant l'auteur original. Pour résoudre cette contradiction il s'était donné comme créateur du *Jeune enchanteur*, ce dont il n'a plus besoin en traduisant Poe. La dernière étape de la construction de cet espace du traducteur qui vient s'interposer entre le lecteur et le texte original dans sa version traduite se trouve dans le *Mangeur d'opium*. Le dispositif, complexe, fait du traducteur le maître du jeu et le guide de la lecture, à tel point qu'il faut alors nommer son travail 'adaptation' et non traduction, et qu'il peut alors l'intégrer à son propre essai sur l'usage des drogues et de la poésie. On voit donc que s'organise chez Baudelaire, au cours de travaux de traduction qu'il entreprend, un véritable rapport au texte traduit. Jamais dans l'ombre, tel que pourrait l'être un traducteur contemporain qui est absent du texte et de la couverture du livre qu'il traduit, Baudelaire réussit à exister au niveau textuel et formel, parce qu'il met en place un

<sup>55</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, p. 41.

<sup>56</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 764.

dispositif qui le place de plus en plus en pleine lumière, et qui crée, pour le lecteur, une expérience de lecture qui l'oblige à considérer le texte comme autre et étranger tout en le lisant dans sa langue maternelle.

Baudelaire traducteur réalise dans une certaine mesure ce que Clive Scott développe dans ses travaux sur la traduction. Voulant échapper au point de vue qui pense la traduction comme interprétation, il montre que l'ambition du traducteur n'est pas, en traduisant de donner à lire une 'nouvelle version' de Baudelaire mais plutôt à recréer un espace de lecture du poème: 'we must move on from translation as a linguistic activity [...] to a translation as an existential need and condition of reading'.<sup>57</sup> La traduction que donne Baudelaire des *tales* de Poe, si elle n'est pas exactement ce que décrit Scott et qui correspond à sa propre pratique, réussit néanmoins à créer un espace de lecture, qui est celui où habite le traducteur Baudelaire. Cet espace permet au lecteur d'apprécier l'étrangeté (par la fidélité) et l'étrangéité (par le système paratextuel) du texte de Poe, tout en lui permettant d'assister à la pratique de la traduction de Baudelaire et à la naissance de son style. Car, ainsi que le déclare Scott dans *Translating the Perception of Text*: "Translation is the act by which we reveal to ourselves, and to other readers what a text has made available to us in terms of linguistic experience and the renewal of perceptual consciousness."<sup>58</sup> Les traductions des *tales* de Poe réalisent parfaitement ce programme, permettant au traducteur qu'est Baudelaire de se révéler et de désigner le texte comme une traduction.

---

<sup>57</sup> Clive Scott, *Literary Translation and the Rediscovery of Reading* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 3. Je détourne un peu le point de vue de Clive Scott en voulant l'appliquer à Baudelaire traducteur. S'il est évidemment anachronique de vouloir identifier la pratique de Scott à celle de Baudelaire, il reste cependant remarquable que le poète mette au point un dispositif qui met en place une condition de lecture, laquelle nous avons pu penser grâce aux travaux de Scott qui cherchent à repenser la traduction hors de l'interprétation, vers la réception – ce qui concerne de façon évidente déjà Baudelaire qui lui aussi fait du texte traduit un espace à lire.

<sup>58</sup> Clive Scott, *Translating the Perception of Text* (Oxford: Legenda, MHRA, Maney Publishing, 2012).

## La maïeutique de la traduction et la naissance du style

Une fois franchi l'écran posé par Baudelaire entre le lecteur et le texte traduit, écran qui permet à Baudelaire d'exister en plus de l'auteur et d'offrir un mode de lecture des textes à venir, il faut examiner ce texte traduit de plus près. Nous n'avons en effet pas encore expliqué pourquoi l'on considère que les textes de Poe sont 'meilleurs' en français baudelairien, ni examiné si Baudelaire laisse une empreinte personnelle aux *tales* de Poe, au-delà de l'étrangéité. Nous voudrions montrer, que tout en respectant le texte de Poe, Baudelaire lui fait subir de subtiles transformations qui peuvent expliquer l'opinion générale au sujet de la qualité des deux œuvres, et qui sont la marque de la création du *je* lyrique baudelairien, ou plutôt son style.

### *La langue de la traduction*

Pour répondre à cette question, faussement superficielle, de la raison pour laquelle on considère généralement que la version de Baudelaire des textes de Poe est meilleure que son originale, il nous faut revenir sur ce que nous appelions fidélité, et examiner les textes en détail.

Longtemps adulé en France – grâce aux traductions qu'en firent Baudelaire et Mallarmé - Edgar Poe a en effet aussi longtemps été ignoré aux États-Unis. Henri Justin le rappelle au début de son livre *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*:

[Aux États-Unis, c]'est un écrivain réputé facile, puissant, certes, mais racoleur, un éveilleur plutôt qu'un classique. Pour beaucoup, ce n'est pas un grand écrivain, au sens où le seraient Shakespeare et Faulkner; plutôt un irremplaçable 'frontalier', entre poésie et prose, création et critique, culture populaire et culture savante.<sup>59</sup>

Claude Pichois, l'éditeur de Baudelaire en Pléiade déclarait ailleurs:

---

<sup>59</sup> Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, p. 11.

[...] les traductions de Poe sont devenues la substance de Baudelaire et constituent une œuvre d'art appartenant au patrimoine français. Ce qui faisait dire à un humoriste qu'il y avait deux écrivains du même nom: un Américain, plutôt médiocre, et un Français de génie, par la grâce de Baudelaire et de Mallarmé.<sup>60</sup>

Il n'est pas lieu ici de discuter du mérite de chacun des auteurs et de leurs œuvres respectives, mais plutôt de chercher à savoir pourquoi une telle différence d'image existe. Cette question est importante parce qu'elle nous permet de comprendre comment travaillait Baudelaire et ce qu'il fit du texte anglais. Nous allons voir que Baudelaire, tout en restant fidèle, vient subtilement modifier certains éléments du texte anglais, ce qui lui permet de faire entendre, en sourdine, sa voix de traducteur.

### *Subjectivité*

Si Baudelaire reste fidèle au texte américain, dans le respect de l'intrigue et des développements, il fait cependant subir aux différentes *tales* un subtil changement qui est principalement une 'dramatisation' du récit et une subjectivation de la langue. C'est-à-dire que Baudelaire rend les nouvelles porteuses d'une plus forte subjectivité, et qu'il dynamise la narration. Ceci passe par un certain nombre de manipulations du texte dont nous allons à présent rendre compte.

Comme le signale Henri Justin, le texte de Poe en version originale ne se donne pas à lire facilement. Sa prose est rude et archaïque, alors que celle de Baudelaire est souple. L'ambition de Poe est de décevoir le lecteur en ne lui offrant pas la possibilité de s'identifier à un narrateur (s'exprimant souvent à la première personne) ambigu. Baudelaire, lui, va rendre Poe plus accessible en modifiant très subtilement les mots porteurs de toute la subjectivité du texte – notamment les adjectifs et les adverbes. Baudelaire va venir dramatiser le texte, ce qui permet d'ailleurs à Justin de dire qu'il a rendu la traduction de Poe narrative et, dans une certaine mesure, 'commerciale':

Mais surtout, Baudelaire privilégie les fonctions expressives et référentielles au détriment des jeux et des pressions que Poe fait agir sur la langue. Il rabote l'outrance quand elle frise le comique, acclimate ce que l'original peut avoir de

---

<sup>60</sup> Claude Pichois, 'Baudelaire et la difficulté créatrice', *Baudelaire, études et témoignages* (Neuchâtel: La Baconnière, 1967), 242-61 (p. 252). La remarque de Pichois ne fait pas partie d'une analyse plus vaste sur l'apport de la traduction sur le travail de Baudelaire (puisque'il considérait que celle-ci lui avait surtout servi de passe-temps pendant des périodes de procrastination aigües) – si les traductions sont la substance de Baudelaire, c'est uniquement parce qu'il considère qu'elles n'appartiennent plus à Poe.

forcé, authentifie le pastiche. Ainsi disparaît la marge de vive conscience linguistique qui interdit au lecteur de l'original d'adhérer à un personnage, à une histoire. Baudelaire agit par inflexion insensible, involontaire, selon la pente de son tempérament... En somme, il donne à Poe une voix et, ce faisant, apporte au lecteur francophone des 'histoires extraordinaires' prêtes à la consommation.<sup>61</sup>

Ce changement subtil et peut-être inconscient, Baudelaire le fait subir au texte américain grâce aux adjectifs, adverbes et substantifs venant exprimer une émotion: il transforme de temps à autre les éléments du discours qui portent la subjectivité. Nous parlons de subtilité, parce que le changement est presque insensible: Baudelaire utilise un mot en français appartenant au même champ lexical que celui en anglais, seulement, souvent, ce mot exprime une différente gradation du sentiment. Si l'on reprend l'exemple donné plus haut, on peut se rendre compte de cette subtile démarcation subjective:

*Whatever doubt may still envelop the rationale of mesmerism, its **startling** facts are now **almost universally** admitted.*<sup>62</sup>

Bien que les ténèbres du doute enveloppent encore toute la théorie positive du magnétisme, ses **foudroyants** effets sont **maintenant universellement** admis.<sup>63</sup>

'*Startling*' aurait pu être traduit par 'surprenant' et le fait de le traduire par 'foudroyant' ajoute une couleur dramatique et définitive à l'événement. De plus, l'adverbe '*almost*', traduit par 'maintenant', confie à l'expression un sentiment de certitude qui n'existait pas en anglais, celle-ci jouant plus sur le doute, doute que maintient Baudelaire tout en exagérant l'opposition entre les deux positions (doute *vs.* raison).

Ailleurs, dans *Le Portrait ovale*, on peut lire chez Edgar Poe:

*Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an **unusually great number** of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque.*<sup>64</sup>

Et Baudelaire traduit par:

Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d'une **quantité vraiment prodigieuse** de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabe.<sup>65</sup>

On peut remarquer ici que le groupe adjectival prend de nouveau une valeur plus forte en français, devenant 'vraiment prodigieuse' alors qu'elle n'était *que* inhabituelle. De plus *great*, dans le texte anglais est un adjectif venant qualifier *number*. En français, il devient et est

<sup>61</sup> Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, p. 40.

<sup>62</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, p. 41.

<sup>63</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 764.

<sup>64</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, p. 247.

<sup>65</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 590.

absorbé par le substantif ‘quantité’, et peut-être aussi par l’adverbe ‘vraiment’ qui vient renforcer l’adjectif ‘prodigieux’. Enfin, ‘*number*’ caractérise de façon beaucoup plus littérale et concrète l’idée de multiplicité, bien plus que ‘quantité’ qui est plus abstrait.

Lorsqu’il adapte (c’est-à-dire qu’il ne respecte pas complètement l’ordre du texte, le réorganise, le coupe et le commente comme il le fait dans *Un Mangeur d’opium*), plutôt qu’il ne traduit, Baudelaire procède de la même manière pour venir colorer son texte, par exemple dans sa traduction de Daniel dans *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*. Ainsi, John M. Daniel, écrivait:

*He [Poe] wrote for newspapers, compiled and translated for booksellers, made up brilliant articles for reviews, and spun tales for magazines. But although publishers willingly put them forth, they paid the young man so little, that in poverty and despair he got abundantly near enough to death’s door to ‘hear the hinges creak’.*<sup>66</sup>

Baudelaire lui, traduit dans *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*:

Cependant **le malheureux** écrivait pour les journaux, compilait et traduisait pour les libraires, faisait de brillants articles et des contes pour les revues. Les éditeurs les inséraient volontiers, mais ils payaient si mal **le pauvre** jeune homme qu’il tomba dans une misère affreuse.<sup>67</sup>

Dans cet extrait, Baudelaire ajoute des adjectifs substantivés qui apportent une dimension émotionnelle (et compassionnelle) à son texte, faisant de Poe un pauvre hère qu’il faudrait prendre en pitié.

En jouant sur les adjectifs et les adverbes, qui portent la subjectivité du discours, Baudelaire infléchit le texte de Poe de façon presque impressionniste, en ajoutant ou en insistant sur une dimension sentimentale ou émotionnelle de la prose. Ces éléments de la grammaire lui permettent aussi de dramatiser le texte. Si l’on suit Justin, cela permet à Baudelaire de gommer les caractéristiques rudes de la narration de Poe, qui se refuse à offrir au lecteur la possibilité d’une identification avec le narrateur. Pour réaliser cela, la syntaxe de Poe cherche souvent à éviter de mettre le narrateur au centre de la phrase en le transformant en objet de son propre discours. Baudelaire, tout en conservant minutieusement tous les détails de la phrase, va parfois venir détruire cette construction en réorganisant la syntaxe. C’est particulièrement vrai dans le *Portrait ovale* que nous avons déjà mentionné. Dans un passage précédant notre exemple déjà cité, on peut lire en anglais:

<sup>66</sup> John M. Daniel, ‘Review of Poe’s *Works*’, *Southern Literary Messenger* (March 1850). Cité par Salines, p. 50.

<sup>67</sup> BOC II, p. 260.

*In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the château rendered necessary – in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest; so that I had Pedro to close the heavy shutters of the room – since it was already night, - to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed, and to throw open far and wide the fringed curtains of black velvet which enveloped the bed itself.<sup>68</sup>*

Le sujet de la phrase est ici le délire ‘my incipient delirium’ (l’homme est blessé). La mention de la première personne du singulier, ‘I’ n’apparaît qu’une fois, au centre de la phrase, et se donne à lire comme passif. Chez Baudelaire, l’intérêt du ‘Je’ est tout autre, il est actif, point soumis aux caprices de son délire, et même l’ordre donné au valet de fermer les volets prend une forme volontaire. Le *je* narratif est ainsi répété trois fois.

**Je pris un profond intérêt, ce fut peut-être mon délire qui commençait qui en fut la cause, je pris un profond intérêt à ces peintures qui étaient suspendues non seulement sur les faces principales des murs, mais aussi dans une foule de recoins que la bizarre architecture du château rendait inévitables;** si bien que j’ordonnais à Pedro de fermer les lourds volets de la chambre, puisqu’il faisait déjà nuit, d’allumer un grand candélabre à plusieurs branches placé près de son chevet, et d’ouvrir tout grands les rideaux de velours noirs garnis de crépines qui entouraient le lit.<sup>69</sup>

Rappelons ici que la crépine est un ‘large galon de passementerie ajouré et garni de franges ou de glands utilisé à des fins décoratives en ameublement’, c’est-à-dire que ces rideaux sont garnis de franges, comme dans le texte anglais. Mais la précision en français est recherchée. Le changement sujet/objet, par rapport au texte de Poe, est beaucoup moins subtil que dans nos précédents exemples. Il pourrait même s’agir d’un coup de force. En effet, Poe attachait une importance toute particulière à la place des mots dans la phrase. Le fait de transformer la syntaxe de cette façon a pour effet, une nouvelle fois, de dramatiser le texte traduit par rapport au texte original en centrant la phrase sur le protagoniste, ce qui permet de rendre plus facile le processus d’identification. Cette modification a aussi pour effet l’apparition d’un *je*, que l’on n’appellera pas encore lyrique, mais d’un *je* narratif, lequel est créé à partir du texte de Poe, tout en lui étant relativement étranger. Dans l’imposant périphrase qui entoure les textes traduits de Poe, Baudelaire le peint comme un être maltraité par les hommes, la vie et le destin. Il est alors facile de voir pourquoi Justin accusait Baudelaire d’avoir rendu ses versions de Poe plus ‘commerciales’, attirantes pour un lectorat qui les avait découvertes dans les journaux. En effet le lecteur est associé au récit des malheurs du pauvre Poe, comment ne pas s’identifier et éprouver une émotion à la lecture des récits fait à la première personne par ce *je* si présent et si facilement identifiable

<sup>68</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, p. 247.

<sup>69</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 590.

à ce Poe décrit par Baudelaire? Ainsi, grâce à ces subtiles modifications Baudelaire vient créer un espace de traducteur qui lui permet d'exister *à côté* des textes de Poe qu'il a traduits. Il crée aussi un personnage, et un *je* narratif qui vient narrer ses aventures au sein d'un récit dramatisé, c'est-à-dire recentré sur le sujet, où la subjectivité est exacerbée et où les éléments narratifs sont soulignés (comme le fantastique, le bizarre). Si ces modifications restent modérées, elles peuvent cependant expliquer pourquoi l'impression de lecture est différente en français qu'en anglais. Et il se peut que l'espace de lecture, le cadre que Baudelaire a construit autour de ses traductions, son dispositif paratextuel, viennent renforcer cette différence d'impressions.

### *De la subjectivité au style*

Baudelaire fait donc des 'histoires' de Poe des textes qui plaisent énormément au public français, il donne des couleurs à une photo en noir et blanc, soulignant des détails, orientant le regard du spectateur sur tel ou tel passage que Poe n'avait lui, pas souligné, que cela soit au sein du texte ou tout autour.<sup>70</sup> Ce remaniement de la syntaxe s'accompagne d'une mise en français soutenu et détaillé. Mais en introduisant plus de subjectivité au cœur des *tales* de Poe, Baudelaire vient aussi faire preuve d'invention et mettre en place une prose qui, par sa brièveté, par son originalité et par la langue dans laquelle elle se donne à lire, annonce les *Petits poèmes en prose*. Si jusqu'ici nous avons montré que le travail des adjectifs en degré (l'adjectif utilisé en français étant souvent de plus forte valeur que son équivalent anglais) et le remaniement de la syntaxe ont pour effet d'ajouter de la subjectivité au texte de Poe tout en le dramatisant, en exagérant son côté fantastique, il faut aussi remarquer que le travail de traduction permet à Baudelaire de mettre en place cette prose 'sans rythme et sans rimes',<sup>71</sup> cette langue dont il va user dans son travail en prose. La traduction des *tales* de Poe lui sert en effet d'une sorte d'atelier (et en cela il est semblable à Mallarmé, comme nous le verrons dans la partie suivante) où il peut pratiquer la syntaxe dans une forme et un genre qui n'ont pas pour ambition de raconter une histoire, mais plutôt d'examiner des procédés de discours.

---

<sup>70</sup> Van Hoof, p. 67.

<sup>71</sup> BOC, p. 275.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes définissait le style comme ce qui est 'au-delà' de la littérature, c'est-à-dire comme le 'produit d'une poussée, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée.'<sup>72</sup> En faisant naître au sein des *tales* de Poe une subjectivité, est-ce que Baudelaire n'assiste pas au surgissement de son style en prose ? En confrontant sa langue à celle de Poe, en retravaillant la syntaxe de celui-ci et en la soumettant à sa propre lecture, Baudelaire trouve le moyen de créer une prose capable de 's'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience'.<sup>73</sup> Barthes signale en effet que le style a à voir avec le *moi* profond de l'écrivain, cette 'conscience' qui surgit ici par 'soubresauts'. Il affirme que le style n'est pas 'le produit d'un choix', mais qu'il est un 'phénomène germinatif'.<sup>74</sup> En agissant sur le texte de Poe comme il le fait, Baudelaire fait naître la dimension lyrique de son rapport à la prose, qui a toujours été contenue dans les possibilités de son art. D'ailleurs, Baudelaire a toujours eu la tentation du roman, ce qu'il déclarait dans les *Fusées XIV*:

Début d'un roman, commencer un sujet n'importe où, et, pour avoir envie de le finir, débiter par de très belles phrases.<sup>75</sup>

Emily Salines remarquait d'ailleurs qu'il présente sa traduction du *Jeune enchanteur* à sa mère comme s'il s'agissait de sa propre nouvelle, ce qui nous signale qu'il a la volonté d'être perçu comme un romancier.<sup>76</sup> Or, mise à part *La Fanfarlo*, le travail en prose de Baudelaire ne prendra pas la forme du roman, et il lui faudra passer par la traduction, et par une traduction où il peut exister en tant que créateur à part entière grâce au dispositif paratextuel, pour trouver la forme qui permet la révélation de son style, de cette 'germination' dont il était porteur. Car une simple envie de roman, et un désir de belles phrases ne font pas une œuvre romanesque, et Baudelaire est conscient de cela. La forme romanesque, trop allongée, n'est pas celle qui convient à son génie. Pourtant, dès les *Tableaux parisiens*, où la syntaxe fait exploser la strophe et le vers, la poésie versifiée non plus n'est plus la forme qui lui convient. Selon Oseki-Dépré, ce qui l'a attiré vers Poe est à la fois 'une certaine thématique', mais avant tout une certaine 'mise en forme' de cette thématique: 'les antithèses, les oppositions, [qui] permettent à Baudelaire – par le détour de l'Autre (autre langue, autre voix) – de trouver un antidote au romantisme dont il est issu'.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953), p. 16.

<sup>73</sup> BOC, pp. 275-76.

<sup>74</sup> Barthes, p. 16.

<sup>75</sup> BOC, p. 663.

<sup>76</sup> Salines, p. 23.

<sup>77</sup> Inès Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours: Essai de traductologie* (Paris: Honoré Champion, 2007), p. 193.

## *La maïeutique*

La traduction des nouvelles de Poe est donc ce qui a permis à Baudelaire de trouver la forme autorisant l'expression du style dont il était porteur. La métaphore dont use Barthes pour définir le style par rapport à la littérature et à l'écriture est celle de la grossesse. Il est en effet 'un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain', un souvenir qui a une 'origine biologique'. Cette métaphore est également celle utilisée de façon fameuse par Socrate pour décrire le processus de révélation de la vérité. Il nomme cela la *maïeutique*, laquelle est décrite dans le *Théétète*, ouvrage auquel nous allons revenir dans quelques instants. La maïeutique est donc cette méthode socratique qui permet à un esprit, grâce au dialogue, d'*accoucher* de vérités qui sinon seraient demeurées cachées (à lui-même). Pour rechercher la vérité et répondre à la question au sujet de l'essence des choses, qui est à l'origine de chaque dialogue (nous prenons nos exemples dans le *Théétète*, où l'on cherche à définir l'essence de la science), Socrate développe une méthode que l'on pourrait dire pratique, la dialectique. Celle-ci est dialogue et conversation, et est constituée de deux phases: l'ironie et la maïeutique. L'ironie procède de l'examen des définitions concrètes de l'objet de la discussion. Ainsi, dans le *Théétète*, le personnage éponyme commence par dire à Socrate que 'la géométrie et les disciplines que tu as énumérées tout à l'heure, et ensuite que la cordonnerie et les arts des ouvriers ne sont, tous et chacun, autre chose que science'.<sup>78</sup> Grâce au dialogue et à la confrontation des opinions, les protagonistes (ou personnages) se rendent compte de leur ignorance et du fait qu'ils ne perçoivent qu'une toute petite partie de la définition qui permettra de trouver la vérité du concept ('Pourtant, Socrate, la question que tu me poses au sujet de la science, je ne me crois pas capable de la résoudre' dira plus tard le jeune Théétète, quelque peu troublé par les réfutations de Socrate).<sup>79</sup> c'est l'*ironie*. Cette ignorance reconnue, les participants au dialogue vont alors progresser de définitions peu complètes en définitions plus complexes. Cette progression, qui se fait grâce à Socrate et à ses questions est la *maïeutique*. Elle est cet art qui consiste à accoucher ou à donner la lumière et permet, peut-être d'atteindre la vérité universelle. Toujours dans le *Théétète*, Socrate définit lui-même cette pratique:

SOCRATE: C'est que tu es en butte aux douleurs de l'enfantement, mon cher Théétète, parce que ton âme n'est pas vide, mais grosse.

THÉÉTÈTE: Je ne sais pas, Socrate, je te dis seulement ce que j'éprouve.

<sup>78</sup> *Théétète*, 146 b – 146 e.

<sup>79</sup> *Théétète*, 147 e – 148 c.

SOCRATE: Et bien, jeune innocent, n'as-tu pas entendu dire que je suis fils d'une très vaillante et vénérable sage-femme, Phénarète ?

THÉÉTÈTE: Oui, cela, je l'ai entendu dire.

SOCRATE: As-tu entendu dire aussi que j'exerce le même art ?

THÉÉTÈTE: Aucunement.

SOCRATE: Eh bien, apprends-le, mais ne va pas me vendre aux autres, ils ignorent, camarade, que je possède cet art, c'est pour cela qu'ils n'en disent rien. [...] Remémore-toi tout ce qui a trait à l'art des sages-femmes et tu comprendras plus aisément ce que je veux dire. [...] Mon art d'accoucheur comprend donc toutes les fonctions que remplissent les sages-femmes [notamment le fait de ne plus pouvoir avoir d'enfants soi-même mais aussi d'en avoir déjà eu]; mais il diffère du leur en ce qu'il délivre des hommes et non des femmes et qu'il surveille leurs âmes en travail et non leur corps. [...] Confie-toi donc à moi comme au fils d'une accoucheuse qui est accoucheur lui aussi, et quand je te poserai des questions, applique-toi à y répondre de ton mieux. Et si, en examinant telle ou telle des choses que tu diras, je juge que c'est un fantôme sans réalité, et qu'alors je te l'arrache et la rejette, ne te chagrine pas [...] <sup>80</sup>

Si l'on suit Socrate, et ce qu'il dit de son travail d'accoucheur, l'on pourrait très bien construire une comparaison où la traduction aurait le même rôle que le travail de Socrate, puisqu'elle est cet art qui consiste à faire produire au texte un autre texte, ou bien au poète, un autre texte.

En effet, la pratique de la traduction est avant tout dialogue. Dialogue du traducteur avec le texte à traduire et, par extension, avec l'auteur du texte (dialogue qui se retrouve dans l'idée du choix du traducteur). Alors certes, il s'agit d'un dialogue fictif entre deux interlocuteurs qui n'ont pas toujours le loisir de se répondre, ce qui fut le cas entre Poe et Baudelaire, mais que l'on peut aussi voir dans l'espace du traducteur que nous avons relevé comme la marque de ce dialogue. <sup>81</sup> L'on peut ainsi lire les textes préfaces/introductions que Baudelaire a laissés comme autant de traces de ce dialogue puisqu'il y exprime une opinion de lecteur (qui détermine la réception du texte qu'il a traduit, ce dont nous parlions plus haut). De plus, si l'on dépasse la relation évidente du texte avec son traducteur et du texte avec son lecteur, l'on peut aussi voir la traduction comme le parangon du dialogue entre les littératures, les idiomes et les hommes. C'est d'ailleurs sa raison d'être: faire naître un *dialogue* entre deux personnes ou groupes qui sinon ne pourraient pas s'entendre (au sens propre comme au sens figuré). Ces dialogues ne sont évidemment pas toujours faciles, et

---

<sup>80</sup> *Théétète*, 148 c – 150 e.

<sup>81</sup> Il paraît cependant que Poe eut connaissance du fait que certaines de ses nouvelles (ou tout du moins une) avait été traduite en français, mais il ignorait tout du traducteur Baudelaire, et naturellement encore moins de Mallarmé.

comme le dit Socrate des idées, il arrive qu'ils reposent sur des chimères ou des fantômes; ou du moins – si l'on applique la comparaison à la lettre – c'est ainsi que l'on pourrait caractériser les 'mauvaises' traductions: celles qui ne mettent pas en place le bon dialogue entre les cultures, les époques et les langues.

Continuons à appliquer la théorie socratique à notre objet: la traduction. Socrate dit accoucher des âmes de sagesse ainsi que de vérité (il se dit dépourvu de sagesse lui-même). Or l'on sait que la quête ultime de la dialectique est la vérité. Si l'on met la traduction dans le rôle que Socrate s'attribue à lui-même, elle peut agir sur deux objets: le texte source/original, ou le poète traducteur. Dans la première hypothèse, la traduction (ou plutôt alors le traduire, ce *médium* – comme en anglais la *midwife*) permet au texte original de mettre à jour, de dévoiler, ou plus encore de *faire naître* ce qui existait à l'état de potentiel dans le texte source, c'est-à-dire la totalité de ses traductions qui sont sa vérité. Dans la seconde, elle permet au poète d'accoucher de sa vérité, à savoir son style. La raison pour laquelle les traductions de Baudelaire ont résisté au temps d'une façon exemplaire, et n'ont jamais été dépassées par une autre traduction, est probablement qu'il a réussi à faire de la traduction le médium qui a permis la mise en lumière à la fois des textes de Poe et de son style, à lui Baudelaire. Cette façon de voir la traduction comme un médium permettant au texte source de contenir à l'état de potentiel toutes ses traductions qui, une fois écrites, constituerait la totalité de sa vérité, est assez proche finalement de la conception de la *reine Sprache* de Walter Benjamin qui est fait de la somme de tous les idiomes existants et possibles.<sup>82</sup>

Baudelaire, par le travail de traduction, qui est un dialogue et un questionnement, pourrait donc non seulement produire un autre texte, ce qui est la première maïeutique en quelque sorte (où la traduction fait office d'accoucheuse – et permet au texte original d'accoucher de ce dont il est gros), mais aussi de produire un autre style, dont il était lui-même gros: celui de la forme brève poétique en prose. Le travail de traduction est intéressant parce qu'il permet à Baudelaire de produire une forme qui s'éloigne du romantisme en ce qu'elle refuse le roman. Et c'est le travail de traduction sur les textes de Poe qui a permis au poète français d'accoucher de son nouveau style, qui est aussi une nouvelle forme. La traduction est donc identifiable, chez Baudelaire, au processus de chrysalide, elle est ce moment où le poète réussit la transformation de soi-même par le dialogue, ce qui fait de la traduction une

---

<sup>82</sup> Nous développons ce point en plus grand détail dans le chapitre suivant.

maïeutique puisqu'elle permet, par la discussion, de faire naître la vérité – d'un texte et d'un poète.

En traduisant De Quincey et en faisant du *Mangeur d'opium* la seconde partie des *Paradis artificiels*, Baudelaire pousse au maximum cette maïeutique de la traduction.<sup>83</sup> Il vient en effet, comme nous l'avons déjà dit, réorganiser le texte anglais, mais il supprime aussi toutes les digressions qui sont la marque de l'auteur opiomane. En réduisant le texte aux visions de l'opium et au châtement il renvoie la quête esthétique de De Quincey à sa plus simple expression, c'est-à-dire à la culpabilité suscitée par l'incapacité à n'avoir pu surmonter la dépendance à la drogue ou à la religion, dépendance dont l'écriture porte comme la marque. Il allégorise cette quête esthétique absolue, nécessairement infructueuse, en en faisant la marque de la Beauté. La quête elle-même devient l'objet esthétique qui se réalise dans la Poésie, ce que Baudelaire montre en intégrant le texte traduit et adapté de De Quincey au sein d'un ouvrage analysant les rapports qu'entretiennent drogue et poésie, et en faisant de la traduction et de son adaptation un texte porteur de sa propre esthétique.

---

<sup>83</sup> Voir à ce sujet Éric Dayre, "Traduire cela dans un roman sérieux", in *L'Absolu comparé* (Paris: Hermann, 2009), pp. 155-83.

## Conclusion

C'est via la littérature et l'expérience littéraire d'autrui, c'est-à-dire la traduction, que Baudelaire construit son style et son esthétique; c'est par la découverte d'une fraternité avec l'originalité d'une parole qu'il révèle et illustre sa propre originalité et sa position esthétique. Après avoir traduit Edgar Poe puis De Quincey, Baudelaire cesse d'écrire des poèmes en vers, et se tourne vers l'écriture poétique en prose. Si l'on s'en tient à la chronologie, force est de constater qu'il y a bien un avant et un après Poe dans la création baudelairienne. Ou plutôt un avant et un après la traduction des nouvelles de Poe. Baudelaire a passé la majeure partie de sa vie artistique à *traduire* et lorsqu'il cesse de traduire, il n'écrit plus en vers. Dans une lettre adressée à sa mère le 19 février 1858 il s'écriait même:

Je porte dans ma tête une vingtaine de romans et deux drames [...]. Et ces maudites *Fleurs du mal* qu'il faut recommencer ! Il faut du repos pour cela. Redevenir poète, artificiellement, par volonté, rentrer dans une ornière, qu'on croyait définitivement creusée.<sup>84</sup>

Cette ornière – celle du sillon donc du vers – est celle de la poésie versifiée. L'époque de l'écriture en vers, en 1858, alors qu'il est en train de mettre en place l'adaptation du *Mangeur d'opium*, est révolue, et s'il faut retourner au vers, c'est 'artificiellement'.

Nous voudrions ici poser l'hypothèse selon laquelle c'est la pratique de la traduction, et notamment des nouvelles de Poe, qui a permis à Baudelaire de faire le saut esthétique. La traduction serait donc ce qui a permis à Baudelaire de devenir le poète qu'il fut après avoir traduit, c'est-à-dire de trouver son *style* propre, au plus fort sens que peut prendre ce mot. Car la forme romanesque est aussi et paradoxalement ce dont il cherche à se défaire; c'est ce qui le fera sortir du romantisme en proposant une nouvelle poésie de la ville et des exclus de la modernité (ce que Hugo avait certes fait, mais sous la forme romanesque). Les fantômes de Balzac et Flaubert ainsi que celui de Hugo, sont par trop imposants et Baudelaire trouve en Poe un théoricien de la forme brève qui est plus conforme à

---

<sup>84</sup> BCC, p. 415. L'on pourrait se demander si cette promesse renouvelée à sa mère de se faire romancier n'est pas là que pour la rassurer, et lui qui il peut être quelqu'un de socialement acceptable.

l'esthétique qu'il recherche. Il indiquait ainsi dans une lettre à Armand Fraisse datée du 18 février 1860 au sujet du sonnet:

Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il faut en penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire des courts.<sup>85</sup>

L'on pourrait dire que les traductions de Poe ont offert à Baudelaire ce 'n'importe quel' sujet, et lui permettent de faire ces 'très belles phrases' qui lui permirent d' 'avoir envie de le finir', tout en lui offrant le modèle de la forme brève. Les nouvelles de Poe ne sont pas, en effet, et comme le remarque Henri Justin dans l'introduction du livre que nous avons déjà cité, ni des *contes* ni des *tales* (c'est-à-dire des formes narratives), mais des formes textuelles brèves, qui mêlent différents types de discours et ne sont ni des narrations (ou pas complètement, les procédés narratifs d'attente et d'horizon de lecture étant fort mis à mal chez Poe), ni des descriptions (ou pas complètement, les descriptions que l'on trouve chez Poe étant fort étranges et non réalistes), ni des essais (ou pas seulement, un fort sentiment de doute se mêlant toujours aux dissertations des personnages). Ce que Baudelaire réussit à mettre au point, en *dramatisant* le texte de Poe, en accentuant le subjectif, le spectaculaire et le fantastique, et en modifiant par la traduction l'horizon de lecture par l'utilisation du périphrase, c'est à créer un texte qui se dégage définitivement de la narration et de l'esthétique romanesque que Poe lui-même cherchait d'ailleurs à critiquer en créant des nouvelles qui flirtaient avec l'essai et la métaphysique. Baudelaire en fait des textes forts, il vient relever leurs couleurs et leur permet de fonctionner en tant que tels, comme des poèmes en prose avant l'heure. Tous ces éléments (esthétique de la brièveté, concentration mais aussi dramatisation du récit, création d'un espace de lecture à la fois homogène et original), nous les retrouvons donc chez Baudelaire, mais transformés par la manière Baudelaire. De plus, tout comme Poe, Baudelaire parle de son temps, et ajoute sa subjectivité *poétique* au monde qui l'entoure. C'est pourquoi il est pertinent de dire que grâce aux traductions de Poe, Baudelaire a réussi à opposer à la 'beauté pythagorique' du vers (que l'on peut aussi retrouver dans la version en anglais du *Corbeau*) la beauté prométhéenne de la prose. Ce qu'il met au point grâce à ses traductions des nouvelles de

---

<sup>85</sup> BOC, p. 676

Poe, c'est un texte qui ne refuse pas la Beauté, mais la trouve sans chanter les dieux (ou la grandeur). Cette poésie nouvelle est née du dialogue, elle est le fruit du travail de la traduction, le résultat du traduire, ce qui fait d'elle une poésie de vérité: celle d'un temps et d'une époque, et cette vérité vient donner une nouvelle version de la lumière et de l'humain (nous pensons ici aux *Yeux des pauvres*, où les pauvres sont fascinés par la lumière qui émane d'un 'café neuf').<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> BOC, p. 318.

## Chapitre II: Mallarmé et le calque opaque de la traduction

Nous voudrions à présent nous pencher sur le rôle que la traduction a pu avoir dans la mise en place d'une esthétique et d'une pratique poétique chez Mallarmé. Mallarmé n'a pas été un traducteur très prolifique et n'a pas véritablement produit de traductions publiées, en dehors de celle des poèmes de Poe qui l'ont suivi pendant près de deux décades, et qui trouveront leur expression finale dans un volume luxueux en collaboration avec Manet pour les illustrations.<sup>87</sup> Si Mallarmé se place donc dans la lignée directe de Baudelaire en traduisant Poe, à la différence du poète dandy, il ne fait pas de cette activité une part entière de sa production poétique, ni ne s'affirme comme traducteur – si ce n'est le traducteur *de Poe*, ce qui semble être une distinction en soi pour Mallarmé. Outre cette fréquentation de l'œuvre du poète américain et de quelques autres traductions incidentes, il nous faut également remarquer que, du fait de sa profession d'enseignant d'anglais dans le secondaire, Mallarmé a été, tout au long de sa carrière, en constant contact, si ce n'est rapport, avec la langue étrangère et à la façon de l'enseigner – ce qui, à l'époque, impliquait notamment l'enseignement par la traduction.

Si la traduction est alors importante dans le développement de l'esthétique de Mallarmé, c'est parce qu'il prête au langage un intérêt tout particulier. La poésie est pour lui le moyen d'accéder à une forme supérieure d'expression, et l'outil de cette expression est la langue, qu'il faut travailler de façon à la dépouiller de ses habits conversationnels, pour la rendre pure et donc capable de faire entendre la musique de ce que Mallarmé a nommé l'Absolu, ou le Néant. La poésie de Mallarmé ne cesse jamais de questionner sa propre expression – c'est-à-dire la façon dont elle s'énonce et les mots qu'elle utilise, et le poème mallarméen se trouve constamment à la croisée d'une recherche linguistique et métaphysique, où la langue du poème pourrait énoncer une vérité, et en même temps mettre en scène la disparition

---

<sup>87</sup> L'illustration de la première partie (p. 19) en est extrait.

possible de toute expression personnelle et contextuelle. Notre ambition est donc d'examiner les liens entre une certaine relation à la langue étrangère, à la traduction et à la création poétique chez ce poète profondément attentif aux mots.

La poésie de Mallarmé est, dès son apparition, concentrée sur la langue dans laquelle elle se donne. D'abord d'inspiration baudelairienne et parnassienne, elle va ensuite tenter de s'autonomiser en créant une langue poétique pure, détachée du langage ordinaire de l'échange mondain et de la communication pour s'envisager en symphonie poétique où, comme le dit Pascal Durand: 'les mots ne signifieraient pas les choses, mais le halo dont elles sont enveloppées au regard'.<sup>88</sup> 'Pour moi, écrit Mallarmé à Cazalis, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, et que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*'.<sup>89</sup> Plus tard, il écrira à Coppée: 'Ce à quoi nous devons viser est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – 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'.<sup>90</sup> L'ambition du Mallarmé d'*Hérodiade* est donc l'invention d'une langue autre, à partir ou à l'intérieur de la langue commune, où l'arbitraire du signe deviendrait le pur signifiant des mots. L'aporie d'une telle ambition esthétique qui consisterait à faire du poème un objet linguistique fonctionnant en vase clos, séparé de toute référence au monde et à la réalité, conduira le poète à une crise à la fois métaphysique et nerveuse. Cette crise, largement commentée et dite 'de Tournon', fera entrevoir à Mallarmé le Néant et l'Absolu de celui-ci. *Hérodiade* et *Le Faune* sont les témoins de cet effort.

La critique mallarméenne s'accorde à considérer la question de la langue (pure et absolue) comme ce qui se trouve au cœur de la poétique et de l'esthétique chez Mallarmé. Elle a cependant rarement étendu son analyse aux travaux de traduction et aux poèmes en prose de Mallarmé, pour se concentrer sur des réalisations pourtant assez aporétiques. De fait, ses travaux plus théoriques sur la langue en général ne sont presque jamais mentionnés, et ses traductions ne sont prises en compte que de façon marginale alors que pour nous ces deux pratiques ont nécessairement à voir avec la création d'une langue poétique. À titre

---

<sup>88</sup> Pascal Durand, *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités* (Paris: Seuil, 2008), p. 30.

<sup>89</sup> *MCC*, p. 206.

<sup>90</sup> *MCC*, pp. 329-30.

d'exemple, dans l'ouvrage de Pascal Durand susmentionné, les entrées 'traduction' ou 'prose' ne figurent pas dans l'«Index des notions».<sup>91</sup>

Cet angle aveugle de la critique peut avoir plusieurs raisons. L'une d'entre elles tiendrait en partie à Mallarmé lui-même qui n'aurait pas été le plus grand promoteur d'une partie de son travail qu'il considérait comme alimentaire. Néanmoins après la publication de l'édition de luxe de ses traductions de Poe qu'il réalisa avec Manet, il se présenta comme le traducteur du poète américain. Les traductions, comme les poèmes en prose de Mallarmé souffrent donc principalement de leur manque de statut. Si la critique s'intéresse de plus en plus à la traduction, et si l'intérêt pour les écrits de Mallarmé sur la mode et les objets commence à prendre son essor, tout un pan de son travail reste encore dans l'ombre, alors que ses travaux pédagogiques et ses travaux sur la langue, ainsi que ses traductions, viennent s'inscrire à plein dans la mise en place de son esthétique. L'approche du travail de langue chez Mallarmé est de fait reconnue comme essentielle mais reste étudiée comme s'il s'agissait d'une hypothèse, d'une théorie. Il reste à montrer de quelle façon celle-ci se met en place au sein du poème et s'y actualise. Nous voudrions montrer que c'est par le travail de la langue autre que s'élabore cette poétique, qui est la conséquence de l'esthétique mallarméenne qui place au cœur du poème le mot. Cette langue poétique autre est soit celle de la traduction, soit une 'langue poétique autre', celle du poème en prose. C'est à ces pratiques que nous allons à présent nous intéresser, pour montrer que la façon dont Mallarmé traduit est fonction de sa conception du langage sur laquelle repose sa poétique. Cette poétique, cette fabrique du poème et de l'esthétique se réalise chez Mallarmé dans l'exercice du traduire. Si avec Baudelaire se jouait dans la pratique de la traduction l'engendrement du style et du je poétique, avec Mallarmé l'on se trouve au cœur de l'atelier du poète où s'élabore son esthétique. Mallarmé, à partir d'une conception radicale de l'Art pour l'art et du pur langage s'essaie à créer une langue poétique qui viendrait négocier avec le langage commun pour le dépasser et en extraire son essence.

---

<sup>91</sup> Durand, pp. 286-90. De plus, si Éric Dayre organisa en 2008 un séminaire sur *Les Mots anglais* à l'École normale supérieure de Lyon, lors du dernier et plus récent colloque sur Mallarmé organisé par le CEDERIF et Thierry Roger à l'Université de Rouen en novembre 2013, il est remarquable que les questions de traduction ne furent abordées que de manière incidente et brève, tout comme *Les Mots anglais* ne furent mentionnés que deux fois et seulement pour servir d'exemple anecdotique. Ce manque d'attention se retrouve relativement aux poèmes en prose, lesquels sont davantage lus, mais sans que leur statut générique ou leur importance du fait de leur condition de textes *finis* soient pleinement reconnues au même titre que les tentatives de création de l'absolu langage. (À propos de ce colloque dont certaines interventions ont été publiées en ligne, voir <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?colloque-mallarme-hermeneute-21-et.html>>, [consulté le 22 juillet 2014]).

La traduction est d'abord pour Mallarmé synonyme d'infraction. Âgé de dix-huit ans seulement il s'inscrit contre l'interdiction de Baudelaire qui affirmait à la fin de ses traductions des contes de Poe:

Si ma tâche pouvait être continuée avec fruit dans un pays tel que la France, il me resterait à montrer Edgar Poe poète et Edgar Poe critique littéraire. Tout vrai amateur de poésie reconnaîtra que le premier de ces devoirs est presque impossible à remplir, et que ma très humble et très dévouée faculté de traducteur ne me permet pas de suppléer aux voluptés absentes du rythme et de la rime.<sup>92</sup>

Nous ne pouvons évidemment pas savoir si Mallarmé a lu la mise en garde de Baudelaire avant de s'atteler pour la première fois à la traduction des poèmes de Poe. Il n'empêche qu'il a nécessairement dû y avoir accès pendant les années qui séparent cette traduction-découverte et la publication de ses propres traductions de Poe. Bertrand Marchal affirme d'ailleurs que Mallarmé s'est souvenu de cette remarque de Baudelaire dans les *Scolies*: 'Une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve'.<sup>93</sup> La poursuite de la traduction des poèmes de Poe dans les années qui vont suivre la première traduction de jeunesse (alors que Mallarmé est encore lycéen) portent donc dans leur projet une dette envers Baudelaire. Le fait de traduire Poe a offert à Baudelaire une reconnaissance que l'on pourrait presque appeler médiatique. Sa stature de poète 'qui compte' s'en est renforcée, et il est devenu le 'découvreur de Poe' même si l'image qu'il en a peinte n'est pas nécessairement conforme à la réalité de ce que fut l'auteur américain. Il n'empêche que, lorsque Mallarmé 'découvre' Poe pour son propre compte, il le fait par l'intermédiaire de cette image – celle construite par Baudelaire, et celle de la langue de Baudelaire. Poursuivre le travail du maître et continuer de traduire ce qu'il reste à traduire, c'est donc d'abord un acte dirigé vers Baudelaire. Mallarmé veut s'inscrire dans sa lignée, et compter, lui aussi.<sup>94</sup> Il est intéressant de noter qu'il semble bien que pour Mallarmé, se faire le traducteur de Poe c'était atteindre un certain statut poétique, se poser en héritier et en confrère, reprenant la lanterne là où elle n'aurait pas dû s'éteindre. Nous verrons dans la seconde partie de cette thèse qu'il en va de même, au début de la carrière de Mallarmé, de sa pratique du poème en prose.

Le travail de Baudelaire est donc à l'origine de l'estime portée par Mallarmé aux textes de Poe, mais il ne faut pas pour autant négliger l'attrait profond que les textes de Poe eux-mêmes exercèrent sur Mallarmé. Ainsi Poe a toujours été considéré par Mallarmé comme

---

<sup>92</sup> *BOC*, II, p. 347.

<sup>93</sup> Note de Bertrand Marchal in *MOC II* p. 1752. *Scolies* in *MOC II* pp. 765-87.

<sup>94</sup> Voir le premier chapitre du livre de Durand 'L'exception et la règle', in *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités*, pp. 17-52. Reprendre le travail interrompu par le maître fait parti de cette stratégie.

un maître à penser. Il n'est que de voir ses constantes citations du poète américain pour engager une réflexion ou un commentaire sur Villiers de L'Isle-Adam<sup>95</sup> ou sur la poésie en général.<sup>96</sup> Le traduire, et traduire ces poèmes, est donc pour Mallarmé une tâche d'admiration et d'estime. De plus, comme on le voit dans les 'Scolies',<sup>97</sup> elle lui permet de rétablir une certaine vérité sur Poe, comme il le fait dans le commentaire du poème 'À Hélène', où il critique la rumeur répandue par Griswold et reprise par Baudelaire qui faisait de Poe un alcoolique invétéré.<sup>98</sup> La valeur qu'il donne à la fois aux poèmes de Poe, à leur auteur et à son travail n'a pas d'équivalent lorsque l'on considère ses autres traductions.

Afin d'explorer l'apport de la traduction dans la constitution de l'esthétique mallarméenne, nous voudrions partir de l'idée de la transparence de la traduction, telle que la développe Mallarmé qui dit vouloir faire de sa version en français des textes qu'il traduit un 'calque exacte' de leur version originale. Nous verrons que cette transparence, qui n'est pas conceptualisée chez Mallarmé, est dans son travail de traduction paradoxale, puisqu'il l'applique à partir de la théorie du langage qu'il développe dans les *Mots anglais*. À cause de cela son empreinte sur le texte traduit est profonde et visible, ce qui entre en contradiction avec une approche traductologique de la transparence qui voudrait que le texte traduit ne se donne pas à lire comme une traduction. Mallarmé traduit en effet en fonction de sa propre esthétique, de l'idée qu'il se fait de la poésie et de ce qu'est le langage (et par conséquent de la façon dont l'on doit utiliser le langage pour créer de la poésie). Cela nous conduira à postuler que la traduction, en tant qu'elle est une pratique, est pour Mallarmé le lieu où s'élabore à la fois son esthétique et son style qui en découle, et qu'elle est donc l'atelier où se fabrique le langage poétique.

---

<sup>95</sup> In *Villiers de L'Isle-Adam*, MOC II, p. 35. Mallarmé établit une fraternité entre Villiers de L'Isle-Adam et Poe: 'Poe, le seul homme avec qui Villiers de L'Isle-Adam accepte une parité, son altier cousin [...]'.  
<sup>96</sup> Voir in *Réponse à des enquêtes*, 'Sur la philosophie dans la poésie': 'Je révère l'opinion de Poe [...]', MOC II, p.659.

<sup>97</sup> Les 'Scolies' sont les notes de traduction et les commentaires que Mallarmé a laissés à la fin de son édition des traductions des poèmes de Poe. MOC II, pp. 765-87

<sup>98</sup> MOC II, pp. 783-84. Griswold est un des biographes de Poe, son travail n'est pas toujours bienveillant et parfois sans fondements.

## Quelles traductions pour quel type de traduction ?

Mallarmé affirmait dans sa lettre à Verlaine en 1885 qu'il avait 'appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe',<sup>99</sup> auteur qu'il découvrait en même temps que Baudelaire en 1860. Cependant, Mallarmé eut aussi un usage professionnel de sa connaissance de la langue anglaise puisqu'il devint professeur d'anglais dans le secondaire, et qu'il traduisit un certain nombre de textes dont les poèmes de l'auteur américain. Nous allons donc tenter de comprendre quel type de traducteur est Mallarmé, et ce en montrant ce qu'il entend par traduction, et de quelle façon il la pratique. Nous le ferons en nous concentrant sur les traductions qu'il fit des textes de Poe qui présentent un corpus à la fois précis et expérimental de l'esthétique mallarméenne à venir.<sup>100</sup>

### *Les traductions de Poe*

La traduction des poèmes de Poe forme, chez Mallarmé, un travail dont la chronologie s'étale sur au moins vingt ans. Mallarmé a de nombreuses fois promis à des journaux ses traductions,<sup>101</sup> puis la publication du livre contenant sa traduction du 'Corbeau' illustrée par Manet a trainé chez l'éditeur, et ce n'est que bien après avoir pour la première fois découvert les poèmes de Poe que ceux-ci sont enfin publiés en volume par Deman en 1888, puis par Vanier en 1889.<sup>102</sup>

S'il est vrai que Mallarmé a détaché du reste du corpus des poèmes le 'Corbeau' pour en faire un ouvrage indépendant (et de luxe) illustré par Manet, il nous faut cependant remarquer que les poèmes de Poe constituent la seule unité de textes traduits, c'est-à-dire

<sup>99</sup> Lettre du 16 novembre 1885, *MOC*, p. 788.

<sup>100</sup> Nous suivrons en ce sens Pierre Godin, dans 'Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique', in *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 2 (1989), 141-51.

<sup>101</sup> Ainsi que le signale Marchal dans *MOC II* pp. 1753-56: 'C'est de 1862 que datent les premiers échos d'un projet de publication qui ne devait se réaliser que vingt-six ans plus tard'. Dans la suite de ce commentaire, Marchal relate l'histoire des (non-)publications des traductions des poèmes de Poe.

<sup>102</sup> Marchal, *MOC II*, p. 1756.

un ensemble qui nous permet de chercher des récurrences et habitudes dans la manière qu'a Mallarmé de traduire.

### *Les autres traductions*

Les autres traductions de Mallarmé ne nous offrent pas ce loisir. En effet, si Mallarmé a traduit des poèmes de Tennyson, il n'en a traduit que trois, et publié qu'un: 'Mariana'. L'un de ces poèmes, 'Godavia', dont la première version avait été faite à l'oral, a même été perdu et est resté à l'état de brouillon dans l'ouvrage que Mallarmé possédait de Tennyson.<sup>103</sup> Le dernier poème traduit par Mallarmé et intitulé 'Dora' n'a pas non plus été publié, même si son manuscrit, rédigé à l'encre, montre que la traduction était plus avancée.<sup>104</sup> Mallarmé a aussi traduit un poème de William Bonaparte-Wyse intitulé 'Les Muses de France et de Provence'<sup>105</sup> mais il nous a été pour l'instant impossible de trouver l'original en anglais pour juger du travail de traduction de Mallarmé.

En ce qui concerne la prose, Mallarmé a traduit *L'Étoile des fées* de Mrs. C. W. Elphinstone Hope, un conte pour enfant, en 1880. Il s'agit, tout comme les *Contes indiens* qu'il traduisit/récrivit en 1893, d'une besogne alimentaire. La traduction du conte d'Elphinstone Hope, *The Star of the Fairies*, fut réalisée en un mois.<sup>106</sup> Sous l'impulsion de Méry Laurent qui cherchait à trouver du travail à son ami, il traduisit aussi des contes indiens ('Le Portrait enchanté'<sup>107</sup>, 'La Fausse vieille'<sup>108</sup>, 'Le Mort vivant'<sup>109</sup> et 'Nala et Damayanti'<sup>110</sup>) pour le docteur Fournier. Ils ne sont pas désignés comme des traductions par Mallarmé lui-même qui ajoute la mention 'arrangé[s] et récrit[s] par Stéphane Mallarmé' en dernière de couverture.<sup>111</sup> Ces contes ne furent jamais publiés du vivant de Mallarmé puisque le docteur Bonniot ne les sortit de sa bibliothèque qu'en 1927. Ils furent extraits

<sup>103</sup> 'Godavia' est issu de la section des *English Idyls and Other Poems* dans les *Poetical Works* de Tennyson. Le brouillon retrouvé dans les *Poésies* de Tennyson possédé par Mallarmé est au crayon et sa date est incertaine. Voir Marchal, *MOC II*, pp. 1780-81. L'intérêt principal que présente cette traduction qui est visiblement un premier jet est qu'elle est en vers. Cela nous donne peut-être une indication sur la façon dont procédait Mallarmé pour traduire les poèmes: une première version ligne à ligne (et donc vers à vers), suivie d'une mise en prose.

<sup>104</sup> *MOC II*, pp. 1781-82.

<sup>105</sup> *MOC II*, p. 823.

<sup>106</sup> Voir la notice de Marchal, *MOC II*, pp. 1786-87.

<sup>107</sup> *MOC II*, pp. 894-904.

<sup>108</sup> *MOC II*, pp. 904-09.

<sup>109</sup> *MOC II*, pp. 909-17.

<sup>110</sup> *MOC II*, pp. 917-30.

<sup>111</sup> *MOC II*, p. 930.

d'un recueil de contes intitulé *Contes et légendes de l'Inde ancienne* publié en 1878 en anglais par Mary Summer, femme de l'indianiste Philippe-Édouard Foucaux. Ces contes, en anglais, nous rapporte Bertrand Marchal, 'n'étaient évidemment pas une traduction directe du sanscrit, mais étaient eux-mêmes la réécriture, dans le goût de l'époque, mixte de moralisme et de romanesque oriental, de traductions savantes dues à Eugène Burnouf ou à Philippe-Édouard Foucaux lui-même. Les *Contes indiens* sont donc une réécriture au carré'.<sup>112</sup> L'on voit bien alors que la valeur de ces travaux aux yeux de Mallarmé, lorsque comparés aux traductions de Poe, est toute autre, et que Mallarmé ne s'est considéré comme un traducteur au sens noble de ce terme que lorsqu'il a traduit les poèmes de l'auteur américain.

Enfin, Mallarmé a traduit deux textes de Whistler. Le premier est le fameux 'Ten O'Clock' qui parut dans la *Revue indépendante* en mai 1888.<sup>113</sup> Le second est 'une lettre en forme de fable'<sup>114</sup> intitulée 'La Valentine'<sup>115</sup> et qui servit de document justificatif au procès en appel de Whistler contre Lord Eden (à propos du portrait que le peintre fit de sa femme).<sup>116</sup> La traduction date de 1895.

Si le 'Ten O'Clock' présente un intérêt esthétique, on voit bien que ce n'est pas le cas de la lettre. Il nous aurait été possible de réaliser une étude comparée de la façon dont Mallarmé traduit les poèmes de Poe et de celle dont il traduit la prose de Whistler, ce qui aurait certainement grandement éclairé ce que nous allons appeler plus tard sa tendance à la 'poétisation de sa prose' de traduction. Cependant (et peut-être malheureusement) Mallarmé s'est fait aider pour ces traductions du poète et bilingue Vielé-Griffin, dont le rôle semble, comme l'affirme Marchal, ne pas avoir été 'superflu, puisque le 14 avril Mallarmé lui-même remerciait [Vielé-Griffin], [...] et qu'il comptait encore sur lui pour la révision des épreuves'.<sup>117</sup> Mallarmé désigne le jeune poète comme son 'porteur de plume' mais Vielé-Griffin demande à ce que son nom soit ajouté à celui de Mallarmé pour la publication (ce

---

<sup>112</sup> Marchal, *MOC II*, p. 1787.

<sup>113</sup> Pour la notice, voir *MOC II*, pp. 1783-84.

<sup>114</sup> Marchal, *MOC II*, pp. 1784-85.

<sup>115</sup> Pour le texte, voir *MOC II*, pp. 852-53.

<sup>116</sup> Voir la notice de Marchal: 'Cette fable de Whistler est en fait un document de justice, lié au procès que lui intenta Lord Eden à propos du portrait qu'il fit de la femme de ce dernier. [...] Pour la plaidoirie de son avocat [...] Whistler rassembla un certain nombre de documents justificatifs, dont une lettre en forme de fable envoyée en mars 1895 à l'éditeur du *Pall Mall Gazette*, pour la traduction de laquelle il recourut à Mallarmé'. Pour résumer l'affaire en une phrase, Whistler ne fut pas satisfait de la somme donnée par Lord Eden pour le portrait de sa femme (le chèque étant placé dans une 'valentine', à savoir une lettre ou billet qu'il était coutume d'offrir et qui contenait un cadeau) et l'exposa donc après avoir encaissé le chèque du Lord, ce qui lui valut un procès. Whistler finit par rendre l'argent, conserva le tableau et changea la tête du portrait. Voir *MOC II*, pp. 852-53.

<sup>117</sup> *MOC II*, p. 1784.

qui n'eut finalement pas lieu). Mallarmé écrit en effet à Whistler le 25 avril 1885: 'J'ai ajouté à mon nom de traducteur celui d'un jeune poète et ami, qui m'a tenu la plume pendant le travail'.<sup>118</sup> Or si Vielé-Griffin demande à avoir son nom ajouté c'est sans doute parce qu'il a fait plus qu'écrire ce que lui dictait Mallarmé. Il est donc possible que le texte n'ait pas été uniquement traduit par celui-ci.

*Qu'est-ce que traduire pour Mallarmé ?*

Mallarmé, comme Baudelaire, n'a pas écrit de texte théorique expliquant en quoi consiste son travail de traducteur. Ce qu'il a commenté, c'est parfois ses propres travaux, qu'il a aussi qualifiés dans des lettres. Le mot qui revient le plus souvent sous la plume de Mallarmé lorsqu'il désigne ses travaux de traduction est celui de 'calque'. De plus, la traduction est aussi associée à la musique chez Mallarmé, tout comme elle l'est dans la littérature en général et la poésie en particulier (et l'on pense ici à son texte intitulé 'La Musique et les lettres'). Tout comme il rêvait à un poème qui se fait presque musique et où les mots rayonnent entre eux à la manière d'une pièce musicale, il cherche à recréer en traduisant la musique interne des poèmes traduits.

La première citation est tirée d'une lettre à Whistler du 25 avril 1885. Il y écrit au peintre au sujet de la traduction qu'il vient de faire du 'Ten O'Clock':

J'ai remis à Dujardin la traduction, telle qu'elle paraîtra dans la *Revue indépendante* [...]. Vous recevrez tout de suite le numéro, le lirez et me communiquerez vos remarques, en ami; m'indiquant les retouches en cas que j'ai ici ou là trahi votre pensée quelque peu. J'ai tâché de faire un simple calque exact et de conserver le geste et le ton oratoire, comme si vous vous apprêtiez à refaire la conférence en français; et si j'ai peut-être altéré une expression ou deux, c'est dans ce désir et pour que tout fût bien dans la voix.<sup>119</sup>

Outre la contradiction qui consiste à affirmer que l'on n'a rien changé pour dire que si cela a été le cas c'était dans un souci de cohérence, l'on peut remarquer qu'ici Mallarmé se positionne comme traducteur 'transparent', dont la présence n'est pas sensible. Puisque sa traduction est un calque, c'est donc qu'on peut y voir au travers le texte original. La conférence de Whistler, en passant par les mains de Mallarmé, n'aurait donc pas changé malgré la langue. Par ailleurs, la question de l'oralité, de la qualité presque sonore du texte,

<sup>118</sup> MCC III, p. 187.

<sup>119</sup> MCC III, p. 174.

est ce qui concerne le plus Mallarmé. La traduction, non seulement se veut exacte et transparente, mais il faut aussi que le texte ‘sonne’ en français comme il sonne en anglais. De plus il justifie ses changements en arguant d’une raison musicale, comme s’il s’agissait de faire une transcription pour un autre instrument (une voix française et non plus une voix américaine). Nous verrons que c’est au cœur de cet enjeu, qui consiste à tenir à la fois le calque et la ‘voix’, que se love le paradoxe de la traduction mallarméenne.

L’attention à la musicalité de la traduction n’est pas uniquement due au fait que le ‘Ten O’Clock’ ait été le texte d’une conférence donnée par Whistler, puisque l’on retrouve la même idée dans les *Scolies*, qui sont les commentaires que Mallarmé a ajoutés à ses traductions des poèmes de Poe. Ainsi au début des *Scolies*, après quelques commentaires à la gloire de Poe et après avoir rappelé qu’il ne fait qu’accomplir la tâche laissée en suspens par Baudelaire il lance son ouvrage dans le monde en le présentant ainsi:<sup>120</sup>

À défaut d’autre valeur ou de celle d’impressions puissamment maniées par le génie égal, voici un calque se hasarder sans prétention que rendre quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être, le sentiment même.<sup>121</sup>

De nouveau, l’on retrouve cette idée du calque, qui est chez Mallarmé la métaphore de rigueur pour désigner la traduction telle qu’il la pratique. Mais dans ce cas, la prescription est plus précise puisque ce qu’il s’agit de rendre exactement, de reproduire à l’identique, c’est la ‘musique’, la sonorité du texte traduit. Le ‘sentiment’, le signifié, n’est que secondaire. Nous verrons plus loin que cette intention est le résultat de la conception de la langue de Mallarmé qui considère que le mot, dans sa sonorité, porte un signifiant et n’est pas un signe arbitraire. La syntaxe quelque peu alambiquée de cette petite phrase voile aussi le fait que Mallarmé y exprime l’esprit dans lequel ont été réalisées les traductions de Poe. Si Mallarmé se cache derrière une modestie à la fois à l’égard du texte traduit, de son auteur et de son précédent traducteur (rappelons-nous que l’édition Vanier des traductions, publiée en 1889, est dédiée à Baudelaire), il semble aussi apprécier le fait qu’une traduction complète des poèmes n’est pas possible. Mais il se porte en faux par rapport à son glorieux modèle en affirmant alors que son ambition n’est pas la fidélité sémantique mais la fidélité sonore et mélodique (les ‘voluptés du rythme et de la rime’), puisqu’il compare ici poésie et

---

<sup>120</sup> ‘Nul doute que le poète français n’eût à quelque heure tenté ce rêve [celui de traduire les poèmes de Poe] et donné à notre littérature un recueil prenant place entre la traduction de la Prose et son propre livre des *Fleurs du mal*, MOC II, p. 770.

<sup>121</sup> MOC II, p. 771.

musique. Cette fidélité musicale est reprise plus loin lorsqu'il commente le poème *Eulalie*.<sup>122</sup>

Il affirme:

Qui peut lire l'anglais devra, les yeux sur le texte, laisser comme chanter en lui ce petit poème de la musique la plus suave; et s'arrêtera peut-être à des effets allitératifs étranges [...] qu'est, hélas ! impuissant à suggérer notre calque.<sup>123</sup>

La traduction (le calque) a alors quand même sa part d'opacité puisque la musique du texte originel ne peut s'y glisser complètement. De nouveau aussi, le calque est musical, et s'il y a des 'fausses notes' c'est que la traduction est impuissante. L'indication est tout de même aussi ambiguë. Veut-il dire qu'en lisant ce poème *en traduction*, si l'on peut lire l'anglais, alors l'on peut *voir à travers*, comme au travers d'un 'calque', l'original, et entendre la 'musique originelle'? Ou bien est-ce un conseil prodigué à celui qui peut accéder au poème en anglais? En effet, si le calque se révèle inefficace ('impuissant') comment alors entendre sous lui l'original? Cette ambiguïté se complique avec la dernière citation extraite du commentaire que fait Mallarmé de sa traduction des 'Cloches':

De tous ces poèmes, le seul effectivement intraduisible ! [...] La difficulté, quant à une œuvre 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 comme s'égrènent dans une version en prose. [...] Qui voudrait se faire une idée de l'enchantement produit par la phrase anglaise, doit se procurer le très singulier et très heureux essai d'imitation des *Cloches*, d'un de nos très rares poètes connaissant bien l'anglais, M. Émile Blémont. Le vers chez lui a pu, s'éloignant du calque strict prescrit à notre version, transposer d'une langue à l'autre, tels timbres jumeaux, et témoigner d'une ingéniosité bien faite pour réjouir Poe lui-même.<sup>124</sup>

Mallarmé semble ici dire que sa façon de traduire, le calque, qui aurait été choisie (si l'on en revient à la première citation des *Scolies*) de façon à rendre la traduction sonore (c'est-à-dire à imiter la sonorité des poèmes dans leur langue originelle), devient impuissant à accomplir son dessein lorsque le poème, comme c'est le cas pour 'Les Cloches', joue de façon presque exagérée de sa propre musicalité. Pour faire alors 'entendre' au lecteur ce jeu sonore, il faut sortir de la traduction, ne plus 'traduire' mais 'transposer' (comme on le ferait d'une partition musicale) en un 'essai d'imitation'. Nous verrons plus loin que lorsque l'on considère, comme Mallarmé, que la sonorité d'un mot est plus essentielle que la sonorité d'un vers, et donc d'un refrain (qui est le problème le plus important auquel est confronté

<sup>122</sup> Le poème se trouve en *MOC II*, p. 736.

<sup>123</sup> *MOC II*, p. 775.

<sup>124</sup> *MOC II*, p. 781. Le poème traduit par Mallarmé se trouve en *MOC II*, p. 744.

Mallarmé dans la traduction de ce poème en particulier), les contradictions qui affleurent ici se résolvent.

Traduire pour Mallarmé c'est donc produire un 'calque' qui se veut le plus 'exact possible', afin de rendre les effets 'sonores' et 'étranges' de la langue anglaise/originelle, et si changement il y a ce n'est qu'au service de cette 'musique'.

### *La pratique de la traduction*

Nous voudrions à présent confronter les textes que Mallarmé a traduits à ce concept de la traduction comme calque. Tout d'abord, l'on est surpris de remarquer que les poèmes de Poe sont traduits par Mallarmé non en vers, mais en prose, en une prose recomposée en strophes, chaque vers constituant un phrase de cette strophe. Nulle part Mallarmé n'explique le recours à cette technique, qui s'écarte pourtant de la traduction en calque qu'il prône, si l'on entend ce calque comme un calque formel. De plus, si l'on examine avec soin la façon dont Mallarmé traduit Poe, l'on peut remarquer certaines tendances qui viennent contredire cette idée de la traduction transparente, surtout du point de vue formel. Tout d'abord Mallarmé n'est pas un traducteur très précis et traduit de façon parfois littérale (en faisant du mot-à-mot), parfois en s'éloignant fort du texte source. Si certaines de ces imprécisions signalent un certain manque d'adresse du traducteur, les autres sont le résultat d'un parti pris de traduction, lequel est la conséquence de la conception que Mallarmé se faisait de la poésie en général et d'un poème en particulier. Nous avons distingué ces deux tendances, tout en notant qu'il était parfois difficile de choisir entre l'une ou l'autre.<sup>125</sup>

Lorsqu'examinées de près, certaines parties des traductions de Mallarmé peuvent laisser le commentateur perplexe, confronté à des erreurs de traduction qui vont de la coquille à la traduction littérale d'expressions idiomatiques ou de faux amis.<sup>126</sup> Pour ne donner que quelques exemples, l'on peut trouver dans la traduction du 'Corbeau' que donne Mallarmé à la dixième strophe le changement de pronom sujet. La version de Poe disait:

---

<sup>125</sup> Les traductions des poèmes de Poe par Mallarmé ont été analysées avec soin par Émilie Noulet dans son ouvrage *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris: Droz, 1940), et par Pierre Godin dans son article précédemment cité.

<sup>126</sup> Bien que cette dernière tendance puisse avoir affaire à la traduction mot-à-mot stricte que nous verrons plus loin.

*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.'<sup>127</sup>*

La version de Mallarmé est la suivante:

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 proférai donc rien de plus; il n'agita donc pas de plume, – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter: 'D'autres ont déjà pris leur vol, – demain il me laissera comme mes espérances déjà ont pris leur vol'. Alors l'oiseau dit 'Jamais plus.'<sup>128</sup>

L'on hésite ici à voir dans ce changement de pronom autre chose qu'une coquille. Mais pourquoi, alors que le texte a été relu et repris de nombreuses fois, est-ce resté ?<sup>129</sup> Nous avons cité la strophe entière pour montrer que, si l'erreur était volontaire, l'économie de la strophe n'en serait pas complètement bouleversée, le poète/narrateur pouvait très bien ne plus s'adresser à l'oiseau mais 'marmotter'<sup>130</sup> en lui-même. La logique syntaxique est maintenue. De plus, l'anaphore '*then he*' est reprise par le 'donc rien de'. L'on pourrait aussi expliquer ce changement par la proximité phonique ou plutôt graphique entre '*he*' et '*je*' qui, visuellement sont constitués du même nombre de lettres, se terminent par la même voyelle et commencent par des consonnes qui sont très proches dans l'alphabet.<sup>131</sup> Mallarmé portait en effet une attention très grande à la similarité *phonique*, et il est possible que ce changement en soit la cause: le sens du mot n'étant pas aussi important que le son qu'il produit, il est préférable de remplacer '*he*' par '*je*' pour traduire de façon presque homophonique.

<sup>127</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, pp. 774-75. Je souligne.

<sup>128</sup> MOC II, p. 733. Je souligne.

<sup>129</sup> Rappelons que la publication de la traduction du 'Corbeau' assorties des illustrations de Manet, fut pour Mallarmé un projet au long court et auquel il attacha beaucoup de soin. L'ouvrage est d'ailleurs consultable en ligne sur le site de Gallica de la BNF:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106131j/f4.image.r=manet%20poe%20mallarm%C3%A9%20corbeau.langEN>>, [consulté le mercredi 27 août 2014].

<sup>130</sup> Ce verbe, qui signifie 'Dire d'une manière confuse ou indistincte, en parlant entre ses dents' (*Le Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>>, [consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2012]) semble tout à fait justifié sémantiquement. Cependant l'on peut s'interroger sur son usage à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et sur sa tonalité archaïsante ou spécialisée. Nous pensons que son usage ici est un trait de traduction qui consiste à coller au plus près du mot anglais quitte à utiliser un mot à ce point inusité qu'il donne l'impression de lire un néologisme. Nous avons appelé cette tendance la 'complication' et la détaillons plus loin.

<sup>131</sup> On peut aussi retrouver certaines approximations dans 'Eulalie' où l'impératif n'est pas traduit dans: 'Now Doubt- now Pain/ Come never again' qui devient 'Maintenant le Doute – maintenant la Peine, ne reviennent pas'. La compréhension du poème ou tout du moins de cette strophe en est faussée, compliquée et la phrase même en devient étrange. Il en va d'ailleurs de même avec le dernier vers de ce même poème où Mallarmé traduit par 'pendant que toujours sur elle la jeune Eulalie lève les violettes de son œil' ce qui était 'While ever to her young Eulalie upturns her violet eye'. 'Eulalie', MOC II, p.736. Poe, *Complete Tales and Poems*, pp. 795-96.

Outre ces approximations syntaxiques, Mallarmé pratique la suppression ou l'ajout de façon plus systématique. L'exemple le plus frappant se trouve également dans le 'Corbeau' qui en anglais s'ouvrait ainsi:

*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.'*<sup>132</sup>

Mallarmé traduit:

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 de 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.<sup>133</sup>

Le cinquième vers, qui introduit le personnage du narrateur-poète, est omis. Émilie Noulet explique cette suppression par 'la difficulté de bien traduire *rapping* qui veut dire: frapper à la porte avec un marteau, tandis que *tapping* veut dire frapper à la porte avec la main'.<sup>134</sup> N'ayant pas à disposition les outils linguistiques, Mallarmé aurait supprimé le vers contenant un mot dont il ne connaissait pas de synonyme. L'hypothèse est improbable. Baudelaire avait lui traduit la strophe de la façon suivante, ayant trouvé une solution alternative à ce problème et n'hésitant pas à répéter 'frapper':

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'.<sup>135</sup>

Nous ne trouvons pas que l'explication de Noulet soit complète. Dans cette même strophe, Mallarmé lui non plus n'hésite pas à user de la répétition. S'il supprime ce vers, c'est peut-être qu'il ne trouve pas d'équivalent sonore satisfaisant à *to rap*, mais il manque de ce fait même la répétition du suffixe *-ing* qui vient mimer les heurts entendus par le poète narrateur.

<sup>132</sup> Poe, *Complete Tales and Poems*, p. 773.

<sup>133</sup> MOC II, p. 731.

<sup>134</sup> Noulet, p. 161.

<sup>135</sup> Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, p. 1270.

Mallarmé supprime également un vers dans sa traduction de ‘À Hélène’.<sup>136</sup> Il y joint les strophes deux et trois en une seule, à la fin de cette deuxième strophe où Poe écrivait:

*What wild heart-histories seemed to be enwritten  
Upon those crystalline, celestial spheres!  
How dark a woe, yet how sublime a hope!  
How silently serene a sea of pride!  
How daring an ambition; yet how deep-  
How fathomless a capacity for love!*

Mallarmé lui traduit par:

Quelles terribles histoires du cœur semblèrent inscrites sur ces cristallines, célestes sphères ! Quelle mer silencieusement sereine d’orgueil ! Quelle ambition osée ! Pourtant quelle profonde, quelle insondable puissance pour l’amour !<sup>137</sup>

Il est possible qu’ici la suppression de ‘*How dark a woe, yet how sublime a hope*’ n’ait pas réussi à trouver son expression en français sous la forme d’une exclamation gouvernée par ‘quel’ ou ‘quelle’, ce qui aurait nuit à la progression rhétorique de la strophe.

Paradoxalement, malgré sa quête du calque parfait, Mallarmé ajoute aussi parfois (mais c’est plus rare) quelques mots, qui ne sont pas nécessairement là pour aider à la compréhension. C’est le cas dans la traduction de la quatorzième strophe du ‘Corbeau’<sup>138</sup> où Mallarmé traduit ‘*Whose footfalls tinkled on the tufted floor*’ par ‘dont le pied, dans sa chute, tintait sur l’étoffe du parquet’.<sup>139</sup> Il n’y a en anglais, comme le fait bien remarquer Noulet pas ‘trace, dans le texte de Poe, de l’idée de chute’. Mais pour Mallarmé il est possible qu’elle existe ‘étymologiquement’ dans le *fall* de *footfall* (qui veut cependant simplement dire bruit de pas).

Le trait le plus courant de la traduction de Mallarmé, et l’on pourrait même presque dire son tic, c’est de faire une traduction la plus littérale possible, créant des néologismes (comme nous l’avons vu) si besoin pour garder la qualité grammaticale d’un mot, au risque de fausser toute lisibilité du texte, faussant la syntaxe en français, et même la cohérence du texte (comme c’est le cas avec l’exemple précédent du parquet). Il est difficile de choisir dans la liste des exemples, mais si l’on se cantonne à ceux relevés par Noulet et Godin, on trouve: dans ‘Le Corbeau’ en strophe 5: ‘*Deep into that darkness peering*’ qui est traduit par ‘Loin dans l’ombre regardant’;<sup>140</sup> dans ‘Annabel Lee’, l’anglais ‘*whom you may know/ By the*

<sup>136</sup> MOC II, pp. 748-49.

<sup>137</sup> MOC II, p. 749

<sup>138</sup> MOC II, p. 733.

<sup>139</sup> L’on peut ici remarquer l’incohérence. Un parquet étant un sol en bois, il n’est pas fait d’étoffe, le génitif n’est donc pas pertinent. En anglais cette contradiction n’existait pas.

<sup>140</sup> La strophe se trouve en MOC II, p. 734, l’analyse de Noulet p. 163.

*name of Annabel Lee* est traduit par ‘que vous pouvez connaître par son nom d’ANNABEL LEE’.<sup>141</sup> Pierre Godin remarquait d’ailleurs que la traduction de ‘L’Étoile des fées’ péchait par le même vice en ‘ne laiss[ant] guère oublier qu’il ne s’agi[ssait] pas d’un original’ du fait de la ‘fréquence inusitée des adjectifs précédant les noms’, des ‘calques de tournures idiomatiques’ et ‘de structures syntaxiques’.<sup>142</sup> Or il semble bien que ces habitudes de traduction ne soient pas comme chez Baudelaire l’occasion donnée au texte de ‘sonner anglais’, de signaler son étrangeté. Nous pensons au contraire que cela relève de la théorie de la langue qui sous-tend à la fois la traduction et la poésie de Mallarmé, et qui consiste à rester au plus près des mots, ce que nous allons explorer plus loin.

Enfin, Mallarmé complique. Il complique le texte anglais en lui donnant des équivalents archaïques et néologisants. Nous en avons vu un exemple plus haut, mais il en existe d’autres, comme dans sa traduction de ‘Pour Annie’,<sup>143</sup> où il traduit ‘*tantalized*’ (tourmenté) par ‘mon esprit à la Tantale’,<sup>144</sup> expression qui participe de l’‘esprit de complication’ qui consiste à offrir une traduction bien plus complexe dans son expression que celle de l’original (et quand une autre expression plus simple aurait pu être trouvée). Un autre exemple se trouve au tout début du ‘Corbeau’ lorsqu’il traduit *pondered* par ‘je m’appesantissais’. Selon le *Trésor de la langue française* et la définition qu’il donne du verbe ‘s’appesantir’, lequel signifie ‘peser progressivement sur quelqu’un ou quelque chose’ ou bien ‘devenir moins apte à l’exercice de ses facultés’, il n’y a guère de lien avec le verbe *to ponder* tel qu’employé dans le vers de Poe:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary*

*Pondered* est rendu par ‘je méditais’ par Baudelaire. Noulet affirme: ‘Mallarmé choisit mal exprès, sans cependant qu’il commette vraiment une erreur’.<sup>145</sup> Il est en effet possible que Mallarmé ait choisi, et à dessein, le mot le plus inattendu, et le moins juste. Si l’on a dans l’idée qu’il cherche à créer un calque sonore, le choix se justifie. La consonne initiale *p*, doublée, vient sonner comme celle du mot anglais, tout comme la nasale [ã] française est phonétiquement très proche de l’ensemble voyelle-consonne en anglais [ɒn]. Les consonnes respectivement anglaise et français *d* et *t* sont elles aussi proches et l’on peut même observer une similarité puisque les deux mots portent en finale une forte marque

---

<sup>141</sup> MOC II, pp. 742-43.

<sup>142</sup> Godin, p. 146.

<sup>143</sup> MOC II, p. 749-51.

<sup>144</sup> Strophe 9, MOC II, p. 750

<sup>145</sup> Noulet, p. 161.

grammaticale. L'on retrouve cette attention à la cohérence sonore dans le choix des adjectifs 'faible' et 'fatigué' qui rejouent la riche assonance de '*weak*' et '*weary*'. La riche rime interne ('*dreary*', '*weary*') est cependant perdue.

La façon dont Mallarmé traduit les poèmes de Poe révèle donc plusieurs tics de traduction qui montrent qu'il fait part d'une profonde originalité lorsqu'il s'empare d'un texte et le traduit. Ainsi, il ne produit pas du tout une traduction qui est 'transparente' dans le sens où l'on pourrait l'entendre généralement, puisque les traits que nous avons relevés montrent au contraire à quel point il est interventionniste dans sa traduction. Mallarmé se fait donc créateur en traduisant, plutôt qu'il ne s'efface, et fait ainsi du texte traduit un texte profondément mallarméen, qui vient répondre aux exigences poétiques de sa propre esthétique. Celle-ci est intimement liée à une théorie du langage dont nous allons à présent examiner les tenants et les aboutissants.

## La théorie du langage

*Mallarmé, Les Mots anglais et la reine Sprache de Benjamin*

Mallarmé a été un professeur d'anglais dans le secondaire pendant de nombreuses années. C'est à ce titre qu'il a rédigé un ouvrage pédagogique ayant trait au lexique anglais, dont l'importance est grande lorsque l'on étudie Mallarmé traducteur. *Les Mots anglais* a paru dans les derniers jours de 1877 chez Truchy et a probablement été rédigé en juillet et août 1875.<sup>146</sup> Dans son article intitulé 'Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique', Pierre Godin montre bien que la façon dont Mallarmé traduit est intimement liée à sa théorie du langage que l'on peut découvrir dans les *Mots anglais*.

Ce livre pédagogique traite, comme son titre l'indique, du lexique anglais dont il retrace l'histoire, et il 'propose une classification du vocabulaire [anglais] qui repose sur la reconnaissance de l'importance toute particulière de la consonne initiale réputée immuable',<sup>147</sup> car en elle gît la vertu radicale, quelque chose comme le sens fondamental du mot'.<sup>148</sup> Cette classification procède par 'des rapprochements phoniques ou graphiques'.<sup>149</sup> Mallarmé y développe en creux une théorie du langage. Cette étude lui permet en effet d'analyser les 'rapports intimes entre les mots et les choses qui, à la limite, débouchent sur une hypothèse concernant les *universaux linguistiques*'.<sup>150</sup> Ainsi, pour passer l'apparence des choses il faut aller au cœur des mots. Cela est la seule façon d'obtenir une compréhension de leur être. L'on peut par exemple citer la signification de la lettre F donnée par Mallarmé:

Lettre d'une valeur très particulière, quoique commençant moins de mots que *b* et *p*, deux des autres labiales. F indique de soi une étreinte forte et fixe, c'est devant les voyelles et les diphtongues: unie aux liquides ordinaires *l* et *r*, elle forme avec *l* la plupart des vocables représentant l'acte de voler ou battre l'espace, même transposé par la rhétorique dans la région des phénomènes lumineux, ainsi que l'acte de

<sup>146</sup> Voir la Notice de Marchal, *MOC II*, pp. 1791-92.

<sup>147</sup> Mallarmé, *Mots Anglais*, *MOC II*, p. 1016.

<sup>148</sup> Marchal, *MOC II*, p. 1790.

<sup>149</sup> Godin, p. 145.

<sup>150</sup> Godin, p. 144. Dans son article il analyse Mallarmé traducteur à la lumière de l'analyse de la traduction développée par Eugene Nida dans 'Science of Translation', in *Language*, vol. 45, n°3, 1969, article que nous ne reprenons pas ici. Mais Godin a tendance à utiliser le vocabulaire de Nida comme dans cette expression en caractères italiques (l'auteur souligne).

couler, comme dans les langues classiques; avec *r* c'est tantôt la lutte ou l'éloignement, tantôt plusieurs sens point apparentés entre eux.<sup>151</sup>

Et Mallarmé de donner quelques exemples (j'en sélectionne quelques-uns: fan: *éventail*; to fall: *tomber*; farrow: *portée de porcelets*; field: *champ*; flunky: *domestique en livrée*; etc.). Les *Mots anglais* sont donc à la fois un ouvrage de phonétique et d'étymologie de l'anglais (parfois approximative pour la phonétique, et excentrique pour l'étymologie).

Cette théorie sur l'origine et la formation des mots anglais a à voir avec la façon dont Mallarmé perçoit le langage, et est en rapport avec ce que Genette avait appelé son 'cratylisme secondaire'.<sup>152</sup> Godin cite une remarque du jeune Mallarmé qui affirmait: 'Arriver de la *phrase* à la *lettre* par le mot; en nous servant du *Signe* ou de l'écriture qui relie le mot à son sens'.<sup>153</sup> Dès son entrée en poésie, le poète prétendait par le poème retrouver ou plutôt atteindre une langue absolue qui lui aurait permis de tout dire, de construire le texte (le Livre) absolu qui contiendrait tout, dirait et serait tout. Or, selon Jacques Michon, lorsque Mallarmé a été confronté à l'étude d'une langue particulière, l'anglais, il se rend compte que 'cette perfection du langage, que postule notre poète, n'est pas universelle'.<sup>154</sup> L'idéal cratyliste qui gouvernait jusqu'à présent ses travaux est alors, toujours selon Michon, projeté dans la poésie: 'c'est le vers qui rachètera « le défaut des langues » et suppléera à leur manque'.<sup>155</sup> C'est cela que Genette appellera le 'cratylisme secondaire' dans 'Valéry et la poétique du langage'.<sup>156</sup> Le cratylisme secondaire est ce qui consiste donc à recréer la langue idéale et parfaite à partir du langage existant, quand le cratylisme primaire cherchait à retrouver dans le langage la langue idéale. Le mouvement est inverse. Cette langue idéale qui est l'horizon de tout poème, Mallarmé l'appelle 'la suprême' dans *Crise de vers*, dans la phrase fameuse qui vient parfaitement illustrer ce que nous venons de montrer: 'Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans

<sup>151</sup> *Mots anglais*, MOC II, p. 984.

<sup>152</sup> Le 'cratylisme' renvoie au *Cratyle* de Platon. Dans ce dialogue, Socrate est partisan de l'arbitraire du signe et soutient que l'attribution des mots aux choses qu'ils désignent n'est pas le résultat d'une coïncidence entre le mot et l'essence de la chose qu'il nomme. Cratyle, soutient lui que la relation entre le mot et la chose qu'il désigne est motivée, naturelle, préexistante: 'il existe une dénomination naturelle pour chacun des êtres (...) Un nom n'est pas l'appellation que certains donnent à l'objet après accord, en le désignant par une parcelle de leur langage, mais, il existe naturellement, et pour les Grecs et pour les Barbares, une juste façon de dénommer qui est la même pour tous', (voir Platon, *Cratyle*, éd. et trad. par Catherine Dalmier (Paris: Garnier Flammarion, 1999), p. 67). Une telle conception non seulement donne au signifiant du mot une signification, mais elle suppose aussi l'existence d'une langue supérieure et universelle que l'on pourrait atteindre et retrouver en accédant à cette signification du signifiant.

<sup>153</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, éd. par G. Jean-Aubry et Henri Mondor (Paris: Gallimard, 1945), p. 852.

<sup>154</sup> Jacques Michon, *Mallarmé et les Mots anglais* (Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1978), p. 14.

<sup>155</sup> Michon, p. 14.

<sup>156</sup> Gérard Genette, 'Valéry et la poétique du langage', *Modern Language Notes* 87.4 (mai 1972), 600-15 (p. 603).

accessoire, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole'.<sup>157</sup> L'écriture poétique consiste à recréer une langue à partir des mots du langage commun, en les dépouillant de la gangue des 'accessoires' et 'chuchotements' qui sont les scories et autres contraintes ou clichés dont ils sont enveloppés dans l'usage courant. La langue 'suprême' se doit de redonner aux mots leur pureté, les faire briller dans leur essence propre et de fait se situer au-dessus des langues communes, qui manquent par leur incapacité à d'exprimer la totalité du monde dans sa pureté, puisqu'elles ne sont que les véhicules d'une conversation finalement mondaine, contingente et contrainte.

Il est intéressant de noter que, par certains aspects, la langue pure ou 'suprême' et 'immortelle' de Mallarmé est semblable à la *reine Sprache* dont parle Benjamin dans 'La Tâche du traducteur'.<sup>158</sup> Dans son article intitulé « De toute façon, on traduit toujours »: Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin et le paradigme de la traduction',<sup>159</sup> Dionysios Kapsaskis montre que la théorie de la traduction développée par Benjamin repose sur l'idée qu'aucune langue ne rend compte de façon adéquate du monde qu'elle est censée décrire: '[d]ans les langues prises une à une et donc incomplètes, ce qu'elles visent ne peut jamais être atteint de façon relativement autonome, comme dans les mots ou les phrases pris séparément, mais est soumis à une mutation constante [...]' dit Benjamin.<sup>160</sup> Dans son article, Kapsaskis montre que pour Benjamin, la traduction n'est pas considérée alors comme le 'simple' passage d'une langue à une autre mais qu'elle permet de recréer une œuvre qui peut 'émerger de nouveau sous une forme différente à travers le processus de traduction (comme le ferait un insecte qui mue), presque libre de significations conditionnées par l'histoire, attirant ainsi l'attention sur la substance qui la compose: sa propre matérialité',<sup>161</sup> c'est-à-dire sa langue et ses mots. Mais la langue de la traduction, pour Benjamin, 'renvoie à un langage supérieur à lui-même'.<sup>162</sup> Cette essence du langage est ce que Benjamin appelle la *reine Sprache*, la 'langue pure'. Mais cette langue pure n'est pas une vraie langue qui préexisterait aux autres langues, au contraire elle est cette langue composée de la totalité des langues existantes, éteintes et à venir.<sup>163</sup> Selon Kapsaskis, elle

---

<sup>157</sup> Mallarmé, *Crise de vers*, MOC II, p. 208.

<sup>158</sup> Walter Benjamin, 'La Tâche du traducteur', *Œuvres I*, trad. par Maurice de Gandillac (Paris: Gallimard, 2000), pp. 244-62.

<sup>159</sup> Dionysios Kapsaskis, '“De toute façon, on traduit toujours”': Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin et le paradigme de la traduction', trad. par Camille Muris-Prime, *Société internationale d'études yourcenariennes*, 33 (2012), 59-86.

<sup>160</sup> Benjamin, p. 251.

<sup>161</sup> Kapsaskis, p. 75.

<sup>162</sup> Benjamin, p. 253.

<sup>163</sup> L'on pourrait presque y voir ici un 'cratylisme secondaire'. Ce qui montre bien que Benjamin est influencé par les théories du langage qui se sont développées au 19<sup>ème</sup> siècle.

‘est plutôt la totalité imaginée et toujours grandissante des différentes façons dont les différents langages envisagent des réalités extérieures similaires’.<sup>164</sup> Kapsaskis explique que le traducteur est alors pour Benjamin semblable à l’archéologue, il doit ‘compléter un fragment de la langue-source avec un autre fragment de la langue-cible – se rapprochant ainsi de la totalité potentielle de la ‘langue pure’.<sup>165</sup> La métaphore qu’utilise Benjamin est celle du vase brisé que le traducteur aiderait à reconstruire, c’est-à-dire une langue constituée de tous les éléments des différentes langues, dépouillés de leurs contraintes historiques ou contextuelles et contingentes:

Car, de même que les débris d’un vase, pour qu’on puisse reconstituer le tout, doivent s’accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s’assimiler au sens de l’original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l’original, afin de rendre l’un et l’autre reconnaissables comme fragments d’un même vase, comme fragments d’un même langage plus grand.<sup>166</sup>

Selon Kapsaskis, la tâche du traducteur consiste alors non pas à ‘imiter le sens du texte original, mais plutôt à réécrire cet original de sorte qu’il devienne reconnaissable comme un fragment de cette plus grande représentation que Benjamin nomme la ‘langue pure’.<sup>167</sup>

Ce que Benjamin identifie comme le rôle de la traduction est comparable à ce que Mallarmé désigne comme l’acte d’écriture poétique. La ressemblance entre la réflexion de Benjamin et les morceaux épars de la théorie de Mallarmé sur le langage ainsi que sa propre traduction est assez frappante. Traduire, puisque cela suppose traduire de la poésie, et les poèmes de celui qui est considéré comme un maître pour Mallarmé, pourrait être aussi un moyen de créer cette langue supérieure, de trouver les outils qui permettent de l’atteindre et nous permettent de lire la façon dont Mallarmé traduit les poèmes de Poe. S’il s’agit en effet de redonner leur essence, leur sens essentiel aux mots, alors l’on doit traduire au plus près du *signe*, de la lettre et de la sonorité qui lie un mot d’une langue à une autre. C’est la raison du calque. Godin signale cela lorsque, après avoir analysé les différentes traductions de Mallarmé il déclare que les contresens de Mallarmé le portent ‘au-delà des embûches immédiates vers l’intuition d’une unité plus profonde’ entre chaque mot et chaque segment de phrase. C’est ce qu’il appelle le ‘contresens heuristique’. Il poursuit: ‘pratiquement à chaque fois qu’il opère une transposition ou effectue un glissement/ un calque/ ‘*transfer*’,

---

<sup>164</sup> Kapsaskis, p. 76.

<sup>165</sup> Kapsaskis, p. 76.

<sup>166</sup> Benjamin, pp. 256-57.

<sup>167</sup> Kapsaskis, p. 77.

Mallarmé joue sur les *similarités des structures de surface*.<sup>168</sup> Cela le conduit à privilégier les termes d'apparence semblable, les tours syntaxiques identiques, ce que Mounin appelle la 'traduction à travers des verres colorés'. Et Mallarmé fait cela parce qu'il pense qu'*in fine* il y a une unité profonde et essentielle qui lie (ou peut lier) les deux versions, ainsi:

lorsqu'il effectue de tels glissements, c'est systématiquement dans le sens d'une identification phonique [ce que nous appelons la traduction sonore] ou syntaxique [le mot à mot] capable de stimuler la recherche d'un niveau d'expression plus général et de remonter par une transformation [...] dans la direction d'*universaux* linguistiques, philosophiques, [théoriques] fondés ou résultant d'une certaine perception poétique de l'unité.<sup>169</sup>

Donc Mallarmé traduit en fonction de la transparence des mots, non en tant qu'ils sont signifiés mais en tant qu'ils sont signifiants. L'ambition est d'atteindre ou plutôt de reconstruire la *reine Sprache*, car traduire par un mot français au plus près d'un vocable anglais phonétiquement et non sémantiquement, c'est déjà approcher cette langue pure puisque cela détache le mot choisi de toute contingence tout en le plaçant dans l'économie de cette langue avec laquelle il vient résonner.

#### *La 'disparition élocutoire du poète' et l'étrangéité*

Les analyses sur la langue unique, ainsi que la ressemblance avec la *reine Sprache* de Benjamin, se confirment si l'on examine plus en détail la théorie du langage et l'esthétique (qui découle de cette théorie) que développe Mallarmé (notamment dans *Crise de vers*). Ce sont en effet cette théorie et cette esthétique qui produisent toutes ces stratégies de traduction que nous avons relevées et qui procurent au lecteur un sentiment d'étrangéité à la lecture des poèmes de Poe traduits par Mallarmé.

Dans *Crise de vers*, Mallarmé a ces réflexions sur le langage et sur comment écrire la poésie:

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.<sup>170</sup>

Malgré le fait que dire un mot c'est le perdre puisqu'il ne fait que vibrer le temps de son énonciation, quand il est pris dans le poème, hors des contraintes du langage courant, on

---

<sup>168</sup> Godin, p. 147.

<sup>169</sup> Godin, p. 150.

<sup>170</sup> Mallarmé, *Crise de vers*, *MOC II*, p. 213.

peut peut-être accéder à la ‘notion pure’ qu’il transporte. Chez Mallarmé la poésie ne participe pas tout à fait à la découverte du fragment, mais à atteindre l’essence du mot et des choses. Le ‘concret rappel’ est celui du retour au monde que le mot ne désigne plus dans le poème, et donc la contingence dont il se débarrasse dans la mise en langue poétique. La phrase suivante développe cette idée de la disparition du mot lors de sa prononciation:

Je dis: une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tout bouquet.<sup>171</sup>

Certes lorsque le mot est énoncé il disparaît. Mais l’idée, le concept, dans son essence, du mot prononcé reste, même dans l’absence de ce mot même.

Mallarmé conclut sa *Crise de vers* par ce paragraphe:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n’avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d’élocution, en même temps que la réminiscence de l’objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.<sup>172</sup>

L’on pourrait dire qu’ici Mallarmé prône une esthétique de la traduction poétique, à savoir que pour lui écrire un vers relève de la création langagière pure puisqu’elle demande à recréer le mot en le sortant de la gangue du langage usuel qui l’entourne habituellement. Il s’agit d’en faire un ‘étranger’. C’est pour cela que le mot est une ‘surprise’, même s’il est couramment utilisé (la ‘retrempe’). Ce que le poème, par son écriture ‘nie’, c’est l’arbitraire du signe.

En le faisant passer par la traduction poétique, le poète permet au mot de recouvrer une pureté et une essence qu’il avait perdue ou plutôt jamais eue. Le ‘trait’ de l’écriture permet la création d’un langage étranger, neuf et absolu; cependant qu’en autorisant une réminiscence du mot connu l’on parvient à atteindre une totalité de la compréhension du mot. C’est pour cela que le poète/sujet du poème doit s’effacer du texte pour laisser réaliser la langue pure. C’est également ce que veut dire Mallarmé quand il parle de la ‘disparition élocutoire du poète’: ‘[l]’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l’initiative aux mots’ qui viennent alors signifier par leur seul signifiant.<sup>173</sup> S’il s’agit de

---

<sup>171</sup> *MOC II*, p. 213.

<sup>172</sup> *MOC II*, p. 213.

<sup>173</sup> *Crise de vers*, *MOC II*, p. 211.

dégager du langage courant et de la réalité des choses les mots, il ne peut y avoir intervention d'un sujet. Cela doit en être détaché. C'est pourquoi le poète, en tant que sujet, doit s'effacer devant la langue suprême. Dans le détail des textes de Mallarmé, j'interprète cela comme la suppression des éléments du langage qui constituent soit une situation (dans le temps, dans l'histoire, dans le moment), soit qui ne sont que des aides à la compréhension, des outils de communication. Mallarmé n'a que faire de la syntaxe rigide du français. Il en supprime les prépositions, les conjonctions de coordination, tous les éléments qui permettent de communiquer. En cela il pratique en poésie ce qu'il pratique en traduction, lorsqu'il faisait du mot à mot ou compliquait la syntaxe ou le lexique. L'on peut donc en conclure que, paradoxalement, Mallarmé est un traducteur extrêmement visible parce qu'il s'efface face au langage, et tente de le nettoyer des scories du langage courant qui l'entoure pour accéder à sa transparence, à sa pureté.

Si Mallarmé 'calque' les mots qu'il traduit de même que la syntaxe, il ne calque pas souvent le rythme de la phrase, il ne l'imité pas, comme il le précisait dans les *Scolies* en signalant la traduction d'Émile Blémont. En lisant avec attention les traductions de Mallarmé et en les comparant aux textes anglais, il est légitime de s'interroger sur son adresse de traducteur. Cependant, toutes ces bizarreries de traduction se révèlent être des stratégies de traduction si on les lit à la lumière de la théorie du langage que développe Mallarmé notamment dans les *Mots anglais*, et qui permet de mieux comprendre ce que nous nommons plus haut la 'traduction sonore'. Celle-ci qui consiste à choisir de traduire par un mot qui ressemble le plus phonétiquement au mot à traduire et qui permet de s'approcher le plus d'une langue universelle et absolue.

## Conclusion

Mallarmé traduit donc en poète mallarméen. Il ne traduit pas exactement en français, mais en ‘mallarmais’. La traduction est pour lui cet atelier où s’élaborent à la fois l’esthétique et la poétique, celles qui veulent redonner ‘l’initiative aux mots’. On a vu que cette expression peut être entendue de plusieurs façon: traduire au plus près des mots, traduire en ‘nettoyant’ les mots des scories du langage courant. Cette attitude face à la traduction a dérouté nombre de commentateurs et de lecteurs. Cette idée ou ‘impression’ selon laquelle les poèmes de Poe traduits par Mallarmé sonnent ‘étrangement’ est reprise par certains commentateurs, notamment Émilie Noulet qui affirme ainsi:

En examinant de près l’influence des traductions de Mallarmé sur son style propre, il semble que l’on puisse affirmer que le charme du traduit a agi fortement sur lui. Il lui parut comme étant suprêmement poétique et propre à créer ces résonances mystérieuses qu’il cherchait et à contribuer à différencier la langue écrite du langage usuel.<sup>174</sup>

Nous avons montré qu’il ne s’agissait pas seulement du ‘charme du traduit’ mais bien de toute une esthétique et d’une poétique du langage. Lorsqu’on s’interroge sur quel type de traducteur est Mallarmé, il faut donc dépasser l’opposition assez aporétique entre ‘visibilité’ et ‘invisibilité’ du traducteur. Mallarmé en tant que traducteur est à la fois visible et complètement invisible. Il est visible car il traduit avec l’ambition de rendre la langue dans laquelle il traduit transparente, c’est-à-dire capable de laisser entrevoir à la fois la langue de l’original et la langue pure (les liens entre l’anglais et le français étant rendus visibles, signalant une parenté qui a pour idéal cette langue absolue, et parce que la langue poétique ainsi créée est débarrassée des accessoires du langage courant). Les traductions qu’il donne de Poe diffèrent de l’original et s’en éloignent parfois non pas parce que le poète vient sur-interpréter ou réécrire le texte pour dire autre chose, mais du fait de la recherche de cette langue pure. C’est aussi pour cette raison que Mallarmé est un traducteur transparent: parce qu’il ne vient pas imposer une interprétation ou une direction au texte qu’il traduit et parce que le je lyrique du traducteur ne vient pas se superposer au texte traduit. S’il y a ‘disparition élocutoire du poète’, s’il y a donc suppression des outils de communication

---

<sup>174</sup> Noulet, pp. 159-60.

propres à la langue au sein du poème, il ne peut y avoir d'instance créatrice ou interprétative. La traduction n'est pas chez Mallarmé un travail de commentaire. Mallarmé ne produit donc pas de *belles infidèles*, et sa pratique de la traduction est finalement bien éloignée de celle de Baudelaire, qui venait lui ajouter ou créer un *je* lyrique aux textes qu'il traduisait. Finalement, traduire pour Mallarmé c'est participer à l'élaboration d'une langue nouvelle.

L'analyse des traductions de Mallarmé permet donc de faire le lien entre ses travaux pédagogiques et les travaux de traduction, qui tous deux 'constituent un lien précieux entre les tâches quotidiennes d'enseignement et la quête poétique du livre par excellence, entre le contingent et l'absolu'.<sup>175</sup> Au-delà, elle permet surtout de montrer que tous ces espaces (les traductions, les ouvrages pédagogiques) sont un véritable atelier d'écriture. Pour chaque travail, il s'agit en effet de mettre à jour une théorie du langage, de comprendre et de travailler les 'mots de la tribu' pour pouvoir leur donner un 'sens plus pur' et pouvoir alors écrire des poèmes.<sup>176</sup> La traduction de la poésie est ce qui permet de faire le lien entre les deux activités, si souvent séparées (et par lui en premier) de Mallarmé. Il est en effet possible que les traductions soient ces seuls véritables endroits où peut se former l'ébauche de cette langue absolue, car Mallarmé a finalement très peu écrit de poèmes, et de poèmes en vers. En effet, à cause de l'impossibilité de la tâche qui fut la sienne, l'unification du langage en un Livre absolu (entreprise vouée à l'échec), l'écriture en vers représente une infime partie de la production de Mallarmé. Le vers, quand il existe, vient alors chanter l'absence et la mort, le néant et l'impuissance, quand la prose met en scène le fantôme du possible, la fragilité des choses et des êtres (attention au détail et aux objets, Variations, Mode, etc.). Le néant est trop grand pour la poésie. Chaque texte fonctionne alors comme un atelier d'écriture où la *disparition* (élocutoire, c'est-à-dire du sujet ou de toute chose) s'essaie à infiltrer les mots et les choses. Le paradoxe mallarméen consisterait alors à faire œuvre d'une aporie, et silence d'un absolu.

---

<sup>175</sup> Godin p. 141.

<sup>176</sup> Les deux dernières citations sont issues du 'Tombeau d'Edgar Poe', *MOC II*, p. 726.

### Chapitre III: Rimbaud et l'éthique de la traduction

L'on pourrait s'étonner de trouver Rimbaud au sein de ce travail. S'il n'a effectivement pas fait œuvre de traducteur au sens où on l'entend traditionnellement, c'est-à-dire en publiant des ouvrages qu'il aurait traduits d'une langue et d'un auteur, il est cependant notable que chez ce poète la question de la langue, qu'elle soit parlée ou littéraire, est au cœur, sinon synonyme, de sa poétique. La pensée de la traduction, que l'on comprend alors ici dans un sens plus général, comme la relation, le rapport des langues entre elles, et leur travail, est central dans la poétique rimbaldienne. Nous pensons en effet que la *relation poétique à la langue* est essentielle chez Rimbaud, et qu'elle fait de la pensée de la traduction une éthique en offrant à toutes les voix (de la littérature, de la société) une place au sein du poème qui lui-même prend une forme en prose pour les accueillir. La poésie rimbaldienne, si elle n'est pas issue directement, à l'instar de celle de Baudelaire ou de Mallarmé, d'une pratique intensive ou répétitive de la traduction, articule cependant par sa relation à la langue la réflexion sur le même et l'autre, qui est une pensée de la traduction.

Si Rimbaud écrit paradoxalement *avant* Mallarmé qui avait commencé d'écrire avant lui mais qui n'arrivera à 'maturité' qu'après le silence célèbre du poète aux semelles de vent, il nous semble que sa réflexion et sa conception du langage dans sa poétique est plus avancée que celle de Mallarmé, et c'est pourquoi il est celui avec lequel nous venons finir cette partie sur la traduction. Nous ne voulons pas dire ici qu'il a mieux compris. Rimbaud est (et sera toujours) en avance sur tout le monde. Nous voulons plutôt dire que Rimbaud a poussé des idées et des hypothèses que Mallarmé avait fort probablement envisagées mais qu'il n'a pas poursuivies. Si l'on veut caricaturer on pourrait dire que là où Rimbaud est radical (en

tout), Mallarmé est prudent. C'est pourquoi nous terminons cette partie en froissant quelque peu une chronologie que n'épuise aucune logique.

Lire Rimbaud aujourd'hui c'est se pencher à la fois sur un texte qui reste obscur et sur une critique pléthorique et problématique. La question de la médiation se pose donc nécessairement au lecteur en particulier universitaire, et il lui revient de trouver son chemin à travers les couches de commentaires qui cherchent à enserrer, enfermer la pensée et le texte rimbaldien dans toutes sortes d'idéologies et de grilles de lecture. Il est assez frappant de voir à quel point une poésie qui se refuse à toute définition, installation ou position a été récupérée par tous, au mépris de son message principal, qui est de ne pas en avoir, ou plutôt de contenir le tout et la multitude en entier et en conflit. Notre lecture n'a pas été rendue plus facile par ces différentes médiations, mais nous avons essayé de lire Rimbaud, et d'observer comment il ne cesse d'écrire une poésie *en marche*, ou comme il le dit dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, une poésie '*en avant*', qui ne s'arrête ni pour penser ni pour s'asseoir.

La pensée de la traduction est au cœur de l'œuvre de Rimbaud, la constitue, elle est son projet et lui donne son sens. Si nous considérons en effet la pensée de la langue et de la *relation* (donc de la traduction) à la langue comme essentielle à la poétique rimbaldienne, c'est précisément pour cette raison qui fait que toute hiérarchie, de registre, de genre, de langue, est contestée au sein de chaque poème. Cette mixité à la fois poétique, politique et sociale au sein du poème est doublée de toutes les formes d'emprunts langagiers possibles, de la simple évocation au plagiat, en passant par l'emprunt, le pastiche. Rimbaud n'a pas beaucoup ni longtemps écrit, et pourtant la diversité à la fois en genre, style, registre et lexique de sa poésie en fait le réceptacle de tons, de mots d'origines diverses et d'échos d'autres formes ou genres ou poèmes, sans pour autant les constituer en un dictionnaire ou catalogue d'idées et de mots. L'œuvre de Rimbaud se présente de façon surprenante sous le signe de la mixité, de la multiplicité – tant du fait de la qualité générique que de ses caractéristiques linguistiques. Dans les fameuses lettres dites 'du voyant' Rimbaud pose ce que l'on pourrait considérer comme un possible programme poétique (se faire voyant), programme qu'il mettra en perspective dans le poème en prose 'Alchimie du verbe'.<sup>177</sup> Or ce programme engage également un rapport à la langue, à la fabrique du poème qui est en mots, laquelle est éclairée dans son rapport aux figures de la traduction. Dans une première

---

<sup>177</sup> Rimbaud a écrit successivement deux lettres à Georges Izambard le 13 mai 1871 et à Paul Demeny le 15 mai 1871. *ROC*, pp. 339-41, et pp. 342-349. Ces deux lettres, parce qu'elles contiennent toutes les deux la formule 'je veux me faire voyant' sont nommées les 'lettres du voyant'. Nous nous référerons à cette expression dorénavant.

partie, nous analyserons donc ces trois textes pour montrer que s'y dessine une poétique polyphonique de la langue; ce qui nous conduira dans une seconde partie à étudier comment cette polyphonie se réalise au cœur de l'œuvre rimbaldienne qui devient un 'lieu mixte'. Dans un dernier moment nous verrons comment l'on peut alors envisager ce lieu mixte comme un lieu démocratique, et comment alors se met en place dans l'œuvre de Rimbaud une éthique de la traduction.

## Trouver une langue

Notre ambition est ici de poser les éléments qui vont guider notre pensée et nous permettre de comprendre le rapport à la langue et à l'autre au sein du travail rimbaldien. Nous voudrions pour ce faire analyser successivement les deux lettres du voyant et l'«Alchimie du verbe», trois textes qui sont essentiels pour comprendre la relation de Rimbaud à la poésie qu'il écrit. Nous voudrions lire ces textes avec les lunettes de la traduction, c'est-à-dire analyser le rapport aux langues et aux figures de l'auteur qui se déploient au cours de ces textes. La question de la traduction peut en effet s'envisager chez Rimbaud sous trois aspects. Tout d'abord, sous celui de la question de la langue dans sa dimension concrète, comme le matériau de l'art poétique qui permet le travail de traduction, c'est-à-dire de transformation de ce matériau brut en œuvre ou en poème. Ce premier aspect nous conduit au second, qui est la question de l'outil et de son artisan: chez Rimbaud, et surtout dans les lettres du voyant, l'artisan de la transformation et son outil semblent se confondre puisque pour 'se faire poète' il faut 'se faire poète voyant' par 'le dérèglement de tous les sens'. Il faut agir sur son soi propre et physique pour se faire outil de la transformation de la langue. Nous verrons alors comment se mettent en place dans les trois textes que nous allons examiner des figures du poète en traducteur, ce qui n'est rendu possible que parce que le 'je est un autre', tout comme le traducteur est un *je* qui se fait un *autre* lorsqu'il traduit. Or si le 'je est un autre', on assiste de fait à la suppression du *je* lyrique, le poème n'étant plus unifié autour d'un 'moi'. Le *Je* a alors une fonction à la fois multiple (il est constitué par la collection de tous les 'autres') et polymorphe, ce qui est par excellence la figure du traducteur qui vient offrir une autre 'version' du texte qu'il traduit. Le dernier aspect est celui de la multiplicité qui est constamment à l'œuvre dans la poésie rimbaldienne, à la fois de façon ontologique et grâce au lexique. Cette multiplicité permet une réflexion sur la traduction en tant qu'elle est réserve de sens et donc 'réservée'. Nous verrons donc dans cette première partie comment ces grands aspects de la poésie de Rimbaud se mettent en place au sein des trois textes que nous allons étudier.

*Première lettre du voyant: à Georges Izambard, Charleville, 13 mai 1871.*

Cette lettre précède de deux jours celle écrite à Paul Demeny (à laquelle il est le plus souvent fait référence quand on mentionne la lettre du voyant), et en diffère d'abord par sa tonalité. Plus courte, moins fanfaronne, elle se présente comme la lettre d'un élève à son maître. Celui-ci y est critiqué et présenté comme un contre-modèle (analogie entre l'enseignement – Izambard – et la prostitution par l'intermédiaire de la comparaison: 'vous roulez dans la bonne ornière. – Moi aussi, je suis le principe: je me fais cyniquement *entretenir*...'); insultes à peine voilées: 'votre obstination à regagner le râtelier universitaire – pardon !', 'votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse', etc.),<sup>178</sup> mais il reste le destinataire premier du jeune homme, celui à qui Rimbaud envoie son image de poète nouveau-né, comme s'il avait besoin du regard ou du rejet du maître bien que celui-ci ne soit pas, justement, poète (mais plutôt représentant d'une certaine autorité, à la fois scolaire, critique et littéraire). Hors ce positionnement par rapport à son professeur, trois éléments nous intéressent dans cette lettre:

a. L'opposition entre une poésie 'subjective' – dépassée ou en cours de l'être, et une poésie 'objective' qui viendrait la remplacer:

Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective [...]. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective [...].<sup>179</sup>

Il s'agit ici de la première étape d'une redéfinition du 'je' dont l'ambition de cette première lettre du voyant est d'ouvrir le concept. La poésie 'objective' est celle qui offre une place à la multiplicité des expressions du 'je' – en en faisant un 'nous' lequel n'est pas nommé mais signalé comme un 'je' + 'd'autres'. La naissante pluralité du 'je' n'est donc pas réduite dans ses possibilités en un groupe uniforme et indifférencié.

b. Le second élément de cette lettre, plus développé dans la seconde lettre, est bien sûr la déclaration: 'Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*'.<sup>180</sup> Il a été largement commenté que cette expression est à la fois prédictive et active (il faut 'travailler' à 'se faire' – l'«être voyant» n'est pas une qualité ontologique mais une capacité qui s'acquiert). Être voyant, toujours selon cette lettre, permet 'd'arriver à l'inconnu par le

---

<sup>178</sup> ROC, p. 339.

<sup>179</sup> ROC, p. 339.

<sup>180</sup> ROC, p. 340.

dérèglement de tous les sens'.<sup>181</sup> Il faut ici entendre résonner l'écho des derniers vers des *Fleurs du mal*: 'Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* !'<sup>182</sup> L'association de 'nouveau' et 'inconnu' chez Baudelaire vient en effet définir la poésie à venir. Dans la formule rimbaldienne il y a une sorte d'amalgame' entre le nouveau et l'inconnu. C'est le poète 'nouveau' (voyant) qui pourra atteindre l'inconnu' et, partant, la poésie nouvelle. Le substantif 'nouveau' se retrouve dans des poèmes rimbaldiens sous sa forme adjectivale, comme dans 'Matin': 'Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail *nouveau*, la sagesse *nouvelle*, la fuite des tyrans et des démons, adorer – les premiers ! – Noël sur la Terre !'<sup>183</sup> ou encore dans la seconde lettre du voyant où le poète puis sa poésie sont désignés par ce terme: 'Du reste, libre aux *nouveaux* ! d'exéquer les ancêtres', puis 'En attendant, demandant aux *poètes* du *nouveau*, – idées et formes.'<sup>184</sup> La poésie rimbaldienne a donc pour ambition non plus de partir en quête de ce renouveau de la poésie que proposait Baudelaire, mais elle veut y accéder directement et dit avoir trouvé un moyen pour le réaliser: le dérèglement de tous les sens. Dans son introduction à l'édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud en Pléiade, André Guyaux montre que la poésie rimbaldienne se postule et se positionne toujours entre un avant et un futur, et ce dès le premier poème en latin:

*'Ver erat'*: c'était le printemps. L'amplification d'Horace est le premier poème qui nous soit connu de lui: Rimbaud y fait la double projection qui sera celle de toute sa poésie. Dans le passé: '*C'était* le printemps'. Et dans l'avenir: le poème le représente couronné de lauriers et consacré par Apollon, qui inscrit ces mots sur son front, en lettres de feu '*Tu vates eris*'... Il sera, jusqu'aux *Illuminations*, le poète de l'anamnèse, et le poète du projet, qui appelle ou rappelle à lui ce qu'il fut et ce qu'il sera.<sup>185</sup>

Dans le 'nouveau' se trouvent alors combinés l'anamnèse (baudelairienne) et le projet poétique et ontologique, avec effet immédiat. Cette arrivée à l'inconnu se fait donc par 'le dérèglement de tous les sens' ce qui est un déplacement par rapport à la formule baudelairienne. En effet, chez Baudelaire l'action' consiste à 'plonger au fond du gouffre' et a pour résultat de 'trouver du nouveau'. Chez Rimbaud l'action est le 'dérèglement de tous les sens' et le résultat l'arrivée à l'inconnu. A quoi est due cette différence ? Serait-ce parce que le jeune poète critique la position poétique de son aîné ? Qu'il rebrousse chemin ? Qu'il rebat les cartes ? Nous pensons qu'il s'agit en fait d'une question de

<sup>181</sup> ROC, p. 340.

<sup>182</sup> Baudelaire, 'Le Voyage', BOC, p. 134.

<sup>183</sup> ROC, p. 277, je souligne.

<sup>184</sup> ROC, p. 343 et 347. Rimbaud souligne dans les deux cas.

<sup>185</sup> André Guyaux, 'Préface', ROC, pp. X-XI.

paradigme. Rimbaud se situe dans la ligne de Baudelaire mais va plus loin. Il ouvre la poésie moderne aux conséquences de ce plongeon dans l'abîme en mettant l'inconnu au cœur du texte, en dérégulant le langage. Dans la seconde lettre, Rimbaud désigne Baudelaire comme un des rares poètes qui le précède à avoir été 'voyant': 'Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai dieu*.'<sup>186</sup> Mais cet éloge est modéré par une restriction: 'Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.' La forme que Baudelaire ouvre et dérègle est 'mesquine' pour Rimbaud parce qu'il considère que ce n'est pas seulement la forme qui doit être dérégulée. En somme, Baudelaire a été un traducteur limité. Il faut aller plus loin et ne pas s'arrêter si tôt. Baudelaire est trop 'élitiste', il ne se soucie pas assez de la mixité linguistique. Rimbaud propose à la fois une ouverture de la forme, mais aussi et surtout une mixité de la langue. La différence entre les deux poètes tient donc à une différence de paradigme: si Rimbaud dénonce la forme, c'est qu'il ne la conçoit pas comme Baudelaire le faisait. Chez Rimbaud elle est matérielle, concrète, elle est *langage* alors que chez Baudelaire elle était surtout *idée*. Le dérèglement de tous les sens ne peut être effectif que si le langage est à la fois dérégulé (ouvert) et regardé, vu. C'est ce à quoi fait écho le passage fameux de l'«Alchimie du verbe»:

J'inventais la couleur des voyelles [...] je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notai l'inexprimable. Je fixai des vertiges.<sup>187</sup>

Il s'agit donc bien ici d'un *travail sur*, et d'une *étude du langage* dans sa matérialité et sa relation aux sens: les silences sont 'écrits' et l'inexprimable 'noté'. De plus le fait que la révolution du langage (poétique) passe par le dérèglement des sens montre bien à quel point le poète fait ici de la langue un matériau sensé exprimer par le travail poétique la dimension physique de l'expérience humaine. Le poète artisan devient donc un traducteur puisqu'il se fait l'outil de la transformation du dérèglement physique des sens en poésie.

c. Le troisième élément présent dans cette lettre et qui nous intéresse se répartit sur deux paragraphes et se développe à partir de la déclaration: 'Je veux être poète'.

Je veux être poète, je travaille à me rendre *Voyant* [...]. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. C'est n'est

---

<sup>186</sup> ROC, p. 348.

<sup>187</sup> ROC, p. 263.

pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. [...] Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon [...].<sup>188</sup>

S'il veut être poète, c'est parce que le jeune homme s'est 'reconnu poète'. Il est 'né poète'. Le 'je veux être poète' est donc la conséquence de cet état, de cette *condition* de poète: il faut qu'il se conforme à son état et donc se construire, construire son moi poétique. Si la position de poète voyant est le résultat d'une construction, la condition de poète est, elle, ontologique. Le moi poétique est le résultat d'une construction sociale ('C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire *On me pense*')<sup>189</sup> et d'un état de fait. Le 'Je' poétique est donc 'autre', il n'est pas le résultat d'une construction *a posteriori* par le moi, il est autre parce qu'il est indépendant de celui qui dit 'je'. Cette altérité du *je* est inévitable: 'tant pis pour le bois qui se trouve violon'. La condition de poète n'est pas du ressort du *je*, du jeune homme Rimbaud. Si 'Je est un autre', de plus, la poésie peut être objective: le *je* n'est plus l'expression d'un moi lyrique et subjectif. Pensé par le 'on', il est aussi l'expression du 'on' (la viole du 'on', le violon).

Dans ce qu'il appelle sa 'notule' sur cette lettre, Guyaux explique que parce que Rimbaud avait déjà rédigé une grande partie de la 'leçon de poésie' qu'il envoya à Demeny dans la seconde lettre du voyant, cette lettre adressée quelques jours plus tôt à Izambard n'est pas un brouillon des idées qu'il développera dans la seconde lettre mais plutôt un '*digest*':

le long développement sur l'avenir de la poésie' inséré dans la lettre du 15 mai préexistait aux deux lettres: la lettre à Izambard n'est donc pas une version antérieure ou une ébauche de la lettre à Demeny, mais un *digest*, repiquant quelques formules bien frappées du long exposé que Rimbaud s'apprête à envoyer à Paul Demeny [...].<sup>190</sup>

Nous pensons au contraire, que s'il ne s'agissait que d'une répétition, même condensée, les formules n'auraient sans doute pas été aussi sensiblement différentes. La première lettre du voyant montre la construction d'une idée du poète voyant qui s'éloigne sensiblement de l'idée clichée que l'on peut avoir du poète prométhéen que l'on retrouve dans la seconde lettre. Paradoxalement, et peut-être parce qu'il s'adresse à son professeur et donc ne cherche pas à lui donner un cours de poésie, Rimbaud inscrit sa démarche et son travail poétique dans la continuité de la poésie du dix-neuvième siècle d'une façon beaucoup plus évidente et concrète que dans la seconde lettre.

---

<sup>188</sup> ROC, p. 340.

<sup>189</sup> Je souligne.

<sup>190</sup> ROC, p. 990.

*Seconde lettre du voyant: à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871.*

Dans sa préface, André Guyaux nomme ‘révolution poétique’ et ‘grand manifeste postromantique’ les affirmations contenues dans cette lettre, ce qui vient donc confirmer son caractère programmatique.<sup>191</sup> La tonalité y est ainsi bien différente de celle adressée à Izambard. Cette lettre est aussi beaucoup plus longue.<sup>192</sup> Cela tient à plusieurs éléments dont son destinataire: Paul Demeny n’est pas véritablement un ami de Rimbaud mais à l’époque où il lui écrit il est au sein des connaissances du jeune homme ce qui s’approche le plus d’un poète. Il a été dit que Paul Demeny n’a pas compris ou n’a pas été intéressé par les discours et les poèmes de Rimbaud. C’est cependant à un confrère que celui-ci pense s’adresser, un confrère qui a été publié et qui est plus âgé. C’est ce qui peut expliquer le caractère quelque peu vantard de la leçon de poésie qu’il lui envoie et le fait que Rimbaud n’essaie pas de démonter par l’insulte l’autorité que représentait Izambard.

Si l’on essaie de faire la liste des points communs aux deux lettres l’on retrouve d’abord la formule ‘Je est un autre’. Celle-ci est suivie d’un nouveau développement qui diffère de celui de la première lettre et est moins facile à comprendre (où *je* était autre parce que créé par un autre):

Car JE est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène.<sup>193</sup>

Le processus de création est le résultat d’un simple coup d’archet – la seule action du poète. Le reste n’est pas le résultat d’une volonté active. Une autre différence avec la première lettre réside dans la formulation de cette affirmation: la phrase commence en effet par la conjonction ‘car’ qui ne semble cependant pas être la cause de ce qui précède. Le ‘car’ vient expliciter un lien de cause à effet qui n’est pas présent de façon évidente et donc signaler que le ‘je est un autre’ est de fait le point de départ, la source de la réflexion poétique qui le précède comme lui succède.

Le second point en commun avec la première lettre et qui permet de regrouper ces deux lettres sous leur titre de ‘lettres du voyant’ est le vœu renouvelé de se ‘faire voyant’. De

---

<sup>191</sup> ROC, p. XV.

<sup>192</sup> Le manuscrit est de douze pages (ROC, p. 991).

<sup>193</sup> ROC, p. 343.

nouveau, la façon dont cette déclaration est à la fois amenée et commentée diffère de la précédente lettre.

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver [...]. Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.<sup>194</sup>

Malgré ces différences, l'on retrouve ici le même développement que dans la première lettre. Le *Je* est poète, mais il doit devenir un certain type de poète: le poète voyant. Devenir un poète voyant c'est 'se faire l'âme monstrueuse' c'est-à-dire exagérer la caractéristique ontologique de l'âme qui est d'être poète.

Pour assurer une bonne compréhension de ce qu'est ce poète voyant, Rimbaud commence sa lettre par une sorte de leçon ou de situation de poésie. La lettre s'ouvrait en effet sur cette phrase: 'J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle'<sup>195</sup> puis continuait après l'insertion du 'psaume d'actualité' 'Chant de Guerre parisien' par la phrase suivante: 'Voici de la prose sur l'avenir de la poésie', laquelle prose consiste à dire dans un premier temps que le mouvement qui a commencé par la création de la poésie (en Grèce antique) s'est arrêté à Racine, et que l'archétype de cette poésie est restée la poésie grecque: 'Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque [...]. Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans !'<sup>196</sup> La caractérisation de la poésie alors produite est que 'vers et lyres *rythment* l'Action', c'est-à-dire que l'action poétique est secondaire, passive par rapport à la création langagière. Si l'on poussait cette idée plus loin l'on pourrait dire que Rimbaud affirme ici que la poésie reste soit un loisir, soit le résultat d'un hasard ('L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau: on agissait par, on en écrivait des livres [...]').<sup>197</sup> Le poète qui n'est pas 'nouveau' est donc un 'fonctionnaire' ou un 'écrivain' (ou un enseignant comme Izambard) mais nullement un poète: 'auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé !' parce qu'il n'a pas 'travaillé à se rendre poète'. La condition ontologique n'est donc pas suffisante. Si la lettre à Demeny dénonce le même désir de se faire poète voyant que dans la lettre à Izambard, le lien entre le 'on' et le 'je' y est nettement moins clair, et la volonté du poète de se faire tel beaucoup plus forte. Il n'y a pas de 'ce n'est pas ma faute', mais au contraire l'expression forte d'une volonté intense (marquée par l'aspect détaché en un paragraphe

<sup>194</sup> ROC, p. 344.

<sup>195</sup> ROC, p. 342.

<sup>196</sup> ROC, p. 343.

<sup>197</sup> ROC, p. 344.

unique de la phrase ‘je dis qu’il faut *être voyant*, se faire *voyant*’, la répétition et l’italique, l’injonction, etc.).

Le poète est donc celui qui doit ‘devenir voyant’ pour être véritablement poète et se conformer à sa condition. Il est semblable au traducteur, qui doit transformer et se transformer puisqu’il est celui qui doit voir et voir d’une façon nouvelle pour voir l’inconnu, l’autre. Il est aussi possible que le poète doive ‘devenir voyant’, c’est-à-dire visible, présent et existant au sein de la société, ce qui en fait un être différent, capable d’accéder à la communauté, à mettre une certaine vérité en *relation* avec elle. C’est en tout cas une des façons dont on peut lire la suite du texte, qui n’était pas du tout présente dans la première lettre du voyant, et qui donne au poète alors vu et voyant un rôle prophétique:

Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu’il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue; – Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra!<sup>198</sup>

On peut voir ici que le poète est celui qui est *en charge* parce qu’il est celui qui est capable non seulement de voir (le feu) mais surtout de *dire* et de transmettre: ‘il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions’, c’est-à-dire donner à entendre *à autrui*, se faire médiateur de ce qu’il a trouvé en ses profondeurs en se faisant l’âme monstrueuse, et pour cela ‘trouver une langue’. Rimbaud met ici en place une figure du traducteur qui doit, pour agir selon sa volonté, ‘dérégler [s]es sens’, ce qui est aussi un dérèglement de la langue, celle qu’on parle et qu’on écrit. L’expression de la volonté poétique, comme le dérèglement, est une figure de la traduction, ou plutôt du traducteur, et de ce que ce traducteur doit faire subir à la langue pour se faire voyant. Se faire voyant, c’est surtout se faire traducteur: de ses sens déréglés. Le dérèglement des sens est aussi un travail de traduction puisqu’il est un travail de la langue. Il doit transformer son propre rapport au monde et donc à sa langue pour intégrer la nouvelle vision. Le poète voyant est aussi ‘voleur de feu’, prométhéen, si bien que son travail consiste à parler à la communauté des vivants, c’est-à-dire à se faire traducteur universel. Dans sa notule Guyaux semble accuser Rimbaud de faire usage d’idées poétiques toutes faites lorsqu’il affirme que le poète est voyant et voleur de feu, dans la pure tradition romantique.<sup>199</sup> Si c’est peut-être seulement le cas en 1871, cette remarque ignore grandement le reste de la poésie rimbaldienne qui fait du poème l’espace matériel

---

<sup>198</sup> ROC, p. 346.

<sup>199</sup> ‘La grande leçon qu’est la « lettre du voyant » véhicule aussi un certain nombre de lieux communs comme l’idée du poète voyant ou prométhéen, ou l’hypothèse d’une langue universelle.’ André Guyaux, ROC, p. 991.

où peut s'exprimer le multiple. À la différence d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé, Rimbaud ne cherche pas à créer une parole unique qui parlerait à tous (et qui serait la prostitution sacrée pour Baudelaire et le Livre pour Mallarmé) mais fait du texte l'espace d'expression de tous les sens, de tous les je, de tous. Et nous touchons ici au lien intime qui unit chez Rimbaud identité (le je qui est autre), société ou communauté des vivants (si l'on peut ainsi nommer le 'on' que l'on a précédemment rencontré) et langage. C'est en effet la poésie, la langue dans sa mixité, sa pluralité et sa matérialité polyphonique qui permettent au poète de se faire voyant, et ce aussi parce qu'il est *autre*, et capable (si possible) d'offrir une voix à tous les autres. Le poète est celui qui ouvre au sein du poème la mixité des langues et des êtres, se faisant traducteur. En passant par le dérèglement de tous les sens, la poétique rimbaldienne demande au poète de se faire autre, c'est-à-dire, comme ce fut le cas pour Baudelaire, de transformer son rapport au monde et aux choses, d'y introduire et d'y assimiler l'étrangéité.

*'Alchimie du verbe'*

Cette figure du traducteur sous-jacente dans les lettres du voyant donne l'impression d'être remise en cause dans l'*'Alchimie du verbe'*, texte qui n'est pas comme les précédents une lettre adressée par le correspondant Arthur Rimbaud à un destinataire identifiable. Il s'agit en effet d'un poème en prose, la seconde partie d'un ensemble de deux textes regroupés sous le titre 'Délires' et se situant à peu près au centre de la *Saison en enfer*. En apparence donc, l'*'Alchimie du verbe'* n'est pas une lettre. Pourtant de nombreux éléments formels nous permettent de rattacher le poème aux deux lettres. Ainsi celui-ci semble posséder un destinataire puisqu'il s'ouvre sur l'expression 'À moi', le locuteur prenant la parole pour lui-même.<sup>200</sup> Le destinataire semble donc exister, le poète offrant à son moi l'*'histoire d'une de mes folies'*, confondant épistolier et lecteur, deux facettes du *je*. Nous pouvons aussi rapprocher ce texte des deux lettres du voyant grâce à ce que Guyaux appelle le 'procédé d'intermède'<sup>201</sup> qui est l'insertion de pièces en vers dans un texte en prose. En effet, l'*'Alchimie du verbe'* intègre des poèmes en vers, de la même façon que Rimbaud entrecoupait ses lettres à Izambard et à Demyen avec ses dernières productions. Tous ces

<sup>200</sup> ROC, p. 236. Pour Guyaux c'est ici le poète qui reprend la parole après le 'compagnon d'enfer' de 'Vierge folle' (ROC, p. 932).

<sup>201</sup> ROC, p. 991.

poèmes sauf un existent sous d'autres versions ailleurs dans l'œuvre de Rimbaud.<sup>202</sup> Dans les lettres du voyant comme dans les autres lettres que Rimbaud a envoyées à Izambard et Demeny (ou à d'autres destinataires), l'ajout de poèmes en vers a deux emplois. D'abord cela sert à faire part de son travail, et alors la lettre est surtout un prétexte pour l'envoi du poème; et d'autre part cela consiste à venir *illustrer* ou *exemplifier*, par le poème en vers, le contenu de la lettre. Ceci est surtout vrai de la seconde lettre du voyant, où Rimbaud lie 'littérature nouvelle' et poème d'actualité' en ouvrant son texte sur le poème 'Chant de guerre parisien' qui s'inscrit dans le contexte de la Commune de Paris.<sup>203</sup> Dans l'Alchimie du verbe', les poèmes en vers ont également une fonction illustrative et viennent exemplifier cette 'folie' dont l'histoire est contée. Et cette 'folie' est donc poétique. Narrée à l'imparfait, elle se situe en rupture par rapport au moment de la narration, vient en donner un commentaire, une traduction.

L'Alchimie du verbe' est généralement commentée comme la confrontation du poète avec les affirmations contenues dans les lettres du voyant. Louis Forestier, dans les notes de son édition en Poésie Gallimard écrit: 'Voici le poète confronté avec sa tentative de voyance et la condamnant.'<sup>204</sup> Rimbaud en effet vient réécrire, mais au passé, les lettres du voyant écrites deux ans plus tôt. On y retrouve ainsi un commentaire sur le sonnet 'Voyelles':

J'inventai la couleur des voyelles ! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.<sup>205</sup>

Ce passage que nous avons déjà mentionné renvoie au don de la création conféré au poète et envisage les conséquences de la *voyance* poétique. Si le 'je' s'était reconnu poète son rôle était d'*inventer*, et non pas seulement d'utiliser, le langage. Nous retrouvons ici la figure du traducteur, qui doit recréer une langue de sa langue maternelle pour intégrer l'étrangéité du texte qu'il traduit. Cette pratique poétique qui va au cœur des mots pour les inventer est explicitée par une citation '*A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert',<sup>206</sup> qui fonctionne comme telle puisqu'elle est encadrée par deux tirets, ce qui montre bien que l'on assiste ici à

---

<sup>202</sup> Voir à ce propos l'édition d'André Guyaux et la note sur 'L'Alchimie du verbe', dans *ROC* aux pages 932-36, et notamment les notes 5 (p. 933), 9 et 11 (p. 934), 13 et 17 (p. 935).

<sup>203</sup> *ROC*, p. 342.

<sup>204</sup> Louis Forestier, in Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. par Louis Forestier (Paris: Poésie Gallimard, 1984), p. 270.

<sup>205</sup> *ROC*, p. 263.

<sup>206</sup> Si les couleurs associées aux voyelles dans l'Alchimie du verbe' sont bien celles du poème 'Voyelles' (*ROC*, p. 167), la citation n'est pas exacte, puisque dans le poème en vers ces lettres ne sont pas dans l'ordre alphabétique (A, E, I, U, O). Nous avons donc ici une sorte de citation incorrecte, ou plutôt une *autre* version du fameux vers.

l'écriture d'une autre version, laquelle est un commentaire de la version précédente. La suite du passage montre le rapport à la matérialité du langage que développe (ou que développait) la poétique rimbaldienne. Il s'agit véritablement d'un travail dans le détail de la matière linguistique: au-delà d'un travail sur la syntaxe et la structure, c'est 'la forme et le mouvement de chaque consonne' qui intéressent le poète. Celui-ci nous offre ici une sorte d'explication des implications poétiques du 'dérèglement de tous les sens' qui avait pour ambition dans les lettres du voyant d'arriver à l'inconnu'. Le travail de création passe donc par le travail de la langue en tant qu'elle est matière. Le travail sur le 'verbe' permet la nomination, et l'alchimie, cette science occulte qui a pour objet la transformation de toute matière en or, est ici cette pratique aux connotations magiques qui permet la transformation de ces lettres et de ces sons en mots qui portent bien plus que leur seule phonie puisqu'ils sont capables, potentiellement, de 'parler' à 'tous les sens'. Le poète alchimiste est alors une sorte de poète prophète et magicien qui peut transformer les mots et le langage pour en faire un 'verbe', une vérité. Il est le *transformateur* et n'est pas, comme chez Mallarmé, celui qui a pour ambition de trouver *la* langue universelle. Il est celui qui se transforme (dérèglement de tous les sens) pour transformer le langage, le réinventer, et y faire chanter sa propre multiplicité (remarquons ici l'usage constant du pluriel 'des rythmes instinctifs', 'les sens', 'les silences', 'les nuits', 'des vertiges'). Cette alchimie est une nouvelle figure de la traduction. Le poète se fait transformateur, mais aussi traducteur d'un sens nouveau ou d'une vérité qui est le résultat de la transformation et de la fusion de tous les éléments divers qui le composent et qui ont permis sa création.

Ce travail au cœur des mots, dans leur intime matérialité permet en effet de créer un langage qui, potentiellement, permet l'expression de toute la sensibilité. Nous retrouvons ici une sorte de réécriture de l'ambition baudelairienne des 'Correspondances' qui veut faire de la poésie le lieu de la totalité des sens et des sensations. Par l'intertextualité, Rimbaud se positionne ici en alchimiste, en traducteur (dans le sens où il donne une version, mais aussi parce qu'il fait fusionner ces différents sens et sensations) de la littérature qui le précède. Ainsi, si tout texte rimbaldien se présente d'abord comme une fulgurance poétique, à y regarder de plus près on retrouve citations, influences, commentaires, travail constant sur la variation. L'Alchimie du verbe' n'échappe pas à cette caractéristique, bien au contraire, puisqu'elle vient la rejouer. S'y déploie en effet cette figure de la traduction (laquelle, justement, y est 'réservée') ou plutôt du traducteur puisque le poème se présente comme une mise en forme de différentes versions d'autres poèmes et de citations. Rimbaud ne vient pas dans ce texte nous 'traduire' les lettres du voyant. Il en donne une *version*, une

traduction, laquelle n'est pas une explication parce qu'elle se multiplie et se réalise dans une grande pluralité, et notamment cette variété formelle que nous avons déjà commentée. Le texte de l'«Alchimie du verbe» présente plutôt une figure du poète en traducteur, qui revient sur son passé, sur une précédente *version* de lui-même et qui produit un texte qui exprime cette variété – variété qui est aussi mise en scène par la multiplicité des *Je* (celui du passé du récit et celui du présent de la narration par exemple) et qui est aussi un commentaire implicite du «Je est un autre». De plus le poète transformateur est lui aussi une sorte de poète traducteur potentiel qui peut «voir» et former ces nouvelles versions.

Mais quelle est la valeur du commentaire du *je* présent sur le *je* passé ? On pourrait lire les exclamations comme la marque d'une surprise ou simplement l'ironie qui viennent toutes deux souligner le fait que quelle que fut l'attitude poétique adoptée lors de cette «folie», elle n'est plus de mise. Ce passage d'une position poétique à une autre est révélé par l'opposition entre temps du récit et temps du discours que nous avons déjà signalée: l'on passe en effet de deux phrases averbales qui viennent ouvrir le texte et l'ancrer dans le récit: «À moi. L'histoire d'une de mes folies»; phrases qui sont suivies par tout un passage au passé simple et à l'imparfait: «Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.» Cette histoire, qui développe le thème poétique du dérèglement, se clôt de façon assez abrupte sur «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.»<sup>207</sup> À la fin du poème, le poète semble donc avoir atteint une certaine forme de résolution. Celle-ci consiste à «saluer la beauté», laquelle avait été insultée dans le premier poème de la *Saison en enfer*. Si elle a perdu sa majuscule et si elle n'est plus embrassée mais seulement saluée, elle rejoint quand même le poème. L'«Alchimie du verbe» en fait donc le constat après avoir relaté une trajectoire. Au cœur de la *Saison en enfer*, ce poème vient donc marquer une étape.

Or c'est au moment de celle-ci que le mot de «traduction» est mentionné. Dans l'œuvre connue de Rimbaud, c'est l'unique fois où ce substantif apparaît. Le fait que l'expression «Je réservais la traduction» arrive après la mention du travail sur les voyelles et les consonnes, et avant l'explication du travail du voyant («Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges»)<sup>208</sup> n'est pas sans poser des problèmes d'interprétation tout en ne devant rien au hasard. La traduction, dans cette configuration, est en effet au cœur de la création, qu'il s'agisse de réinventer les mots ou de saisir l'insaisissable (la nuit, le vertige). Cependant, il est paradoxal qu'elle soit «réservée» (ce

---

<sup>207</sup> ROC, p. 269.

<sup>208</sup> ROC, p. 263.

que nous comprenons ici comme mise en réserve, gardée de côté, non exploitée) quand les vertiges sont ‘fixés’ et l’inexprimable ‘noté’. C’est comme si la traduction et l’écriture, ou tout du moins son processus qui consiste à transformer en mots et partant en mémoire et en idées ce qui n’en est pas, n’appartenaient pas au même paradigme, et qu’il existait une différence de degré ou de nature entre les deux pratiques. Comme si la traduction signifiait un travail d’interprétation des résultats produits par le travail d’écriture. L’interprétation est définitive, elle crée une grille de lecture quand les résultats de l’écriture peuvent varier, à l’infini, car l’on peut toujours recommencer à réassembler les mots, réorganiser les voyelles et les consonnes, produire d’autres versions – ce dont le poème l’*‘Alchimie du verbe’* est la preuve. C’est aussi ainsi que l’on peut lire les poèmes en vers insérés dans le poème en prose: ils sont autant de *versions* qui ‘fixent’ ou écrivent de différentes manières cette ‘folie’ poétique, sans la réduire à une seule expression puisqu’il existe d’autres versions du poème. Ces versions viennent redistribuer les cartes, offrent une image de la pluralité, disent une même chose, un même vertige ou une même nuit dans une *autre* langue poétique, cette fois versifiée. Le poème tout entier est une ‘étude’ sur le travail de variation, où l’on voit en quelques pages le ‘je’ se transformer dans une constante fuite en avant sans doute produite par la nécessité de contenir en un seul texte la totalité des versions possibles: ‘Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté’.<sup>209</sup> Nous sommes ici face à une des figures du traducteur qui est celui qui ‘est un autre’ et doit tenir en un texte toutes les *autres* versions possibles dans une langue, à la différence de l’auteur qu’il n’est pas, et dont il vient traduire la position.

La dernière phrase du dernier poème de la *Saison*, ‘Adieu’ semble venir faire écho à cette figure de la variabilité dans l’unité mais la présente à la différence de la citation précédente comme réalisable: ‘et il me sera possible de *posséder la vérité dans une âme et dans un corps*’.<sup>210</sup> Nous n’en avons pas fini avec les ambiguïtés de ce poème, et le statut de chacun des éléments du texte. L’une d’entre elles tient aussi aux changements de temporalité et de modalités d’énonciation que nous avons déjà abordés. En effet, si passage au présent et au temps du discours il y a et si le poème est là pour nous montrer et nous dire quelle était la poétique *du passé*, c’est-à-dire celle qui n’est pas la poétique *en cours* dans l’*‘Alchimie du verbe’*, il est légitime de s’interroger sur cette dernière. Le propre des temps du récit est qu’ils n’ont aucune connexion avec le présent de l’énonciation. Est-ce que cela veut dire

---

<sup>209</sup> ROC, p. 268.

<sup>210</sup> ROC, p. 280.

que les choix, les attitudes et les déclarations poétiques et esthétiques relatés au passé simple et surtout à l'imparfait ne sont plus d'actualité ? Nous voudrions faire ici l'hypothèse que c'est bien le cas. Puisque la voyance poétique c'est transformée en 'système', il faut donc mettre en place une nouvelle poétique, celle qui peut 'dé-réserver' la traduction. C'est ici que l'usage des temps du récit est aussi pertinent, offrant aux passages en prose qui entourent les poèmes en vers un statut de commentaire et de traduction: ils viennent *expliquer* les poèmes, leur donnent un *cadre de lecture*.

L'Alchimie du verbe est donc un travail de variation sur la variation, où le *je* se déploie dans sa multiplicité et ses versions. Il s'agit d'un poème qui reprend et met en scène des figures du traducteur: comme celui qui 'trouve une langue' par la création et l'assemblage des différentes composantes du langage, comme celui qui peut soumettre une *autre* version (le texte traduit étant différent du texte original) tout en établissant une *relation* entre ces différentes versions, et inscrit le texte produit dans une *histoire*, puisque le texte traduit vient toujours *après* le texte original et que par son existence même il crée une chronologie, laquelle est mise en scène par deux fois dans l'Alchimie du verbe': une première fois grâce aux nouvelles versions de poèmes en vers, une seconde fois grâce au jeu qui s'établit entre un récit au passé et une énonciation au présent. Un autre élément mis en scène dans le poème est la relation à la mixité et à la multiplicité. C'est à ces figures au sein de l'œuvre de Rimbaud que nous allons maintenant nous intéresser pour montrer que la multiplicité et la mixité générique et linguistique – ce que nous appellerons les macro et micro économies de l'œuvre – est le signe de cette relation à la langue et à la poésie qui nous permet de penser le travail de Rimbaud sous le paradigme de la traduction.

## ‘JE est un autre’

Avant de poursuivre plus avant, il nous semble nécessaire de faire un rapide point sur la différence que nous établissons entre *multiplicité* et *mixité*. La multiplicité (ou la pluralité que nous utiliserons de façon synonyme) a surtout rapport au caractère multiple des voix et des formes poétiques. L’œuvre de Rimbaud multiplie en effet et les genres et les discours. Il se trouve que sa poésie est aussi mixte, c’est-à-dire qu’elle permet à toutes ces voix et à tous ces genres de tenir, généralement, *ensemble*, ce qui fait de son œuvre un ‘lieu mixte’, expression sur laquelle nous reviendrons. La poésie de Rimbaud fait donc preuve d’une grande mixité et d’une grande pluralité, et met en scène la polyphonie des formes et des voix. Cette polyphonie, parce qu’elle est travail sur la langue ou plutôt sur *les* langues et les formes variées que peut prendre la parole, présente des figures de la traduction.

Si l’on commence par observer la variété des textes que Rimbaud a commis au cours de sa courte expérience littéraire, le constat est frappant: des poèmes en latin pour l’école,<sup>211</sup> des poèmes écrits dans une veine parnassienne (‘Ophélie’, ‘Sensation’),<sup>212</sup> des poèmes circonstanciels et politiques (‘Le Dormeur du val’, ‘Chant de guerre parisien’),<sup>213</sup> des poèmes satiriques et caricaturaux (‘Oraison du soir’, ‘Les Assis’),<sup>214</sup> des poèmes ‘chansons’ à la composition plus souple (‘L’Éternité’),<sup>215</sup> et des poèmes en prose bien sûr (*Une Saison en enfer* et les poèmes des *Illuminations*). Le poète a multiplié les genres. Si l’on s’intéresse à la composition de ces poèmes, il y a des poèmes longs (‘Premières communions’, ‘Le Bateau ivre’),<sup>216</sup> des sonnets, et tous les types de versification sont utilisés: on trouve des alexandrins, des poèmes de sept syllabes (‘Honte’),<sup>217</sup> d’autres de cinq (‘*Entends comme*

---

<sup>211</sup> L’introduction de ces textes dans la dernière édition de la Pléiade éditée par André Guyaux pose évidemment la question du corpus rimbaldien avec une forte acuité. Est-ce possible de considérer que des devoirs d’écolier, certes brillants, font partie de son œuvre poétique? Celle-ci étant éparse et ayant été abandonnée, la question reste ouverte. En ce qui nous concerne, cependant, il est toujours intéressant de noter que l’arrivée en poésie de Rimbaud se fait par l’intermédiaire d’une autre langue, par la médiation d’une sorte d’étranger.

<sup>212</sup> ROC, p. 46 (et 47 et 49, Guyaux nous offrant toutes les versions autographes de Rimbaud), et p. 35.

<sup>213</sup> ROC, p. 112 et p. 119.

<sup>214</sup> ROC, p. 160 (et p. 161) et p. 155.

<sup>215</sup> ROC, p. 215.

<sup>216</sup> ROC, p. 139 (et p. 141), et p. 162.

<sup>217</sup> ROC, p. 229.

*brame*),<sup>218</sup> des poèmes faits de plusieurs parties où le poète intervient comme dans un dialogue ('Comédie de la soif'),<sup>219</sup> etc. En ce qui concerne les *Illuminations*, les poèmes sont aussi de taille variable mais surtout de composition variée: que l'on compare par exemple 'Villes'[I] qui s'énonce en trois paragraphes compacts avec 'Veillées' qui lui fait suite et est divisé en trois parties et où chaque phrase résiste à la tentation du silence par sa brièveté.<sup>220</sup>

Donc Rimbaud explore véritablement toute la palette des genres poétiques, qu'il s'agisse de la forme du poème ou de son propos; la multiplicité comme la mixité prévalent même s'il est possible de remarquer des 'saisons'<sup>221</sup> et une certaine progression dans la libération de la forme. Dans son 'Alchimie du verbe', le poète revient sur son éducation à la parole et aux images:

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres d'enfance, opéra vieux, refrains niais, rythmes naïfs.<sup>222</sup>

Plus loin, il ajoute: 'La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe'.<sup>223</sup> Dans sa notule Guyaux signale ici que cette 'vieillesse poétique' ne renvoie pas à 'une période plus ancienne de la poésie de Rimbaud', mais désigne 'la récupération, à laquelle se prêtent ses dernières productions en vers, de « refrains niais » ou de « rythmes naïfs »'.<sup>224</sup> Ces deux citations montrent que la variété des supports et des genres – et même s'il s'agit ici de rejeter une posture poétique précédente – est aussi au cœur de l'œuvre de Rimbaud. Les éléments culturels qu'il liste sont vulgaires (au double sens de qualité douteuse, de mauvais goût, et de populaire). Cela lui permet d'insérer au sein du poème (et donc dans l'esprit du lecteur) des images et des idiomes qui y sont à l'état de potentiel (puisqu'ils ne sont que nommés et non décrits) et qui sont d'une grande variété. Cette potentialité, qui permet à l'art du poème d'intégrer divers types de discours (ce qui est redoublé à l'infini dans les poèmes en vers insérés) permet de figurer l'altérité, et devient donc une figure de la traduction.

<sup>218</sup> ROC, p. 228.

<sup>219</sup> ROC, p. 199.

<sup>220</sup> ROC, p. 303 et p. 304.

<sup>221</sup> Nécessairement, étant donnée la si courte carrière de Rimbaud, parler de maturité, de période, etc., n'a aucun sens. Nous avons donc repris à notre compte, et pour caractériser de manière plus ou moins floue et surtout pas stricte les différentes évolutions du poète, ce mot de 'saison' qu'il prisait lui-même pour 'faire la relation de [son] enfer' dans 'Matin', ROC, p. 277.

<sup>222</sup> ROC, p. 264.

<sup>223</sup> ROC, p. 265.

<sup>224</sup> ROC, p. 933. Guyaux ne précise pas comment il en arrive à cette conclusion.

Si dans l'«Alchimie du verbe» la potentialité langagière et formelle est redoublée par l'insertion des poèmes en vers, c'est parce que ceux-ci, comme la plupart des poèmes rimbaldiens, sont aussi extrêmement variés et composites, tant au niveau du registre que du lexique. Cette mixité au sein du vers, dans le choix des mots, voix, paroles qu'il décide d'utiliser correspond à ce que nous avons nommé la mixité dans la micro-économie du texte. Rimbaud ne met pas en place une hiérarchie linguistique et «trouver une langue» ne signifie pas harmoniser ou uniformiser la parole. Ce travail sur la polyphonie au sein du vers et de la phrase se signale par plusieurs éléments qui sont d'ordre un peu différent et ont rapport à la traduction de façon différente parce qu'ils permettent au poème d'exprimer la multiplicité de ses versions, sa mixité possible.

Le premier de ces éléments est la multiplication des registres et des lexiques. Rimbaud est capable, dans un même poème, d'utiliser des vocables appartenant à un lexique très vulgaire en même temps que des mots qui appartiennent à un vocabulaire scientifique ou spécialisé, ou de registre élevé. Le résultat de cette confrontation est souvent le contraste et la surprise, comme dans la «Chanson de la plus haute tour» dans sa version d'*Une saison en enfer*<sup>225</sup> où la tonalité pastorale et sacrée est confrontée à la saleté et au caractère prosaïque des mouches. Parfois ces différences et contrastes lexicaux ne sont pas construits dans le but de choquer ou de provoquer une critique de la poésie «subjective» et lyrique, mais pour la sonorité d'un mot comme dans «Larmes»: «Que tirais-je à la gourde de *colocase*?/ Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer».<sup>226</sup> La colocase est une plante tropicale, un rhizome qui permet de produire une farine riche en amidon.<sup>227</sup> Si c'est sans doute plus sa sonorité qui lui a fait trouver sa place au sein de ce poème que sa signification, ce substantif est révélateur de l'étendue des pratiques lexicales de Rimbaud. À Londres, il ne cessera de faire des listes de mots anglais. Le mot «colocase» introduit une forme d'altérité linguistique au sein du poème, tout comme le fait la fameuse «flache noire et froide» du «Bateau ivre».<sup>228</sup> Vocabulaire spécialisé (ici en botanique), patois ou expressions des Ardennes, Rimbaud pratique la mixité linguistique, laquelle offre plusieurs niveaux de lecture ou d'écoute possibles et même concomitantes: poétiques et critiques d'une part, exotiques et faisant

<sup>225</sup> ROC, p. 211 et p. 212 (ces deux versions, préexistantes à leur troisième version située dans l'«Alchimie du verbe», diffèrent par l'organisation de leurs strophes et par l'usage de la ponctuation.

«Telle la prairie/ À l'oubli livrée,/ Grandie, et fleurie,/ D'encens et d'ivraies,/ Au bourdon farouche/ Des sales mouches.»

<sup>226</sup> ROC, p. 207.

<sup>227</sup> Remarquons que cette citation met aussi en scène la provocation par contraste de lexique.

<sup>228</sup> Je souligne.

cohabiter au sein de la même phrase des mots d'origine linguistique et de registres différents d'autre part.

C'est Kristin Ross qui dans *The Emergence of Social Space* signale la 'mixité' du langage rimbaldien, et décrit sa poésie comme un '*lieu mixte*':<sup>229</sup> 'his verse takes from the realm of high art formal elements such as the alexandrine or the sonnet form, and mixes them with Ardennais slang, scatological invective, and political diatribe'.<sup>230</sup> Nous avons vu que la mixité est encore plus riche que cela. Le point de vue de Ross consiste à montrer que Rimbaud met en œuvre dans sa poésie (dans son espace poétique) ce qui a été mis en œuvre dans l'espace politique (elle dit social) de la Commune de Paris, et n'a pas pour but de se concentrer sur les autres tenants critiques d'une telle considération, bien qu'elle ait remarqué dans son introduction que cette mixité linguistique peut aussi prendre la forme d'une mixité sociale dans la poésie de Rimbaud: 'Rimbaud's poetry mixes the useful with the luxurious, the artistic with the artisanal, precious metals with trash.' Rimbaud par sa poétique vient dynamiter toutes les rigidités, qu'elles appartiennent à la poésie officielle (celle du Second Empire), ou à la contre-poésie elle aussi plus ou moins officielle (le Parnasse). Ross montre aussi que dans 'Le Bateau ivre' les expressions 'taches de vin bleu' et 'lèvres vertes' sont issues du vocabulaire contemporain de l'écriture du poème tout en formant des images poétiques frappantes du fait de l'association inhabituelle et donc violente de deux vocables, ce qui fait du langage de Rimbaud un langage qui est à la fois 'littéral' et 'non représentationnel':

Rimbaud's language is literal and yet non-representational, or rather literal (nonfigurative) and yet bearing no discernible relationship to any referential function – cut off from any extra-linguistic reality.<sup>231</sup>

La traduction en mots permet au langage du poème de le constituer en un tout à la fois autonome quant à sa référence (c'est-à-dire en repoussant toute référence à une autre instance langagière), et tangible, concret, comme s'il possédait un corps qui lui est propre, une réalité en soi, une véritable dimension plastique. Et l'une des qualités les plus 'plastiques' de la poésie rimbaldienne est cette capacité à être plusieurs discours et travaux sur la langue en même temps. C'est une poésie qui peut être à la fois littérale et non référentielle – c'est-à-dire renvoyer au caractère prosaïque du monde sans passer par l'artifice de la métaphore, de la rhétorique du langage. C'est donc que la mixité linguistique

---

<sup>229</sup> Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* (London: Verso, 2008), p. 124. L'expression est en français dans le texte.

<sup>230</sup> Ross, p. 124.

<sup>231</sup> Ross, p. 127. La démonstration se poursuit pp. 128-29.

est bien cet espace de la parole poétique multiple, où le poète réussit à faire entendre la polyphonie et le contraste des discours et des voix, introduisant dans le poème un nouveau rapport à l'altérité dans son être et sa matérialité même, au-delà du simple catalogue ou de la juxtaposition de mots d'origine et de valeur diverses. La façon dont il compose ses poèmes démultiplie cette construction multiforme et polysémique.

En parlant avec Ross des expressions de l'époque où furent écrits ces poèmes, nous dévions un peu de notre premier point pour nous engager vers la mixité des voix et paroles. Comme pour les catégories linguistiques, Rimbaud ne choisit pas et fait de la multiplicité des voix une poétique, et ce dès ses débuts. En effet, à lire avec attention les poèmes de la première saison, l'on se rend compte que l'influence des poètes romantiques et du Parnasse, ainsi que des emprunts à leurs textes sont nombreux, comme l'ont relevés plusieurs critiques. Cette influence continue après les premiers poèmes, même si Rimbaud en vient à plus se citer lui-même (nous venons d'en voir un exemple avec l'«Alchimie du verbe»). Par exemple, le poème 'Soleil et Chair' ('Credo in Unam') emprunte à 'La Cithare' de Banville le thème général et certains développements. 'Les Réparties de Nina' sont de même tout à fait dans la veine de 'Chère, voici le mois de mai' dans *Les Stalactites* du même auteur, reprenant le thème, la location, et la forme. On peut aussi voir 'Ophélie' comme une réécriture poétique du tableau de Millais. Dès son entrée en poésie, Rimbaud se situe donc *en dialogue* avec les autres formes (et les plus contemporaines) artistiques; son travail vient déjà réécrire, ajouter une version à d'autres œuvres, se mettre en relation avec elles. Nous avons là, de nouveau, une figure du traducteur, ou une figure renouvelée de la maïeutique, du dialogue de la traduction que nous avons examiné chez Baudelaire.

La position du poète comme traducteur qui emprunte, réécrit et offre de nouvelles versions d'œuvres précédentes, ainsi que la mixité langagière, atteint son point culminant avec le cercle zutique. Le projet zutique nous intéresse tout particulièrement en relation avec la traduction, entendue dans un sens proche de l'adaptation, et en tant que les poèmes produits peuvent offrir une *image* du traducteur. En effet, les poèmes zutiques sont à la fois des pastiches et des parodies, puisqu'ils sont écrits dans le style de l'auteur auquel ils sont attribués. L'auteur véritable, qui vient relever les tics et les habitudes pour les copier et les détourner de façon injurieuse et scatologique n'est pas toujours identifié (mais il s'agit souvent de Rimbaud). On pourrait ainsi voir les poèmes de l'album zutique comme d'autres *versions* d'un même texte ou plutôt d'un même *genre* de texte puisqu'ils viennent

imiter un autre texte: ils en offrent une version caricaturale. De plus, dans le pastiche, l'auteur est contraint de se glisser dans la peau ou plutôt le style de celui qu'il imite. Il s'agit donc de se faire autre, tout comme le traducteur se fait autre pour rendre en sa langue ce qu'il traduit. Le pastiche dans ce cas vient souligner le caractère répétitif et cliché d'un texte, d'un style ou d'une thématique. Mais c'est aussi un procédé qui permet de dire 'je' tout en se plaçant dans une position qui signale le refus de toute autorité morale, politique et poétique. Le pastiche, parce qu'il est à la fois imitation et texte original, et donc traduction, permet donc l'expression de plusieurs 'je', celui de l'auteur, et celui de l'imité, qui est représenté par son style. Le pastiche vient donc jouer le 'je est un autre' de la déclaration de la lettre du voyant et introduire une mixité visible, auctoriale au sein du poème. Cette tendance à la mixité par l'emprunt et le plagiat vient donc redoubler la mixité linguistique à l'œuvre au sein même du poème, ainsi que la mixité générique au sein de l'œuvre toute entière.

La mixité a plusieurs conséquences. On pourrait dire que Rimbaud fait de la poésie, de sa poésie, une sorte de collage, de phrases, de mots et d'expressions d'origines variées. Sa poétique fait anachroniquement penser aux collages des cubistes qui font un tableau de l'addition de coupures de journaux et de partitions. On peut aussi penser les poèmes de Rimbaud comme des patchworks composés de façon plus ou moins visible de mots appartenant à des lexiques, des registres et des textes bien différents. Le patchwork est une pratique qui consiste à recréer des objets en tissu (en général des courtpointes) à partir de morceaux de tissus qui ont été récupérés, provenant de vêtements ou de draps usés, ou de chutes. Le patchwork est donc un produit fini et uni construit à partir d'éléments composites, d'origines et de statuts variés. Il peut être d'une complexité de motifs et de réalisation extrêmement simple (simple grille de carrés cousus les uns aux autres) ou d'une fascinante complexité. Il en va de même pour la poésie rimbaldienne. Le poème se présente comme un objet artistique fini, mais est le produit de l'assemblage d'éléments langagiers hétéroclites. Cet assemblage peut être grossier, peut laisser visible (à dessein) ses différents éléments, comme il peut les lier dans une infinie complexité.

La poétique rimbaldienne renvoie donc au travail de traducteur en ce qu'elle offre de fait, à la fois une nouvelle lecture de ces extraits, de ces langages et de ces lexiques; et qu'elle les actualise en un poème, et parce qu'elle vient aussi critiquer le *je* lyrique qui prévalait jusqu'alors. La traduction peut ici être comprise comme relecture, nouveau saisissement d'un texte préexistant. Si la poésie rimbaldienne est une poésie issue d'un montage de voix

diverses et variées, alors une des conséquences directes est la perte, sinon la contestation, de ce *je* lyrique. Le *je* du poème est constitué des divers *je* empruntés, et des diverses identités que la langue, socialement contrainte, produit. Le *je* poétique est autre: il appartient à d'autres, est constitué par les autres, et il se situe en dehors d'une poésie que Rimbaud lui-même qualifiait de 'subjective' et que Ross traduit par '*personal*'. Si Mallarmé a cherché un langage unique et universel qui permettra la 'disparition élocutoire du poète', chez Rimbaud le poète et son moi disparaissent derrière la polyphonie assumée et recherchée du texte, derrière la polyphonie des *je* possibles. C'est ce qui lui permettra de dire que 'je est un autre'. Il est la collection des voix et des idiomes, il est le traducteur qui permet à ces diverses voix de chanter. Rimbaud est loin ici de l'adaptation ou de la 'digestion' baudelairienne, qui efface imperceptiblement les traces des emprunts et des influences d'autrui. Il est loin de l'atelier de Mallarmé, qui vient redécouper et faire plier à sa main et à sa manière la parole d'autrui. Rimbaud coupe, colle et laisse visible.

## ‘Je réservais la traduction’: vers une éthique de la traduction

La poésie rimbaldienne est donc mixte et procède par suppression du *je* lyrique qui est remplacé par un *je* multiple et démocratique, par la mixité des voix et des langues au sein du poème. Cependant, dans son ‘Alchimie du verbe’, le poète affirme avoir ‘réservé’ la traduction. Que veut dire cette phrase ? Que peut vouloir dire ‘je réservais la traduction’ quand ‘je est un autre’ ? Nous voudrions dans la suite de ce texte réfléchir sur ces liens qui unissent traduction et identité chez Rimbaud, et montrer que c’est parce qu’il est confronté à la polyphonie des voix, à la multiplicité de la parole poétique et qu’il veut conserver cette parole dans son entier et dans sa diversité, que Rimbaud a dû réserver cette traduction.

Dans son chapitre consacré à Rimbaud et intitulé ‘Je réservais la traduction’ dans *L’Absolu comparé*, Éric Dayre s’interroge sur le sens à donner à cette expression énigmatique et dont nous avons déjà commenté l’ambiguïté. Pour Dayre, cette expression ‘peut s’entendre au moins en deux sens. D’une part, la traduction est ce qu’il s’agit de réserver, de ne pas faire. D’autre part, la traduction (où l’on entend le langage en général) devient elle-même une ‘réserve’ nécessaire au poème.<sup>232</sup> La traduction n’est pas, ajoute-t-il, le simple passage d’une langue à une autre. Ces deux interprétations se rejoignent en ce que toutes deux signalent la potentialité du langage, qu’il s’agit de ne pas réduire en ne ‘réservant pas’ la traduction. Ceci reviendrait à supprimer les potentialités linguistiques, signifiantes du langage et des mots, leur pluralité phonique et syntaxique. Toute traduction, si elle est pensée comme interprétation, vient offrir un cadre de lecture au texte, se superposant à lui en un commentaire, vient lui donner une explication définitive. Réserver la traduction revient donc à ne pas expliquer, ne pas interpréter, mais plutôt donner à lire toutes les possibilités contenues, et *en réserve* dans le langage. Il s’agit d’une réserve de sens et d’explication. ‘Si ‘Je est un autre’, ajoute Dayre, alors, dans la réserve propre à la traduction, c’est-à-dire dans *l’inexplication réservée*, une langue est réservée contre son exposé: *une langue est une autre*’.<sup>233</sup> On pourrait même dire ‘un mot est un autre’ ou ‘est à un autre’. C’est pourquoi le poète a voulu

---

<sup>232</sup> Dayre, p. 196.

<sup>233</sup> Dayre, p. 196.

‘réserver la traduction’: s’il ne cherche pas à *transformer* mais à accoler les voix et les facettes du *je* en un patchwork, alors les interprétations qui viennent imposer une lecture, un vocabulaire, un *style* restent *en réserve*, possibles, et possibles dans leur variété. Ce qui est assez fascinant avec Rimbaud est qu’il ne donne pas *une* réponse ou une lecture, il n’assène pas une vérité ou une idéologie, mais qu’il laisse à la fois la possibilité pour *une autre* réponse et même *toutes les autres* réponses.

Réserver la traduction consiste donc à ne pas faire ce que fait la traduction, entendue comme interprétation qui viendrait fixer un texte de façon définitive. Réserver la traduction, c’est aussi alors refuser le récit qui donne sens et direction à un propos. De plus, réserver la langue et ne pas créer un discours au vocabulaire uniforme et uniformisant revient à exclure le texte d’une mise en contexte historique. Réserver la traduction c’est donc ne pas inscrire son texte dans une Histoire, c’est-à-dire dans un récit qui vient se superposer au récit collectif ou le créer, pour en donner une version qui est une traduction du réel, car nul récit ne peut contenir le monde dans sa totalité. Rimbaud se refuse à la singularisation (induite par la nécessité du point de vue narratif) comme il le faisait par rapport à la langue et à la forme. L’objet du poème se situe alors hors d’une désignation définitive de toute chose, désignation qui ferait de la poétique une posture et de la poésie une imposture, n’offrant qu’un aspect du monde et du moi. Dayre signale d’ailleurs que ‘pour Rimbaud l’imposture de la poésie est une menace concrète’,<sup>234</sup> celle de l’enfermement dans un discours, de la suppression de la polyphonie et de la polysémie. C’est d’ailleurs ce que semble aussi critiquer l’*‘Alchimie du verbe’*. Par son usage du temps du passé, donc du récit, elle vient aussi mettre en question la position du poète voyant qui s’est finalement enfermé dans un seul type de discours et a donc cessé de ‘réserver la traduction’.

Si la traduction est réservée, alors l’histoire, la linéarisation des événements et la hiérarchisation des voix est remise en cause puisque le poème permet à toutes ces voix et moments de cohabiter et de communiquer au sein du poème. Or, dans l’*‘Alchimie du verbe’*, c’est au passé qu’est réservée cette traduction, et le poème va donc venir développer une critique de cette réserve. On assiste en effet au retour du récit, sous la forme d’un avant et d’un maintenant: avant ‘je réservais la traduction’, maintenant ‘cela s’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté’.<sup>235</sup> Remarquons cependant que le présent est ici ambigu. Le verbe ‘savoir’ est en effet un verbe semi-modal qui exprime une qualité, une capacité, et non une action. Ce n’est pas parce que le poète ‘sait saluer’ qu’il salue. De fait, ce

---

<sup>234</sup> Dayre, p. 190.

<sup>235</sup> ROC, p. 269.

commentaire vient plutôt s'ajouter aux autres qualités du *je* du poème. En plus de l'histoire qu'il a écrite de sa folie, il sait saluer, reconnaître la beauté. L'Alchimie du verbe' vient donc narrer, ou plutôt relater, c'est-à-dire *faire le récit* par l'exploration des diverses temporalités et des variations induites par ces temporalités (que nous avons déjà signalées: changement dans l'ordre des voyelles par rapport au sonnet, versions de poèmes, etc.). Le poème intègre en son sein les différents types de discours (dans le cas de l'Alchimie du verbe', discours en prose puis en vers, et poèmes versifiés qui intègrent plusieurs registres), lesquels sont doublés d'un discours sur les discours puisque la prose du poème dans sa forme au passé vient enclore les poèmes en vers et leur offrir une sorte de commentaire, une autre version, une traduction. Le poème réussit à afficher la réserve de la traduction grâce à la mise en scène des poèmes en vers et l'explication au passé simple de sa poétique précédente (inventer la couleur des voyelles, fixer les vertiges et noter l'inexprimable). Le commentaire vient se superposer grâce à l'imparfait, c'est-à-dire à une temporalité qui est de fait un commentaire et une interprétation de l'acte passé, sa critique. Si le texte avait été au présent nous n'aurions pas cette superposition de deux temporalités. Grâce à l'imparfait deux discours peuvent être concomitants: le premier est celui qui décrit l'acte (de réserver la traduction), le second est celui qui signale que c'est un acte terminé, sans aucune connexion avec le présent. De fait, le poème l'Alchimie du verbe' vient à la fois montrer la réserve de la traduction et *dé-réserver* celle-ci. Les poèmes de la *Saison en enfer* nous présentent donc une sorte de récit, mais un récit critique, parce que variation sur la variation, un récit qui trace une trajectoire du passé (du 'jadis') et du temps à venir, et n'écrit pas nécessairement une histoire parce qu'il met toujours en *relation* les différentes temporalités. La traduction, parce qu'elle est commentaire immédiat, dans le texte, est donc une auto-critique. Le poème réussit à exister comme lieu mixte et à conserver la multiplicité au cœur de son unité. Le poème qui ne réserve plus la traduction introduit une *relation* entre ces divers éléments et événements.

C'est cette critique qui nous permet de dire que se déploie dans la poésie en prose rimbaldienne une *éthique* de la traduction dont une des expressions pourrait être la formule qui clôt la *Saison en enfer*: 'posséder la vérité dans une âme et dans un corps.'<sup>236</sup> Celle-ci est

---

<sup>236</sup> ROC, p. 280. Notons ici que le concept d'une 'éthique de la traduction' n'est pas le positionnement critique du traducteur par rapport à sa traduction que développe Berman. Il s'agit d'une véritable donnée à la fois poétique et politique du texte (qui se constitue alors comme l'espace où peuvent résonner la pluralité des discours). Ce concept ainsi entendu est redevable à Timothy Mathews, qui a eu la gentillesse de longuement discuter de ces questions avec nous. Il s'inscrit dans la perspective plus vaste de sa propre analyse esthétique, qui examine la façon dont l'on peut être relié à et par l'art, et qu'il développe notamment dans *Alberto Giacometti: the Art of Relation* (London: I.B. Tauris, 2014).

envisagée comme une conséquence du parcours qu'a offert la *Saison* puisqu'elle est placée en italique et qu'elle suit un futur simple: 'il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et dans un corps*.' Cette dernière partie de l'«Adieu» vient comme faire table rase d'un parcours et d'une époque, se refusant à la mémoire: 'Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent ... tenir le pas gagné'.<sup>237</sup> Cette rupture avec les souvenirs et le passé, qui sont donc dépassés à la fin du parcours qu'est la *Saison*, permet la projection dans ce futur simple que nous venons de mentionner en transformant le *je* en nous. Le rejet de la mémoire et donc de la multitude des *autres* qui la composaient permet la constitution d'une communauté qui a fait unité de la multiplicité: 'Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, *nous* entrerons aux splendides villes.'<sup>238</sup> La traduction est ce qui permet la création d'une communauté poétique. Or en créant ce *nous* qu'il inscrit par rapport à un passé et à un futur (et non à un conditionnel), Rimbaud vient faire événement, cet événement qui comme le dit Blanchot est essentiellement à venir: 'Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser.'<sup>239</sup> La dé-réserve de la traduction, qui produit une éthique de la traduction en fait une unité de la pluralité et de la mixité. Elle est ce qui fait ici *récit*, ce qui est en train d'advenir. Ce *récit* est un récit de la traduction et une éthique puisqu'il vient proposer un *autre* récit collectif qui est un espace démocratique puisque chaque voix et chaque discours y trouvent leur place. La traduction est donc la création d'un espace littéraire pour l'expression de la démocratie, de cet espace où toutes les voix peuvent être entendues et ont droit de cité (d'être citées).

La poésie rimbaldienne avait pour ambition dans les lettres du voyant de faire acte nouveau. Si le parcours poétique a offert de nombreuses variations à la fin de la *Saison en enfer* on peut dire que l'ambition est toujours la même et cela est vrai à la fois pour le projet poétique et le projet politique. C'est ainsi que l'on peut lire la fin de l'avant dernier poème 'Matin' qui clame: 'Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre ! Le chant des cieux, la marche des

---

<sup>237</sup> ROC, p. 280. Cette expression 'tenir le pas gagné' et celle qui la précède que nous n'avons pas citée 'il faut être absolument moderne', informent la réflexion d'Yves Bonnefoy dans *Notre besoin de Rimbaud* (Paris: Seuil, 2009).

<sup>238</sup> ROC, p. 280. Je souligne.

<sup>239</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), pp. 12-13.

peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie.<sup>240</sup> Rimbaud vient détruire et non poursuivre, il n'a pas pour ambition d'offrir une lecture et une représentation du monde. Il peut par contre être le médium de la polyphonie de ce monde et faire événement en réinventant le monde par la traduction. Et lire Rimbaud c'est alors s'ouvrir à cette éthique de la traduction. Car comme le montre Clive Scott tout au long de son ouvrage *Translating Rimbaud's Illuminations*, la traduction ne doit pas être un choix ou une interprétation. Elle est la recreation d'un espace de lecture du poème: "Translation is not what tells us what Rimbaud is about; translation is what suggests to us ways in which we might most profitably read Rimbaud" dit-il.<sup>241</sup> Il est possible de voir en Rimbaud, comme on l'avait fait de Baudelaire mais pour des raisons différentes, un traducteur ou lecteur au goût de Clive Scott, c'est-à-dire qui serait plus préoccupé à offrir en un même texte la multiplicité de ses lectures possibles que de limiter sa traduction à une seule version. Rimbaud fait de la mixité, de l'hétérogénéité un principe ontologique de sa poétique.

---

<sup>240</sup> ROC, p. 277.

<sup>241</sup> Clive Scott, *Translating Rimbaud's Illuminations* (Exeter: University of Exeter Press, 2006), p. 18-19.

## Conclusion

Travail du langage comme matériau, mixité dans la forme et dans la langue, variation sur la variation, création du poème comme un espace multiple où se déploie la diversité des voix: Rimbaud met au point une poésie qui rend compte de la dimension démocratique de sa pensée et qui est une éthique de la traduction. La *Saison en enfer* met en scène une altérité qui est créée par une confrontation du *je* avec lui-même dans les différents moments de sa mise en scène. Le dérèglement de tous les sens introduit un dérèglement de la langue et du moi, lesquels sont dépassés en cette éthique de la traduction qui vient offrir au poème un cadre où peut s'exprimer l'infinie variété des discours, des versions et des rapports au monde. Le rapport à la traduction de la poésie de Rimbaud se situe au niveau de son attention au langage, à la capacité de la langue à s'offrir dans une variété d'idiomes, de registres et de qualités, qui en font le matériau d'un travail esthétique qui tente de contenir en un poème la multiplicité des discours et leur hétérogénéité. Mais le rapport à la traduction est aussi dans l'agencement de ces discours entre eux, puisqu'alors le poème leur permet de dialoguer, de se confronter, et d'offrir au lecteur la pluralité de ses versions. À celles-ci, qui étaient à l'état de possible dans la poésie en vers (chaque poème nécessitant d'être écrit dans une *autre* version pour que la variété de ses possibles puisse être exprimée), c'est-à-dire *réservées*, le poème en prose offre une forme qui permet de *déréservier* la traduction, c'est-à-dire de faire coexister ces différentes versions au sein du même texte. Quand le poème versifié offrait la possibilité d'exprimer la diversité de la langue, le poème en prose se propose en plus d'exprimer la diversité des discours. C'est ce que nous avons appelé une *éthique* de la traduction, car alors l'espace du poème devient l'espace démocratique de l'expression de la multiplicité des voix. La poésie rimbaldienne, toujours *en avant* invente donc une forme et une *relation* au temps et à l'histoire qui parviennent à tenir en un seul leur multiplicité et mixité. La traduction existe dans la relation, dans le rapport de relation entre ses divers éléments que met en place le poème rimbaldien. Nous verrons dans la seconde partie de notre travail que ces éléments, qui sont dans un état que l'on pourrait qualifier d'expérimental dans la *Saison en enfer*, se réalisent pleinement lorsque l'on aborde les *Illuminations*, pour véritablement faire du poème un objet poétique qui met en place l'éthique de la traduction de façon dynamique.

## Conclusion de la première partie

Dans sa *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic déclarait: ‘Revaloriser la traduction implique qu’elle soit une écriture’<sup>242</sup> et plus loin, ‘[l]a pensée poétique est la manière dont un sujet transforme, en s’y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage.’<sup>243</sup> Nous avons voulu montrer que chaque poète faisait de la traduction une écriture, c’est-à-dire à la fois un principe poétique et le moyen de réaliser le poème. Cette écriture est ce qui permet au poème de ‘vivre le langage’ mais aussi de le faire vivre. La traduction est une écriture parce qu’elle rend compte d’une utilisation du langage pour le transformer en un texte. Elle est donc une pensée poétique. La traduction est au cœur de la réflexion poétique de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, elle informe la façon dont la poésie se conçoit et s’énonce.

Si la traduction est donc le lieu où s’expérimente une poétique chez les trois poètes, l’on peut d’ailleurs envisager leurs différents parcours comme complémentaires, puisque chaque poétique de la traduction permet d’éclairer un aspect différent de l’esthétique: l’on retrouve en effet chez Baudelaire une interrogation autour des enjeux de la création du texte poétique, chez Mallarmé c’est la relation entre le texte et le langage qui est sollicitée, quand avec Rimbaud on assiste à la création du poème comme un lieu poétique et démocratique, qui met en jeu la relation du texte aux discours qui l’entourent.

Ainsi, pour Baudelaire, la pratique de la traduction permet l’expérimentation du style, au sens le plus général que l’on puisse donner à cette expression, puisqu’elle permet au poète de trouver à la fois sa place d’énonciateur, et de travailler la langue de façon à mettre au

---

<sup>242</sup> Meschonnic, p. 33.

<sup>243</sup> Meschonnic, p. 35.

point une langue poétique dont il fera usage dans le poème en prose. La pratique de la traduction ne lui a pas seulement permis de continuer à écrire, malgré ses problèmes de procrastination, mais elle lui a surtout permis de mettre au point une prose non spécifiquement narrative ou descriptive, mais poétique, qui pouvait s'adapter 'aux ondulations de la rêverie et aux soubresauts de la conscience',<sup>244</sup> c'est-à-dire traduire des états de l'âme sans verser dans l'autobiographie ni avoir recours à la structure nécessaire d'une fiction.

Chez Mallarmé, la pratique de la traduction permet de préciser la théorie du langage à partir de laquelle se fonde toute l'esthétique du poète. C'est grâce à cette pratique que Mallarmé peut à la fois conceptualiser la relation du poème à la langue et appliquer cette théorie à un texte sans avoir à passer par les affres de la création d'un poème original. La théorie poétique de Mallarmé est une théorie qui lie poème et langage dans un rapport de traduction, le travail poétique étant lui-même traduction puisqu'il doit transformer la langue courante, usuelle, conversationnelle en une langue pure capable d'exprimer une altérité supérieure. La pratique de la traduction au niveau particulier d'un poème individuel permet au poète d'expérimenter et de ciseler les outils poétiques. Elle est chez Mallarmé l'atelier du poète. La façon dont il traduit est révélateur de sa poétique qui consiste à convertir le langage de la tribu en un langage supérieur. La traduction de Poe est donc le miroir de la pratique poétique mallarméenne, et vouloir rendre transparente la langue de la traduction grâce au travail des sonorités est le reflet de l'effort poétique qui cherche à rendre plus pur, donc plus transparent le langage courant afin qu'il laisse entrevoir l'Absolu. Nous verrons comment les poèmes en prose viennent rejouer ce processus, passant notamment de l'anecdotique au poétique.

Chez Rimbaud enfin, la traduction informe chaque élément de la poétique parce qu'elle permet de construire le poème comme un lieu capable d'accueillir en son sein la pluralité des discours. Elle est à la fois l'attention au mot et à la pluralité essentielle de la langue, mais aussi à toutes les identités dont sont porteurs les discours. En faisant du 'je' un autre, et même des autres, et en intégrant au poème la multiplicité des formes que peuvent prendre ces 'autres' langues, Rimbaud fait du poème un espace démocratique où peut se réaliser une éthique de la traduction.

Chaque esthétique se révèle lorsqu'elle est analysée sous l'angle de la traduction. La façon dont le poème se construit dans sa relation à l'autre – l'autre texte, l'autre langage, la

---

<sup>244</sup> BOC, pp. 275-76.

communauté des autres discours, agit comme un révélateur des motivations qui structurent les écritures.

Pour Baudelaire, l'analyse de la traduction montre que sa poésie et sa pratique de l'écriture sont tendues vers ce qui leur est extérieur. La pratique poétique baudelairienne est en effet un acte de communication qui s'organise en direction et en relation avec un autre ou un ailleurs. Cet ailleurs, cet autre du poème peut être l'ailleurs du texte dans le souvenir littéraire, de l'art (avec les *Salons* par exemple), de la lecture (l'on pense ici au poème 'Au lecteur' qui ouvre les *Fleurs du mal* et qui montre que la poésie de Baudelaire est un acte dirigé vers autrui), ou du réel, notamment dans les 'Tableaux parisiens' et les *Petits poèmes en prose* qui font autant entrer la réalité du monde qui les entoure dans la poésie, qu'il font entrer la poésie dans ce monde. La poésie de Baudelaire n'est pas centrée sur elle-même, elle ne fait pas de son énonciation son principe. C'est pourquoi les traductions sont un espace de communication entre le texte qu'il traduit et le lecteur par l'intermédiaire de sa parole. Sa poésie est une main tendue, vers le réel, vers les autres arts. Ce qu'elle organise avant tout c'est une relation à l'autre, et c'est pourquoi la poétique de la traduction, de la traduction qui est cette main tendue vers autrui, est au cœur de son esthétique.

L'analyse de la traduction chez Mallarmé montre une relation à l'ailleurs toute différente de celle de Baudelaire. L'esthétique mallarméenne est essentiellement centrée sur elle-même. Chez Mallarmé la traduction n'est pas un moyen qui permet de tisser un lien d'intelligence entre le texte et ce qui est extérieur au texte, elle est un retour sur soi, sur le soi du texte ou du langage. La poésie de Mallarmé ne cesse de s'examiner, pour essayer de dégager de cet examen sa vérité profonde, à la manière d'une analyse psychanalytique, à la recherche de son moi. La traduction est un outil, un moyen mais non une fin, qu'il s'agisse de la traduction du poème d'une langue à une autre, ou de la traduction du langage de son état dans l'usage courant à son état en poésie, c'est-à-dire purifié des scories de son imperfection. Elle n'est pas ce qui permet de relier, de faire dialoguer, mais elle se doit d'être la matrice d'une transformation. La poétique s'organise autour de cette exploration interne. Toute l'œuvre de Mallarmé est porteuse de cette esthétique autocentrée, chaque tentative poétique fonctionnant toujours autour de son objet.

Diversité, multiplicité, versatilité même sont les expressions qui viennent à l'esprit lorsque l'on cherche à décrire la poésie rimbaldienne. La traduction est ce qui lui donne sa grande mobilité, lui permet de ne pas s'asseoir, de s'enfermer dans une seule lecture, une seule expression. La poésie de Rimbaud est traduction parce qu'au cours de son parcours, dans

un même mouvement elle regarde en arrière et va de l'avant, elle reconnaît et commente ce qu'elle laisse derrière elle tout en le détruisant pour créer autre chose. Dans ce mouvement, elle fait du poème cet espace textuel complexe où sont enregistrés les divers aspects du texte et partant, les divers aspects de la langue poétique. L'on a l'impression avec chaque nouveau poème de Rimbaud qu'il s'agit à la fois de reconnaître les états poétiques qui le précèdent pour mieux les dépasser vers une nouvelle poétique (passant de l'imitation du Parnasse à la chanson, à la poésie en prose en un laps de temps très court). La poésie rimbaldienne est ce mouvement constant et rapide, vers l'avant, vers une nouvelle position esthétique, une nouvelle expérimentation poétique. Avec le poème en prose, Rimbaud trouve la forme qui lui permet de poursuivre son évolution poétique car elle est capable d'exprimer toutes les traductions possibles de la poésie.

Nous allons à présent examiner la façon dont le poème en prose se construit comme l'épitomé de la poétique de la traduction dont nous avons parcouru les réalisations chez Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud.

## SECONDE PARTIE: ESTHETIQUE DU POEME EN PROSE



## Introduction

Dans son ‘Introduction’ au *Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Suzanne Bernard s’interroge sur la définition du poème en prose et file la métaphore de la perte de repères locatifs, comme si ‘marcher’ en poésie en prose signifiait se perdre en chemin:

Ce qui rend difficile (passionnante, aussi...) la question du poème en prose, c’est que nulle forme poétique peut-être, parmi celles qui ont depuis un siècle tenté de plier le langage à des exigences nouvelles, ne met en jeu avec autant d’acuité la notion même de poésie. [...] Quel critère nous permettra de déterminer à quel moment telle page cesse d’être prose, pure prose, belle prose peut-être, pour se charger de poésie, d’une part, et d’autre part pour mériter le nom de poème ? Les éléments sont les mêmes, puisqu’ils sont empruntés à la prose, en non pas même au langage plus orné de la ‘prose poétique’, mais à la prose de tous les jours, sans festons et sans astragales. La secrète transfiguration qui charge ces mots tout ordinaires d’un pouvoir secret, la manière dont circule le mystérieux courant poétique le long de phrases apparemment sans harmonie et sans mesure [...], quelles règles pourraient permettre de les définir – puisqu’aussi bien ce pouvoir de la poésie se situe au-delà du langage ? Ajoutons à cela que le poème en prose, genre protégée, nous déconcerte par son polymorphisme. [...] La variété de l’inspiration, ici, n’a d’égale que la variété des formes: on se trouve égaré dans un domaine touffu, mal connu, où les limites ne sont pas clairement tracées, et devant lequel on se prend parfois à évoquer avec nostalgie les belles allées bien tracées de la poésie classique.<sup>245</sup>

Poser le problème de la limite et de la règle en ces termes c’est essayer de penser la perte de direction qu’implique leur absence. Cela revient à dire qu’il est difficile de penser la chose qu’est le poème en prose en tant qu’objet littéraire, et il est de fait un objet littéraire (ou poétique) non identifié.

Nous allons à présent tenter de montrer les similitudes et les influences qui existent entre travail de traduction et création du poème en prose. Pour ce faire nous commencerons par

---

<sup>245</sup> Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* (Paris: Nizet, 1959), pp. 9-10.

essayer de circonscrire les questions à la fois historiques, esthétiques et poétiques qui entourent le poème en prose pour montrer qu'il se présente comme une forme problématique, décevante (des attentes du lecteur) et surtout qu'il présente une forme traduite de la poésie versifiée. Nous utiliserons l'adjectif 'prosé' en alternance avec 'en prose', tout comme l'on utilise de façon courante 'versifié' pour 'en vers'.

Les considérations historiques et génériques énumérées, nous nous concentrerons ensuite sur une étude de la composition de poèmes en prose chez Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Baudelaire est évidemment le premier acteur d'une pièce en trois actes, le créateur à la fois d'une pratique et d'un genre qu'il vient légitimer par son recueil des *Petits poèmes en prose*. Mallarmé s'essayera aussi à la poésie en prose mais d'une façon beaucoup plus marginale que Baudelaire, à la manière qui le caractérise, c'est-à-dire en retrait, dans le doute et la douceur, malgré le caractère proprement *nouveau* des poèmes en prose de la deuxième période. Rimbaud, enfin, dans la lignée de Baudelaire, renouvelle le genre en lui donnant son caractère proprement poétique et visionnaire, avec toute la force dont il fit preuve au long de sa courte carrière. Nous nous attacherons dans cette seconde partie à l'étude des *Illuminations* plus qu'à celle d'*Une saison en enfer*, pour des raisons que nous expliciterons le moment venu.

En ce qui concerne Baudelaire, nous nous sommes résolu à utiliser le titre de *Petits poèmes en prose* contre celui qui lui est préféré dans l'édition en Pléiade de Claude Pichois (à savoir *Le Spleen de Paris*)<sup>246</sup> pour des raisons à la fois de goût personnel (l'allitération en *p* notamment) et parce que nous tenons à insister sur le caractère formel, plutôt que thématique, de l'ouvrage; considérer le recueil plus comme celui qui contribue à l'établissement d'un genre nouveau que comme le pendant en prose des *Fleurs du mal* et de leur section 'Tableaux parisiens'.

---

<sup>246</sup> Voir la notice aux *Petits poèmes en prose*, BOC, pp. 1293-1307.

## Considérations historiques

L'idée séminale de ce travail entre traduction et poème en prose est venue de l'observation de l'existence d'une coïncidence entre les origines du poème en prose et le développement de la traduction à l'orée du 19<sup>ème</sup> siècle, puis de celle qui existait entre les poètes fondateurs de cette forme poétique et de leur travail de traducteur. Avant d'être l'expression d'une relation nouvelle à la poésie, le poème en prose est une forme qui trouve sa légitimité dans la pratique de la traduction, puisqu'elle est issue de la traduction en prose de poèmes versifiés. Nous voudrions ici montrer comment cette forme a émergé à partir des traductions.

Le poème en prose surgit au 19<sup>ème</sup> siècle sous diverses plumes et diverses formes. Jamais véritablement théorisé (Baudelaire a fait semblant de le faire dans sa lettre à Houssaye), il fait florès à la fin du siècle dans des revues marginales ou d'avant-garde. Chacun y voit une double origine textuelle (c'est-à-dire si l'on ignore le fait que la mentalité de la seconde moitié du siècle est à l'invention de formes nouvelles), Chateaubriand d'une part, et les traductions d'autre part.

Chateaubriand semble en effet avec ses *Martyrs* avoir réussi à composer une épopée *en prose*, ce qui est une nouvelle forme pour ce genre classique qui se caractérise par son lyrisme. Cette épopée a donné lieu au développement du concept de 'prose poétique', qui est un passage, souvent descriptif, se caractérisant par sa beauté et donc sa langue, l'usage d'images et de tropes, et sa clôture. L'on pourrait ainsi lire les *Martyrs* comme une version moderne, c'est-à-dire en prose, de l'épopée. Les soubresauts de l'âme et la sublimation des sentiments romantiques y trouvent l'expression de leur quête spirituelle en débordant le cadre fixe de la versification. Les enjeux de l'épopée, qui sont la sublimation des êtres et des pensées, y sont maintenus dans une forme plus lisible et accessible à un lectorat grandissant (l'ouvrage fut d'ailleurs un grand succès).

Mais l'apport de Chateaubriand ne se limite pas à son épopée en prose. En effet, ce travail formel et romanesque est redoublé par la traduction qu'il donna du *Paradis perdu* de Milton. Dans son 'Avis du traducteur', il s'explique (dans des termes qui seront encore ceux de

Mallarmé) sur ce paradoxe apparent qui est de vouloir faire une traduction littérale tout en changeant la forme du poème – en passant donc d’une épopée versifiée à une épopée en prose, quand le changement de la forme est en fait une conséquence directe de la décision de traduire littéralement, puisque si l’on avait contraint la traduction dans un vers français, celle-ci aurait dû s’adapter au vers et non plus de suivre le texte original. Ainsi:

Si je n’avais voulu donner qu’une traduction élégante du *Paradis perdu*, on m’accordera peut-être assez de connaissance de l’art pour qu’il ne m’eût pas été impossible d’atteindre la hauteur d’une traduction de cette nature; mais c’est une traduction littérale dans toute la force du terme que j’ai entreprise, une traduction qu’un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leur yeux. Ce qu’il m’a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d’une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la même harmonie.<sup>247</sup>

Le vers de Milton devient donc dans la version de Chateaubriand une ‘longue phrase’, mesurée et harmonieuse, qui aurait pu trouver son expression dans la langue de Baudelaire qui lui ‘rêv[ait] le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime’.<sup>248</sup> Toutes les remarques de traduction de Chateaubriand montrent un intérêt à la langue, dans sa grammaire et dans son style, intérêt qui est de son époque et ne fera que se développer au cours du siècle. La prose poétique trouve donc sa fondation et sa légitimité dans le travail de l’épopée romantique en prose, puis de la traduction en prose de l’épopée versifiée.<sup>249</sup> De la prose poétique au poème en prose il y a cependant un pas, qui est celui de l’autonomie du texte en poème, hors du cadre d’une narration tendue vers son but.

Or cette forme du poème en prose trouve aussi sa légitimation grâce aux traductions des 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles de poèmes étrangers rendus en prose et publiés dans les revues littéraires. Ce phénomène, qui débute à la fin du 18<sup>ème</sup>, se poursuit tout au long du 19<sup>ème</sup> – où l’on voit Mallarmé publier ses traductions des poèmes de Poe dans les revues avant de le faire sous la forme d’un livre –, Suzanne Bernard l’expose dans la somme inégalée qu’elle consacre au poème en prose, où elle note en effet le lien qui existe, en ce qui concerne l’émergence de la forme, entre ces traductions de textes poèmes rendus en prose et la légitimation de la forme brève du poème en prose: ‘Les traducteurs, en effet, ont les

---

<sup>247</sup> François –René de Chateaubriand, ‘Remarques sur le *Paradis perdu*’, <[www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Paradis\\_perdu.pdf](http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Paradis_perdu.pdf)>, [consulté le 6 mai 2014], p. 4

<sup>248</sup> BOC, p. 275.

<sup>249</sup> D’autres travaux ont fait remonter l’apparition de cette prose poétique au 17<sup>ème</sup> siècle, voir à ce sujet Christian Leroy, *La Poésie en prose française du XVII<sup>ème</sup> siècle à nos jours. Histoire d’un genre* (Paris: Champion, 2001), qui montre que la prose poétique des *Martyrs* trouve son origine dans la haute prose française néo-classique après l’échec des grandes épopées composées par Scudéry, Le Moyne, Chapelain ou Le Laboureur.

premiers insisté sur la nécessité de libérer le langage poétique, de lui donner plus de variété et de pittoresque' écrit-elle.<sup>250</sup> Les traductions servent donc de prétexte à l'apparition d'une forme qui va alors se développer dans cette référence à un texte étranger pour trouver sa place et sa validité. C'est le phénomène de ce que Bernard appelle les 'pseudo-traductions'. On assiste ainsi au 19<sup>ème</sup> siècle au surgissement de textes qui se disent être des traductions et qui, de fait, sont des textes originaux, mais qui utilisent l'artifice de la traduction pour trouver une place dans la littérature de leur siècle: 'les premières tentatives de « poèmes en prose » ont pris toutes, sans exception, la forme de pseudo-traductions: le terme de *traduction* devenant une sorte d'alibi pour les hardiesses de l'auteur, et ajoutant à ses originalités de rythme et de style un piment exotique'.<sup>251</sup> Alibi, certes, mais aussi mise en abyme d'une forme qui s'attache à 'traduire', en prose, une nouvelle forme de l'expérience poétique.

On assiste donc à un double mouvement de légitimation: celle de la prose poétique, et celle de la forme, par la traduction. Ainsi, quand Aloysius Bertrand apparaît dans le paysage littéraire avec ses poèmes d'inspiration médiévale, il se place dans la lignée d'autres textes. Mais, au lieu d'offrir une pseudo-traduction de ballades ou de chansons d'origines étrangères ou dialectales, il construit son recueil autour de la fiction d'un 'Gaspard de la nuit' médiéval, et donc déplace le caractère exotique de son texte de l'étranger à l'historique. Or, si Bertrand ne se portraitise pas en traducteur (bien que l'ouvrage s'ouvre sur la fiction de sa découverte du texte par celui qui va les faire publier), c'est sa volonté affichée que les poèmes se déploient en strophes sur la page 'comme' des poèmes versifiés, et le fait qu'il adapte un genre en vogue, qui nous permettent de dire que ses poèmes en prose participent de ce lien que nous tentons d'établir entre poésie en prose et traduction. Il produit en effet un recueil de poèmes en prose qui copient une esthétique de poèmes en vers, et qui se présentent donc comme la *traduction* d'une esthétique pseudo-historique et pseudo-versifiée.

Les liens que le poème en prose entretient avec la traduction sont donc multiples: à la fois issu des traductions et pseudo-traductions du 19<sup>ème</sup>, mais aussi influencé par la pratique du billet journalistique et de la Bohème, le poème en prose se présente comme une forme pot-pourri qui vient offrir une nouvelle version de plusieurs formes hétéroclites. Michel Murat dans son article sur l'histoire du poème en prose analyse la formation du genre de la façon suivante:

---

<sup>250</sup> Bernard, p. 34.

<sup>251</sup> Bernard, p. 35.

Il me semble possible de proposer pour la phase de constitution du genre (en gros: 1830-1880) un modèle pragmatique [...]. Ce modèle articule plusieurs types de compétences, de savoirs et de visées interprétatives qui coexistent chez le lecteur et interagissent selon des modalités variables. L'hypothèse de base consiste à définir le poème en prose comme réélaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants [...].<sup>252</sup>

Le poème en prose se construit donc comme une forme à la fois compréhensive et hétérogène qui vient traduire en une nouvelle version plusieurs formes préexistantes, ce que Murat nomme son 'caractère second'.<sup>253</sup> Second, il l'est donc comme un texte traduit qui vient après un original, en ce qu'il s'avance en poésie en intégrant et retravaillant des formes existantes. Cette relation seconde avec ce qui le précède est pourtant singulière et fait du poème en prose un événement paradoxal, à la fois nouveau et traduit. Le poème en prose possède donc plusieurs caractéristiques qui permettent de l'identifier au texte traduit en plus de penser sa construction générique comme la traduction des états précédents de la poésie. Ces caractéristiques, qui sont de l'ordre de l'indéfinition du statut de l'auteur et du texte sont également celle du texte traduit. Cette constatation nous permet de penser le poème en prose et la traduction (le texte traduit) comme deux objets littéraires également impensables et posant alors certaines questions esthétiques que l'on peut aborder dans un même temps, l'approche de l'un permettant d'éclairer l'autre et réciproquement. En effet, l'idée est assez couramment répandue que la poésie est ce qui s'écrit en vers; ce qui possède rythme et rimes. Parler de poésie en prose (et encore aujourd'hui) revient à prononcer une expression généralement admise, mais tout aussi généralement incomprise. Il en va de même lorsque l'on parle de traduction de la poésie. Baudelaire lui-même, dans son 'Avis du traducteur' de 1864 aux *Histoires grotesques et sérieuses* déclarait:

Si ma tâche pouvait être continuée avec fruit dans un pays tel que la France, il me resterait à montrer Edgar Poe poète et Edgar Poe critique littéraire. Tout vrai amateur de poésie reconnaîtra que le premier de ces devoirs est presque impossible à remplir, et que ma très humble et très dévouée faculté de traducteur ne me permet pas de suppléer aux voluptés absentes du rythme et de la rime.<sup>254</sup>

La traduction de la poésie est donc considérée, de façon générale par le grand public comme impossible ou incomplète, nécessairement défectueuse, ce que Baudelaire confirme dans 'La Genèse d'un poème' au sujet de sa traduction en prose du 'Corbeau', poème versifié dans la version de Poe: 'Dans le moulage de la prose appliquée à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une

<sup>252</sup> Michel Murat, 'Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose', <[http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire\\_du\\_poeme\\_en\\_prose](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose)> [consulté le 9 juin 2014].

<sup>253</sup> Murat, 'Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose'.

<sup>254</sup> BOC II, p. 347.

singerie rimée'.<sup>255</sup> Comme Chateaubriand, Baudelaire reprend ici l'opposition classique entre traduction fidèle mais en prose et traduction infidèle mais en vers, tout en l'appliquant à sa propre version du poème de Poe.

L'existence de la poésie en prose et de la traduction de la poésie, ou *en* poésie (et donc du poème traduit) sont ainsi à la fois constamment remises en cause et impensées. S'aventurer en leurs terres est chose périlleuse et conceptuellement difficilement saisissable. Notre propos est d'examiner les liens qui les unissent, ces traits que l'on peut tracer entre eux.

---

<sup>255</sup> BOC II, p. 344.

## Défi – (sans –fi)n – itions (considérations génériques)

Après avoir détaillé les liens qui existent entre la poésie en prose et la traduction, il nous faut à présent nous arrêter sur des questions génériques: qu'est-ce qu'un poème en prose, ou plutôt, comment définir le genre du poème en prose? Naturellement des tentatives de définitions du poème en prose ont déjà été réalisées, et les travaux les plus aboutis sont ceux, déjà cités, de Bernard ainsi que de Murat qui dans son article sur l'histoire du poème en prose tente le mélange d'une définition à la fois historique et générique: en faisant l'histoire du genre il vient le définir de façon générique. Il déplore ainsi le manque d'études critiques du poème en prose: 'on ne peut qu'être frappé de la pauvreté des hypothèses théoriques avancées jusqu'ici',<sup>256</sup> et se propose de constituer la sienne, en se détachant de l'approche empirique (de Suzanne Bernard notamment, qui consiste à motiver le genre par la constatation de son existence) et de l'approche de Barbara Johnson qui pour Murat se limite à un trop faible corpus (c'est-à-dire les poèmes doublons de Baudelaire – qui existent dans une version versifiée et dans une version prosée) pour être généralisable. Nous verrons ces deux approches lors de nos études plus précises des poèmes en prose de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Cependant, en voulant apporter un cadre générique strict à un genre flou, Murat semble tomber dans la faille inverse de celle qu'il reprochait à Bernard et justifier le poème par son inscription dans un genre, ce qui vient parfois forcer une définition générique sur une pratique finalement marginale ou peu théorisée (et je pense ici à ce que Murat dit à propos de Mallarmé, mais nous y reviendrons). Nous voudrions au contraire *lire* le poème en prose, et le saisir dans son originalité et sa multiplicité, hors de son inscription dans une histoire littéraire omnipotente.

Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, il est généralement admis que l'apogée du poème en prose correspond à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup>. Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud sont cependant considérés comme les champions du genre (Suzanne Bernard consacre un chapitre à chacun d'eux quand les autres poètes auteurs de poèmes en prose

---

<sup>256</sup> Murat, 'Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose'.

sont réunis en groupes et familles littéraires), et seul Mallarmé écrivait encore des poèmes en prose à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Ils donnèrent tous les trois leurs lettres de noblesse à un genre qu'ils contribuèrent à inventer et que leurs œuvres justifiaient. Il est admis en général que le poème en prose est une *forme* oxymorique. C'est-à-dire que l'on considère qu'un poème est ce qui n'est pas en prose, en fonction de l'opposition classique entre vers et prose. Jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle en effet, on pouvait facilement faire la différence entre ce qui était communément nommé prose et ce qui était nommé poésie. Le poème se définissait de façon très physique. Visuellement, il était un assemblage de vers sur la page, plus ou moins court.<sup>257</sup> Cette définition du poème est évidemment problématique, un assemblage de vers ne fait pas nécessairement un poème.

C'est pourquoi le poème en prose est régulièrement défini par rapport à ce qu'il n'est pas (vers, mètre, rythme, rime, etc.). Divers auteurs se sont attachés à essayer de trouver ce qui en fait de droit un poème, aboutissant généralement à des évidences du type: 'Having no necessary exterior framework, no meter or essential form, it must organise itself from within and find there its own centre of gravity, its own hearth of energy, its own intimate depth of understanding'.<sup>258</sup> Le problème d'une telle analyse est qu'elle signale comme caractéristiques ce qui n'est nullement spécifique au poème en prose. Tout poème, et au-delà, tout texte ou œuvre d'art, quelle que soit sa forme, doit trouver son centre de gravité en lui-même. Un poème en prose n'est pas différent, il est un poème *interne*. Et certes il n'est alors pas aidé de l'extérieur pour fonctionner comme tel. Qui tente alors de définir le poème en prose risque fort de se perdre en chemin, de 'trébucher' pour reprendre le mot d'Aragon, car aucun principe clair et distinct ne semble résister à telle ou telle considération. Max Jacob a défini ses poèmes en prose et a énoncé à leur égard trois règles de construction: 'brièveté, intensité, gratuité'. Ces règles (si tant est qu'on arrive à entendre ce qu'il veut dire par gratuité: gratuité de la poésie? du texte? manque d'importance et superficialité?) peuvent s'appliquer *a posteriori* à un poème comme *La Soupe et les nuages* de Baudelaire, lequel est très court. Mais que faire du *Joueur généreux*, poème beaucoup plus long? Le poème en prose ne se définit donc pas selon les critères habituels, il n'est rien d'autre qu'un *poème écrit en prose*.

Il est difficile de sortir de l'aporie lorsque l'on aborde cette question de la caractérisation du poème en prose. Dans son *Avant-Dire*, Barbara Johnson parvient à s'en échapper en déplaçant le problème d'une caractéristique formelle, relevant de la littéralité, à une

<sup>257</sup> C'est ce à quoi fait référence Michel Murat quand il parle de la qualité volontairement visuelle du découpage en strophes chez Bertrand. Voir Murat, 'Histoire du poème en prose'.

<sup>258</sup> Mary Ann Caws, 'The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge', *The Prose Poem in France*, éd. par Mary Ann Caws et Henri Riffaterre (New York: Columbia University Press, 1963), p. 181.

différence de perception langagière. Le poète en écrivant des poèmes en prose déplace la ligne qui séparait autrefois prose et poésie. Elle affirme:

Simplement, pour nous, la frontière qui autrefois séparait prose et poésie s'est déplacée ailleurs. Le déplacement actuel de cette ligne de démarcation de l'axe prose/poésie à l'axe langage ordinaire/langage poétique n'a rien dissipé de l'intensité des questions de littéralité qui s'y posent.<sup>259</sup>

Nous allons voir que ce déplacement est mis en scène à l'intérieur même du poème en prose, et dans sa forme et dans les thèmes qu'il développe.

### *L'informe et la marge*

*Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe*<sup>260</sup>

La forme du poème en prose ne doit pas pour autant être négligée. Le fait d'écrire un poème *en prose*, et non plus en vers, est en soi un acte esthétique très fort car il se situe en rupture avec tout ce qui a été fait auparavant et les conceptions les plus strictes de l'acte poétique et littéraire. Ceci fait dire avec justesse à Suzanne Bernard que certains textes de nos trois auteurs sont 'anarchiques', l'expression de l'anarchie, du refus de toute règle et tout carcan en poésie.

Ces règles, cette métrique, ces lois héritées de l'ancien temps et qui ne correspondent plus à l'expression d'une parole qui vit avec intensité les changements de son monde, d'autres poètes vont les faire exploser. Le poème en prose n'est pas la seule 'forme' qui prend le vers à contre-pied; il est en cela frère du vers libre par exemple. La fin du 19<sup>ème</sup> siècle et le début du 20<sup>ème</sup> voient la naissance d'une série d'expérimentations poétiques qui ont entre autres objets la forme. À partir de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, on pousse la forme dans ses derniers retranchements, parce que le vers classique n'est pas suffisant; on joue avec lui et on l'associe à la peinture et à l'affiche. C'est ce que font Mallarmé et Apollinaire, l'un avec son *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897 et l'autre avec ses *Calligrammes* publiés intégralement pour la première fois en 1918. Blaise Cendrars, lui, collabore avec Sonia Delaunay pour créer le premier 'poème simultané',<sup>261</sup> *La Prose du Transsibérien et de la*

<sup>259</sup> Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1979), p. 10.

<sup>260</sup> Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, ROC, p. 346.

<sup>261</sup> Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, la vie, le verbe, l'écriture* (Paris: Denoël, 2006), p. 299.

*petite Jehanne de France*, ce poème-tableau dont tous les exemplaires de la première édition, mis bout à bout, sont de la taille de la Tour Eiffel.<sup>262</sup> Toutes ces expérimentations formelles diffèrent cependant, et radicalement, de ce que cherche à produire le poème en prose. Le poème en prose ne cherche pas à jouer avec la forme ou à en trouver une. Il se place à l'autre extrême. Si l'on essaie de comparer poèmes en vers libre et poèmes en prose, on peut considérer que le vers libre est 'plus libre' que le vers classique et marqué et qu'alors il est, du fait de sa qualité de rupture avec la tradition, plus proche du poème en prose. Mais le poème en prose pose un problème, qui est celui de l'absence pure et simple de vers. On ne peut pas parler de vers quand on parle du poème en prose. Toutes les catégories généralement utilisées pour parler d'un poème font défaut.

Le vers libre participe d'une création d'espace, l'espace du poème. *Las de l'amer repos...* est formellement nécessairement plus proche d'un poème de facture classique que d'un poème en prose. Dans *Un Coup de dés*, la forme explose littéralement et s'impose, excessive, alors qu'elle envahit ou non l'espace de la page. Le poème devient un espace et un objet. Il n'est plus pure idée. Il peut être photographié, calligraphié et affiché tel un tableau dans un cadre sur un mur. À l'opposé de tout cela, le poème en prose doit se faire poème sans aucun de ces outils visuels, sans l'aide de la versification ou de l'organisation sur la page. Il est dans l'ombre, à l'écart, à la marge de la poésie. Il est ce qui ne peut être défini et refuse tout modèle ou canevas. On pourrait donc dire que le poème en prose est *informe*.<sup>263</sup>

Le poème en prose est informe puisque se trouvant à la marge d'un texte. Comme tout commentaire laissé par le lecteur sur le côté, comme toute nouvelle version d'un texte dans une autre langue, il est hors de l'organisation formelle classique d'un passage descriptif. La marge est donc une caractéristique essentielle du poème en prose. De fait, le poème en prose a été créé par des poètes qui se situaient eux-mêmes plus ou moins à la marge de la société – cela est vrai même si de façon différente de Baudelaire et Rimbaud, et moins de Mallarmé. Cette marge se décline donc de plusieurs façons. Elle représente l'auteur, le poète. Elle représente aussi la forme du poème en prose elle-même, à la marge de la poésie parce qu'informe. Et si cette poésie est informe elle est un reflet adéquat des bâtiments et habitations que l'on pouvait trouver autour de Paris dans les faubourgs qui sont à la marge de la ville et de la campagne, ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. La forme est donc *marginale*. Enfin, la marge est elle-même représentée au sein des poèmes en prose eux-

<sup>262</sup> Chaque poème mesure deux mètres lorsqu'il est déplié, et ils en ont publiés 150. La Tour Eiffel culmine au dessus de Paris à 301 mètres...

<sup>263</sup> Il est informe car hors de tout classement, c'est le seul élément que nous empruntons à la réflexion de Georges Bataille sur l'informe dans *Document*, 7 (décembre 1929), p. 382.

mêmes, et ce surtout chez Baudelaire qui avec une acuité immense met sa poésie en abyme. Le motif fonctionne donc comme métaphore du type de poésie créée.

Baudelaire décrit ces marginaux dans 'Les Veuves':

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui **reculent loin** du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces **retraites** ombreuses sont les rendez-vous **des éclopés de la vie**. C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. [...] ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est **faible, ruiné, contristé, orphelin**.<sup>264</sup>

et 'Le Vieux saltimbanque':

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte [...]. Au bout, **à l'extrême bout** de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était **exilé** lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, vouté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, et **dont deux petits bouts** de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.<sup>265</sup>

Dans ce texte, l'homme est un marginal, 'une ruine d'homme'. Il est seul et à bout, comme ces 'deux petits bouts de chandelles' restants. Il se situe aussi à l'extrémité de l'enceinte de la foire, c'est-à-dire à sa marge, si on entend par là nulle part.

Cette foire qui s'installe pour quelques jours aux abords de la ville est aussi présente dans *La Déclaration foraine* de Mallarmé: «La fête de...» et je ne sais quel rendez-vous suburbain!<sup>266</sup> Est aussi suburbaine la promenade effectuée par le poète dans *L'Éclésiastique* 'j'échappe, pour le méditer, sous quelques ombrages environnant d'hier la ville', avec ici l'idée d'endroit calme où l'on peut se livrer à la rêverie poétique, rêverie pour Mallarmé bien différente de celle de Baudelaire puisqu'elle est à la périphérie pour Mallarmé et qu'il s'agit d'un moment relativement muet et passif alors que pour Baudelaire c'est une véritable activité:<sup>267</sup> une 'escrime', où le poète flâneur 'cherche' dans 'les plis sinueux des vieilles capitales' à la fois 'l'horreur' et l'enchantement' (cf. 'Le Soleil' et 'Les Petites vieilles').<sup>268</sup>

On voit donc que le poème en prose est à la marge de la poésie et du travail des poètes (surtout pour Mallarmé qui appela ses premiers recueils de poèmes en prose 'pages oubliées' et 'pages déchirées'); et qu'il exprime cette position en mettant en abyme le thème de la marginalité, traduisant ainsi par des images une position esthétique (Baudelaire) ou

<sup>264</sup> BOC, p. 292. Je souligne.

<sup>265</sup> BOC, p. 296. Je souligne.

<sup>266</sup> 'La Déclaration foraine', MOC, p. 424.

<sup>267</sup> 'Hygiène': 'Il faut vouloir et savoir rêver', BOC, pp. 671-72.

<sup>268</sup> 'Le Soleil' et 'Les Petites vieilles', respectivement BOC, p. 83 et pp. 89-91.

traduisant un statut par rapport au reste de l'œuvre en termes et thèmes poétiques (Mallarmé).

Le poème en prose est donc informe comme tout ce qui est encore à la marge, et comme l'est la prose. Lorsque l'on parle du poème en prose il est important de ne pas se concentrer uniquement sur ce qui en fait un poème (sur son droit à être lu comme tel), c'est-à-dire sur le premier syntagme de l'expression 'poème en prose'. Penser le poème en prose c'est essayer de voir ce que le fait d'écrire des poèmes en prose fait à la poésie et dit de la poésie et de son rapport au monde. Penser le poème en prose c'est penser la prose – ce langage faussement plus proche de son utilisation orale et surtout utilisé généralement pour aborder des sujets considérés comme moins prestigieux – et son utilisation en poésie, genre noble par excellence, imitation lointaine du langage divin. 'Une prose heurtée sans rythme et sans rimes' disait Baudelaire.<sup>269</sup> Car il ne s'agit pas seulement de rendre la prose poétique, il s'agit aussi de rendre la poésie prosaïque. Baudelaire, disait Decaunes, a 'su parfaitement qu'il s'agissait de tout autre chose que de poèmes mis en prose'.<sup>270</sup> L'on peut ici avancer l'hypothèse que ces poèmes sont alors peut-être des poèmes 'traduits' en prose, en cette prose qui reste 'heurtée', c'est-à-dire travaillée, comme au marteau, comme un joaillier le ferait du métal précieux d'un bijou.

C'est dans cette brèche qui consiste à faire de la poésie avec de la prose et de la prose avec de la poésie que s'engouffrent des poètes soucieux de donner à leur parole un caractère inouï. C'est ce que donne à entendre Baudelaire dans sa *Dédicace* à Arsène Houssaye, désignant les *Petits poèmes en prose* comme 'un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement'.<sup>271</sup> L'ironie ici très sensible permet au poète de signaler le paradoxe de l'entreprise qui consiste à perdre le lecteur et ses principes en cours de route et à finir par 'marcher sur la tête', c'est-à-dire à perdre les repères de la classification générique habituelle, de ce à quoi le lecteur pourrait s'attendre en ouvrant un recueil de poésie.

Ces défis historiques et génériques posés, voyons à présent de quelle façon les poètes de la modernité, qui se sont confrontés aux questions relatives au langage et à la forme poétique de façon aigüe, ont envisagé leur conception du poème en prose.

<sup>269</sup> 'À Arsène Houssaye', *BOC*, pp. 275-76.

<sup>270</sup> Luc Decaunes, *Le Poème en Prose, Anthologie* (Paris: Seghers, 1984), p. 12.

<sup>271</sup> *BOC*, p. 275.

## Chapitre II: Baudelaire et la prosaisation du poème

Lorsque Baudelaire se met à écrire des poèmes en prose, il subit quatre influences, ou plutôt il arrive à cette destination en suivant quatre chemins différents. Le premier est celui des traductions et des imitations qui ont légitimé l'existence d'un texte court en prose, de même que l'exotisme (qui se confond ici avec le populaire) ou l'étrangeté du poème. Cette première veine conduisit à Aloysius Bertrand, dont Baudelaire se souvient dans sa dédicace à Asselineau:

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au mois, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.<sup>272</sup>

Baudelaire s'éloigne cependant de Bertrand, et exprime ce sentiment de faire bien autre chose (et non seulement de 'traduire' le procédé appliqué par Bertrand à son propre sujet) dans un brouillon de cette dédicace que l'on trouve dans ses *Carnets*:

Mon point de départ a été Aloysius Bertrand. Ce qu'il avait fait pour la vie ancienne et pittoresque, je voulais le faire pour la vie moderne et abstraite. Et puis dès le principe [je me suis aperçu] que je faisais autre chose que ce que je voulais imiter. Ce dont un autre s'enorgueillerait, mais qui m'humilie, moi, qui crois que le poète doit toujours faire juste ce qu'il veut faire.<sup>273</sup>

Cette 'autre chose' qui semble échapper à la volonté du poète est sans doute le résultat des autres influences qui ont gouverné à la création du poème en prose façon Baudelaire. La seconde de ces influences est en effet la pratique du billet journalistique dont Fanny Berat-Esquier a montré la pertinence et l'importance dans sa thèse de doctorat, en insistant sur

---

<sup>272</sup> BOC, p. 275.

<sup>273</sup> BOC, p. 738.

leur vocation à décrire l'histoire du temps présent et leur revendication de genre mineur.<sup>274</sup> La troisième influence, liée à la pratique journalistique, est la fréquentation de la Bohème, qui s'amuse de la création de textes brefs possédant leur propre système référentiel et linguistique. Bérat-Esquier cite ainsi Murger, qui décrit la langue de la Bohème:

La Bohème parle entre elle un langage particulier, emprunté aux causeries de l'atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction. Tous les éclectismes de style se donnent rendez-vous dans cet idiome inouï, où les tournures apocalyptiques coudoient le coq-à-l'âne, où la rusticité du dicton populaire s'allie à des périodes extravagantes sorties du même moule où Cyrano coulait ses tirades matamores; où le paradoxe, cet enfant gâté de la littérature moderne, traite la raison comme on traite Cassandre dans les pantomimes; où l'ironie a la violence des acides les plus prompts, et l'adresse de ces tireurs qui font mouche les yeux bandés; argot intelligent quoique inintelligible pour tous ceux qui n'en ont pas la clef, et dont l'audace dépasse celle des langues les plus libres. Ce vocabulaire de bohème est l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme.<sup>275</sup>

Bérat-Esquier montre que si Baudelaire n'écrit pas comme les poètes de la Bohème, leur 'idiome' et style eurent sur son travail de l'influence, et d'ailleurs il commença par publier ses critiques d'art dans les mêmes journaux qu'eux.<sup>276</sup>

La dernière influence est à la fois la plus intéressante et la plus importante: il s'agit de la traduction des nouvelles de Poe que nous avons explorée dans la première partie. Nous y avons montré que ce travail a permis à Baudelaire, par la confrontation au texte étranger qu'apporte la traduction, de mettre au point une esthétique de la forme brève en prose, et de trouver son style. Baudelaire affirmait en effet que Poe lui avait 'appris à raisonner'.<sup>277</sup> Il entend ainsi que la lecture et la traduction de Poe, de ses nouvelles comme de ses textes plus théoriques, lui ont appris à concentrer et resserrer son écriture dans le but d'atteindre l'effet. La traduction des *tales* lui a aussi permis d'expérimenter l'écriture d'une prose qui n'est pas tout à fait narrative ni descriptive, ayant plus à cœur sa propre poétique – la façon dont elle se déploie et l'effet qu'elle produit – que ce qu'elle raconte. Nous verrons que cette dimension réflexive du poème en prose est essentielle dans la pratique baudelairienne.

---

<sup>274</sup> Fanny Berat-Esquier, *Le Siècle de Baudelaire: Les origines journalistiques du poème en prose*, thèse soutenue le 9 décembre 2006 à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3. Document accessible sur Internet: <[http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/BERAT\\_ESQUIER\\_FANNY.pdf](http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/BERAT_ESQUIER_FANNY.pdf)>, [consulté le 6 mai 2014].

<sup>275</sup> Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème* (Paris: Gallimard, 1988), p. 42.

<sup>276</sup> Voir Bérat-Esquier, p. 7.

<sup>277</sup> BOC, p. 669

Ces origines conduisirent Baudelaire à écrire des poèmes en prose très différents les uns des autres bien que fondamentalement liés par un même processus de création que nous allons appeler la *prosaïsation*, et qui est la mise, ou la *traduction* en prose du texte, du thème, du genre et de la langue du poème. Pour Michel Murat le fait que l'on trouve chez Baudelaire les différents types de poèmes en prose (description, *ekphrasis*, fable/anecdote moralisante, épigramme et méditation) montrent bien que 'le poème en prose s'écrit sur le fond d'une mémoire littéraire'.<sup>278</sup> Le poème en prose vient donc donner une nouvelle version d'un texte littéraire préexistant, s'en souvenir, et par-là même lier ces différentes pratiques sous une même dénomination: poème en prose. Nous montrions dans notre première partie que grâce à la traduction des nouvelles de Poe, Baudelaire trouvait son style. Il s'agit à présent de se demander comment celui-ci est mis en œuvre dans la création du poème en prose. Nous allons voir que celle-ci se fait selon un double mouvement qui est celui de la poétisation du monde dans ce qu'il a de plus trivial et quotidien d'une part, et d'autre part la trivialisation du poème même par la prose. Ces deux aspects furent notés par Sainte-Beuve qui écrivait à Baudelaire:

Vous êtes, vous aussi, de ceux qui cherchent de la poésie partout; et comme, avant vous, d'autres l'avaient cherchée dans des régions toutes ouvertes et toutes différentes: comme on vous avait laissé peu d'espace; comme les champs terrestres et célestes étaient à peu près tous moissonnés, et que, depuis trente ans et plus, les lyriques, sous toutes les formes, sont à l'œuvre, – venu si tard et le dernier, vous vous êtes dit, – j'imagine: *Eh bien j'en trouverai encore, de la poésie, et j'en trouverai là où nul ne s'était avisé de la cueillir et de l'exprimer.*<sup>279</sup>

La trivialisation du poème par la prose procède donc d'une traduction de la poésie versifiée que le poème source ait existé ou non, puisque la mise en prose est le résultat à la fois d'un souvenir de la forme versifiée et d'une réécriture en prose de ce qui a déjà ou aurait déjà pu être donné en vers. Il s'agit de 'trouver de la poésie là où nul ne s'était avisé de la cueillir et de l'exprimer', c'est-à-dire de faire poésie, traduire en poésie ce nouveau matériau. La mise en poème du monde trivial et quotidien procède d'une traduction de celui-ci. Nous verrons un exemple précis de la traduction en prose d'un poème déjà existant dans l'analyse du doublon de 'La Chevelure' en 'Un Hémisphère dans une chevelure', mais nous allons à présent exemplifier cette *prosaïsation* en procédant à une lecture du poème 'L'Étranger' qui ouvre le recueil des poèmes en prose de Baudelaire.

<sup>278</sup> Murat, 'Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose'.

<sup>279</sup> Sainte-Beuve, Lettre à Baudelaire du 20 juin 1857, *Correspondance générale X* (Paris: Privat-Didier, 1960), p. 423.

## L'Étranger

Comme nous l'avons vu, le poème en prose est un texte littéraire étrange, à définition générique incertaine. Il se présente sous la plume de Baudelaire, à l'orée d'un recueil qui se donne pour but de transformer ce genre poétique marginal, comme un étranger: étranger du fait de ses origines, puisque la plupart des premiers poèmes en prose furent des (pseudo)traductions, de même qu'étranger à tout ce qui s'est fait en poésie jusqu'à présent. Il est donc particulièrement frappant que les *Petits poème en prose* s'ouvrent sur un poème intitulé 'L'Étranger'. Si ce poème est premier dans le recueil,<sup>280</sup> il semble que cela soit dû à la volonté de Baudelaire lui-même (rappelons que les *Petits poèmes en prose* ont été publiés en recueil à titre posthume en 1869 par Asselineau et Banville chez Michel Levy). En témoigne l'ordre de publication des poèmes dans *La Presse* dirigée par Houssaye à qui les poèmes sont dédiés.<sup>281</sup> Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans la perspective qui nous anime avec ce poème, outre son titre, est le fait qu'il se présente comme un dialogue. 'Étranger' et 'dialogue' sont deux concepts intimement liés à la traduction, que l'on peut entendre comme le dialogue de deux langues ou cultures étrangères. Dès l'ouverture du recueil, la poétique baudelairienne témoigne donc d'une interrogation sur l'autre, d'une curiosité à l'égard de ce qui est différent; elle est dialogue entre deux discours et interroge la postulation éthique du texte: qui est-il cet étranger, ce texte, d'où vient-il et quels sont ses liens et sa relation au monde ?

### 'L'Étranger'<sup>282</sup>

*Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*  
 — *Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*  
 — *Tes amis ?*  
 — *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*  
 — *Ta patrie ?*

<sup>280</sup> Cette analyse de 'L'Étranger' comme poème premier est possible si l'on ne considère pas la dédicace à Arsène Houssaye (*BOC*, p. 275) comme un premier poème en prose, ou l'équivalent d'une scène d'exposition dans une pièce de théâtre, mais comme une préface, un manifeste poétique pour le genre à venir. Je pense que les deux analyses sont valides et nullement contradictoires. La dédicace pouvant tenir à la fois lieu de seuil, de programme ou de manifeste, et d'exemplification de sa propre poétique. Il n'en reste pas moins que sa forme, qui est celle épistolaire de l'adresse, diffère absolument du reste des poèmes contenus dans le recueil, dont le premier est 'L'Étranger'.

<sup>281</sup> Voir ici la notice de Claude Pichois, *BOC*, p. 1305.

<sup>282</sup> *BOC*, p. 277.

- *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*
- *La beauté ?*
- *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
- *L'or ?*
- *Je le bais comme vous baissez Dieu.*
- *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*

Ce texte, publié pour la première fois dans *La Presse* le 26 août 1862 frappe par son étrangeté. Très court, il se détache visuellement sur la page qu'il remplit à la manière d'un sonnet abrégé (le sonnet comportant 14 vers, et ce poème 12 lignes). L'on pourrait donc dire que, vu de loin, le poème se présente comme une version, dialoguée, d'un poème versifié, et se donne donc à lire comme la traduction dialoguée du poème en vers. Cependant, il y est fait un usage très particulier de l'idée de vers – et l'on peut parler de vers dans la mesure où chaque ligne commence par une majuscule, ce qui est la marque du vers, identifiant la majuscule du début du dialogue à celle du début d'un vers. De plus, la première phrase fonctionne comme un alexandrin même s'il n'est pas de facture classique: 'Qui aimes-tu le mieux (6), homme énigmatique (5), dis (1)?' Si on le compare à un poème de facture classique, l'on peut relever une certaine homogénéité rythmique, les lignes 1 et 2 renvoyant aux lignes 11 et 12 par leur longueur relative (diminutives pour 1 et 2, augmentatives pour 11 et 12), le reste du texte alternant questions courtes (de trois ou une syllabes) avec des réponses plus longues (respectivement dix, vingt-deux, onze, douze et neuf syllabes). Le poème s'équilibre donc en deux parties relativement égales et fonctionnant en miroir inversé, la répétition de 'nuages' à la dernière ligne répondant à l'anaphore familiale de la première ('ton père, ta mère, ta sœur, ton frère'). L'on peut donc dire que, d'une certaine façon, la forme de ce poème vient citer la forme d'un poème en vers et fait signe en sa direction en se disposant visuellement comme un poème sur la page. On retrouve ici l'idée du 'blanchiment' de la page d'Aloysius Bertrand qui, dans ses instructions à l'éditeur de *Gaspard de la Nuit* lui demandait de suivre cette 'Règle générale – Blanchir comme si le texte était de la poésie [...] M. le Metteur en pages [...] jettera de larges blancs entre [les] couplets comme si c'étaient des strophes en vers.'<sup>283</sup> Il s'agit donc de faire 'comme si' chez Bertrand. Chez Baudelaire, avec ce poème, nous sommes au-delà de l'imitation visuelle et dans la citation: il ne s'agit plus de faire 'comme si' puisqu'il n'y a plus de couplets, mais de rappeler, par la mise en page, la mise en page d'un court poème traditionnel versifié. Le lecteur, s'attendant donc à lire un poème se trouve face à un texte qui n'est qu'un dialogue pour le moins étrange. Hors de tout contexte (mis à part son titre),

<sup>283</sup> Aloysius Bertrand, *Gaspard de La Nuit* (Paris: Gallimard, 1980), p. 301.

son contenu ne nous permet pas d'identifier un genre (roman ou théâtre) dans lequel ce type de texte (le dialogue) apparaît normalement. Il n'y a en effet pas d'entrée en matière, pas d'intervention du narrateur. Le poème est placé sous le signe de l'énigme, du questionnement, et de l'absence de réponses dignes de ce nom. Tout est vague et flou. Rien n'existe ou même n'a la possibilité d'exister. Tout est nié et la seule chose aimée est le vide. Et les nuages fonctionnent comme écrans de fumée, comme un rappel ironique à l'absence – et d'une forme poétique reconnaissable, et d'un sens général à lui donner.

Ce poème est donc un dialogue entre un questionneur et un questionné, deux instances à l'identité équivoque. En effet, si le questionneur s'adresse à son interlocuteur en usant de la deuxième personne du singulier (les pronoms personnels venant rythmer le texte et l'encadrant, de la question initiale 'Qui aimes-tu le mieux' à la question finale 'qu'aimes-tu donc'), le questionné, lui, s'adresse au questionneur en faisant usage de la deuxième personne du pluriel, laquelle surgit là aussi de façon presque symétrique aux lignes 4 et 10. La question se pose quant à l'identité de ce questionneur. Pluriel ou singulier, il reste l'étranger de ce texte, et la seule chose que l'on apprend à son sujet est qu'il 'hait Dieu'.

Devant l'ambiguïté du pronom 'vous' nous pouvons envisager deux hypothèses. La première consiste à considérer que le vousoiement est la marque de politesse, et qu'il fait donc référence à un interlocuteur singulier. Se pose alors la question du rapport existant entre le questionneur et le questionné. Généralement, le tutoiement est utilisé lorsque l'interlocuteur est plus jeune ou hiérarchiquement (socialement, professionnellement) inférieur à celui à qui il s'adresse. Ici, le fait même que ce soit la personne désignée par le pronom vous qui pose les questions souligne cette infériorité du personnage que l'on tutoie. Cependant, du fait de l'absence de tout élément autre que ce questionnement répété suggérant une hiérarchie entre les deux personnages, on peut aussi faire l'hypothèse que le personnage tutoyé s'adresse alors à une pluralité, le pronom personnel 'vous' ayant alors pour référent un groupe questionnant, et interrogeant cet homme, cet 'étranger' pour le moins 'étrange'. Aucune indication ne nous permet de nous décider pour l'une ou l'autre de ces hypothèses. L'identité du questionneur et son nombre sont volontairement laissés dans l'ombre, ce qui fait de lui le possible véritable étranger du poème. Cette ambiguïté signe la variabilité de l'interprétation qui, laissée au lecteur, lui offre le loisir de choisir entre plusieurs *versions*, entre plusieurs traductions.

Mais l'on peut cependant soutenir plusieurs interprétations. Si l'on a en tête l'idée d'une hiérarchie sociale ou d'une différence d'âge entre les deux interlocuteurs, on peut lire ce texte comme la traduction d'un dialogue entre le poète et le poème (le père et le fils), le

poète s'interrogeant sur la nature et l'essence de ce texte étrange qu'il a produit. Mais le poème semble refuser tout engendrement, tout rapport avec ce qui l'a précédé. Il est (pour reprendre un terme cher à Baudelaire et qui venait clore le dernier vers du dernier poème des *Fleurs du mal*)<sup>284</sup> *nouveau*. Cette hypothèse ne s'offusque guère d'un passage à un 'vous' choral (qui est la deuxième interprétation), qui ferait de l'interrogeant un groupe, celui des lecteurs ou des poèmes précédents, s'interrogeant sur le nouveau venu, ce poème qui leur est 'étranger'. L'inconnue du nombre du pronom personnel fait écho au thème de l'étranger et à tout son champ sémantique, lequel est extrêmement présent dans le texte, relevons: 'énigmatique' (ligne 1), 'inconnu' (ligne 4), 'extraordinaire' (ligne 11) et 'merveilleux' (ligne 12). Tous font référence au mystère et soulignent le caractère inhabituel (si ce n'est plus) de l'homme, et par ricochet du texte, qui nous est donné à lire. Une troisième interprétation nous permettrait d'identifier ce poème au texte traduit qui lui aussi porte le problème de l'identité: le texte traduit est en effet 'nouveau' même si 'traduit de'. Il est étranger au texte d'origine puisqu'il n'est pas dans la même langue (et n'a donc pas de mère), qu'il n'a pas le même auteur (pas de père) et qu'il est autant étranger au texte original qu'aux autres versions traductions de celui-ci (n'a ni sœur ni frère). De plus, parce que le traducteur est contraint de réinventer la langue dans laquelle il traduit (puisque l'acte traductif n'est pas le même que l'acte d'écriture ex-nihilo) et surtout que les éléments culturels du texte d'origine sont nécessairement problématiques dans le texte traduit, on peut dire que ce dernier n'a pas non plus de pays, à cheval qu'il est entre deux cultures, deux idiomes et deux auteurs. Le poème en prose, étranger au monde et aux hommes, est dans l'entre-deux, comme un texte traduit, qui n'a jamais de 'chez soi'. L'homme, 'l'étranger' éponyme du texte est donc un être bien étrange. Si l'on se concentre sur les questions qui lui sont adressées, on se rend compte qu'elles ont toutes à voir avec l'identité sociale, et il transparait alors qu'il n'en possède aucune. L'homme déclare n'avoir aucun héritage, puisqu'il n'a pas de famille ni de pays. Il est donc déplacé et anhistorique. Ce dernier point est renforcé par l'ignorance qu'il déclare au sujet de la compréhension du mot 'ami'. Il est ainsi placé à l'écart de toute culture, car ignorant le sens d'un concept très présent dès l'Antiquité. Sa haine de l'or ('comme vous haïssez Dieu') place cette détestation à un niveau métaphysique, et non moral (si l'on considère l'amour de l'or comme ce qui dérange la société et la désorganise), ce qui pose de nouveau cet homme 'étranger' en dehors de toute société et de son commerce, signalant de fait son incapacité à communiquer, lui l'homme sans amis et sans

---

<sup>284</sup> 'Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*'. On peut remarquer que ceci correspond presque à la profession de foi demandée au lecteur à l'orée des *Petits poèmes en prose*. BOC, p. 134.

monnaie. Les questions suivantes renforcent ce caractère métaphysique, mais en lui refusant droit de cité puisque la Beauté n'existe pas. Le conditionnel de 'je l'aimerais volontiers' dénie toute réalité à la présence d'une beauté fantasmée à la manière d'une idée platonicienne. La beauté n'est pas, puisqu'elle n'est pas dans le monde sensible, pour l'étranger du poème. Est-ce parce que, pour lui, la Beauté n'est pas traduisible dans le texte du poème ? Le retournement ironique et final du poème, qui nous présente l'étranger' comme un doux rêveur, indique peut-être que cette conception de l'art n'est pas la bonne et que c'est justement dans le poème en prose, dans la dimension du traduire, que la Beauté peut surgir, traduite: le texte venant traduire le réel de la ville, des hommes dans leur mondanité. Remarquons d'ailleurs que toutes les affirmations de l'étranger viennent systématiquement nier toute existence sociale: celle de la famille (négarion du verbe avoir) et du pays, ignorance de la signification du concept d'amitié, négarion de la possibilité du concept de beauté, haine (c'est-à-dire annihilation) du concept renvoyant à l'argent et donc à la matérialité car à la possession. L'étranger n'aime donc que les nuages, ces nuages 'merveilleux' mais intangibles, insaisissables. Cette chute prosaïque (parce que les nuages ne renvoient qu'au rien) est surprenante et fait penser à la pointe d'un sonnet classique. On pourrait aussi la considérer, et je pense qu'il faut penser les deux pour saisir l'ironie baudelairienne, comme un décrochage lyrique qui est de l'ordre du cliché. Car voici l'étranger qui se dépeint en solitaire romantique, qui tel René n'a plus d'attaches en ce monde et donc espère trouver une transcendance (le verbe 'aimer' venant résonner avec le dogme catholique) dans la beauté de la nature en général et des nuages en particulier qui, parce qu'ils 'passent', sont un rappel de la fuite du temps et peuvent donc rappeler une vanité. Ce surgissement du cliché tout à la fin du poème rend l'image qu'il porte prosaïque, éculée et finalement presque vulgaire.

La surprise du questionneur qui s'étonne que l'étranger n'aime rien (signifiée par l'exclamation 'Eh ! qu'aimes-tu donc') est redoublée par l'insignifiance de ce que l'étranger finalement révèle par rapport à tout ce qu'il a dédaigné. Ces nuages sont en effet éphémères et néanmoins qualifiés de 'merveilleux'. C'est-à-dire qu'ils portent par leur fugitivité même ainsi que par l'absence de forme fixe et prévue toute l'esthétique du poème en prose à venir; 'à venir' par ce qu'ils sont encore 'là-bas, là-bas', ces 'merveilleux nuages'. Si ces nuages sont la possible annonce d'un poème étranger à venir, la façon anaphorique dont s'exprime l'étranger renferme une certaine ironie. À la première lecture, cette dernière assertion sonne comme une déclaration lyrique, la Nature et son spectacle offrant à l'homme la seule contemplation digne de ce nom. L'ironie de Baudelaire est sensible dans cette dernière ligne,

lui qui abomine la nature et ne s’y intéresse que si elle est transformée par l’homme, et l’on pense ici au poème ‘Paysage’ dans ‘Les Tableaux parisiens’ où la beauté du ciel de Paris n’a d’intérêt que parce qu’il est traversé par les fumées des usines, qui devient ces ‘nuages’ passant au loin: ‘Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/ L’étoile dans l’azur, la lampe à la fenêtre,/ Les fleuves de charbon monter au firmament’.<sup>285</sup> Baudelaire fait de la nature un élément textuel cliché. Dans ce passage comme dans l’‘Étranger’, il existe un fort contraste entre les énoncés qui lient un sentiment d’élévation à la contemplation de la nature et ceux au contraire assertifs ou descriptifs qui ne tentent pas de reproduire un discours romantique attendu mais d’y résister. Remarquons par exemple comment, syntaxiquement, l’envolée lyrique de la dernière ligne de l’‘Étranger’, marquée par ses points de suspension qui viennent mimer une émotion profonde, s’opposent aux assertions volontaires précédentes (‘Je le hais comme vous haïssez Dieu !’). Ceci souligne le traitement ironique que Baudelaire fait de la nature, puisque alors ses mentions sont dénoncées comme ne renvoyant pas à une réalité sentimentale ou objective, mais comme l’utilisation d’un discours rhétorique déjà usé.

Cette chute, si elle est lyrique, permet au poète d’interroger un certain type de poésie en traitant le lyrisme de façon ironique, en le prosaisant (c’est-à-dire en le traduisant en poème en prose), ce que Baudelaire va faire tout au long des *Petits poèmes en prose*. Baudelaire avait déjà pris au dépourvu le lecteur à la fin d’‘Au Lecteur’ au début des *Fleurs du mal*. Il annonce de façon analogue que ses poèmes en prose ne doivent pas être pris trop au sérieux, tout comme lui-même doit faire attention de ne pas se fourvoyer dans une voie(x) qui n’est pas la sienne. Si cette dernière ligne, par son ironie, fonctionne comme une mise en garde, c’est parce que l’on se trouve alors à l’orée d’un type de poésie nouvelle. Barbara Johnson précise dans *Défigurations du langage poétique* que si Baudelaire avait conscience du caractère révolutionnaire des *Fleurs du mal* et qu’il le justifiait, il n’adopte pas du tout la même attitude lorsqu’il parle des petits poèmes en prose dans sa ‘Dédicace à Arsène Houssaye’, et discourt sur le thème du jeu littéraire. Cependant, lorsque se clôt ‘L’Étranger’, lorsque tout ce qui faisait le monde et ce à quoi l’on pouvait accorder de la valeur a été nié dans son existence même et que la seule chose restante est l’éphémère (les nuages), c’est que tout est à réinventer. Les poèmes suivants semblent s’offrir à ce projet: donner à lire une autre manière d’être à la poésie, de la faire et de la parcourir. Cependant ‘L’Étranger’ met en scène, au cœur du texte, la figure d’autrui, de l’autre: de la prose de poème et du poème en prose. Ce désir de nuages est cependant profondément ironique, et cette ironie nous

---

<sup>285</sup> ‘Paysage’, premier des ‘Tableaux parisiens’, *BOC*, p. 82.

renvoie à la traduction. En effet, ces nuages sont un thème lyrique épuisé, et – comme le reste (famille patrie, etc.) cette poésie-là est finie. Il n’y a finalement peut-être plus rien à réinventer, mais tout à traduire. Le rôle de la traduction est de prendre en charge ce désir (qui reste quand plus rien d’autre n’a de valeur) et de l’éduquer. Car tout reste à traduire, ou à re-traduire. Le propos de la poésie prosée, cette étrangère qui met en scène l’étranger, donne à la traduction un rôle, celui de redonner forme au désir de création.

L’esthétique du poème en prose que propose Baudelaire dans les *Petits poèmes en prose* est une esthétique de la traduction dynamique. Le dialogue que le poème met en scène permet en effet le passage d’un type de texte à un autre, transformation à laquelle participe le lecteur qui est saisi par le ‘nous’ inclusif du poème pour faire partie de la communauté questionnante. Et en jouant avec les codes littéraires et les attentes du lecteur, le poème transforme le rapport que le lecteur entretient au texte à mesure qu’il le lit.<sup>286</sup> Ce faisant, il se constitue en un véritable objet poétique indépendant, créateur de ses propres règles et de sa propre esthétique. Le poème en prose est alors l’*autre* du poème en vers, son *étranger*, ce qui ne l’empêche pas d’entretenir une relation dynamique avec la forme du poème versifié.

---

<sup>286</sup> Remarquons que ce saisissement du lecteur comme producteur essentiel de l’esthétique baudelairienne rejoue au niveau du poème en prose l’ambition du poème *incipit* des *Fleurs du mal* ‘Au Lecteur’, BOC, p. 5.

## La prosaïsation – Barbara Johnson et ‘Un Hémisphère dans une chevelure’

La constitution en un genre autonome procède également d’une *mise en prose* qui est la mise en pratique du *style* développé grâce à la pratique de la traduction des nouvelles de Poe. Cette stylisation se situe précisément au niveau de la langue, du mot ou du texte, et non seulement au niveau de l’intrigue, qui est désignée comme ‘superflue’ dans la dédicace à Houssaye: ‘car je ne suspends pas la volonté rétive [du lecteur] au fil interminable d’une intrigue superflue.’<sup>287</sup> Ainsi, si le poème en prose de par sa forme brève se donne à lire sur la page comme un poème versifié, et que sa prose n’est pas au service d’une narration, c’est que la différence principale entre les deux types de textes se situe au niveau de la langue. Cette constatation nous permettra de voir la prosaïsation comme une traduction en prose de la poésie versifiée en tant qu’elle est forme. Murat considère que l’analyse de Johnson est pertinente mais limitée parce qu’elle ne s’occupe que des poèmes ‘doublets’,<sup>288</sup> c’est-à-dire se trouvant dans deux versions, l’une en vers, l’autre en prose.<sup>289</sup> Il est vrai qu’en ce qui concerne Baudelaire, l’analyse de Johnson se limite aux poèmes en prose qui sont des doublons des poèmes en vers. Mais elle analyse ensuite les poèmes de Mallarmé, poèmes dont il n’existe pas de version versifiée. Ceci montre que l’on peut quand même étendre ses conclusions au sujet des ‘doublets’ aux autres poèmes.

Dans *Défigurations du langage poétique*, Barbara Johnson analyse donc les poèmes en prose de Baudelaire et Mallarmé. Elle compare notamment ‘La Chevelure’, poème en vers des *Fleurs du mal* et ‘Un Hémisphère dans une chevelure’, poème en prose des *Petits poèmes en prose*.<sup>290</sup> En suivant et dépassant son analyse nous voulons montrer que le passage du vers à la prose est de fait une *traduction* en prose. Gérard Genette, dans ses catégories de transpositions formelles appelle le passage du vers vers la prose ‘prosification’,<sup>291</sup> qu’il différencie de la traduction. Nous préférons nommer cela traduction *prosaïque* car dans le cas des exemples analysés par Barbara Johnson, il y a un véritable mouvement de prosaïsation ironique du poème, et alors il ne s’agit pas uniquement de trans-poser mais aussi de ‘trans-conduire’ (de conduire à travers, sens étymologique du substantif ‘traduction’), de guider, et donc de

<sup>287</sup> BOC, p. 275.

<sup>288</sup> Voir Annexes 3 et 4 pour les poèmes.

<sup>289</sup> Murat, ‘Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose’.

<sup>290</sup> Respectivement BOC, pp. 26 et 300-301.

<sup>291</sup> Gérard Genette, *Palimpseste. La Littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), pp. 238-335.

changer quelque chose, à l'élément ainsi déplacé d'un système à l'autre. La lecture des deux poèmes nous révèle leur proximité d'agencement et d'éléments. Cependant, la version prosée vient transformer le propos en le littéralisant. Comme Johnson le montre en effet, Baudelaire prosaïse son texte. Elle commence par analyser le changement de titre, montrant que le passage de 'la chevelure' à 'l'hémisphère' permettait de passer du particulier au général, tout en renforçant le caractère exotique sans toutefois y apporter 'relief et [...] affectivité' puisqu'un hémisphère est 'une simple figure de géométrie'. Ainsi le poème procède, par son passage en prose, à une 'mise à plat de la rhétorique de sa propre illusion'. De plus 'en se sous-titrant « poème exotique », [il] ne s'insère plus dans l'intimité d'une confidence amoureuse, mais dans le lieu public d'un genre littéraire'.<sup>292</sup> On retrouve ici l'autonomisation du poème en prose en objet esthétique par sa traduction en prose: cette 'mise à plat', cette monstration de sa *littéarité* s'accompagne aussi de *littéralité*, de ce que nous avons appelé *prosaïsation*. Comme le dit Johnson, en faisant référence à la première strophe des poèmes:

Là où l'agrammaticalité des vers souligne les transports extatiques de leur métaphoricité, la prose sollicite longuement, grammaticalement, la permission de prolonger une respiration. Ce passage de l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique correspond d'ailleurs à la distinction jakobsonienne entre poésie et prose. Les cheveux, métaphorisés par les vers, sont ici nommés littéralement.<sup>293</sup>

Mais ce changement ne signifie pas pour autant une rupture, puisque la forme prosée vient se souvenir de la forme versifiée, tout en en offrant une autre lecture, plus ironique, plus littérale, interrogeant le littéraire et la capacité de s'en défaire.

Pour expliciter son propos, Johnson compare deux extraits.<sup>294</sup> Le premier appartient à 'La Chevelure': 'De l'huile de coco, du musc et du goudron'. Ce passage devient dans le poème en prose: 'du goudron, du musc et de l'huile de coco'. Johnson remarque que sur le plan du signifié, de la littéralité, il n'y a aucune différence. Les deux fragments veulent dire absolument la même chose. Cependant, ils diffèrent, et ce parce que l'interversion du dernier segment du vers empêche la phrase de prose d'être un alexandrin, alexandrin déjà marqué par la majuscule en tête de vers, laquelle est naturellement absente du segment en prose. Donc, si sur le plan sémantique il n'y a aucune différence, *la* différence se trouve sur le plan rhétorique, sur le plan du signifié. Le segment en prose *signe* son appartenance à la prose par rapport à son frère versifié. Johnson ajoute:

---

<sup>292</sup> Johnson, p. 41.

<sup>293</sup> Johnson, p. 41.

<sup>294</sup> Johnson, pp. 35-38.

si la production du signifié ‘prose’ par le poème en prose dépend de la mise en évidence plus ou moins affichée de son statut de ‘non-vers’ [...], si, en d’autres termes, le poème en prose se construit sur le vers qu’il n’est plus et ne peut affirmer ce qu’il est [parce que s’il se marque comme non-vers il ne se marque pas comme quelque chose d’autre et de propre] qu’en se référant à ce qu’il n’est pas, alors le poème en prose dérive en fait, *également*, des *deux* codes entre lesquels, selon notre définition, un énoncé est supposé devoir *choisir*.<sup>295</sup>

L’énoncé du poème en prose se construit donc en relation et mémorielle avec l’énoncé du poème en vers. Cependant, à la différence de Johnson, nous pensons que cette caractéristique, qui fait du poème en prose le lieu et du souvenir et de la prosaisation, lui permet d’être dans un entre-deux qui le caractérise et qui permet justement de ne pas ‘choisir’ entre les ‘deux codes’ que désigne Johnson. Il ne s’agit pas tant d’un choix que d’une simultanéité, et cette superposition est précisément ce qui permet au poème en prose de se poser comme poème. De fait, poser la question du choix impossible c’est faire de la lecture du poème en prose une aporie. Or nous pensons que le modèle de compréhension et de lecture du poème en prose est celui de la traduction. Si l’on prend en effet le texte traduit comme modèle par rapport au poème en prose, et surtout à celui issu ‘directement’ d’un poème en vers, il est possible de dépasser l’aporie qui consiste à laisser le poème en prose dans les limbes d’une définition ou d’une description. En tant que la *traduction* d’un poème en vers, il montre les marques de son origine (et il faut ici entendre ‘vers’ dans l’expression ‘le non-vers’) tout en ayant ses caractéristiques propres (et entendre alors le ‘non’ dans cette même expression). C’est de cette façon que l’on peut comprendre ce que dit Johnson lorsqu’elle conclut son travail sur ces poèmes en affirmant:

En subvertissant l’opposition binaire ‘*prose ou poésie*’ par une indétermination qui n’est tout à fait ‘*ni poésie ni prose*’ ni tout à fait ‘à la fois poésie *et* à la fois prose’, le poème en prose n’est ni extérieur ni intérieur à la poésie: tout en parlant *de* la poésie, il *la* parle et la *dé*parle, la déplace précisément en la répétant.<sup>296</sup>

Il est frappant de retrouver dans cette analyse tous les concepts et locutions que l’on pourrait utiliser pour décrire le passage d’un texte d’une langue à une autre. Le texte traduit, n’appartenant à aucune langue et à aucun auteur, tout en appartenant à tous, parle, *dé*parle et déplace ses langues d’accueil et d’origine, comme les poèmes de Baudelaire le font de la poésie. En offrant une nouvelle version de son texte il se ‘répète’, dit ‘presque’ la même chose, mais pas tout à fait. Et le texte de Baudelaire est aussi un texte profondément ironique parce qu’il dénonce (dans le sens de révéler, signaler) sa littéralité, et qu’il joue de sa distanciation avec son frère versifié en s’amusant de l’ambiguïté de sa forme, et de la

---

<sup>295</sup> Johnson, p. 37.

<sup>296</sup> Johnson, p. 55.

traduction problématique et subversive en quoi consiste sa propre poésie prosée. C'est de cette ironie et de son rapport avec la traduction que nous allons à présent aborder.

## Ironie

L'ironie chez Baudelaire lie traduction, littéralité et mémoire poétique. En intégrant au poème en prose des expressions qui renvoient à une autre esthétique, en les traduisant en prose, Baudelaire les présentent comme des expressions textuelles qui sont le souvenir d'autres textes, incapables d'offrir un accès à la vérité supérieure, à la transcendance par le langage qu'elles semblent promettre. La traduction en prose de la mémoire poétique permet d'en faire un matériau pour l'expression du monde dans sa vérité, hors de la façade des images. La prosaïsation du poème se joue donc à tous les niveaux du poème, nouant le mémoriel à l'ironique.

En effet c'est souvent la déception de l'attente mémorielle du lecteur qui est productrice d'ironie. Dans sa thèse, Fanny Bérat-Esquier envisage le poème en prose comme une 'blague', à la mode journalistique du XIX<sup>ème</sup>. 'La blague apparaît comme un esprit indissociable de la modernité, en ce qu'elle se caractérise par son assise sur le néant et par son extrême hétérogénéité'.<sup>297</sup> Constat du néant et hétérogénéité sont deux des caractéristiques des poèmes en prose baudelairiens et il est vrai que nombre des chutes ou conclusions des *Petits poèmes en prose* exploitent ce retournement acerbe (pour n'en citer qu'une poignée: 'Le Gâteau', 'Le Mauvais vitrier', 'Assommons les pauvres', 'La soupe et les nuages', 'Le Joujou du pauvre', etc.). Mais au cœur des poèmes, l'ironie est aussi produite par la déception des attentes du lecteur, par les ruptures de rythmes et de registres qui sont une des marques de la prosaïsation et qui sont notamment présentes dans les poèmes que nous venons de mentionner. Par exemple, dans le 'Gâteau', l'attente lyrique et montagnarde du narrateur et du lecteur, motivée par la description des effets que le 'paysage' dans lequel le narrateur 'était placé' a sur son 'âme',<sup>298</sup> est déçue par le surgissement des deux garçons qui se battent pour le bout de pain. 'Ce spectacle m'avait embrumé le paysage'<sup>299</sup> déclare le narrateur en redescendant, et la seule leçon qui a marqué son âme 'ébaud[ie]' est que les hommes se livrent un combat 'parfaitement fratricide'.<sup>300</sup> Le surgissement prosaïque de la réalité, de ce 'petit être' qui n'est pas capable de prononcer plus d'un mot (le mot de

---

<sup>297</sup> Bérat-Esquier, p. 345.

<sup>298</sup> *BOC*, p. 297.

<sup>299</sup> *BOC*, p. 299.

<sup>300</sup> *BOC*, p. 299.

‘gâteau’) et qui est donc hors du monde du texte, hors de la littérature, ce surgissement vient mettre à mal ce que l’imagination poétique avait réussi à bâtir. La prosaïsation est donc affaire de déception du sentiment lyrique et romantique. L’ironie joue dans cette déception dans la mesure où elle est commentaire sur les autres états du poème en prose, et signe de la profonde conscience que le poème en prose lui-même n’est qu’un texte.

Ce retournement ironique par prosaïsation se fait surtout aux dépens du lecteur et se retrouve dans ‘Un Hémisphère dans une chevelure’. Dans le passage que nous citons précédemment, il s’agissait, en changeant l’ordre de la phrase, de *ne pas* ou plutôt *ne plus* écrire un vers. L’on pourrait se dire que cette situation se répète si l’on compare l’érotisation grandissante du poème versifié où la femme est comparée à ‘l’oasis où je rêve, et la gourde/ Où je hume à longs traits le vin du souvenir’.<sup>301</sup> L’image de la gourde est assez forte pour que le lecteur s’en souvienne sans avoir à y revenir. Quelle n’est pas sa surprise à la lecture du passage en prose, où l’on peut lire: ‘Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d’un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.’<sup>302</sup> L’érotisme suggéré par le divan, la chambre, et surtout le souvenir du poème en vers est complètement anéanti par le surgissement des triviaux ‘pots de fleurs’ et ‘gargoulettes’ dont la sonorité même vient se moquer de la construction poétique du poème en vers. De l’‘oasis’ aux ‘pots de fleurs’ et de la ‘gourde’ aux ‘gargoulettes’, il y a la distance du rire de Baudelaire, et le tranchant de son travail de prosaïsation qui vient ‘mettre à plat’ le travail du texte, le rendre à sa littéralité.

Cette prosaïsation n’est pas sensible au seul lecteur connaisseur de la version en vers. En effet, le poème en prose est conçu de façon à décevoir l’attente du lecteur à tout moment. La façon dont celui-ci se construit autour d’une anaphore presque régulière (c’est-à-dire suivant ou initiant presque tout le temps la strophe, comme pour rappeler la structure du poème versifié) en ‘dans ta chevelure’ et la récurrence de mots appartenant au champ lexical de la sensualité avait provoqué une sorte d’inflation du lyrisme, qui vient retomber comme un soufflet devant la banalité à la fois référentielle et sonore des pots de fleurs et des gargoulettes. Ce que le souvenir du poème en vers ajoute à la déception c’est la construction plus complexe de l’érotisme, qui semble se déconstruire ici, puisque le texte ne joue plus avec sa propre polysémie, mais avec son intertexte. Si le poème en prose est sensuel, il est dénué de toute mise en texte d’une relation charnelle transfigurée par les mots

---

<sup>301</sup> BOC, p. 27.

<sup>302</sup> BOC, p. 301.

en poèmes, et ne vient plus suggérer l'acte sexuel car les mots renvoient justement à présent au souvenir textuel. Le poème en prose, du fait de la prosaisation, fait encore signe vers l'absence: de gâteau à la fin de la 'guerre fratricide', de paysage pour le romantique ayant suivi Rousseau et perdu dans ses montagnes, du pouvoir de suggestion de la chevelure féminine. Ce que cette dernière est seule capable de donner, c'est des souvenirs à manger. Dans la poésie moderne qui se met en place avec Baudelaire, c'est le souvenir qui vient faire exister le texte, le rendre concret, saisissable.

Il est donc ainsi possible de lire le poème en prose qu'est 'Un Hémisphère dans une chevelure' comme la traduction de sa version en vers. C'est une traduction qui vient créer son espace de réception par la médiation du souvenir. Ces souvenirs, il y est d'ailleurs fait référence dans les deux poèmes. Dans 'La Chevelure', ils sont métaphoriquement en sommeil dans les plis du poème, que représentent les épaisseurs de la chevelure qui les abrite:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
 Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
 Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
*Des souvenirs dormant dans cette chevelure*  
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !<sup>303</sup>

Dans 'Un Hémisphère dans une chevelure', la strophe est ainsi retravaillée:

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré par l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, *pour secouer des souvenirs dans l'air.*<sup>304</sup>

Les souvenirs ne sont plus évoqués de façon métaphorique. Ils sont présents, comme des grains de poussière ou des bouts de papier, dans la chevelure, qu'il suffit d'agiter pour les récupérer. Ces souvenirs sont des souvenirs littéraires, puisqu'ils font ensuite l'objet d'une description, les cheveux devenant le cadre du miroir où le poète peut voir, donc lire, les différents états du souvenir du texte en vers. C'est pourquoi le poème fonctionne de manière circulaire, revenant presque à son point de départ dans la dernière strophe:

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.<sup>305</sup>

Le poème en prose baudelairien procède d'un tissage des rémanences textuelles et les organise en un assemblage complexe de fils textuels. La rémanence, qui est la trace

---

<sup>303</sup> BOC, p. 26. Je souligne.

<sup>304</sup> BOC, p. 300. Je souligne.

<sup>305</sup> BOC, p. 301.

lumineuse laissée sur la pupille quand l'œil se détourne d'une source lumineuse, est la mémoire et la trace, fugace et physique, d'une vision, d'une sensation. En traduction, la rémanence est donc la mémoire des textes dans les textes, de la possibilité des autres textes. Cette rémanence se construit par la mise en résonance des souvenirs textuels et dans le poème en prose baudelairien en général, et dans 'Un Hémisphère dans une chevelure' en particulier. La forme 'élastique et rebelle' du poème en prose vient offrir un espace de lecture où grâce à la poétique de la traduction chaque élément est retravaillé comme le souvenir d'un autre texte et d'une autre forme.

## Conclusion

Dans sa notice sur *Le Spleen de Paris*, Claude Pichois utilise plusieurs fois le verbe ‘traduire’. La première fois pour expliquer que l’on peut voir les *Petits poèmes en prose* comme:

une poésie de la vie moderne et urbaine qui ne se révèle qu’aux yeux du **voyant** et qui doit **traduire** par la prose le prosaïsme même de ce spectacle ordinaire qu’offre la vie quotidienne [afin de] découvrir le beau éternel dans ses expressions les plus fugitives.<sup>306</sup>

Mais l’esthétique de la traduction à l’œuvre dans les *Petits poèmes en prose* ne se limitent pas à la traduction en poème de la trivialité du réel. L’on a vu, en effet, que la prosaïsation allait plus loin qu’une simple transposition d’un mode d’existence en forme poétique, mais qu’elle était réflexion sur la forme, sur sa possible traduction et sur le rapport même qu’entretiennent forme et traduction. Le processus de traduction que nous avons nommé la prosaïsation consiste en effet non seulement à trivialisier le propos, mais aussi à mettre en scène le poème versifié comme souvenir, et partant, à dénoncer (au sens de faire connaître, révéler) ce souvenir littéraire comme un texte. Baudelaire, en prosaïsant, traduit un poème versifié en texte et en texture mémorielle. Il est prosaïque parce qu’il n’utilise plus le langage de façon métaphorique, mais de façon ironique: il ne cherche plus à atteindre une transcendance par les mots et leur mise en poème mais s’aborde en tant que ce qu’il est, ce qui lui permet de ressaisir le réel en un objet poétique. La traduction est au centre de ce mouvement dynamique, car elle est ce qui permet de lire le poème en prose comme une forme souple, qui porte en son sein un dialogue de différents discours poétiques.

En gardant à l’esprit le dernier poème que nous avons commenté, ‘Un Hémisphère dans une chevelure’, l’on pourrait essayer de concevoir le poème en prose baudelairien comme le lieu d’une expérience esthétique où chaque élément se fait écho et se place en miroir pour toujours revenir à soi-même. C’est-à-dire au fait que le poème est avant tout un poème, fait de mots dont les fils s’entrelacent en une toile qu’il appartient au lecteur, voire au spectateur de recomposer. Nous voudrions d’ailleurs ici tenter une comparaison entre les

---

<sup>306</sup> BOC, p. 1297, je souligne.

poèmes en prose de Baudelaire et les tableaux de Manet, notamment l'*Olympia* et *Un Bar aux Folies Bergères*.<sup>307</sup>

Le premier tableau utilise les mêmes procédés de traduction que ceux que nous avons vus à l'œuvre. Tout d'abord le tableau de Manet joue avec un genre de portrait de nu, et vient notamment citer la *Vénus d'Urbino*, qui est peinte dans la même position qu'*Olympia*.<sup>308</sup> Mais Manet vient lui aussi traduire prosaïquement ce classique de la composition en introduisant plusieurs éléments de trivialité. Ainsi, le modèle de ce tableau, fortement individualisé, a en effet été reconnue pour être Victorine Meurent, le corps nu que l'on voit est donc le sien, et non une allégorie du beau féminin. De plus, de nombreux éléments du décor renvoient à la trivialité, à l'activité de péripatéticienne du personnage: nous ne sommes donc pas en face d'une œuvre qui dépeint un personnage mythologique et évanescent. D'ailleurs, *Olympia* est peinte de face, et regarde donc directement le regardeur du tableau, comme pour le prendre à partie. On retrouve cela avec les poèmes de Baudelaire qui demandent l'engagement du lecteur. Enfin, le tableau de Manet est un tableau qui, comme les poèmes en prose de Baudelaire, se dénonce comme tel, qui dit, du fait de tous les éléments que nous avons mentionnés, qu'il n'est finalement qu'un tableau. Un des traits les plus visibles en est le fait que le bras droit d'*Olympia* est bien trop court pour répondre aux conventions picturales ou à la perspective, et pour être le bras d'une véritable personne ayant existé et respiré: il s'agit d'un bras peint, et non pas d'autre chose de supérieur et d'idéal. Le même effet est produit par la réflexion faussée du miroir derrière la serveuse d'*Un Bar aux Folies Bergères*. Cette réflexion, qui semble mettre en abîme le processus pictural (puisque le miroir est alors censé refléter le spectateur du tableau), montre finalement la réflexion de la serveuse de biais, et au premier coup d'œil l'on a d'ailleurs l'impression qu'il s'agit de quelqu'un d'autre que celle que l'on voit de face. Mais là encore Manet vient jouer avec les attentes du spectateur et offrir, par cette réflexion déformée, un commentaire sur le fait que ce tableau n'est, finalement qu'un tableau.

Mais dire que le poème n'est *qu'un* poème et que le tableau n'est *qu'un* tableau parce qu'ils se dénoncent comme tel n'est pas vouloir réduire à rien la qualité justement esthétique de ces œuvres. Au contraire, parce qu'ils permettent aux différentes formes et références culturelles de dialoguer et de se confronter, ces œuvres atteignent un statut d'autonomie, ce qui est véritablement au cœur de ce qui a été la modernité: les moments où l'œuvre d'art vaut pour elle-même et non pour ce qu'elle représente. Avec le poème en prose, Baudelaire

<sup>307</sup> *Olympia* (1863, Paris: Musée d'Orsay), *Un Bar aux Folies Bergères* (1880, Londres: Courtauld Institute of Art).

<sup>308</sup> Titien, *Vénus d'Urbino* (1538, Florence: Galerie des Offices).

réussit à construire une œuvre d'art qui vient saisir le réel en traduisant un matériel poétique préexistant. C'est ce double mouvement, à la fois vers le réel et vers la mémoire poétique, et leur processus de traduction en un dialogue, qui fait des poèmes de Baudelaire des œuvres plastiques, ce que nous allons aussi apprécier chez Mallarmé et tout particulièrement chez Rimbaud.

## Chapitre II: Mallarmé et la poétisation du réel

*devant le papier, l'artiste se fait*<sup>309</sup>

Comme nous le voyions dans la première partie, le travail de Mallarmé s'inscrit dès son origine dans les traces des Baudelaire. Cependant, son esthétique diffère rapidement de celle du poète dandy pour s'émanciper et trouver sa propre direction. La notion de traduction est ce qui nous permet de penser à la fois la proximité de Mallarmé avec Baudelaire et cet éloignement. Dans un premier temps, Mallarmé imite et retravaille le matériau baudelairien, et notamment la prosaisation que nous venons d'étudier. Après la bien connue crise de Tournon cependant, Mallarmé va placer le saisissement du Néant et de l'Absolu au cœur de sa poétique. Son ambition se tourne alors vers la traduction en poème de cette vision métaphysique, qui passe par la transformation du langage courant en un langage poétique capable d'exprimer une vérité supérieure. Penser le poème en prose comme une forme en traduction nous permet donc de comprendre la différence essentielle qui existe entre l'esthétique baudelairienne et mallarméenne: si chez le premier il s'agit de faire entrer le réel dans le poème, le traduire en mots, chez le second, les mots sont des outils qui permettent de se détacher du réel pour atteindre une certaine forme de transcendance. L'esthétique mallarméenne se construit donc de façon paradoxale entre l'ouverture vers un autre ou un ailleurs, dans l'imitation, la citation et le souvenir; et une fermeture, qui est celle de la clôture du projet poétique mallarméen sur lui-même.

---

<sup>309</sup> Stéphane Mallarmé, Lettre du 18 février 1865 à Eugène Lefébure, *Correspondance: Lettres sur la poésie*, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Folio classique, 1995), p. 227.

## Interrogation sur le statut de la prose chez Mallarmé

Nous avons montré dans la première partie que la traduction des poèmes de Poe était fonction de la théorie du langage qu'il développait dans *Les Mots anglais*, et que s'y expérimentait un certain rapport au mot, et à la traduction du langage dans le poème. Nous voudrions à présent analyser la façon dont l'esthétique de Mallarmé, laquelle est centrée sur sa théorie du langage et donc nécessite une poétique de la traduction pour créer des poèmes, affecte précisément l'esthétique de ses poèmes en prose. Aborder les poèmes en prose de Mallarmé pose des problèmes conceptuels qu'il n'est pas aisé de démêler. Ils peuvent se réduire à deux questions principales: a. est-ce qu'une poésie métaphysique est littéraire ? et b. quelle est la place de la prose (en général et en particulier dans les poèmes en prose proprement dits) dans cette poésie ? Envisager ces questions sous l'angle de la traduction va nous permettre d'y apporter quelques réponses. En effet, penser la poésie de Mallarmé en traduction, c'est-à-dire en relation avec d'autres esthétiques et d'autres formes poétiques, ainsi qu'en relation à une vision métaphysique, permet de mieux lire et comprendre les enjeux et les réalisations poétiques de Mallarmé et de sa poésie en prose. Le poème en prose est d'abord une forme mémorielle, capable de traduire un rapport à l'esthétique baudelairienne, ce qui permet au jeune poète de se positionner par rapport à ses contemporains.<sup>310</sup> Ensuite, c'est une forme qui permet à Mallarmé d'exprimer et de mettre en scène la relation que la poésie entretient au langage.

L'étude des poèmes en prose de Mallarmé ouvre la question de la littérarité de son œuvre à deux niveaux. Tout d'abord de façon générale, et compte tenu de sa dimension métaphysique: qu'en est-il de l'art poétique, si l'ambition de l'œuvre et de tous ses dérivés est d'atteindre un langage suprême et qu'elle n'a donc qu'elle-même pour seul référent ? Si l'ambition du poète n'est plus une représentation du monde par son art, une manipulation du langage pour exprimer un état de l'être dans le monde ou pour aspirer à un dépassement de la condition humaine, mais un projet métaphysique de création et de description du Tout et de l'Absolu, pouvons-nous considérer l'entreprise mallarméenne comme *littéraire* ? Ne s'agit-il pas plus d'une tentative à la fois philosophique et spirituelle qui se prend elle-

---

<sup>310</sup> Pour une étude détaillée de la place de Mallarmé dans le paysage littéraire et par rapport à ses contemporains, voir Pascal Durand, *Mallarmé: Du sens des formes au sens des formalités* (Paris: Seuil, 2008).

même pour objet ? Il semble en effet que toute l'œuvre de Mallarmé se trouve comme absorbée par son idéal, à savoir écrire sa relation à l'Absolu et au Néant, et donc produire le Livre. L'activité poétique, faite à la fois de disparition du sujet écrivant et de la construction presque musicale de la phrase, est donc un moyen, plutôt qu'une fin. Elle est ce qui permettra la 'révolution poétique' du langage mallarméen, en le rendant capable d'énoncer, sur la page blanche, ce qui ne s'est encore jamais dit ni écrit. Le travail du poète est d'être un intermédiaire, qui est capable de transformer la langue d'un état – mondain ou vulgaire, à un autre – poétique. Mallarmé cherche en effet à se débarrasser en poésie de l'« universel reportage », pour donner au « mots de la tribu » la capacité d'exprimer autre chose que leur simple sens contextuel ou étymologique. En poème, les mots n'ont pas pour fonction d'expliquer, mais de faire comprendre et sentir. Le poète est donc traducteur, son travail est un travail de traduction. Cette quête absolue a contraint Mallarmé à une production poétique réduite. C'est en tout cas ainsi que l'on peut comprendre la sporadicité des publications mallarméennes, la grande part de ses textes étant restés incomplets (voir les nombreux manuscrits publiés à titre posthume: les brouillons d'*Igitur*, ceux du 'Livre', les *Noces d'Hérodiade*, ou encore le *Tombeau d'Anatole*). Cependant, si Mallarmé n'a pas publié de nombreux recueils de poésie, il fut beaucoup plus prolifique en ce qui concerne ce que l'on a appelé sa 'prose critique', c'est-à-dire journalistique (bien qu'il eût refusé une telle dénomination) et qui se décline en billets d'humeur ou de réflexions, de considérations théoriques et poétiques (leur somme étant réunie dans les *Divagations*), d'articles de mode, etc., et qui constituent tout de même la totalité du second volume des *Œuvres complètes* dans l'édition de Bertrand Marchal dans la Pléiade. Mallarmé, finalement a plus écrit *sur* la poésie qu'il n'a écrit *de* poésie. C'est la raison de notre interrogation: quel statut donner à tous ces textes ? Où commence et où finit la littérarité, ou la poéticité, des textes de Mallarmé ? Est-ce que tout est poésie parce que tout est tentative de traduction et de dévoilement du langage pour atteindre à la Vérité supérieure, ou bien est-ce que tout est la marque de l'échec de cette tentative, et donc ne mérite pas, n'est pas, de la Poésie (le moyen n'atteignant pas sa fin) ? De quelle façon est-ce que le poème en prose vient alors traduire une esthétique, et comment le fait-il par rapport aux textes qui le précèdent ?

Cette interrogation est redoublée par l'absence de statut de la prose chez Mallarmé. À la fois partout et nulle part – partout parce qu'à partir de 1870 tous ses écrits portent la

marque de ses recherches sur la langue<sup>311</sup> et nulle part car il ne théorise pas son rapport à la prose, s'exprimant plutôt sur celui du 'vers' – la prose de Mallarmé ne semble pas faire de distinction entre ce qui est 'poème' ou ce qui ne l'est pas. Et de fait, il n'y a nulle trace d'une théorisation du genre du poème en prose dans l'œuvre de Mallarmé, ni désignation précise, puisqu'il les regroupa d'abord sous le titre de 'pages' puis d'"anecdotes ou poèmes"<sup>312</sup> ce que souligne bien Murat dans son article sur l'histoire du poème en prose. Comme Chateaubriand qui désigne *Atala* comme un 'poème', il semble que ce terme ne désigne pas un objet poétique et générique proprement fixe. Par exemple, *Igitur* sera nommé comme poème puis comme conte, sans que l'on sache si ce changement est suscité par une motivation sémantique ou par une définition générique. De plus, à la différence d'un Baudelaire, qui regroupe ses textes dans un recueil indépendant et ne cesse de les désigner comme 'poèmes en prose' dans sa correspondance et ses journaux intimes (*Carnets* et *Fusées*), ou même d'un Rimbaud dont la période 'poésie en prose' est nettement discernable de celle de la 'poésie en vers', les contours sont flous chez Mallarmé quant à la caractérisation et d'un genre et d'une 'période' qui aurait vu la composition du poème en prose prendre un sens esthétique et poétique. Il est très tentant, alors, d'analyser biographiquement la production des poèmes en prose (désignés comme tels) en fonction des périodes de procrastination du poète, périodes qui correspondent aussi étrangement avec celles où il se remet à l'ouvrage de la traduction des poèmes de Poe.<sup>313</sup> Le grand Œuvre ne pouvant aboutir, il s'exerce à une pratique plus 'fluide' ou accessible. Néanmoins cette analyse n'est pas suffisante pour nous indiquer quelle fut la place de la poésie en prose dans le Livre à venir.

La production des poèmes en prose de Mallarmé s'est effectuée en deux étapes, espacées d'une vingtaine d'années. Il y a d'une part les poèmes de la première période (ou 'floraison'), composés dans les années 1860 alors que Mallarmé vit à Tournon. Il compose ces poèmes en parallèle de son travail sur *Hérodiade*, qui le conduira à tellement 'creuser le vers' qu'il en apercevra le Néant:

en 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, et je suis encore

---

<sup>311</sup> Cf. Suzanne Bernard, 'C'est entre 1870 et 1875 que la tendance du poète à « reconstruire » le langage, à découper, diviser, remanier la phrase traditionnelle pour se créer des formes syntaxiques bien à soi, devient manifeste dans ses lettres, dans ses articles, dans ses traductions surtout', p. 290.

<sup>312</sup> Je souligne.

<sup>313</sup> Voir à ce sujet la biographie de Mallarmé par Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé: L'Absolu au jour le jour* (Paris: Fayard, 1998).

trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner.<sup>314</sup>

Ces poèmes sont 'Le Phénomène futur', 'Plainte d'automne', 'Frisson d'hiver', 'Le Démon de l'analogie', 'Pauvre enfant pâle', 'La Pipe' et une première version de 'Réminiscence'.<sup>315</sup>

Dans les années 1880, donc bien après la crise de Tournon, alors qu'il est un poète reconnu et admiré, Mallarmé produira de nouveaux poèmes en prose, d'une esthétique différente de celle de leurs aînés. Ces poèmes sont 'Réminiscence', 'La Déclaration foraine', 'Le Nénuphar blanc', 'L'Ecclésiastique' et 'La Gloire'.<sup>316</sup> À ces deux listes échappent 'Un Spectacle interrompu', ajouté à la publication des poèmes en prose déjà composé dans la *République des lettres* le 20 décembre 1875, et 'Conflit', ajouté à l'édition des *Divagations* en 1897, et publié deux années auparavant dans *La Revue blanche*, le 1<sup>er</sup> août 1895 comme la septième des 'Variations sur un sujet'.<sup>317</sup> Le fait que seule cette variation fut intégrée à la partie consacrée aux poèmes en prose dans les *Divagations* montre bien que les contours de la définition de ce qu'est un poème en prose ne sont pas nets.

Ainsi, que faut-il considérer comme poésie en prose ? Seulement les textes désignés comme 'poèmes' dans *Divagations* ? C'est ce que la publication en Pléiade des *Œuvres complètes* pousserait à faire, puisque ces 'Anecdotes ou poèmes' sont séparés du reste des *Divagations* pour être publiés dans le premier volume (contenant la 'poésie') alors que le reste du recueil est publié dans le second volume avec les 'proses critiques' et les brouillons. Cependant ni Suzanne Bernard ni Michel Murat dans leur étude des poèmes en prose de Mallarmé ne semblent séparer les poèmes en prose de ces 'proses critiques'. Ainsi, Suzanne Bernard examine l'œuvre entière de Mallarmé et ne s'arrête donc pas à des considérations de définition générique. Pour Michel Murat au contraire, la section 'Grands faits divers' des *Divagations* participe à la définition du genre chez Mallarmé en faisant pendant par son titre aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire.<sup>318</sup> Cette démarche permet à Murat d'intégrer à la définition du genre les commentaires bibliographiques de Mallarmé, et de tisser un lien entre poème en prose et poème critique. Tous les textes présents dans les 'grands faits divers' qui sont autant de réflexions sur tel ou tel sujet, par exemple l'isolement du 'Poète' dans 'La Solitude',<sup>319</sup> ou la qualité morale et poétique de l'or (en tant qu'il est monnaie) dans

<sup>314</sup> MCC, p. 297. L'autre abîme est celui de ses ennuis de santé, dont les symptômes semblent indiquer qu'il s'agissait d'une crise dépressive.

<sup>315</sup> Tous ces poèmes ont été composés entre 1864 et 1867. Voir la notice et les notes de Marchal à ce sujet, MOC, pp. 1327-44.

<sup>316</sup> Ces poèmes furent composés entre 1885 et 1889.

<sup>317</sup> Marchal, MOC, p. 1343.

<sup>318</sup> MOC II, pp. 245-77.

<sup>319</sup> MOC II, pp. 256-60.

le texte du même nom, pourraient alors être désignés comme poèmes.<sup>320</sup> Tous ces textes tentent de saisir ou de définir ce qui fait la qualité de poète et, composés dans la langue de Mallarmé, ils pourraient participer de ce que Marchal définit comme ‘causerie’, c’est-à-dire une ‘logique de la parole’ opposée au ‘discours’ ou à la ‘dissertation’.<sup>321</sup> Cette causerie est aussi ce qui permettrait de se départir de l’anecdote journalistique, décriée par le dernier Mallarmé: ainsi dans sa ‘lettre autobiographique’ à Verlaine, dans son portrait de Rimbaud, ou encore dans sa conférence sur Villiers de L’Isle-Adam:

Nous ne pouvions, ni vous ni moi, rompre cette trêve auguste, par un verbiage; et vous étiez, j’en demeurai surpris, du coup privés de ce qui, je le sais fait l’attrait des causeries en public, l’anecdote, cette existence d’un pur héros des lettres, totalement, ayant tourné au drame [...].

[...] Peut-être reconnaissez-vous dans cet accord, entre du tact, le vôtre et ma sévère intention, un motif de plaisir exquis, mieux que ne l’eût fourni la distraction goûtée à de menus faits [...].<sup>322</sup>

L’on voit bien ici que la ‘causerie publique’, c’est-à-dire la causerie qui n’est pas littéraire ou poétique, s’organise vulgairement pour Mallarmé autour d’une ‘anecdote’ qui n’est plus qu’un ‘verbiage’. Ce verbiage ne peut créer le ‘plaisir exquis’ qui doit être suscité par le souvenir de Villiers, et donc doit se départir des ‘menus faits’ divers qui ont borné sa vie. Devant une telle dénonciation, on peut s’étonner de la place accordée et aux ‘Grands faits divers’ d’une part et à l’anecdote’ d’autre part dans les *Divagations*. Or, justement, ces ‘Grands faits divers’, tout comme les ‘anecdotes ou poèmes’ le sont par la vertu de la traduction en langue mallarméenne. C’est elle qui transforme le ‘grand fait divers’ en poème critique, lui permet d’échapper au risque d’être un ‘menu fait’. De même, par son passage par la langue mallarméenne, les anecdotes peuvent se faire poèmes, être traduits en poésie, puisqu’ils participent du même effort qui consiste à traduire toute expression en une tentative pour saisir une vérité supérieure. La traduction est alors au cœur de la pratique mallarméenne puisqu’il s’agit par l’écriture de transformer la relation des mots au réel, afin d’accéder à une expression de l’Absolu.

Mallarmé pose le problème de la définition de la poésie comme art littéraire à un niveau supérieur: celui de l’Idée et de la métaphysique. Notre ambition n’est pas de redéfinir le champ poétique de l’œuvre mallarméenne, mais bien de signaler une ambiguïté, qui est celle du statut des pièces en prose qui ne sont pas des ‘poèmes’ et/ou qui n’ont pas été publiés

---

<sup>320</sup> MOC II, pp. 245-46.

<sup>321</sup> Bertrand Marchal, “La Musique et les Lettres” de Mallarmé, ou le discours inintelligible’, in *Mallarmé ou l’obscurité lumineuse*, éd. par Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (Paris: Hermann, 1999), pp. 279–94.

<sup>322</sup> MOC II, p. 49.

par Mallarmé, mais qui toutes participent de sa quête poétique. Cette ambiguïté persiste lors de l'étude particulière des poèmes en prose, car il est difficile de discerner à la fois leur place et leur nécessité dans la poétique générale de l'œuvre de Mallarmé. Écrit-il des poèmes en prose parce que le vers était 'en crise' ? Marchal dans sa 'Notice' affirme à propos des poèmes de la 'deuxième floraison' (c'est-à-dire postérieurs de vingt ans à ceux publiés en 1864 et dédiés à Charles Baudelaire) que c'est à cause des 'sollicitations que valurent à Mallarmé sa notoriété nouvelle au milieu des années quatre-vingt, et la multiplication des jeunes revues suscitées par la vogue décadente ou symboliste' qu'il les écrit.<sup>323</sup> Il s'agissait alors de répondre à la demande du lectorat et de l'avant-garde de l'époque qui affectionnent le poème en prose, genre marginal par excellence. De fait, la 'Crise de vers' est une analyse du vers libre:

Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres.<sup>324</sup>

Le poème en vers libre offre donc la possibilité d'entendre plusieurs versions de l'alexandrin, plusieurs découpages qui recomposent les douze syllabes, car l'alexandrin reste la référence: 'Je dirai que la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et le confère un profit'.<sup>325</sup> Que le vers hante la poésie de Mallarmé, c'est ce que nous allons voir pour le poème en prose avec Barbara Johnson dans la suite de cette partie, et que Stéphane Mallarmé commente lui-même dans *La Musique et les Lettres*:

Le vers est tout, dès qu'on écrit. Style, versification s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées; selon un thyrses plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguère obtint le titre de *poème en prose*.<sup>326</sup>

Ici, le poème en prose, ancêtre du poème critique, est la forme où se dissimulent les conséquences de la 'crise de vers', tout en donnant à lire des rythmes et des rimes 'dissimulés'. Ceux-ci viennent donc agir sur le poème comme autant de réminiscences et de possibilités, et le poème lui-même en vient par sa forme permet de faire résonner les diverses aspects et versions qui ont conduit, dans un sens presque généalogique, à sa construction. Le poème est une forme 'plus complexe' parce qu'elle permet d'exprimer la diversité des possibilités du poème, c'est-à-dire de ses traductions possibles. Néanmoins,

---

<sup>323</sup> MOC, p. 1328.

<sup>324</sup> MOC II, p. 206.

<sup>325</sup> MOC II, p. 207.

<sup>326</sup> MOC II, p. 64.

Mallarmé mentionne le poème en prose dans deux autres textes importants. La première occurrence se trouve dans la ‘Bibliographie’ des *Divagations*, dans la section ‘Grands faits divers’:

Les cassures du texte [des ‘Grands faits divers’, c’est-à-dire la division en paragraphes], on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n’inscrivent dans l’espace nu que jusqu’à leur point 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.<sup>327</sup>

Le ‘poème critique’ est donc une forme, à la fois actuelle et aboutie, issue des recherches et du travail sur le poème en prose. Il est ce qui permet au poète de faire résonner les mots hors de la forme contraignante de la poésie versifiée. Cette citation prend donc acte d’un changement et de l’arrivée d’une forme, et montre que le statut de la prose chez Mallarmé ne prend pas sens hors du poème, puisqu’il vient définir cette forme comme telle. Il s’agit de faire de toute prose un poème, de détacher les mots de leur usage courant, de tout traduire en poésie sans version définitive. Cette résonance des mots, à la fois musicale et métaphysique chez Mallarmé, il avait réussi à la mettre en forme d’une autre façon dans le *Coup de dés* et dans l’‘Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard* par Stéphane Mallarmé’. C’est une sorte de note d’explication précédant l’édition pré-originale en 1897 chez *Cosmopolis*, où Mallarmé signale les liens qui existent entre son poème et les formes poétiques de son époque:

Aujourd’hui ou sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose.<sup>328</sup>

Cette note montre quel est le statut ou plutôt la place du *Coup de dés* dans l’esthétique de Mallarmé: il s’agit d’une forme intermédiaire, issue des travaux et sur le vers libre et sur le poème en prose. Précédemment à ces considérations, Mallarmé avait défini la nature de son texte en liant forme et Idée:

La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse, on évite le récit.<sup>329</sup>

On verra que toutes ces qualités (mise à part la disposition scénique sur la page de la phrase titre que l’on retrouve dans le *Coup de dés*) appartiennent aussi aux poèmes en prose de la deuxième floraison de Mallarmé, qui font état, quelques décades avant la création de ce poème/texte/livre, d’une recherche d’une expression poétique qui se détache de l’anecdote

---

<sup>327</sup> *MOC* II, pp. 276 – 77.

<sup>328</sup> *MOC*, p. 392.

<sup>329</sup> *MOC*, p. 391.

pour tenter de traduire la langue et la pensée en Poésie. Le poème doit être débarrassé de la narration, et c'est la mise en page qui permet cela dans le *Coup de dés*. Mais comme le vers libre, et nous le verrons, comme le poème en prose, cette mise en page et le jeu de la typographie permettent surtout de lire le texte de plusieurs façons *en même temps*. Tout comme l'on pouvait entendre, dans le vers libre, plusieurs versions de l'alexandrin, le *Coup de Dés* offre au lecteur un texte texturé, multiple et plastique. L'apport du poème en prose, dans ce dernier poème de Mallarmé est peut-être alors cette appréhension du texte en plusieurs versions simultanées, recherche esthétique que Mallarmé avait déjà élaborée dans la constitution de ses poèmes en prose de la seconde floraison.

Notre approche ne consiste donc pas à redéfinir toute la 'prose critique' mallarméenne comme autant de poèmes en prose, car nous nous limiterons à l'étude de ceux que le poète a désigné comme poèmes. Néanmoins, il nous semble important de souligner que chaque texte de Mallarmé porte en lui la possibilité de sa réalisation en poème, puisqu'il est le fruit d'un travail poétique de l'écriture. En effet, chaque type de texte établit une relation à la langue et au monde que nous pouvons questionner et analyser en fonction de la vision mallarméenne. Pour des raisons purement pratiques, visant à la clarté et à la plus grande exhaustivité, nous avons décidé d'analyser successivement les poèmes en prose de la première période, puis de la seconde. Les poèmes de la première floraison sont à la fois un travail du poème en prose baudelairien et procèdent du traitement de l'anecdote'. Ils impliquent ainsi une notion de traduction puisqu'ils sont l'expression d'un souvenir poétique, d'une influence, en même temps qu'ils offrent une certaine version du processus de poétisation que nous avons vu à l'œuvre chez Baudelaire. Ceux de la seconde participent plutôt de la tentative de Mallarmé de transformer le langage en un outil pour accéder à une mise en mot de l'Absolu, et l'on verra alors comment le poème en prose devient le lieu où le langage tente par les mots de dépasser l'anecdote, de transformer le réel en objet poétique, et nous appellerons ce processus de traduction la 'poétisation'. Nous verrons alors une étude du 'Nénuphar blanc'.

## Le poème en prose de la première floraison: traduire Baudelaire

Mallarmé publie en juillet 1864 dans *La Semaine de Cusset et de Vichy* deux poèmes en prose: 'L'orgue de Barbarie' (qui deviendra 'Plainte d'automne') et 'La Tête' ('Pauvre enfant pâle'). Dédiés à Baudelaire, ces poèmes s'inscrivent immédiatement dans le sillage de ce dernier, et ce d'autant plus qu'ils suivent la publication de ses poèmes en prose dans *La Presse* de deux petites années. Suivront 'Causerie d'hiver' ('Frisson d'hiver'), 'La Pipe', 'L'Orphelin' ('Réminiscence'), 'Le Phénomène futur' et le 'Démon de l'analogie' (Marchal signale qu'il n'y a pas de certitude quant à la période de sa composition),<sup>330</sup> tous publiés, moins les deux derniers, sous le titre de 'Pages oubliées' dans la *Revue des lettres et des arts* d'octobre 1867 à janvier 1868.<sup>331</sup>

Pourquoi un tel titre ? Celui-ci donne l'impression que Mallarmé aurait retrouvé les 'pages' des poèmes de Baudelaire qu'il aurait 'oubliés'. L'influence baudelairienne, cruciale, que l'on sent dans ces poèmes se situe autant au niveau du vocabulaire utilisé que des thèmes développés. Cependant, il ne s'agit pas pour autant de plagiats ou pastiches, de textes que l'on aurait pu lire 'comme si' c'était du Baudelaire. Tous, en effet, portent la marque de la disparition, de la beauté ou de la poésie. Le poème en prose mallarméen, qui serait alors un poème venant commenter les poèmes en prose baudelairiens, peut aussi être lu dans sa manière baudelairienne comme un poème qui perdrait sa poésie à cause de la prosaïsation. Ce poème en prose mallarméen, celui de la première période est de fait l'interprétation, la traduction en poème en prose, de l'état de la poésie après la mort de Baudelaire. Ainsi, le 'Phénomène futur' fonctionne en condensé de la poésie baudelairienne qu'il vient résumer, tout en la transformant en spectacle du passé:

Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment: 'Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois.'<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> *MOC*, p. 1328.

<sup>331</sup> *MOC*, p. 1328.

<sup>332</sup> *MOC*, p. 413.

Si la syntaxe a des accents baudelairiens ('et les yeux, semblables aux pierres rares')<sup>333</sup> ce qu'il s'agit bien de *mettre en scène* c'est ici la 'Poésie d'autrefois', celle de Baudelaire et de ses *Fleurs*, mais aussi des *Petits poèmes en prose* qui viennent hanter le poète spectateur:

les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.<sup>334</sup>

Foule, ennui, crépuscule, tout est vu à l'aune de la mort et de la Poésie et de la Beauté. Déjà, le souvenir du rythme, du vers, est la colonne vertébrale du désir poétique dans ce premier poème en prose de Mallarmé qui semble venir définir son genre, celui d'être un poème qui s'inscrit dans la lignée, ou plutôt l'héritage, de Baudelaire, tout en en offrant une traduction. Celle-ci est à la fois une citation et son commentaire et offre une actualisation, à la lumière du temps présent, la disparition de Baudelaire, lui qui est devenu un des 'phares' qu'il chantait, la 'lampe' alimentant le 'cerveau ivre un instant' des poètes précisément du temps présent.

De plus, les poèmes de cette première floraison, ceux composés dans les années 1860, viennent jouer avec l'intertexte baudelairien tout en en offrant une autre version et en organisant un autre rapport à la prosaïsation. Quand chez Baudelaire il s'agissait de trivialisier la poésie, d'introduire le réel qu'il avait sous les yeux dans son poème, chez Mallarmé il s'agit du geste inverse qui vient porter l'anecdote hors du cadre et vers le rêve, même si tout comme chez Baudelaire ces poèmes s'originent dans le spectacle de la vie 'la plus quotidienne'. C'est ce que note Marchal dans la 'Notice' des poèmes en prose de Mallarmé:

[...] les poèmes en prose évoquent des anecdotes empruntées à la réalité la plus quotidienne, prolongeant ainsi cette 'description de la vie moderne' dont parlait Baudelaire. Choses vues, si l'on veut – et le locuteur se représente volontiers en spectateur plutôt qu'en voyeur –, mais la vue se prolonge en vision, et l'anecdote en rêverie: comme le manifeste le début d'«Un spectacle interrompu», le fait divers est ici la matière première d'un journalisme poétique voué à 'remarque[r] les événements sous le jour propre au rêve'.<sup>335</sup>

Dans 'La Soupe et les nuages', au contraire, le rêveur était renvoyé à la réalité par un 'violent coup de poing dans le dos'.<sup>336</sup> Le 'locuteur' des 'pages oubliées' de Mallarmé fait des éléments du réel un médium pour échapper au réel, vers le rêve ou le souvenir, et il cherche à éviter de rompre ces derniers, comme dans la 'Plainte d'automne' où, séduit par

---

<sup>333</sup> MOC, p. 413.

<sup>334</sup> MOC, p. 414.

<sup>335</sup> MOC, p. 1329, la citation de 'Un spectacle interrompu' est en MOC, p. 420.

<sup>336</sup> BOC, p. 350.

l'air joué sur un orgue de barbarie, il préfère rester dans sa tristesse ('romantique'): 'Je la [la musique] savourai lentement et ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul.'<sup>337</sup> Il s'agit donc de saisir le réel, dans son aspect trivial et anecdotique ne serait-ce que l'espace d'un instant, qui est celui du moment où il permet au poète d'accéder au souvenir poétique, lequel est aussitôt transformé en rêverie poétique. Il est d'ailleurs révélateur que dans cette dernière citation, la temporalité grammaticale et verbale, c'est-à-dire l'emploi du passé simple et qui devrait exprimer une très courte durée, s'oppose à la temporalité réelle de l'événement, puisque la musique est savourée 'lentement'. L'on a donc l'impression que la temporalité rêvée, celle du souvenir poétique suscité par le chant, s'oppose à la réalité de l'événement, qui lui est court. Les objets ou les éléments du quotidien décrits ou analysés dans ces poèmes en prose de la première floraison servent donc de médium entre un réel et un état poétique, celui du rêve et de la littérature, qui vient déplorer, et donc recréer un instant par ses larmes, la Beauté disparue. Ce phénomène est inverse à celui utilisé par Baudelaire, mais il est toujours un phénomène de traduction, dans la mesure où, par le regard poétique et par leur scintillement au sein du poème, ces objets courants prennent la valeur poétique de ce qu'ils évoquent et de ce qu'ils ne sont pas, qui sont autant de versions d'eux-mêmes. Nous voudrions appeler ce phénomène la poétisation, qui se présente donc comme l'envers de la prosaïsation. Ainsi, dans 'La pipe' qui aussitôt fumée, ravive le souvenir de la chambre londonienne où elle avait été précédemment allumée, puis du square aperçu par la fenêtre, puis de la 'bien-aimée' à qui l'on dit adieu sur le bateau. La pipe, 'fidèle amie', telle la pipe d'opium, est celle qui ranime la vision (le poème est rythmé par les verbes 'j'ai revu', 'j'ai vu', etc.) de la femme disparue à jamais puisqu'"autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours".<sup>338</sup> Il est tentant de lier ici ce mouchoir, symbole de l'absence, de ceux d'"Un Hémisphère dans une chevelure". Tous évoquent les souvenirs, mais dans le cas du poème de Baudelaire ces derniers ont une dimension concrète puisqu'ils peuvent tomber des cheveux que l'on secoue, et que l'on peut même peut-être manger: le poème permettant presque physiquement d'entrer en relation avec sa propre mémoire, comme s'il était tissé à la fois des cheveux de la femme qui possède la chevelure, et de son existence antérieure en poème versifié. Le mouchoir de la vision du locuteur dans 'La Pipe' n'est 'que' le symbole d'une disparition, celle que le poème vient évoquer, en suivant la sinuosité des volutes de fumée et du rêve. Mallarmé ne vient pas dans ses premiers poèmes en prose offrir une adaptation des poèmes

---

<sup>337</sup> *MOC*, p. 415.

<sup>338</sup> *MOC*, pp. 419-20.

baudelairiens, compléter un recueil non terminé, puisque dans le cas d'une adaptation, le rapport au texte originel est tangible et saisissable. Ici au contraire, le texte baudelairien n'est présent que dans la mesure et dans le temps où il est dénoncé comme souvenir, c'est-à-dire comme absent, disparu mais non dissipé. La poésie de Mallarmé, constamment et en délicatesse, chante ce qui n'est plus, elle vient traduire l'absence, du monde, du souvenir et de la poésie qui tous viennent hanter chaque poème. Les poèmes en prose de Mallarmé sont donc autant d'étapes intermédiaires entre la pratique pure du langage à laquelle Mallarmé commence à s'essayer, mais qui le plonge dans les affres du Néant, et de la stérilité créatrice, et la poésie baudelairienne. Ils offrent au jeune poète une alternative, en mode mineur, qui lui permet à la fois d'intérioriser et de dépasser l'héritage baudelairien.

Ce thème de l'absence et du souvenir se retrouve à tous les niveaux de l'analyse textuelle des poèmes de Mallarmé, et se trouve au centre de l'analyse que Barbara Johnson fait des poèmes en prose de Mallarmé (pris dans leur ensemble) après celle des poèmes en prose de Baudelaire. De la même manière, elle tente de comprendre quelle relation s'instaure, au cœur des mots et des poèmes, entre le poème en prose et la figure du 'vers' du poème versifié. Ses analyses permettent de montrer que le poème en prose mallarméen porte la trace du poème versifié ou son souvenir, sa rémanence. En signalant la présence en négatif du vers et donc de la poésie versifiée dans l'œuvre en prose de Mallarmé, les analyses de Johnson rejoignent ce que nous venons de nommer la poétisation, la traduction en poésie de la prose mallarméenne, puisque c'est cette trace qui permet au poème de s'ancrer dans un discours et une langue poétique, en transcendant par le verbe la mondanité de son propos premier, de l'anecdote.

Le travail de Johnson consiste ainsi à rechercher dans les poèmes en prose la trace ou l'image des 'vers', et en montrant qu'ils sont dans ces poèmes 'oubliés', 'arrachés', c'est-à-dire 'des revenants',<sup>339</sup> ce qui permettrait de définir le poème en prose mallarméen comme 'prose = X – vers'. En étudiant *La Musique et les Lettres*, où Mallarmé parle de la crise de vers, elle montre que finalement, chez le poète de la rue de Rome, c'est la prose qui n'existe pas. Et les 'vers' revenants des poèmes en prose sont alors une autre image de ce 'rien' que Mallarmé cherche partout à (ne pas) nommer. Il disait en effet à Jules Huret lors d'un entretien:

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième des pages de journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a

---

<sup>339</sup> Johnson, p. 173.

l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.<sup>340</sup>

Pour Johnson, 'la révolution mallarméenne institue', alors, 'la disparition de la prose'.<sup>341</sup> Avec Mallarmé, le poème en prose (devenu redondant, puisque tout est vers donc que tout est poème) n'est plus le déplacement de la poésie d'un lieu à un autre, comme il le fut pour Baudelaire, une sorte de translation. Mais il n'empêche que l'on peut dire que le rapport à la prose de Mallarmé mime également son propre rapport à la traduction. En effet, si tout est vers, et si la figure du vers fait office de 'revenant' dans ses poèmes en prose, l'on peut alors parler paradoxalement de littéralité: où le texte, toujours en vers donc toujours poème, nous révèle sa vérité immédiatement, son essence, et sans passer par la métaphore, ou tout du moins en rendant ces métaphores si transparentes qu'on ne les voit plus. De par sa syntaxe étrange c'est peut-être ceci que réussit à faire Mallarmé: rendre la rhétorique, la langue dans sa lourdeur et son existence inexistante ou invisible. Et c'est aussi ce qu'il tente de faire en traduisant. Nous avons en effet vu que lorsque l'on s'attache à analyser les traductions de Mallarmé, on se rend compte de leur *littéralité*, comme s'il voulait rendre le processus de traduction ainsi que le langage (ce 'pur langage') transparent. C'est que la 'question de l'effacement' est au cœur de la poétique mallarméenne: effacement de la différence (entre prose et vers; entre français et anglais).<sup>342</sup> La littéralité à l'œuvre chez Mallarmé est bien différente de celle que l'on trouve chez Baudelaire dont les poèmes dénoncent, font apparaître, leur propre caractère textuel et prosaïque. Mallarmé tente en effet de créer un objet poétique qui voudrait accéder à une transparence du langage, lequel serait alors capable de dévoiler la multiplicité de ses rémanences, souvenirs et disparitions.

Les poèmes en prose de Mallarmé de la première période viennent donc s'écrire dans un dialogue complexe avec la poésie de Baudelaire, fait de l'articulation de la citation, du souvenir, et du commentaire. Signalant la référence par l'intertextualité, ils viennent également signaler ce qu'ils ne sont pas, c'est-à-dire des adaptations de poèmes en prose baudelairiens. Ces poèmes mallarméens portent la trace de la disparition de la poésie baudelairienne, ainsi que de la quête de la Beauté par la Poésie et par la sublimation du réel. La poétisation du poème se réalise grâce à la présence fantomatique de cette mémoire poétique qui vient inscrire la possibilité avortée d'autres versions du poème.

---

<sup>340</sup> 'Enquête de Jules Huret: Sur l'évolution littéraire', *MOC*, p. 698.

<sup>341</sup> Johnson, p. 184.

<sup>342</sup> Johnson, p. 185.

## De la prosaïsation à la poétisation, l'exemple du *Nénuphar blanc*

La poétisation est également à l'œuvre dans les poèmes de la seconde floraison qui viennent insister avec plus de force sur ce que Derrida décrit comme l'effacement du référent lorsqu'il analyse 'Mimique' dans la 'Double séance',<sup>343</sup> effacement qui est en relation avec la découverte de l'Absolu et de son Néant par Mallarmé quelques décades plus tôt. Les poèmes de la deuxième floraison se concentrent ainsi sur la dénonciation du 'caractère artificiel du réel',<sup>344</sup> et se détachent donc de l'anecdotique pour saisir l'Idée, que seul le langage mallarméen est à même de rendre. Les poèmes de la deuxième floraison se différencient de ce que nous venons de lire principalement par leur langue. Ils rendent en effet compte des travaux de Mallarmé sur la langue poétique, et cherchent véritablement à transformer le récit de l'anecdote en poème et se détachent de la rhétorique d'influence baudelairienne et symbolique. Cette poétisation, qui est la transformation par le langage de chaque chose en objet textuel permettant d'atteindre une vérité supérieure, on peut la retrouver décrite chez Suzanne Bernard, qui elle parle d'une '*tendance à l'abstraction*', qu'elle décrit ainsi: 'Il y a là bien plus qu'un simple procédé d'écriture: ce qui deviendra chez les Symbolistes une véritable manie, un tic de style, répond chez Mallarmé à une exigence à la fois esthétique et métaphysique [...]'.<sup>345</sup>

Nous pouvons voir cette poétisation complexe à l'œuvre dans un des poèmes en prose de la 'deuxième floraison' de Mallarmé, intitulé 'Le Nénuphar blanc'.<sup>346</sup> Le poème appartient à l'ensemble 'Anecdotes ou poèmes' des *Divagations*. Ce titre double du recueil permet de signaler les ambiguïtés inhérentes à tous les poèmes en prose et propose de fait deux lectures simultanées: l'une narrative (lire 'comme une anecdote'), qui ferait de chaque texte un petit tableau et la narration rapide d'un événement digne d'être raconté parce qu'il a été saisi par le poète; l'autre poétique (lire 'comme un poème'), c'est-à-dire offrant plus qu'une anecdote et ne s'intéressant finalement pas à la narration. Cette hésitation nous permet de penser le poème en prose comme une traduction de deux façons différentes: la première

<sup>343</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972).

<sup>344</sup> Marchal, *MOC*, p. 1329.

<sup>345</sup> Bernard, p. 295.

<sup>346</sup> Nous avons mis le poème en annexe 5.

est de l'ordre de la réception, le lecteur venant apporter son interprétation, donc sa version du texte; l'autre est de l'ordre de l'écriture, puisque le poème vient traduire en langage poétique cette anecdote. Nous parlons de traduction et non d'adaptation parce qu'une adaptation serait l'interprétation définitive et orientée de l'un ou l'autre de ces deux processus – réception et écriture - qui viennent au contraire construire le poème mallarméen par leur dialogue et leur confrontation. Il s'agit donc bien ici d'une *prosaïsation* inversée par rapport à Baudelaire: le poème ne venant pas traduire en prose le poème en vers, mais traduire en poésie l'histoire prosaïque. Ce passage d'un état prosaïque du texte en son état poétique se fait par le travail de la langue et se retrouve dans 'Le Nénuphar blanc' qui est un texte qui flirte avec l'anecdote.

Ainsi, la façon dont la syntaxe est construite dans ce poème nous renvoie directement à la poésie versifiée de Mallarmé ou à son théâtre poétique: difficile d'accès, productrice d'effets que l'on peut qualifier d'inhabituels. La prose de ce texte est elliptique et se différencie alors d'emblée d'une prose plus souple et accessible, que l'on pourrait qualifier de 'vulgaire' comme celle des romans. Par exemple, dans le 3<sup>ème</sup> paragraphe, le complément circonstanciel de moyen: '[s]ans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame', par sa longueur et son enchaînement référentiel problématique, départ radicalement de la prose que l'on pourrait s'attendre à lire si le texte avait pour seule ambition de faire le récit d'une anecdote. Ce lecteur est alors contraint d'avoir recours à la relecture et à son imagination poétique pour accéder à une signification, laquelle ne se veut pas prosaïque. La prose du poème s'offre donc à la lecture telle une *version*, en prose, d'un texte poétique.

Le texte joue aussi de l'ambiguïté d'avec la prose de récit et la prose de poème. Son découpage tout d'abord semble signaler différents 'moments' ou 'événements'. L'on remarque aussi des passages purement narratifs, qui s'enchaînent grâce aux temps du récit. Ce dernier prend toute sa couleur anecdotique du fait de son contexte, qui n'est autre que celui d'une promenade en barque, activité que Mallarmé affectionnait lorsqu'il était à Valvins. L'histoire pourrait alors se résumer de la façon suivante: alors qu'il ramait, un 'je' (narrateur ?) se trouve surpris de l'endroit où il se trouve. L'utilisation de l'imparfait et de l'adverbe de temps 'alors' permet de créer le contexte nécessaire au surgissement de l'événement qui entraîne le récit de l'anecdote, et la suite du texte semble nous promettre qu'il va répondre à la question 'Qu'arrivait-il ? où étais-je ?' Afin de le faire, il fait retour sur ce qui l'a conduit à cet endroit: 'Il fallut, pour voir clair en l'aventure, me remémorer mon départ'. Remarquons au passage que le poème utilise le lexique du récit, et du récit

picaresque: 'l'aventure', 'le départ'. Ce départ, en barque, avait eu pour 'dessein de reconnaître l'emplacement occupé par la propriété de l'amie d'une amie, à qui je devais improviser un bonjour'. Nous voici donc avec une motivation, laquelle est tout à fait mondaine, polie, prosaïque. Mallarmé se joue même du caractère anecdotique en utilisant l'expression courante et orale 'l'amie d'une amie'. C'est alors que le narrateur se retrouve 'échoué', 'au milieu de la rivière'. Après avoir observé l'endroit, il se rend compte qu'il est arrivé à destination: 'simplement le parc de Madame..., l'inconnue à saluer'. La référence à cette dame dont le nom n'est pas donné participe également de cette fiction anecdotique, et l'on se croirait dans une chronique mondaine. Le narrateur imagine alors cette femme ('je l'évoquais') quand elle surgit mais s'arrête ('le pas cessa, pourquoi?'). Il songe alors à son bonjour, dont on ne comprend pas très bien s'il le prononce ou non, ou si du moins la femme l'entend ('Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu'). Le 'je' se décide donc à ne pas agir ('mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition') et à repartir ('tant pis [...] car j'accomplis selon les règles la manœuvre: me dégageai, virai').

Le caractère anecdotique peut également se révéler dans la teneur évidemment sexuelle du texte, comme si celui-ci n'était qu'une excuse (de nouveau vulgaire ou mondaine) pour un jeu littéraire, où l'histoire contée ne serait que la couverture, un prétexte à la description de l'acte sexuel. Pour n'en dire qu'un mot, on peut relever 'les avirons mis à nu', 'qu'arrivait-il', 'flamme', 'je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière: où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'à une source', 'je m'immisce à de sa confuse intimité', 'me dégageai', etc. Le lecteur (qui n'a pas besoin d'être attentif) peut donc lire ce poème comme une description des différentes étapes du coït.

Cependant, ce coït, eut-il lieu ('bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu')? ou bien est-ce que le poème ne retrace pas la possibilité de la jouissance sans l'offrir, en laisse-t-il la mise en texte (traduction en texte) en suspens? Au fur et à mesure de la lecture, il semble bien que les deux éléments (narratif et sexuel) que nous avons mentionnés, s'estompent et se transforment en une ligne de basse continue, alors que le caractère purement poétique fait (re)plonger le texte dans le songe dont la narration de l'anecdote l'avait extrait. Il est alors tout à fait possible de lire le début du texte ('Il fallut, pour voir clair en l'aventure, me remémorer mon départ') comme une interrogation du créateur au seuil du rêve, sur la possible mise en mots et en langage du songe, sur sa possible traduction depuis l'indicible ou l'entre-aperçu. L'occurrence 'où étais-je' permet de

s'interroger sur cette 'aventure' qu'est la poésie, sur la mise en poème et sa traduction en mots sur la page. Tout le poème est bâti sur l'espoir d'une vision et non sur la réalité de cette vision: 'résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude, et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien'. Dans ce passage, l'absence se répète à l'infini, comme un coquillage qui tourne sur lui-même pour finir sur ce 'rien'. Le texte, lui, dans ce qu'il ne dit pas, dans ce qui reste 'vierge', 'absent', 'épars en cette solitude' permet de maintenir l'illusion' au sein de laquelle la prose 'ondulée' et presque scandée de Mallarmé maintient possible le surgissement de la Beauté ou de l'inspiration. Tout réside dans la possibilité de cette mise en poème, possibilité que le texte lui-même mime: 'Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu'. Le texte se fait 'magique', poétique, en évoquant sans dire ni montrer, il nous conduit à travers (transducere) ces forêts d'images et de mots. L'anecdotique – cette promenade aquatique –, se fait possibilité d'une épiphanie. La métaphore du fleuve, de la rivière – ce chemin d'eau fécondateur de la pensée – fonctionne alors comme la métaphore de cet exercice poétique, celui qui consiste à 'ramer beaucoup' pour se retrouver confronté au creux du songe et du texte, à heurter par surprise la possibilité d'un surgissement, à l'envisager, l'imaginer et le dire presque,<sup>347</sup> puis à s'en détacher.

Le poème en prose traduit donc en poésie l'anecdotique, grâce à une prose qui porte la trace de des possibilités rhétoriques indéfinies. Nous avons appelé ce processus de traduction, de l'anecdotique vers le poétique, la *poétisation*. Cette poétisation, par la langue, permet le surgissement et l'évocation d'une 'vision' qui vient 'résumer' le poème, c'est-à-dire faire tenir en un texte la pluralité de ses lectures et de ses versions: le poème lui-même. Le poème se constitue alors en couches successives, un palimpseste de versions ou d'interprétations. C'est ce mille-feuille, cette superposition des liens et des 'accords' qui donnent au texte son accessibilité. Chez Baudelaire comme chez Mallarmé, le poème en prose joue avec son processus d'écriture et les possibilités de sa traduction. Il met en scène et rend sensible l'usage de la langue qui fait de la prose de poème une langue étrangère qui vient s'installer dans la langue poétique tout en se jouant des conventions et en montrant qu'il s'en joue. À la différence de Baudelaire, Mallarmé construit son poème en différentes

---

<sup>347</sup> L'on peut lire la citation précédente 'que je tins pour n'être pas entendu' de trois façons différentes: soit 'que je *crms* ne pas être entendu' – et alors le poème est dit, soit 'que je dis *de façon* à ne pas être entendu' - et alors on reste dans l'ambiguïté, pourquoi le dire et ne pas vouloir qu'il fût entendu, ou encore 'que je *retins* pour ne pas être entendu' - ce qui signifierait que le poème ne rend que le souvenir de ce discours. Je pense que toutes sont possibles simultanément.

couches, versions ou lectures possibles, mais toutes ont l'idée du texte, du poème, de l'«idéale fleur» qui aurait pu (ou a peut-être été) être victime d'un «rapt», c'est-à-dire enlevée et conquise comme référent fantomatique ou fantasmé.

Ce référent fantomatique ou fantasmé serait peut-être l'état du poème si celui-ci était absolument traduit, c'est-à-dire si son expression, sa traduction en langue poétique (la poétisation) permettait d'atteindre l'Absolu dont Mallarmé a fait sa quête. Le «Nénuphar Blanc» rappelle en effet que son espoir, cette fleur sur laquelle se clôt le poème (*la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur*) est peut-être accessible si les différentes couches poétiques qui le composent se font transparentes. Nous retrouvons ici la transparence, qui est une expression chère à Mallarmé quand il parle de traduction: l'écriture est toujours ce qui se doit de devenir transparent pour laisser voir l'idéal. Le travail poétique est donc un travail de traduction, il s'agit d'organiser le langage de façon à réaliser l'ambition qui est au cœur de l'esthétique mallarméenne: écrire l'absolu.

## Conclusion

Pascal Durand déclarait que l'esthétique de Mallarmé a été marquée par un:

effort véritable du poète, qui a été de se détacher graduellement de soi – c'est-à-dire du soi reçu par imprégnation dans un premier milieu de socialisation esthétique, le Parnasse – pour faire advenir au cours de son trajet dans l'espace des lettres et des formes du langage, par une sorte d'apparition élocutoire, un autre poète et, avec celui-ci, une conception alternative et durable de l'expérience poétique.<sup>348</sup>

Les poèmes en prose, quelle que soit la période à laquelle ils ont été écrits, portent la trace d'une relation à la poésie, à la poésie comme expérience du langage, ainsi que le souvenir de ce qui aurait pu advenir grâce aux mots, et de ce qui n'a pas été, ou ne sera plus. Durand rend ici compte de la progression esthétique de Mallarmé qui développe au cours de sa carrière un rapport au mot et à la forme poétiques. Le travail de traduction que nous avons analysé dans la première partie, et qui était cet effort de transparence que nous venons de mentionner, c'est-à-dire à la fois adéquation du langage à son objet (libéré des scories de la conversation) et disparition élocutoire du poète, permet à Mallarmé de se détacher d'une expression poétique du moi pour tenter de créer à même le langage, et d'atteindre une vérité qui n'existe pas hors du texte qui la voit naître. Cette tentative vient donc redéfinir le statut du poète et, partant, la relation du poète avec l'art, avec l'expérience poétique'. L'on assiste donc à une transition, par la voie poétique qu'il a choisie, du premier poète Mallarmé imitateur de Baudelaire et du Parnasse, en un second, qui sera appelé le Maître, parce qu'il est créateur de formes et parce qu'il 'redonne l'initiative aux mots'.

À chacune des étapes de cette transition, Mallarmé produit des poèmes en prose qui, s'ils s'organisent autour d'une esthétique différente, sont toujours des formes de l'entre-deux, s'appuyant sur la traduction de l'anecdote pour mieux repousser le réel et la transformer en expérience textuelle et poétique. L'on pourrait voir un aboutissement plastique de cette progression dans la forme du *Coup de dés*. En effet, dans ce texte, c'est le mot qui est mis en scène grâce à sa mise en page en différents caractères et typographies. Cette mise en forme poussée à l'extrême extrait le mot de l'anecdotique et du hasardeux, pour le faire jaillir dans son essence visuelle et phonétique. Pour Durand, en effet, le dernier poème de Mallarmé vient résumer tout un parcours poétique et en offrir une forme décisive:

[...] la propriété de ce texte évidemment majeur, placé sous le genre du 'Poème', est de procéder à une récapitulation prospective de toute l'expérience mallarméenne.

<sup>348</sup> Pascal Durand, *Mallarmé: Du sens des formes au sens des formalités* (Paris: Seuil, 2008), p. 270.

Récapitulation en tant qu'il condense sous la forme d'un objet verbal non identifié non seulement un ensemble de métaphores obsédantes et de préoccupations formelles, mais encore la théorie de la pratique poétique que son auteur n'a pas cessé d'affiner dans le cours de sa carrière [...].<sup>349</sup>

Cette théorie poétique aboutit à la création d'un poème plastique, où chaque phrase peut être lue avec ou indépendamment de celles qui l'entourent du fait de sa disposition ou de sa typographie. Le *Coup de dés* vient alors offrir une expérience esthétique complexe, puisqu'il offre au lecteur une concomitance de discours, comme une multiplication des possibilités de ses propres versions, qui sont redoublées par la mise en scène du mot sur et dans la page. Comme l'affirme Durand: 'Reflets réciproques, rime généralisée, symétries et oppositions, vacances du discours, pli et mobilité spacieuse, c'est toute sa poétique que Mallarmé met en acte dans ce *Coup de dés* [...]'.<sup>350</sup> Le *Coup de dés* vient montrer quel peut être l'aboutissement de la poétique mallarméenne. Les poèmes en prose et les traductions des poèmes de Poe sont donc les deux étapes qui permettent la mise en place d'une poétique qui, pour réaliser l'esthétique mallarméenne de l'écriture de l'Absolu, doit traduire le langage courant en un langage poétique, polyphonique et transparent. Si cette esthétique était capable d'aboutir, il semble que cela ne soit qu'en réussissant à traduire complètement le langage, et même à le convertir en un objet poétique où le mot accède à une dimension plastique (jeu sur la taille des caractères, capitalisations) qui permet à ce poème de signifier dans la pluralité de ses versions. En produisant ce dernier texte, Mallarmé donne une dimension concrète à sa poésie, et fait du poème un véritable objet, lequel est composé en plusieurs couches et trouve sa réalisation concrète et physique grâce à sa mise en page. Cette dernière traduction poétique, qui fait du poème un objet plastique, conduira à une redéfinition poétique du poème au 20<sup>ème</sup> siècle, puisqu'il ne sera plus seulement un texte sur une page blanche, mais prendra une dimension matérielle à la fois visuelle et sonore. Cette dimension plastique, nous l'avons déjà rencontrée chez Baudelaire, en identifiant la composition de son poème en prose, sa superposition de souvenirs littéraires, à un tableau. À sa manière, et avec les *Illuminations*, Rimbaud lui aussi dépasse la dimension purement textuelle du poème en prose en faisant de ses poèmes, grâce à la dé-réserve de la traduction, des objets textuels en relief. Et c'est à cela que nous allons nous intéresser à présent.

---

<sup>349</sup> Durand, p. 235.

<sup>350</sup> Durand, p. 236.

### Chapitre III: Rimbaud et le poème-tapisserie

*Arrivée de toujours, qui t'en ira partout.*<sup>351</sup>

Tout travail de commentaire de l'œuvre de Rimbaud se heurte à deux problèmes principaux: celui de la littérature critique entourant le texte et la difficulté propre aux textes de Rimbaud eux-mêmes. On a déjà assez dit combien était imposant l'appareil critique, ce qui est en partie dû aux incertitudes biographiques et bibliographiques qui entourent les poèmes de Rimbaud qui n'a pas voulu faire œuvre à la façon de Baudelaire ou de Mallarmé. Ce brouillard éditorial, redoublé par tous les commentaires qui en discutent, peut être compris comme le résultat du problème poétique et littéraire que pose l'œuvre de Rimbaud, à savoir sa profonde étrangeté. Lorsque l'on se penche sur les *Illuminations*, tous ces facteurs se trouvent combinés. Les *Illuminations* ne sont en effet un recueil qui n'existe que grâce à la volonté de Verlaine qui les publia dans *La Vogue* en 1886 et leur donna leur titre, et il est donc difficile de savoir si celui-ci aurait été celui choisi par Rimbaud même s'il avait voulu publier ses poèmes en un recueil, ce qui ne semble pas évident.<sup>352</sup>

Ces différents problèmes inhérents à l'œuvre de Rimbaud se multiplient donc quand on s'occupe des *Illuminations*, et ils ne sont finalement qu'un symptôme de la profonde altérité des textes qui composent ces poèmes en prose. Avant de nous pencher plus sur ces questions nous voudrions relever un élément biographique intéressant. En effet, la plupart des *Illuminations* ont été mises au propre alors que Rimbaud résidait à Londres, d'abord avec Germain Nouveau (dont la main a été reconnue sur certains des manuscrits), puis seul. À Londres, Rimbaud passe beaucoup de temps à la bibliothèque du British Museum pour

<sup>351</sup> Rimbaud, 'À une raison', *ROC*, p. 297.

<sup>352</sup> Pour plus de renseignements sur la constitution des *Illuminations*, voir la très complète 'Notice' d'André Guyaux, *ROC*, pp. 939-46.

apprendre l'anglais grâce à des lectures diverses (voir les listes de mots que Rimbaud fit alors) et il cherche aussi à enseigner le français (voir la correspondance de sa sœur lors de sa visite avec leur mère).<sup>353</sup> Cet élément est intéressant car il dessine un autre rapport à la langue. Le fait de vivre dans un autre milieu linguistique et de chercher à acquérir une compétence linguistique dans la maîtrise d'une langue étrangère ou de l'enseignement de la langue maternelle permet en effet d'expérimenter au quotidien l'altérité du langage. Et il n'est pas difficile d'y voir une coïncidence ou une conséquence dans le fait que la caractéristique principale des poèmes en prose de Rimbaud rassemblés dans les *Illuminations* est leur profonde altérité: au genre poétique, à la poésie, à la littérature, à la langue poétique même, c'est-à-dire ce que l'on fait subir à la langue pour arriver à la poésie. .

Parler d'altérité, c'est d'abord parler du même, puisque l'on ne peut définir ce qui est étranger, autre, que par rapport à soi-même. Cette logique est à l'œuvre dans les poèmes en prose de Rimbaud qui s'inscrivent d'abord dans un genre poétique dont nous avons déjà tracé les contours dans nos études sur les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé. Mais parler d'altérité c'est surtout parler d'étrangeté, ce que nous avons déjà vu avec Baudelaire. Chez Rimbaud cette altérité est comme élevée au statut d'esthétique parce qu'elle vient féconder chaque élément de sa poétique. Si quelques années auparavant il déclarait que 'Je est un autre', avec les poèmes des *Illuminations* il offre des textes qui jouent de cette déclaration de toutes parts. Murat note avec raison que les poèmes en prose de Rimbaud sont de l'ordre de l'inouï, du jamais vu ou jamais lu, même s'ils ne sont pas issus de nulle part: 'Rimbaud ne crée pas à partir de rien, et son entreprise n'est pas isolée. Mais de ces éléments qu'il reprend ou retrouve, il va faire un usage inouï, et fondateur.'<sup>354</sup> Cet un usage de la langue qui réussit, grâce à une éthique de la traduction sur laquelle nous allons nous pencher, à créer des poèmes qui viennent faire du poème en prose un texte polyphonique.

Nous voudrions, dans les pages qui suivent, nous concentrer sur cette altérité des poèmes de Rimbaud car elle est ce qui permet de les saisir et de les lire. Nous commencerons par examiner quels sont les liens, formels et textuels, que ces poèmes nouent avec la poésie en prose qui les précède, ainsi que les liens qu'ils créent entre eux. Ces relations, qui permettent de lire les poèmes en prose de Rimbaud comme des textes en dialogue avec d'autres textes, nous permettra de concevoir la traduction comme mémoire poétique. Dans un second temps, nous nous attacherons à analyser les questions d'hétérogénéité ou de

<sup>353</sup> Extraits du journal de Vitalie Rimbaud et lettres de Vitalie à Isabelle Rimbaud, juillet 1874, *ROC*, pp. 445-58.

<sup>354</sup> Michel Murat, *L'Art de Rimbaud* (Paris: José Corti, 2013), p. 241.

multiplicité à l'œuvre dans les poèmes en prose de Rimbaud, pour montrer que celle-ci est la conséquence de ce que nous avons appelé la 'dé-réserve de la traduction' dans la première partie: la capacité qu'a le texte en prose de superposer et de tisser les différents types de discours sans en privilégier aucun. Puisque la traduction n'est plus 'réservée', l'interprétation du texte n'étant plus laissée à son énonciateur, et Rimbaud peut mettre au point des poèmes qui vont bien au-delà de leur dimension lisible et linéaire, pour accueillir, dans leur différence, la pluralité de leurs versions.

## Traduction et mémoire poétique

Le titre de cette section est emprunté à l'ouvrage de Jacqueline Risset qui, dans son introduction, commence par affirmer: 'parler de 'traduction et mémoire poétique' est l'une des façons possible de poser la question: *Qu'est-ce que la poésie?*'<sup>355</sup> Cette question est d'autant plus sensible lorsque l'on se concentre sur les *Illuminations* de Rimbaud en particulier et ses proses en général. Que sont ces poèmes en prose ? comment les lire et les comprendre ? sont-ils des poèmes à juste titre ? qu'ont-ils de commun avec les poèmes en prose qui les précèdent ? Si Risset ne répond pas à sa propre question, et finalement circonscrit son analyse de Rimbaud à un examen des différents états de la langue, nous pensons cependant que la question reste pertinente, et qu'elle s'étend aux questions de forme et donc de poétique.

Afin d'examiner comment les poèmes en prose de Rimbaud se construisent dans un dialogue avec une forme littéraire préexistante, il nous faut tout d'abord examiner quel est le statut du poème en prose chez Rimbaud. Qu'est-ce qui est un poème en prose, ou plutôt, qu'est-ce qui n'en est pas ? Peut-on légitimement différencier les textes des *Illuminations* de ceux de la *Saison en enfer* ? sont-ils génériquement d'un autre ordre ? À lire Murat, il semblerait que cela soit requis. La première des raisons, et la moins valable, est l'incertitude quant à la biographie rimbaldienne, et donc à la chronologie de sa production. Murat est du parti – qui semble à présent faire consensus grâce aux travaux de Murphy – qui considère que les *Illuminations* sont postérieures, du moins dans leur conception finale, à la *Saison en enfer*, et donc que cette dernière ne mettrait plus en scène un adieu à la poésie. La *Saison* serait alors une étape intermédiaire entre la forme du poème versifié et celle du poème en prose à proprement parler, celui des *Illuminations*. Pour Murat, la *Saison en enfer* fait ainsi partie de ce qu'il nomme les 'proses' de Rimbaud:

la prose est un objet différent, qui ne relève pas d'un 'art' au même sens que les vers, et ne procède pas de la même visée créatrice. [...] Nous savons en effet de façon presque certaine que les *Illuminations* sont en partie au moins postérieures à *Une Saison en enfer*. La prose n'est donc pas le dernier mot de Rimbaud: on doit la voir au contraire comme un moment de ressaisie critique et de projection créatrice.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> Jacqueline Risset, *Traduction et mémoire poétique* (Hermann, 2007), p. 17.

<sup>356</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 371.

Pour Murat, la *Saison* est ‘en prose’ et ‘de la prose’ parce qu’elle est un livre qui a une visée: ‘Le livre à défaire, c’est la Bible: Rimbaud a écrit *Une Saison en enfer* pour se libérer de son baptême, et d’autres jeunes hommes avec lui.’<sup>357</sup> Il s’agit donc d’un livre narratif à visée autobiographique, et non d’un recueil de poèmes. Récuser une certaine histoire de la position poétique de Rimbaud, celle qui voit la *Saison en enfer* comme un adieu à la littérature, a donc pour conséquence d’en écrire une nouvelle, orientée vers la poésie en prose dans la forme qu’elle prend dans les *Illuminations*, ce qui revient à en faire son testament formel et poétique, et à ne plus prendre en compte les réalisations d’*Une Saison en enfer*. Suzanne Bernard, elle, ne met pas la *Saison* à part mais construit l’histoire de l’évolution formelle de la poésie de Rimbaud comme celle d’une libération de la forme, qui va de la forme contraignante des poèmes du premier Rimbaud à celle ‘anarchique’ des poèmes des *Illuminations*: ‘il fait de l’anarchie un principe esthétique’.<sup>358</sup> Les *Illuminations* constituent donc pour elle un point d’arrivée de la poétique rimbaldienne, et la relation entre les deux recueils est dynamique.

Ces deux approches, toutes aussi motivées qu’elles soient, ne suffisent pas pour autant à justifier le fait de ne pas considérer les textes de la *Saison en enfer* comme des poèmes à part entière, et ce d’autant plus qu’ils permettent à Rimbaud de mettre au point une parole poétique complexe et hétérogène, et de la ressaisir en un tout dans l’expression du recueil. En effet, les poèmes de la *Saison* sont très différents les uns des autres, mais comme nous le voyons avec l’‘Alchimie du Verbe’, qui vient donner une clef de lecture de l’ouvrage, c’est le poème, dans son unité, qui permet de contenir la diversité qu’il développe. Donc si nous allons à présent nous concentrer sur les poèmes des *Illuminations*, ce n’est pas parce que nous considérons *Une Saison en enfer* comme à part dans le travail poétique de Rimbaud, ou comme une forme intermédiaire entre deux formes fixes, mais parce que nous souhaitons examiner les conséquences des postulations esthétiques qu’elle avait mises en place: la déréserve de la traduction et le fait de tenir en un seul poème la multiplicité des paroles et des formes. La particularité de la parole poétique de Rimbaud est justement de réussir à maintenir cette forme nouvelle, le poème en prose, dans une relation plus contemporaine aux pratiques poétiques de son temps tout en la transformant et l’ouvrant profondément. C’est cette relation et sa transformation que nous avons appelées mémoire poétique.

Ainsi, selon Murat, Rimbaud ne pouvait ignorer les expérimentations poétiques de ses prédécesseurs et contemporains. Avidé lecteur en général et des revues littéraires en

---

<sup>357</sup> Murat, *L’Art de Rimbaud*, p. 374.

<sup>358</sup> Bernard, p. 177.

particulier, il semble plus que probable qu'il ait eu connaissance non seulement des *Petits poèmes en prose*, mais aussi des 'Pages' de Mallarmé qui avaient été publiées dans la *Revue des lettres et des arts* d'octobre 1867 à janvier 1868.<sup>359</sup> C'est également ce que souligne Bernard: 'Il faut souligner en tous cas que dès cette époque [circa. 1873] les jeunes revues, et notamment la *Renaissance littéraire et artistique*, de Blémont et Aicard, bien connue de Rimbaud, publiaient de nombreux poèmes en prose, que ce dernier n'a pu ne pas connaître.'<sup>360</sup> Naturellement, tout ceci ne peut être vérifié car il n'y a pas trace de référence à ces poèmes en prose dans la correspondance de Rimbaud, mais la suspicion est grande.<sup>361</sup> En créant les poèmes des *Illuminations* il s'inscrit donc dans un paysage littéraire qui n'est pas vierge, et dans un genre qui compte déjà certains représentants importants. Murat montre d'ailleurs dans son travail sur les *Illuminations* que les premiers poèmes du recueil sont des tentatives de définition du genre 'poème en prose' rimbaldien:

Le début des *Illuminations* met en place des réseaux thématiques intra-textuels et auto-textuels – avant tout dans 'Enfance' – et assure un cadrage générique et un réglage de la lecture, principalement dans 'Conte' et 'Parade', à un moindre degré dans 'Antique'.<sup>362</sup>

Ce 'réglage de la lecture', ou 'école de lecture'<sup>363</sup> qu'offrent ces trois poètes permettent de replacer les poèmes des *Illuminations* dans un héritage littéraire. Ainsi, à sa façon très particulière et forte, Rimbaud se saisit d'un genre qui est en cours de formation pour en faire quelque chose de tout à fait différent, ce qui constitue à la fois une rupture et une continuité. La continuité se situe dans certaines des caractéristiques des poèmes en prose de Rimbaud qui sont semblables à celles développées dans les poèmes en prose de Baudelaire par exemple (types de poèmes, formes, etc.). La rupture, elle, existe lorsque ces caractéristiques sont poussées hors des limitations traditionnelles de la poésie (le prosaïsme et l'anecdotique, notamment, et même hors de toute notion traditionnelle de thématique, telle que l'auraient véhiculée, par exemple, la fable ou le portrait moralisant). L'on voit donc ici déjà que les poèmes en prose de Rimbaud se construisent dans un dialogue, lequel n'est pas toujours apaisé, avec un genre préexistant. Ce dialogue, visible et assumé, est donc la

---

<sup>359</sup> MOC, p. 1328.

<sup>360</sup> Bernard, p. 174.

<sup>361</sup> Notons d'ailleurs qu'il ne mentionne jamais, nulle part, Mallarmé, qu'il avait pourtant croisé à un dîner des Vieux Bonshommes. Mallarmé lui se souviendra de Rimbaud et en tirera un portrait peu flatteur après sa mort et lui rendra la politesse en ne mentionnant pas les *Illuminations*. Voir à ce sujet l'article d'Adrien Cavallaro, 'D'un article « plutôt défavorable et malin »: Mallarmé portraitiste de Rimbaud', <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?d-un-article-putot-defavorable-et.html>>, [consulté le 7 juillet 2014].

<sup>362</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 218.

<sup>363</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 219.

traduction en tant qu'elle est mémoire poétique, c'est-à-dire qu'elle rend compte d'une transformation en prose d'un matériau poétique générique. Rimbaud s'inscrit ainsi dans la pratique d'une nouvelle forme poétique en proposant des formes brèves. Lorsque l'on regarde les poèmes des *Illuminations* sans les lire, ils ne diffèrent pas de poèmes d'autres auteurs. Comme dans *Une Saison en enfer*, ils se déclinent parfois en plusieurs sections qui peuvent être lues de façon progressive ou chronologique, comme c'est le cas pour 'Enfance' qui semble faire le récit d'une certaine progression dans la vie ou dans des souvenirs qui y sont liés: l'on passe en effet des souvenirs ou impressions du petit enfant dans la première section ('Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets déréglés'),<sup>364</sup> à l'adolescent qui se libère dans la quatrième section ('Je suis le piéton de la grand-route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas.').<sup>365</sup> au jeune adulte de la dernière section qui contemple là où l'ont mené ses pas, hors de la forêt, des bois nains et dans la ville ('qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre.').<sup>366</sup> On peut d'ailleurs remarquer que chacune de ces sections offre une tonalité différente, comme si grâce à elles le poème venait s'offrir dans la pluralité de ses souvenirs, comme un objet à plusieurs faces textuelles. La mémoire poétique est donc ici d'abord synonyme d'identification: pour créer un dialogue poétique au sein du poème, il faut en effet pouvoir identifier ce poème comme appartenant à un genre qui lui préexiste.

Cette identification ne concerne pas que l'aspect extérieur du poème. Murat note également que l'on retrouve dans les *Illuminations* la plupart des 'types' de poèmes en prose que l'on trouvait chez Baudelaire et Mallarmé: méditation et rêverie ('Aube'), *ekphrasis* ('Parade'), anecdote ('Bottom') ou fable ('Conte').<sup>367</sup> Les poèmes de Rimbaud viennent donc retravailler ce que Murat nomme des 'structures préexistantes', mais d'une façon différente puisqu'il en supprime le caractère prosaïque. Les poèmes portent le souvenir poétique de ce qui les précède, mais viennent en offrir une nouvelle version, une nouvelle traduction, laquelle prend acte des textes précédents (originaux) sans les dupliquer. De même, le thème de la ville moderne, que Baudelaire se propose d'explorer avec ses poèmes en prose, se retrouve chez Rimbaud, et occupe le titre de trois des poèmes des *Illuminations* ('Ville',

---

<sup>364</sup> ROC, p. 290.

<sup>365</sup> ROC, p. 291.

<sup>366</sup> ROC, p. 292.

<sup>367</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 199.

‘Villes’[II] et ‘Villes’[I]),<sup>368</sup> mais il ne s’agit plus de décrire la ville comme dans les *Petits Poèmes en prose* ou de décrire les personnages qu’on y croise. Dans les *Illuminations* la ville est en effet comme monstrueusement présente tout au long du recueil à la manière d’un personnage, comme dans ‘Après le déluge’ où elle compose à la fois la scène et l’arrière-plan du poème. Ces types, ou structures, sont sublimés par le travail de la langue et de la syntaxe qui viennent détacher les poèmes de Rimbaud de la prosaïsation ou de la poétisation que nous avons vues à l’œuvre chez Baudelaire et Mallarmé. Il ne s’agit plus en effet dans les *Illuminations* de ‘rendre le poème prosaïque’ ou de ‘rendre la prose ou l’anecdote poétique’, mais de faire poème, de véritablement offrir un texte qui n’utilise pas la prose afin d’inscrire le poème dans le réel ou dans une relation au réel. Les poèmes de Rimbaud instaurent un véritable rapport au langage dans la multiplicité de ses facettes, par sa complexité et son caractère elliptique, et le travail du poème en prose ne consiste alors pas à transférer le discours dans le champ du poétique, car il s’y situe déjà de plein pied. C’est comme si le rapport à la fiction ou à la narration, qui est constant (rapport de conflit majoritairement) dans les poèmes de Baudelaire et Mallarmé, était désamorcé dès le premier des poèmes. ‘Après le déluge’, comme le poème ‘\*\*\*\*’ de la *Saison en enfer*, viennent en effet à la fois faire l’histoire et la désamorcer. Dans ‘Après le déluge’ en utilisant les ressources rhétoriques du récit comme les temps du passé simple et de l’imparfait, ainsi qu’un encadrement narratif qui s’initie dans le ‘Aussitôt que’<sup>369</sup> du début du poème, le poème semble vouloir signifier qu’une histoire va nous être contée après avoir renoncé à faire du passé table rase (c’est ainsi que nous entendons: ‘après que l’idée du Déluge se fut rassise’). Cependant, l’on aboutit finalement à la constatation d’une ignorance de l’histoire et de la possibilité de la fiction, ignorance qui est aussi constatée de manière rhétorique par le passage au présent: ‘et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu’elle sait et que nous ignorons.’<sup>370</sup> Les poèmes en prose des *Illuminations* se situent donc directement dans la poésie, dans le champ de la création textuelle, ils ne viennent pas faire le récit d’une anecdote, avoir un propos moralisateur, et ne s’essaient pas à la description d’un lieu ou d’un objet du quotidien. Le dialogue qu’ils instaurent avec les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé se situe directement au niveau du texte, et du procédé poétique. La mémoire poétique est donc à la fois citation, et dépassement des esthétiques précédentes. Ainsi, d’autres poèmes viennent jouer avec les différents genres narratifs, comme ‘Ornières’ par exemple qui emprunte au merveilleux:

<sup>368</sup> ROC, respectivement pp. 300, 301 et 303.

<sup>369</sup> ROC, p. 289.

<sup>370</sup> ROC, p. 290.

Défilé de féeries. En effet: des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux et cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes.<sup>371</sup>

Le passage du cirque est décrit comme s'il s'agissait d'une vision magique, dans la brume de l'aube, et dans le talus. De la même façon, 'Conte' vient jouer avec les codes du conte, et fait penser à 'Metzengerstein' de Poe traduit par Baudelaire. Il s'agit en effet de l'histoire d'un Prince qui détruit et fait carnage tout comme dans le conte que nous venons de citer et comme dans *La Légende de Saint Julien l'hospitalier* de Flaubert.<sup>372</sup> Dans le 'Conte' de Rimbaud, cependant, le prince est 'sauvé' de son délire sanguinaire par la rencontre avec le 'Génie', c'est-à-dire par le conte oriental type *Mille et une nuits*. Et les deux formes textuelles s'anéantissent alors mutuellement, dans la révélation de leur fiction: 'Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir? Ensemble donc ils moururent.' Dans la conclusion du poème, qui dénonce une nouvelle fois la fiction de la narration ('Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire'), et qui signale le manque – identifiable à l'absence de connaissance que l'on trouvait à la fin de 'Après le déluge' –, les deux formes de textes viennent s'identifier en deux phrases parallèles pour mieux être dénoncées comme des constructions textuelles: 'Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince.'<sup>373</sup> Les poèmes des *Illuminations* viennent donc jouer avec des formes du poème en prose préexistantes, et se signaler comme des réécritures de celles-ci, de nouvelles versions, tout en critiquant ces formes précédentes pour faire de la poésie 'autre chose'.

La relation à la fiction, à une certaine forme narrative du poème en prose est donc remplacée dans les *Illuminations* par une relation aux souvenirs littéraires. C'est en tout cas ainsi que l'on serait tenté de lire certains des poèmes en prose des *Illuminations* qui semblent venir se souvenir d'une certaine poétique. Il y a tout d'abord la question des deux poèmes en vers libres, 'Marine',<sup>374</sup> et 'Mouvement',<sup>375</sup> qui se situent 'entre vers et prose' selon Guyaux, c'est-à-dire qu'ils n'imitent ni un poème versifié, ni même un poème de type chanson car ils n'introduisent aucune répétition ou régularité stricte, sans être non plus des poèmes en prose, du fait du renvoi à la ligne secondée par le tiret dont la présence est forte

---

<sup>371</sup> ROC, p. 301.

<sup>372</sup> *Trois Contes* parut en 1877, la référence est donc anachronique, mais la coïncidence est suffisamment frappante pour être mentionnée.

<sup>373</sup> ROC, p. 293.

<sup>374</sup> ROC, p. 307.

<sup>375</sup> ROC, p. 312.

dans les deux textes.<sup>376</sup> Pour Guyaux, les deux poèmes en vers libre sont d'ailleurs 'issus de la prose', et non un espace poétique transitoire entre vers et prose, ce qui fait du vers libre chez Rimbaud une 'imitation' du vers, et les poèmes en vers libres des poèmes qui viennent se souvenir à la fois du poème versifié et du poème en prose.<sup>377</sup> On serait tenté d'attribuer la présence de ces poèmes à une erreur dans l'édition du corpus des *Illuminations*, mais Guyaux signale dans sa 'Notice' que 'Marine' se situe sur le même feuillet que 'Fête d'hiver', et que seul 'Mouvement' est laissé seul sur son propre feuillet. 'Marine' est donc contemporain des autres poèmes en prose, et vient donc faire signe à la mémoire poétique de la forme versifiée, tout en offrant une nouvelle version de la poétique du fragment que l'on voit à l'œuvre dans les *Illuminations*. De fait, et nous sommes sur ce point d'accord avec Murat, nombre des poèmes du recueil se présentent en paragraphes détachés qui sont eux aussi le signe du souvenir du poème versifié, chaque paragraphe venant former, visuellement, une sorte de strophe. Murat rapproche cela de la pratique du poème en prose de Bertrand (que nous avons déjà évoqué avec Baudelaire). Visuellement donc, le poème en prose vient se souvenir du poème versifié et partant de s'identifier comme poème. D'autres poèmes des *Illuminations* viennent, eux, offrir une réminiscence des poèmes en prose de Baudelaire, de cette même manière visuelle mais en se détachant sur la page en un bloc de prose, plutôt qu'en évitant les paragraphes. On retrouve cet effet dans 'Les Ponts',<sup>378</sup> 'Ville',<sup>379</sup> ou encore 'Ornières' pour n'en citer que quelques-uns.<sup>380</sup>

Types, références ou encore mise en page font donc des poèmes des *Illuminations* des poèmes qui s'inscrivent dans un genre grâce à un réseau de significations mémorielles. Ils rappellent d'autres poèmes et d'autres formes, et mobilisent la mémoire poétique du lecteur, qui peut alors les lire comme d'autres poèmes en prose, d'autres versions d'un type de texte reconnaissable. Cette technique permet aux poèmes de se constituer comme unités, comme textes clos et structurés. La mémoire poétique fonctionne donc de façon complexe dans les poèmes en prose de Rimbaud. En effet, les conventions génériques et textuelles, les souvenirs littéraires sont ce sur quoi se construisent les poèmes, mais également ce *contre* quoi ils se créent. Les poèmes en prose sont donc des formes en traduction parce qu'ils s'inscrivent en relation étroite avec la mémoire poétique mais aussi parce qu'ils transforment le matériau qui les fonde. Il s'agit à la fois d'être et de ne pas être des poèmes

---

<sup>376</sup> André Guyaux, 'Entre Vers et Prose', *Rimbaud: Tradition et modernité*, éd. par Bertrand Marchal (Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1992), pp. 17-33.

<sup>377</sup> 'Notice', ROC, p. 970.

<sup>378</sup> ROC, p. 300.

<sup>379</sup> ROC, pp. 300-01.

<sup>380</sup> ROC, p. 301.

en prose. Le poème en prose de Rimbaud se construit dans un ambigu rapport à l'autre du poème en prose auquel il demeure étranger, tout comme une traduction demeure étrangère à son texte d'origine.<sup>381</sup> Cette ambiguïté du poème en prose rimbaldien par rapport à la poésie qui le précède se rejoue au niveau de chaque poème par la répétition de structures qui permettent au lecteur de reconnaître et d'identifier les poèmes entre eux, comme faisant partie d'une même famille esthétique si l'on veut, tout en reconnaissant leur différence. En effet, la mémoire poétique du lecteur est aussi sollicitée de façon interne.

Au niveau du recueil tout d'abord, on retrouve des structures syntaxiques et thématiques qui lui permettent d'apprécier chacun des poèmes comme la nouvelle version d'une forme déjà rencontrée. L'inter-textualité fonctionne dans les poèmes des *Illuminations* grâce à la récurrence de l'utilisation du tiret par exemple, qui vient régulièrement non seulement rythmer le texte en offrant une respiration, mais aussi offrir une construction syntaxique et même rhétorique en amplification que l'on retrouve dans de nombreux poèmes (comme dans 'Après le Déluge', 'Ville', 'Ornières', 'Vagabonds'). Souvent situés dans la seconde moitié des poèmes, les tirets viennent texturer le texte en plusieurs couches qui résonnent de façon presque simultanée, comme si dans un dialogue tous les protagonistes parlaient en même temps, tout en offrant à la phrase un découpage rythmique, comme celui du vers libre que l'on retrouve dans 'Marine', et lui offrant ainsi une ampleur et un rythme. On retrouve ce phénomène à l'état d'ébauche dans 'Nocturne vulgaire': Guyaux signale en effet que 'le manuscrit de ce poème ne présente pas, ou à un moindre degré, l'aspect de mise au net de la plupart des poèmes des *Illuminations*',<sup>382</sup> ce qui nous permet de penser que le retour à la ligne initié par un tiret dans la seconde partie du poème (depuis '– Un vert et un bleu très foncés envahissent l'image.') rend peut-être compte de l'état des différentes propositions du poème alors qu'elles sont en cours d'introduction, comme si celui-ci procédait par l'ajout ou le mélange de couches successives. De plus, cette division en tirets permet de recouper le texte hors de la linéarité de la phrase, et d'intégrer un rythme et une scansion qui ne sont pas temporels (si le texte déroulait un événement, puis un autre, ce qui aurait à voir avec la narration et le récit) et ne procèdent pas de la poétique d'un poème versifié à forme fixe, mais qui viennent quand même organiser la phrase selon une

---

<sup>381</sup> Elle est étrangère parce que produite dans une langue étrangère, et indépendante du texte original qui ne vient pas agir sur elle *a posteriori*. Selon Paul Ricœur, la relation entre une traduction et son texte d'origine est de l'ordre de 'l'équivalence sans identité', puisque la traduction ne peut jamais être exactement la même que son original. Pour Ricœur, cette équivalence n'est d'ailleurs que 'présumée', et qui peut n'être dans un même espace culturelle, que le reflet d'une parenté culturelle et linguistique. Voir Paul Ricœur, *Sur la traduction* (Paris: Bayard, 2004), p. 60 et pp. 62-63.

<sup>382</sup> 'Notice', *ROC*, p. 968.

<sup>383</sup> *ROC*, p. 307.

pulsation tout à fait reconnaissable. La phrase en prose a cette capacité d'être assez plastique pour pouvoir intégrer plusieurs niveaux de discours (ici sous la forme du tiret) pour pouvoir ainsi se déployer en un tout unifié d'un point a (le mot en capitale) à un point b (le point final), tout en s'amplifiant de l'intérieur pour accueillir la complexité du (des) discours. Le travail de la prose par l'usage du tiret peut se retrouver dans la prolifération des poèmes à structure anaphorique, qui viennent rejouer au niveau du poème tout entier ce que l'accumulation des groupes ouverts par des tirets permettait d'accomplir au sein de la phrase.

Les poèmes 'anaphoriques' viennent également jouer avec la mémoire poétique de façon à la fois externe et interne. Externe tout d'abord parce que cette structure anaphorique (où une partie du texte est répétée) est celle de nombreux poèmes des *Illuminations*, on la retrouve dans 'Enfance' section II et IV, 'À une raison', 'Départ', 'Phrases', 'Veillées' I et III, 'Dévotion', 'H', etc. On reconnaît donc ce modèle ou motif structurel, et chaque poème qui l'utilise rappelle les autres poèmes qui développent le même motif. De plus l'on peut remarquer un certain système d'échos, cette fois plutôt thématiques, entre certains des poèmes. Par exemple, la contextualisation du poème à l'orée du jour que l'on trouve notamment dans 'Ornières' est repris dans 'Aube' où cette dernière est personnifiée: on peut ainsi comparer le début d'"Ornières" – 'À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les milles rapides ornières de la route humide'<sup>384</sup> avec celui de 'Aube' – 'J'ai embrassé l'aube d'été.'<sup>385</sup> Les deux expressions sont les mêmes et les deux donnent donc l'impression non d'être semblables, mais d'offrir deux versions qui ont leur origine dans une même expérience. Ensuite, le fonctionnement de l'anaphore comme structure mémorielle interne est évident puisqu'une anaphore est la répétition d'un même mot ou d'une même structure grammaticale dans un même texte: la récurrence est de fait d'abord interne et permet de proposer le même élément sous plusieurs aspects. Ceci, comme l'utilisation du tiret de façon répétée, a pour effet de créer un rythme, une scansion de la prose, et est également un facteur d'unité. L'on pourrait ainsi dire que, dans les poèmes qui la pratiquent, l'anaphore est au poème en prose de Rimbaud ce que la rime est au poème versifié. Il y a comme le souvenir de la forme fixe dans l'usage de l'anaphore, qui permet également la production d'un rythme et d'une progression du texte par des retours successifs qui sont autant de versions différentes d'un même objet. C'est particulièrement

---

<sup>384</sup> ROC, p. 301.

<sup>385</sup> ROC, p. 306.

visible dans ‘Génie’, où l’anaphore grammaticale permet de décrire ce dernier (le ‘il’) sous des aspects différents: ‘Sa vue, sa vue ! [...] / Son jour ! [...] / Son pas ! [...]’. Cette anaphore que nous venons de citer fait elle-même partie d’un système anaphorique plus vaste, et les exclamations à groupes nominaux possessifs sont entourées par le vocatif ‘Ô’ (‘Ô ses souffles, ses têtes, ses courses [...] / Ô fécondité [...]’, puis après le passage déjà cité ‘Ô Lui et nous ! [...] / Ô monde !’).<sup>386</sup> Donc, en plus de la variation sur le même que propose l’anaphore, le poème vient offrir une sorte de variation sur l’anaphore, une mise en abyme de son processus structurel.

L’usage de l’anaphore et du tiret permettent donc au poème en prose de Rimbaud de traiter de la mémoire poétique de deux façons. D’une part, ils permettent d’identifier le poème en prose comme poème, puisque ces structures rhétoriques viennent résonner avec la poésie versifiée. Ces structures permettent au poème en prose de se souvenir de ce qu’il n’est pas ainsi que de se désigner comme une autre version de la poésie, cette fois en prose, une autre traduction. D’autre part, ces structures répétitives permettent aux *Illuminations* de construire leur propre mémoire poétique. En les reconnaissant, le lecteur peut en effet se souvenir des poèmes précédents et un dialogue s’instaure alors entre les poèmes. Par ce biais, ceux-ci peuvent être lus les uns par rapport aux autres comme autant de versions à la même structure générique. Les poèmes en prose de Rimbaud, parce qu’ils construisent une relation à la mémoire poétique de toutes les façons que nous avons examinées, sont donc des formes qui ont au cœur de leur poétique un dialogue que l’on peut identifier à celui à l’œuvre dans une traduction littéraire, où le propre et l’étranger à la fois se confondent et entrent en conflit.<sup>387</sup> La mémoire poétique, telle qu’elle est comprise par Rimbaud, a cette capacité de signaler à la fois le même (genre ou type de texte, souvenir du vers, forme rhétorique), et de faire de ce même, parce qu’il est un souvenir, un autre.

Les poèmes en prose de Rimbaud viennent donc jouer avec ce qu’ils ne sont pas tout en en portant le souvenir: le poème versifié, le poème en prose à la façon de Baudelaire, les formes brèves. Comme le dit Jacqueline Risset: ‘il est possible de lire les poètes de cette façon, à travers cette présence mi-claire mi-obscur, mi-déclarée mi-implicite, des œuvres qui les hantent’, car ‘la poésie est depuis toujours, réminiscence’.<sup>388</sup> La réminiscence participe de cette poétique de la traduction parce qu’elle est le même qui est devenu l’autre.

---

<sup>386</sup> ROC, p. 316. J’ai utilisé la barre latérale pour signaler le changement de paragraphe et donc le retour à la ligne, qui a pour effet de situer les trois énoncés les uns au-dessus des autres, ce qui contribue à amplifier l’anaphore.

<sup>387</sup> Ricœur parle lui de ‘la différence indépassable entre le propre et l’étranger’ que la traduction se doit d’avouer et donc vient mettre en scène. Ricœur, p. 62.

<sup>388</sup> Risset, pp. 19-20.

Mais justement, avec Rimbaud, on va au-delà de la réminiscence pour tenir, par elle, par son unification, la pluralité des choses, du monde et du texte. Rimbaud va bien au-delà de la poésie ‘de toujours’,<sup>389</sup> il arrive à créer des poèmes dont la progression se fait à la fois par la répétition, la récurrence de structures grammaticales et sémantiques. Nous avons insisté sur ce point parce qu’il est caractéristique de ce que fait Rimbaud à l’échelle plus générale du poème en prose: il reprend, répète des structures préexistantes tout en en faisant autre chose. Dans la lettre dite du voyant, il disait vouloir faire de la poésie ‘en avant’, et c’est véritablement ce qui se met en place dans les *Illuminations* qui viennent utiliser des formes déjà réalisées pour les transformer en en offrant de nouvelles versions. Ainsi, loin d’être des poèmes anarchiques comme les définit Suzanne Bernard, les poèmes en prose des *Illuminations* mettent en forme une multiplicité de façon complexe. L’altérité des poèmes en prose rimbaldiens se constitue donc dans ce ‘même’ paradoxal de la mémoire poétique, qui sert de base à la constitution d’un texte poétique radicalement original puisqu’il vient utiliser le souvenir des formes poétiques pour les traduire en cet ‘autre’ de la poésie en des poèmes véritablement nouveaux, ce que nous allons à présent explorer.

---

<sup>389</sup> ‘À une raison’, *ROC*, p. 297.

## Multiplicité et dé-réserve de la traduction

Nous disions en ouvrant cette partie que l'altérité était la caractéristique principale des *Illuminations*. Si la mise en recueil permet de discerner une sorte de récurrence interne et externe, et si les poèmes font aussi individuellement signe à une poésie et à des formes préexistantes, en en portant le souvenir, il reste que les poèmes en prose de Rimbaud sont véritablement des textes *singuliers*. Cette altérité qu'ils portent et forment leur permet d'être des poèmes qui poussent l'expérience du poème comme mise en forme du langage à un point non égalé. La plasticité de la prose permet en effet au poème d'accueillir la diversité des discours tout en préservant une unité de lecture, même si cette lecture est remotivée dans les poèmes de Rimbaud puisqu'elle doit se faire de façon à la fois simultanée et linéaire. Ce que Rimbaud réussit à créer avec les *Illuminations* qui est si unique, est un poème objet, c'est-à-dire en relief, que nous avons aussi nommé poème-tapisserie.

Nous pensons que ce poème-tapisserie est le résultat direct, la mise en œuvre à la fois de la dé-réserve de la traduction et de l'éthique de la traduction que nous avons examinées dans la première partie de notre travail. Si nous venons de montrer que les poèmes en prose des *Illuminations* sont des formes en traduction, qui se construisent à partir du dialogue avec la mémoire poétique, ils sont aussi des poèmes qui, comme dans la *Saison en enfer*, s'organisent autour, ou plutôt organisent la multiplicité des voix et des discours. Dans notre première partie, nous expliquions à partir de l'«Alchimie du verbe», où le poète déclare à l'imparfait 'je réservais la traduction', que cette réserve avait été rendue nécessaire tant que le poème se déployait dans une forme versifiée, car celle-ci n'avait pas la souplesse de la prose qui permet au texte de se dire dans la pluralité de ses versions et de ses commentaires. La traduction avait été réservée pour laisser au poème versifié la possibilité d'une polyphonie et d'une polysémie, pour ne pas avoir à choisir entre telle et telle interprétation qui serait venue fixer les sens du poème. L'un des symptômes de la réserve de cette traduction étaient les différentes versions de poèmes dont certaines étaient mises en scène dans l'«Alchimie du verbe». À partir du moment où le poème s'énonce en prose cependant, il n'a plus besoin de réserver cette traduction, parce que la prose est assez souple pour intégrer le commentaire et faire coexister la pluralité des interprétations. C'est ainsi que nous avons lu le dialogue entre les poèmes en vers et les passages en prose dans l'«Alchimie du verbe». Si la traduction

n'était plus réservée, alors le poème pouvait devenir la forme qui réalisait l'éthique de la traduction, où pouvaient s'épanouir la multiplicité des voix et des discours, sans hiérarchie, distinction de registre ou contextualisation historique. Avec les *Illuminations*, le poème devient véritablement le lieu de l'expression poétique de cette éthique de la traduction, tout en passant de l'éthique de la traduction, qui fait du poème le lieu social de l'expression des discours, à l'esthétique de la traduction, qui fait de l'expression de toutes les versions à l'intérieur d'un même poème le principe poétique.

La multiplicité, nous l'avions déjà vue à l'œuvre dans la *Saison en enfer*. Elle s'exprimait dans la langue, avec l'usage de registres, de niveaux de langue, d'idiomes différents. On retrouve, à un niveau moindre cependant, cette caractéristique dans les *Illuminations*, où certains des poèmes portent un titre en anglais: 'Being beaux',<sup>390</sup> 'Bottom',<sup>391</sup> et 'Fairy'.<sup>392</sup> La variété des poèmes en prose des *Illuminations* se trouve surtout dans la pluralité des formes qu'elles expérimentent, puisque l'on va du poème très court, d'un seul paragraphe, comme 'Antique'<sup>393</sup> à des poèmes plus longs, en plusieurs sections ('Vies')<sup>394</sup>, des poèmes où l'on trouve une certaine narration ('Matinée d'ivresse')<sup>395</sup> aux poèmes très courts, composés de phrases averbales en majorité, comme 'Départ'.<sup>396</sup> Le poème en prose n'est donc pas un texte à forme fixe, non seulement parce qu'il n'est pas en vers. La variété, plus que tout autre chose, semble être ce qui le caractérise, et si l'on peut les regrouper thématiquement ou formellement, ces poèmes sont avant tout étrangers, différents les uns des autres. Cela vaut également pour les poèmes 'à section', les différentes parties d'Enfance' par exemple ne faisant pas du tout signe d'une continuité formelle, ni même thématique, outre la possible progression que nous avons évoquée. Chaque poème, à sa façon, exprime donc une version d'un rapport au monde et à la poésie, et le fait dans une forme unique. Pour paraphraser Rimbaud, chaque poème est 'autre'. Cette souplesse et cette variété sont autant de marques de la dé-réserve de la traduction. Si la variété est ce que caractérise le poème en prose des *Illuminations*, c'est parce que Rimbaud a fait de sa forme le lieu poétique où se réalise l'éthique de la traduction, où tous les discours et les points de vue peuvent faire

---

<sup>390</sup> ROC, p. 294.

<sup>391</sup> ROC, p. 313.

<sup>392</sup> ROC, p. 315. L'utilisation de mots en anglais dans les *Illuminations* ne se limite pas aux seuls titres: voir l'article de Michel Arouimi, 'La présence de l'anglais dans les poèmes de Rimbaud', *Littérature*, 121 (2001), 14-31.

<sup>393</sup> ROC, p. 294.

<sup>394</sup> ROC, pp. 295-96.

<sup>395</sup> ROC, pp. 297-98.

<sup>396</sup> ROC, p. 296.

poème. Rimbaud exploite donc la diversité potentielle de la forme ouverte du poème en prose.

Cette variété est le principe au cœur de la poétique des poèmes en prose, soit qu'ils soient divisés en sections très différentes les unes des autres, soit qu'ils partagent un titre ('Ville') qui désigne alors trois textes très différents, soit qu'ils mettent en scène une altérité et une variété de sujets qu'il est difficile de lier entre eux. C'est l'impression que laisse 'Après le Déluge',<sup>397</sup> le sujet différant d'une phrase à l'autre. Ce nombre de substantifs sujets est révélateur de cette inflation des éléments qui composent le poème qui vient de fait recomposer un monde 'après le déluge', où le 'je' n'apparaît que vers la fin et sous forme d'objet grammatical ('Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps')<sup>398</sup> et où tous les éléments qui composent ce monde nouveau sont représentés (éléments physiques, animaux, minéraux, astres, couches sociales, activités humaines, animales, relief géographique, etc.). La diversité des textes et des formes des poèmes des *Illuminations* se retrouve donc dans le travail de la syntaxe. Or il ne s'agit pas de faire catalogue, mais de trouver une forme, celle du poème en prose, qui est 'assez souple' pour faire une place à tous les possibles, et de faire de la postulation éthique du poème dont nous avons observé la mise en place dans *Une Saison en enfer*, une véritable esthétique de la traduction, puisque tous les aspects du poème viennent concourir à l'expression de la multiplicité. Ce travail constant de la multiplicité, Murat l'observe aussi et relève dans *L'Art de Rimbaud* à propos d'Après le Déluge' que le poème se construit selon une 'structure binaire' qu'il décrit comme 'une forme propre au paragraphe de prose' parce qu'elle est différente de 'la structure des vers composés'.<sup>399</sup> Cette structure binaire est bien celle à même de mettre en forme la multiplicité. Murat, procédant dans cette partie de son ouvrage à une description complète des procédés syntaxiques à l'œuvre dans les *Illuminations*, montre que de nombreux poèmes développent en leur sein une 'corrélacion forte', c'est-à-dire que l'usage des procédés de coordination permettent la progression du poème:

Les deux éléments se superposent ou s'enchaînent. Rimbaud fait varier les modalités d'articulation: coordonnant seul, avec virgule, avec point; juxtaposition de syntagmes, de propositions ou de phrases.<sup>400</sup>

Rimbaud vient donc mettre en abyme la pluralité des éléments qu'il introduit dans ses poèmes par les procédés grammaticaux permettant de les coordonner. Murat note également que ces éléments coordonnés organisent 'un rapport qui n'est pas de

---

<sup>397</sup> ROC, pp. 289-90.

<sup>398</sup> ROC, p. 289.

<sup>399</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 251.

<sup>400</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 251.

complémentarité (du type protase/apodose), mais de reprise en parallèle.’ Ce ‘système binaire’, cette ‘reprise en parallèle’ permettent donc à Rimbaud de superposer dans son discours des éléments variés, de les rendre concomitants. Murat donne quelques exemples: ‘les pierres précieuses qui se cachaient, les fleurs qui regardaient [...] les étals se dressèrent, et l’on tira les barques [...]. Le sang coula [...]. Le sang et le lait coulèrent.’<sup>401</sup> La superposition, le développement par variations non seulement permettent de faire du poème ce lieu poétique ouvert à tous les discours, tout en en faisant aussi son principe de composition. Ici, en utilisant les ressources syntaxiques offertes par la prose, Rimbaud vient accumuler les éléments de son poème *et* y installer leurs différentes versions en les coordonnant. Il ne s’agit donc plus seulement de laisser s’exprimer la variété des discours, mais de construire la progression du poème à partir de cette variété, de la multiplicité des éléments et de leurs variations, ce que remarque aussi Murat qui montre que dans la troisième section d’‘Enfance’ (la section en anaphores ‘il y a’), ‘le poème se développe par variations.’<sup>402</sup> Pour nous et comme nous l’avons déjà signalé, il s’agit aussi de saisir ce qui est vu ou décrit dans la pluralité de ses manifestations, et de le faire en superposant ces différents éléments dans l’unité du poème. Le procédé que Murat appelle ‘de corrélation forte’, permet donc à Rimbaud de mettre en abyme au niveau du poème ce qu’il avait commencé à développer dans l’‘Alchimie du verbe’, à savoir la concomitance de deux ou plusieurs types de discours (une poésie versifiée et son commentaire dans le poème de la *Saison en enfer*), des divers éléments qui composent l’expérience poétique dont vient rendre compte le poème. Dans le poème en prose des *Illuminations*, c’est la syntaxe qui est l’outil permettant l’amplification de la prose. Celle-ci permet d’offrir, au cœur du texte, d’autres versions de ce qui fait l’objet du poème, elle permet de réinvestir la langue en y superposant les discours, pour en faire une langue de traduction, capable de les intégrer tous.

Rimbaud utilise donc les qualités récursives de la grammaire française. Mais la coordination n’est pas le seul moyen utilisé par Rimbaud pour texturer son discours. Nous voudrions ici revenir sur les deux procédés que nous avons mentionnés dans la mise en place de la mémoire poétique, à savoir l’anaphore et le tiret. Ces deux figures, l’une stylistique, l’autre rhétorique, si elles permettent la création du souvenir poétique, permettent également à Rimbaud de superposer les différents éléments du poème pour le faire lire dans sa diversité. L’anaphore, qui permet de structurer le texte en l’unifiant, et qui est selon Murat ‘un facteur fondamental de poétisation dans le poème en prose’ parce qu’elle permet la création d’un

---

<sup>401</sup> Murat, *L’Art de Rimbaud*, p. 251.

<sup>402</sup> Murat, *L’Art de Rimbaud*, p. 251.

rappel rythmique et sonore, offre également au poète la possibilité de lier entre eux et de superposer les différents éléments du poème en les mettant au même niveau, surtout quand c'est le début de la phrase qui est répété: chaque section suivant l'anaphore proposant une autre version, une autre possibilité par rapport à sa précédente. Ceci permet à chacun des éléments de se développer de façon parallèle et non plus les uns après les autres, de façon chronologique, même si un ordre est dicté par la lecture linéaire. L'utilisation de l'anaphore permet de contourner cette linéarité en s'affranchissant de la hiérarchie temporelle entre les différents éléments de la phrase. Le poème peut donc alors s'offrir de deux façons concomitantes: la première est la linéarité 'historique' du discours, avec un début et une fin, la seconde se développe à l'intérieur du poème, invite à faire retour, à cause de l'anaphore, comme si l'on reprenait soit au début, soit au milieu. C'est en tout cas l'impression qui se dégage à la lecture de l'anaphore dans 'Après le Déluge'. On peut lire dans le deuxième paragraphe 'Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà', et dans le dernier paragraphe: ' ; – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes !'.<sup>403</sup> Les deux phrases viennent dire la même chose, à deux endroits très différents du texte, obligeant à faire retour, et venant se surajouter à toute impression de progression temporelle linéaire. L'anaphore ne vient donc pas seulement faire souvenir au sein du texte (en direction d'une forme dépassée puisqu'elle est souvenir poétique, et en créant un système d'échos au sein du recueil), elle permet aussi au poème d'intégrer cette multiplicité et de l'organiser. Elle est ce qui permet de mettre en forme l'esthétique de la traduction.

De même, dans les sections III et IV d' 'Enfance', cette technique poétique de la structuration par l'anaphore, qui vient introduire un rythme dans le poème, une sorte de scansion, permet également l'expression de la pluralité des caractéristiques. Dans la section III, il s'agit de décrire la multiplicité de la vision de l'enfant, la suite des souvenirs sans pour autant changer de lieu ou de temporalité, puisque c'est la totalité de ces souvenirs qui composent le tableau de la mémoire: 'Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir./ Il y a une horloge qui ne sonne pas./ Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches, etc.'<sup>404</sup> Le retour à la ligne après chaque 'Il y a' que nous avons signalé ici par la barre oblique, permet non seulement de souligner l'anaphore de façon visuelle, 'comme' un poème en vers, mais aussi de lister les différents éléments mémoriels qui composent le tableau, du moment où l'on s'arrête pour le regarder, à cause du chant de l'oiseau, jusqu'au moment où l'on en est congédié, dans le paragraphe final: 'Il y a, enfin, quand l'on a faim et

---

<sup>403</sup> ROC, respectivement p. 289 et p. 290.

<sup>404</sup> ROC, p. 291.

soif, quelqu'un qui vous chasse'. Et l'on fut peut-être chassé pour avoir eu soif 'de vin, de poésie ou de vertu'.<sup>405</sup> La construction en paragraphes à l'initiale anaphorique se retrouve dans la section suivante, où le 'Je' prend différents costumes et décline donc son altérité: 'Je suis le saint [...]./ Je suis le savant [...]./ Je suis le piéton [...]. Je serais bien [...].'<sup>406</sup> Une nouvelle fois ce que le poème propose c'est à la fois une sorte de progression (le poème se termine par un paragraphe qui ne vient pas rejouer l'anaphore et se termine par: 'en avançant.')<sup>407</sup> et un examen des différentes possibilités, personnalités et personnages qui viennent offrir, au sein du poème, plusieurs versions.

Dans *Translating Rimbaud's Illuminations*, Clive Scott décrit la temporalité à l'œuvre dans le recueil de Rimbaud et montre que celle du poème en prose échappe à la circularité à l'œuvre dans la poésie versifiée, du fait de la suppression du rythme, tout en offrant cependant une temporalité malléable et problématique:

Rhythm in the prose poem does not map out textual space, cannot work as a textual cadaster, but instead constantly questions itself, improvises itself, interrupts its own continuities. If regular verse preserves a seamless continuity between textual organization and memory, if it promises the recurrences of cyclical time, if rhyme identifies the present as the meeting place between past and future, the prose poem launches us into the unprotected presentness of linear time, where no recurrence is predicted and where no continuity between textual structure and memorial activity exists.<sup>408</sup>

Le poème en prose offre donc une double temporalité: celle qui permet la progression en avant, linéaire du texte, et parallèlement celle des interruptions, perturbations de cette linéarité narrative. Les interruptions de la progression linéaire du texte sont visibles dans les *Illuminations* grâce à l'utilisation du tiret dans les poèmes en prose de Rimbaud. Le tiret est ce qui permet à la prose de s'ouvrir à tous les discours, de les superposer, et d'intégrer au texte la variété de ses possibilités ou de ses commentaires. Il vient rejouer le processus à l'œuvre grâce à l'anaphore, mais cette fois au niveau de la ponctuation. L'usage que fait Rimbaud du tiret est pour nous absolument révélateur et représentatif de la façon dont il réussit à convertir dans le poème en prose la dé-réserve de la traduction, c'est-à-dire parvient à faire coexister dans un même poème plusieurs niveaux et types de discours, à supprimer ou plutôt contourner la hiérarchie narrative et à former un poème en relief, où le développement digressif vient s'ajouter à la progression linéaire du texte et de la phrase.

---

<sup>405</sup> BOC, p. 337.

<sup>406</sup> ROC, p. 291.

<sup>407</sup> ROC, p. 292.

<sup>408</sup> Clive Scott, *Translating Rimbaud's Illuminations* (Exeter: University of Exeter Press, 2006), pp. 42-43.

L'usage du tiret dans les *Illuminations* comme outil de perturbation du flot du discours a été identifié par de nombreux critiques. Clive Scott le décrit comme un facteur de décalage énonciatif:

The *tiret* picks up the voice when it threatens to slacken, throwing it forward into new realms of perception; it expresses those mental leaps, those urgent ellipses of thought, those foreshortenings of imaginative activity, with which Rimbaud's poems abound.<sup>409</sup>

Murat analyse avec attention l'usage de ce signe de ponctuation dans *L'Art de Rimbaud*, qui participe aussi pour lui du caractère essentiel des *Illuminations*: 'Le développement par membres parallèles, séparés par un double signe, virgule (parfois point-virgule) et tiret, constitue une structure caractéristique des *Illuminations*.'<sup>410</sup> Il nomme cette structure le 'parallélisme surponctué'.<sup>411</sup> 'Surponctué' parce que Rimbaud utilise régulièrement le tiret en coordination avec un autre signe de ponctuation, comme la virgule, dans l'exemple que nous venons de donner d'«Après le Déluge», ou le point-virgule (toujours dans 'Après le Déluge': ' ; – Eaux, et tristesses, montez et relevez les Déluges').<sup>412</sup> L'idée de parallélisme vient, elle, du statut du tiret en général, que Murat décrit comme 'dialogique', c'est-à-dire qu'il 'règle l'échange des répliques et marque les rôles énonciatifs', le tiret est donc avant tout une 'marque d'énonciation'.<sup>413</sup> Avant d'être utilisé par Rimbaud dans les *Illuminations*, le tiret est donc ce qui marque un dialogue, un changement de voix, de discours, de personnage. Il est une façon de marquer l'altérité au sein du texte. Et c'est ainsi qu'il est d'abord lu dans les poèmes en prose, comme une interruption pour que vienne s'interposer un autre discours, commentaire ou voix. C'est le cas de l'exemple que nous venons de citer, où l'on a l'impression qu'une autre voix, incantatoire, qui vient rompre le récit en s'adressant par l'injonction aux éléments, se lève au cœur même du poème. Ceci est renforcé par la répétition de 'Déluges' dans le paragraphe final, cette fois-ci au pluriel, comme si le segment tout entier venait commenter l'autre discours du poème, celui qui raconte ce qui est arrivé quand 'l'idée du Déluge se fut rassise'. Le tiret a aussi un usage rythmique, car il vient '[segmenter] le discours: au lieu de créer une continuité en liant les éléments distincts [...], il coupe le flux discursif, ce que nous avons nommé la progression linéaire'.<sup>414</sup> Cependant, remarque Murat, cette rupture n'est pas fermeture: 'dans le même mouvement il suspend et reprend.' Le tiret permet l'insertion d'une autre voix, d'un

<sup>409</sup> Scott, *Translating Rimbaud's Illuminations*, p. 38.

<sup>410</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 271.

<sup>411</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 279

<sup>412</sup> ROC, p. 290.

<sup>413</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 271.

<sup>414</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 272.

commentaire ou d'une autre version. Le tiret sert donc à interrompre le déroulement linéaire de la phrase en prose, pour y introduire, de l'intérieur, un autre texte, une autre voix. Cette phrase se développe donc en elle-même. Murat parle d'«amplification»

L'amplification se fait par développement des virtualités internes d'un phénomène [l'on peut ici donner un exemple dans 'Bottom': 'Au matin, – aube de juin batailleuse, – je courus aux champs, etc.' où la section entre tiret vient développer le contenu du syntagme 'au matin']<sup>415</sup> le plus souvent à l'intérieur d'une même phrase.<sup>416</sup>

Ces «reformulations instantanées» participent donc d'un autre type de progression, celle qui ouvre le texte de façon verticale afin d'y insérer la multiplicité des discours et des variations de celui-ci. Cette progression verticale se fait en même temps que la progression linéaire.

Les outils rhétoriques que sont l'anaphore et le tiret permettent donc la mise en place de la poétique de la traduction, c'est-à-dire la mise en forme, en un poème, de la multiplicité des voix et des discours, des versions et des interprétations. La poétique des poèmes en prose des *Illuminations* est ainsi la conséquence de la dé-réserve de la traduction, et les structures répétitives sont l'outil qui permet la mise en œuvre de cette dé-réserve en permettant au poème d'intégrer la variété des traductions possibles. Cette dé-réserve est aussi rendue possible grâce à la prose, qui, n'étant pas une forme close mais ouverte, offre à la fois une souplesse stylistique et la possibilité d'une temporalité élastique.

Dans les poèmes en prose des *Illuminations* l'on assiste donc à une progression linéaire de la phrase, laquelle est interrompue par les commentaires ou ajouts initiés par des tirets, ajouts qui viennent entrer en relation avec la phrase principale, tout en, dans le même temps, instaurer une relation entre eux, laquelle est de superposition et non hiérarchique. Tel un arbre grammatical s'ouvrant sur la droite, la phrase rimbaldienne s'ouvre de l'intérieur dans le poème en prose, et vient offrir la pluralité de ses possibles, de ses traductions. Cette pratique, dans le poème, est similaire à celle de la digression chez De Quincey ou Sterne. Dans *The Confession of an English Opium Eater*, les digressions qui viennent interrompre le récit autobiographique tentent la plupart du temps de saisir par la langue les visions provoquées par l'opium, elles s'enroulent comme les volutes de la fumée autour du texte central. Ces visions-digressions, parce qu'elles rendent compte d'un autre état de conscience du protagoniste, lui sont comme étrangères, la marque de son altérité à lui-même, et permettent donc d'ouvrir le texte à une autre voix, une autre perception. Dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, où le procédé digressif est poussé à son paroxysme,

---

<sup>415</sup> ROC, p. 313.

<sup>416</sup> Murat, *L'Art de Rimbaud*, p. 279.

on assiste également à la perturbation par l'intérieur du texte du discours narratif linéaire. *Tristram Shandy* se présente en effet comme l'archétype du roman autobiographique: narré à la première personne, il commence par la promesse du récit de l'engendrement du protagoniste, récit qui est pourtant sans cesse repoussé, du fait de l'interruption constante par digressions ou ruptures de ton. 'Comment' le héros a été engendré est une question qui, bien qu'évoquée dès le premier chapitre, n'est jamais véritablement résolue. Le quatrième chapitre décrit le principe de cette progression interrompue:

In the beginning of the last chapter, I inform'd you exactly when I was born; – but I did not inform you *how*. *No*; that particular was reserved entirely for a chapter by itself; – besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at one. – You must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; [...]. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, – bear with me, – and let me go on, and tell my story my own way: – or if I should seem now and then to trifle upon the road [...] don't fly off, – but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; – and as we jog on, either laugh with me, or at me, on in short, do any thing, – only keep your temper.<sup>417</sup>

Demander de la patience, dans le même temps qu'entrent en dialogue un je et un vous, le narrateur et son lecteur, c'est de fait ouvrir le texte à l'étranger. La lecture devient alors le moyen de lier le I et le 'you', en une communauté qui se construit dans la capacité du lecteur d'accepter les interruptions et autres digressions, d'accepter de ne pas avoir à suivre une narration dont la seule progression est linéaire et chronologique. 'Bear with me' n'est pas ce que demande Rimbaud à son lecteur de façon explicite, mais l'on assiste au même procédé d'ouverture de la prose par l'intérieur, par la superposition de discours et d'interruptions. Le texte de Sterne se construit dans un dialogue, entre la narration linéaire, et les divers degrés de ses interruptions, elles-mêmes discontinues et ouvertes par d'autres digressions. Le roman semble alors s'auto-engendrer, grossir de l'intérieur.

Il est donc possible de tracer des parallèles entre ces romans et les poèmes en prose de Rimbaud. On y retrouve la même quête d'une prose qui joue de sa plasticité pour s'ouvrir, accepter en son sein la multiplicité de ses variations et de ses possibilités. Ce faisant, l'on assiste à la constitution de textes qui proposent une autre appréhension de la lecture, car l'interruption de la progression logique du récit ou de la phrase oblige à lire en parallèle plusieurs éléments de l'histoire, et à faire preuve de patience et donc de mémoire pour comprendre, au sens de prendre dans sa totalité, le texte.

---

<sup>417</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Penguin Books Classics, 1997(1759)), p. 11. Remarquons que Sterne fait ici également un usage répétitif du tiret.

L'hétérogénéité des poèmes en prose des *Illuminations* permet donc au poème de se déployer sur lui-même en un faisceau de possibilités, qui néanmoins sont contenues dans la structure unificatrice du poème qui 'avance'.<sup>418</sup> L'utilisation du tiret dans les *Illuminations* permet à Rimbaud de rendre sa prose 'plastique' et de faire se déployer en un seul poème chacune de ses versions, de ses possibilités. Ce travail lui permet d'installer la traduction au cœur même de la syntaxe puisque chaque élément de la phrase, qu'il soit répété dans l'anaphore ou contenu dans la section ouverte par le tiret, vient offrir une autre vision, une autre indication, un commentaire. De plus, l'ouverture des possibilités du poème par le tiret vient instaurer une rupture avec la prose prosaïque, linéaire, d'une histoire contée, pour mettre au point une prose poétique (de poème en prose) qui s'offre au lecteur de façon texturée, c'est-à-dire en plusieurs dimensions. En effet, interrompre par le tiret, ou recommencer par l'anaphore, vient à la fois introduire un rythme qui mobilise la mémoire et offrir une toile de fond où se dessine en relief le poème, et briser une lecture linéaire en forçant à ne plus lire d'un point a à un point b, mais à revenir constamment en arrière pour retrouver le fil de la lecture. Tout se passe comme si le poème était en relief, comme une tapisserie dont les fils s'entrecroisent de toutes parts, disparaissent pour réapparaître et souligner un point précis, dessiner un motif.

L'une des conséquences de ce procédé est de rendre la lecture complexe, car il n'est plus possible de lire le poème comme un texte offrant une progression régulière, mais plutôt saisir la pluralité de ses éléments de façon simultanée. C'est d'ailleurs ce point précis qui fait des poèmes de Rimbaud des poèmes profondément différents de ceux de Baudelaire par exemple qui souvent proposent un retournement final qui vient à la fois surprendre et comprendre le poème, motivant sa relecture. Chez Rimbaud la lecture ne se fait pas par retour en arrière mais demande presque à ce que la totalité du poème soit lue en même temps, ce qui demande un engagement constant du lecteur qui peut alors se faire le créateur final du sens par la médiation de sa lecture.<sup>419</sup> Ceci permet alors de définir négativement le poème en prose de Rimbaud comme un texte qui ne fait pas récit, et qui n'est pas non plus descriptif. Il est un texte qui existe en soi et dans sa totalité, hors de tout schéma poétique préexistant. Les poèmes en prose sont à lire *en relief*, et non de façon linéaire. C'est l'interaction des différentes parties du texte entre elles, le dialogue entre progression linéaire et progression verticale, la lecture simultanée des éléments qui composent le poème dans la

<sup>418</sup> Rappelons que dans la lettre dite du Voyant Rimbaud disait vouloir faire de la poésie 'en avant', ROC, p. 347.

<sup>419</sup> Susan Harrow, dans *The Material, the Real and the Fractured Self: Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda* (Toronto: University of Toronto Press, 2004) développe cet engagement nécessaire du lecteur chez Arthur Rimbaud en particulier et en poésie plus généralement.

totalité de leurs formulations, qui permet de saisir la particularité essentielle du poème en prose rimbaldien. Et c'est la lecture qui permet de tisser les fils des différents discours qui composent les poèmes des *Illuminations*, de comprendre leurs enchevêtrements. Les poèmes de Rimbaud sont donc des textes en relief, gros de la pluralité, de la multiplicité qu'ils mettent en scène et organisent.

Ce poème-tapisserie que met en place Rimbaud instaure donc d'une véritable esthétique de la traduction, où le rapport au divers, au multiple et à l'autre informe chaque poème. Cette esthétique procède à la fois d'une poétique et d'une éthique de la traduction, faisant du poème à la fois la forme et le lieu d'expression de cette traduction. De plus, parce qu'il s'agit de trouver une forme qui réussit à tenir en un seul poème la multiplicité de ses versions et de ses possibilités, le poème en prose rimbaldien vient redéfinir à la fois l'acte de lire et le poème. De linéaire il devient multiforme et en relief. Comme un tableau, il est contenu dans son cadre tout en ne se lisant pas que de gauche à droite et de bas en haut. Cependant, le poème rimbaldien, nous l'avons vu, ne cesse également de signifier en direction de la poésie qui le précède, venant réécrire là un conte fantastique, là un poème de Baudelaire. Le monde que construisent les poèmes en prose des *Illuminations* est un monde textuel, fait de mots et dirigé vers les mots.

## Conclusion

La multiplicité est donc élevée comme le principe poétique du poème en prose rimbaldien: de la superposition des formes à la superposition des divers éléments du poème en son sein, l'on assiste à l'écriture d'une véritable mise en scène de l'altérité dans les *Illuminations*. Ceci conduit à redéfinir le processus de lecture puisque le poème doit alors s'appréhender dans sa continuité linéaire en même temps que dans la variété de ses développements. Il doit donc être lu dans son hétérogénéité essentielle, *en traduction*. Le poème est de fait également redéfini: non plus une forme, il devient une expérience de lecture, c'est-à-dire une expérience concrète et complexe. Le poème en prose rimbaldien vient donc transcender le genre du poème en prose pour se détacher de la page et se proposer dans la multiplicité de ses variations, ce qui a conduit d'autres critiques comme Bernard à parler de 'poétique de l'anarchie' ou Guyaux de 'poétique du fragment'. C'est parce que les poèmes sont réunis en un texte qui demande au lecteur de comprendre et de réunir en un seul grâce à la mémoire poétique la diversité de ses traductions que le poème se forme en un objet textuel complexe. Il est possible que confronté à son projet d'écriture Rimbaud se soit rendu compte de l'impossibilité technique inhérente à l'écriture et à la lecture: celle de sa linéarité. La suppression du vers ayant empêché le processus mnémotechnique et l'organisation circulaire de la temporalité, il fallait trouver d'autres solutions et ouvrir la phrase même pour faire du langage cet outil permettant de dépasser la simple profération d'un discours narratif. Si Baudelaire annonçait dans sa dédicace à Houssaye qu'il ne fallait pas se soucier de chercher le début, le milieu ou la fin de son recueil de poèmes en prose, puisque tout était 'tronçons', 'queue' et 'tête' à la fois, ce qui lui aurait permis de faire enfler de l'intérieur le recueil en ajoutant d'autres poèmes, chez Rimbaud c'est la phrase même du poème en prose qui possède cette plasticité. De même c'est la *relation* (c'est-à-dire le contact et l'influence réciproque) des éléments du poème entre eux qui permettent au poème de se créer en un tout.

Les poèmes de Rimbaud entretiennent donc un lien fort avec la traduction, non seulement parce que la 'dé-réserve' de la traduction permet l'expression multiple des éléments du poème, mais aussi parce qu'ils conduisent le lecteur à agir en traducteur, en celui qui vient

lier et confronter les différents fils du poème-tapisserie. La lecture devient un acte de traduction qui n'est pas synonyme de simplification (ce qui serait le cas si 'traduire' était entendu dans son sens figuré commun, comme dans l'expression 'peux-tu me traduire ça en français' quand on est confronté à un énoncé déjà en français mais considéré comme trop complexe), ni de transformation d'un idiome en un autre (pour le sens propre et littéral du verbe traduire). Au contraire, lire Rimbaud *en traduction* c'est activer les relations multiples et pour appréhender le poème dans son altérité essentielle et complexe. Cette altérité, qui est aussi le même, conduit à la création de poèmes inouïs, certes, mais audibles, car si le poème peut dire 'Je est un autre', il est aussi un *alter ego*.

En créant des poèmes texturés ou poèmes-tapisseries, l'extrême virtuosité de l'art de Rimbaud est de faire d'une expérience littéraire qui devrait être linéaire, une expérience qui permet de saisir l'objet-poème dans la pluralité de ses dimensions, physiques et sensorielles. D'une certaine façon, cet art poétique préfigure les tentatives des 20 et 21<sup>ème</sup> siècles où la poésie sort du texte sur la page pour se mêler aux autres formes artistiques, prendre la densité d'une parole performative ou visuelle (et je pense ici aux poèmes de Cendrars et Apollinaire ou, beaucoup plus récemment, de Game ou d'Alféri). Paradoxalement, parce qu'ils sont une porte d'entrée vers cette poésie à la forme complexe et multi-sémiotique, les poèmes en prose de Rimbaud sont les ancêtres d'un retour au monde et à son prosaïsme, puisque la poésie peut alors sortir du texte pour s'exprimer partout: 'Arrivée de toujours, qui t'en iras partout'.<sup>420</sup> Mettre la poésie dans le monde plutôt que le monde (ou son refus) dans la poésie.

---

<sup>420</sup> 'À une raison', *ROC*, p. 297.

## Conclusion et lecture du poème en prose en traduction

Nous venons donc de parcourir trois façons de lire le poème en prose *en traduction*, en analysant les liens à la fois génériques et poétiques qui unissent le poème en prose et la traduction. Forme de l'entre-deux, difficile à définir, le poème en prose a ce rôle paradoxal d'échapper à toute véritable catégorisation ou classification, tout en venant redéfinir un rapport moderne, pour ne pas dire contemporain, à la poésie, et partant, à la littérature. Comme l'exprimait déjà Clive Scott dans *Vers libre: The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, puis dans *Translating Rimbaud's Illuminations*, le poème en prose est le lieu d'un échange: 'What if it is in the nature of the prose poem to have no status, to be a real hybrid with ever-shifting parameters, precisely because it is a site of exchange and intersection?'<sup>421</sup> Le poème en prose est à la croisée des chemins, souvenir et traduction d'une pratique poétique préexistante, tout comme porte d'entrée vers la poésie des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles. Et la langue des poèmes en prose, le travail poétique de la prose comme outil à la fois malléable et plastique, est elle aussi le résultat de cette position cruciale du poème en prose. En effet, lorsque l'on définit les problématiques relatives au poème en prose – à savoir: question de la différence de langage, de la différence dans la langue, d'étrangeté, de l'étranger dans la langue, de la figure de l'étranger et de la marge, du texte marginal, etc. – l'on se rend compte que l'on a affaire à des problématiques qui sont celles de la traduction, à la traduction de la poésie mais surtout à la traduction en tant qu'elle est critique et esthétique.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Scott, *Translating Rimbaud's Illuminations*, p. 39.

<sup>422</sup> Cf. Berman, *Pour une critique des traductions*.

‘La traduction est ce qui arrive à la langue’ affirme Éric Dayre au tout début de *L’Absolu comparé*.<sup>423</sup> Il poursuit:

Toute langue, peut être observée [...] dans l’effort de traduction endogène, d’auto-élaboration et d’interprétation propre à sa lettre même, où se constitue un texte singulier. Il ne s’agit plus alors d’observer le travail de l’influence, de la citation, mais de considérer l’écriture elle-même comme une traduction.<sup>424</sup>

L’écriture est donc traduction parce qu’elle est travail sur et avec la langue: traduire signifiant ici à la fois ‘rendre ce que l’on veut dire’ et ‘avoir la langue comme matériel et matériau du travail esthétique’. Cela fait du poème en prose une sorte de traduction en abyme: traduction par l’écriture elle-même puis traduction d’une langue poétique versifiée à une langue poétique prosaïque. Au sein même de cette ‘nouvelle’ langue poétique et prosaïque se retrouvent aussi ‘influences’ et ‘citations’ qui sont elles-mêmes autant de traductions, d’autres voix que font entendre les poèmes en leur sein, et que Dayre appelle la traduction ‘exogène’. La mise en abyme se fait palimpseste. Lorsque l’on s’interroge donc sur la poétique du poème en prose, son mode de fabrication, on s’interroge donc sur leur traduction.

Ceci n’est cependant possible que parce que chaque texte est bien ‘singulier’, interne comme nous le signalions précédemment. À la fin du passage précédemment cité sur le déplacement de la ‘ligne de démarcation’ de l’axe prose/poésie’ à l’axe langage ordinaire/langage poétique’, Barbara Johnson poursuivait en disant:

Si l’histoire littéraire se construit sur le refoulement de ce qui trouble dans la nouveauté, ce trouble, en réalité, ne fait que se déplacer pour, fatalement, réparaître ailleurs. Si donc le poème en prose garde un intérêt pour nous qui avons cessé de le considérer comme absolument oxymorique, c’est qu’il nous invite à interroger non pas la différence entre poésie et prose, mais la nature d’un besoin de différence à l’intérieur de la langue, besoin qui persiste au-delà de toutes ses manifestations particulières. Les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé marquent en effet un moment de crise où la mise en question d’une différence devient parole sur la différence.<sup>425</sup>

Elle signalait ainsi à la fois la singularité du texte produit (parce que ‘différent’) et ce ‘besoin’ de différence au sein de la langue. Éric Dayre vient asseoir avec plus de force cette idée en la liant à la question du rapport à la traduction: ‘Une traduction, affirme-t-il, c’est-à-dire l’insistance indéfinie d’une *autre écriture* face à la langue maternelle, est déstabilisante

---

<sup>423</sup> Dayre, p. 5.

<sup>424</sup> Berman, *L’Épreuve de l’Étranger*, p. 137.

<sup>425</sup> Johnson, p. 10.

pour une théorie poétique qui se voudrait fondée sur l'identité de la langue, et sur l'idée que le style serait d'abord l'affaire d'une seule langue à la fois'.<sup>426</sup> Il n'y a donc pas de 'type' de poème en prose, de définition, pas plus qu'il n'y a de type de style ou de traduction. 'Croire qu'il est possible, nous dit Dayre, de traiter de l'œuvre comme si elle était isolée dans sa langue',<sup>427</sup> c'est-à-dire un 'type', un 'modèle' si possible 'canonique', 'c'est accepter en même temps de *restreindre l'ambition de la forme*.'<sup>428</sup> La différence, la différenciation et la diversité sont donc signes de liberté. Et le poème en prose est bien l'expression de cette liberté qui ne s'acquiert que si l'on accepte le cosmopolitisme, l'Étranger dans la langue, dans l'écriture et dans le texte. C'est cette liberté qui permet d'adresser des questions à l'Étranger de Baudelaire, qui permet qu'on lui parle, et qui permet que son texte et ses réponses étranges aient droit de cité (d'être citées). Une œuvre ouverte comme l'est le poème en prose est nécessairement multiforme, polyglotte (dans le sens où plusieurs langues et voix parlent en elle comme chez Rimbaud), elle accepte toutes les formes et même l'informe.

Éric Dayre critique et remet donc en cause l'idée romantique de l'idée d'autonomie de l'œuvre pour lui opposer l'idée du texte singulier. Il oppose ainsi l'œuvre typique et nationale à l'œuvre nomade et constituée de ces nomadismes. 'Dans l'œuvre autonome romantique, affirme-t-il, la langue du sujet déclare que leur sujet est lui aussi autonome dans sa langue. L'autonomie de l'œuvre romantique ne modifie pas essentiellement la conception mimétique du rôle des langues étrangères dans une littérature nationale; elle ne rend même pas compte de l'imitation des langues, de l'effacement de la mêlée complexe des idiomes'. L'œuvre, même unificatrice du divers, est tributaire des autres œuvres 'qui la traversent et s'y traduisent'.<sup>429</sup> Nous avons nommé ce phénomène la mémoire poétique.

Le poème en prose, en acceptant et permettant même en son sein la multiplication des voix et des langues – prose ou vers, personnages différents – en laissant place à l'étrange, est cette œuvre cosmopolite qui offre un espace où se révèlent ses traductions. Les trois auteurs qui nous occupent ont la particularité de ne pas appartenir à ce 'Romantisme européen' que désigne Dayre, mais de lui succéder immédiatement, et ils entretiennent donc un rapport direct, un dialogue avec ce qui les précède. S'ils mettent au point un rapport au langage et à la forme poétique inédit, il n'empêche qu'ils vivent et tirent les

---

<sup>426</sup> Dayre, p. 5. Je souligne.

<sup>427</sup> Dayre, p. 7.

<sup>428</sup> Je souligne.

<sup>429</sup> Dayre, p. 8.

conséquences des questions et des révolutions qui ont occupé leurs aînés. La forme poétique en est une, la traduction une autre, si ce n'est la même. De fait, comme le souligne Dayre, 'les Romantismes européens' ont permis d'identifier la question de la traduction 'comme une question *pour* la littérature, [...] comme la question du nouveau poème de l'imitation des Modernes'.<sup>430</sup> Et c'est de ce point, de cette comparaison implicite avec l'*imitatio* que l'on peut tracer un parallèle entre le poème en prose et la traduction, qui fait de l'un l'autre et réciproquement. En effet, que la traduction soit la sœur du commentaire littéraire, comme le souligne Antoine Berman en citant Walter Benjamin,<sup>431</sup> montre bien qu'elle ne naît pas *ex nihilo*. La traduction, tout comme le commentaire, ont pour support un texte original, plus ou moins clairement défini. Or, il en va de même pour le poème en prose. Si dans une moindre mesure ses sources, ses influences directes sont peu faciles à percevoir, parce qu'il ne s'agit pas alors de reproduire un modèle (formel) hérité mais bien d'en créer un qui nous appartienne en propre (ce qui ferait du poème en prose un 'anti' *imitatio*), il est tout à fait important de prendre en compte le fait que ces poèmes intègrent et mélangent à leur discours non seulement des registres (prosaïque et poétique par exemple) mais en intégrant aussi des phrases ou des figures de pensée propres aux textes qu'ils ont précédemment traduits. L'*imitatio* se fait de cette façon, puisqu'alors est retravaillée la *matière*. C'est particulièrement flagrant chez Baudelaire qui réutilise la matière de Quincey au sein de ses *Petits poèmes en prose*.

Mais ce lien entre traduction et le poème en prose est plus dense encore. Au-delà ou avant même sa *lettre*, il est tracé entre la traduction et toute conception de la poétique. Or, affirme Éric Dayre:

afin de comprendre le lien que tissent la traduction et la poétique, une critique de l'idée même d'autonomie est requise et nous en voyons un exemple fondamental chez Baudelaire, qui tiendra compte des rapprochements entre l'imagination romantique de la forme et des phénomènes repérables de la dépendance de l'esprit des formes, partout où ils s'observent, et notamment dans sa traduction des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey.<sup>432</sup>

Les poèmes en prose critiquent donc par leur existence même l'idée de la norme et de l'autonomie de l'œuvre, autonomie qui n'est véritable que si elle se construit détachée de toute autre influence, ou recouvre celle-ci. La traduction, parce qu'elle est visible et assumée

---

<sup>430</sup> Dayre, p. 8.

<sup>431</sup> Antoine Berman, *L'Âge de la traduction: 'La Tâche du traducteur' de Walter Benjamin*, reprise d'un séminaire fait au Collège International de Philosophie en 1985, in *La Traduction-Poésie, à Antoine Berman*, textes réunis par Martine Broda (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1999), p. 13.

<sup>432</sup> Dayre, p. 10.

informe la création du texte qui ne peut alors pas être limité et se borner à lui-même. De fait il en devient indéfinissable selon les critères classiques d'identification de l'œuvre d'art et se refuse à toute classification. La traduction et ses problématiques s'identifient non seulement à celles que posent le poème en prose, mais elles se trouvent aussi en son sein et permettent de l'éclairer: le poème *est* traduction. Éric Dayre concluait:

la traduction est devenue un problème à l'intérieur de l'unité formelle du poème: le problème d'une certaine forme de la fin, d'une fin de la prosopopée lyrique, et du remplacement de la transition douce entre les voix par des discontinuités, des formes abruptes et des multiplicités perceptibles. C'est une question moderne née du souci des voix, des idiomes, des histoires et des dialectes effacés.<sup>433</sup>

C'est au poème en prose qu'il revient d'assumer tout cela. Et ce faisant, le poème acquiert une dimension plastique. Parce qu'il est une forme ouverte, le poème en prose peut accepter en son sein tous les formes de discours, leur variété ou leurs possibilités et jouer de la plasticité de la langue. On assiste donc à l'émergence d'un texte qui se transforme progressivement en objet, palpable presque, et qui peut alors sortir du seul rapport à l'imagination poétique, pour se projeter dans les autres formes d'art visuel. Comme nous le mentionnions à propos de Rimbaud, après lui, la poésie en prose sort du cadre de la page pour entrer en relation avec les autres arts.

---

<sup>433</sup> Dayre, p. 11.

## ÉPILOGUE

L'ambition de ce travail était d'illuminer la pratique et la poétique d'une forme, celle du poème en prose, par la traduction. Nous avons voulu explorer le poème en prose, en faisant l'hypothèse que l'analyser sous l'angle de la traduction permettrait de mieux le saisir. Certes les esthétiques à l'œuvre chez les trois poètes sont différentes. Mais chez tous, le poème en prose est une forme en traduction, c'est-à-dire une forme qui s'établit dans un rapport avec le lecteur, avec un autre texte, avec une autre langue. Au terme de cette étude, nous voudrions élaborer les trois points qui nous semblent être communs aux trois formes de poèmes en prose que nous avons explorés, et qui sont autant les conséquences que les enjeux d'une esthétique éclairée par la traduction. Ces trois éléments sont la rémanence, c'est-à-dire la trace ou l'influence laissée par la mémoire, la place de la lecture, et la communauté.

*Rémanence*

La rémanence est le fait de se maintenir, de persister; la durée, permanence de quelque chose. Elle a pour synonyme la persistance, et dans ses acceptations spécifiques (comme en physique, ou en physiologie), elle est la persistance partielle d'un phénomène après disparition de la cause qui l'a provoquée. Si l'on regarde un point lumineux par exemple, puis que l'on ferme les yeux, la rémanence est cette tache lumineuse qui persiste sur la

pupille pendant un instant. Le poème en prose, parce qu'il est une forme en traduction, organise son rapport à la mémoire sous la forme de la rémanence.

Dans le *Monolinguisme de l'autre*, Derrida note que 'l'écriture, elle s'appelle mémoire'.<sup>434</sup> Elle est acte de mémoire et trace mémorielle, parce qu'elle poursuit (continue) la langue, et permet, en l'actualisant en une œuvre, de s'en souvenir. Dans cet ouvrage Derrida écrit le souvenir de la mère, mourante, de l'enfance et de son aliénation (d'enfant juif en Algérie sous l'occupation et le gouvernement de Vichy), et son rapport à la langue, selon la formule que nous citons déjà dans l'introduction générale: 'Je n'ai qu'une langue, mais ce n'est pas la mienne'. La langue n'est pas la nôtre en propre parce qu'elle est aussi celle des autres. C'est pourquoi, dans le poème en prose, la langue peut porter la trace d'autrui. Nous avons parlé de mémoire poétique à propos de Rimbaud, et nous avons montré comment le poème se construisait entre un dialogue et une confrontation avec cette mémoire de la littérature, et cette mémoire de la forme. La poétique de la traduction est ce qui met en forme ce dialogue, et permet donc aux formes passées, aux esthétiques passées, de survivre, sous la forme de trace, en rémanence. Nous préférons ce terme à celui de mémoire, de souvenir et de réminiscence. Le terme de mémoire est en effet de l'ordre de l'histoire, il exprime le résultat d'une temporalité (ce qui s'est passé avant), ce qui n'est pas l'ambition portée par le poème en prose. Celui-ci n'est pas autobiographique, et surtout n'existe pas dans le but de sauvegarder, ni même de construire une mémoire (celle de ses origines, de sa langue, etc.). Le poème en prose instaure une *relation* à une mémoire, mais il n'est pas mémoire, laquelle suppose une narration ainsi qu'une sélection d'événements pour se construire: ce dont on décide de se souvenir, ce que l'on essaie d'oublier. Le souvenir est lui plus intelligible que la rémanence, c'est une image, son surgissement, comme dans 'Le Cygne', où le poète est oppressé par une image: 'Aussi devant ce Louvre une image m'opprime.'<sup>435</sup> La rémanence c'est la survivance de l'excitation après que le souvenir a disparu, l'influence qu'il a eue, sa traduction. Dans 'Le Cygne' l'image c'est le souvenir – lequel est à la fois complexe et multiforme dans ce poème. La rémanence, la trace du souvenir que le poète fait sienne puisqu'il vient la ressentir presque physiquement, c'est l'oppression laissée par le souvenir des figures du deuil – Andromaque, le cygne, et la communauté des souffrants vers laquelle le poète peut projeter sa propre souffrance, qui vient grâce à la rémanence résonner avec la leur. La rémanence, si elle est persistance, est persistance de ce qui n'est plus. Le texte n'est pas souvenir, même si parfois il met en scène

---

<sup>434</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de L'autre* (Paris: Galilée, 1996), p. 22.

<sup>435</sup> BOC, p. 86.

des souvenirs, mais il est la façon dont la pensée poétique a été formée et transformée par le souvenir. Dans l'«Étranger», le poème porte aussi la trace de ce qu'il n'est plus, en évoquant vaguement la forme du sonnet, et en refusant de prendre pour thème les idées utilisées en poésie classique: le poème en prose ne veut pas chanter la filiation, la patrie, l'amitié, l'amour, la divinité ou la Beauté. La rémanence est donc une pulsation. Le poème porte cette pulsation, qui est une traduction en ce qu'elle laisse entrevoir un autre texte, une autre version, en elle-même, de la lecture, du souvenir. La rémanence est la pulsation du souvenir, la trace et l'écho de ce qui n'est plus, mais qui soudainement se fait présent, et nécessite l'écriture.

Chez Baudelaire, la rémanence est donc de l'ordre de l'écho, comme nous l'avons vu dans le passage de 'La Chevelure' à 'Un Hémisphère dans une chevelure'. Dans 'Les Correspondances', il notait que les différents stimuli sensoriels 'se répondent', '[c]omme de longs échos qui de loin se confondent'.<sup>436</sup> La rémanence chez Baudelaire est cet écho qui nous fait entendre, 'de loin', la poésie versifiée dans le poème en prose. Et la traduction est cette écoute qui vient offrir la variation de cette autre parole.

Chez Mallarmé, cet écho est celui du possible. On a en effet l'impression que toute sa poésie tente de saisir ce qui *aurait pu* être dit ou écrit, ce qui aurait pu advenir, et qui n'est pas présent mais résonne par son absence.<sup>437</sup> la Beauté, la poésie de Baudelaire, l'accès à une vérité supérieure. La rémanence de ce qui aurait pu être est sensible sous les couches successives de l'épaisseur du langage que le poème essaie de soulever, ou de 'creuser', en mettant par-là même en scène son processus de traduction, comme on l'a vu dans notre lecture du 'Nénuphar blanc'. Mais c'est ce processus de traduction qui permet néanmoins au poème de transformer la vulgarité du monde et de son langage en poésie, de faire du rien ou de l'absent une expression poétique, et de l'«aboli bibelot d'inanité sonore» un poème.

Chez Rimbaud, cette rémanence est celle de la poésie versifiée et des différentes identités génériques du texte en prose. Chacune de ces identités, il s'agit de les dénoncer, de les combattre, de s'en détacher. La poésie de Rimbaud est l'inverse de ce qu'il décrit dans les 'Assis': il ne faut pas s'asseoir, au risque de se transformer en chaise. Il ne faut pas s'installer dans un cadre rhétorique ou esthétique, mais toujours être 'en avant', constamment 'tenir le

---

<sup>436</sup> BOC, p. 11.

<sup>437</sup> Cette expression renvoie à 'À une passante', de Charles Baudelaire, qui pour nous renvoie à la poésie moderne, porteuse du deuil, à la beauté canonique fuyante et qui décide (puisqu'elle le *savait*) de n'être saisie par le poète que de façon mémorielle.

pas gagné', progresser vers une nouvelle forme. C'est ainsi que l'on pourrait entendre l'expression: 'il faut être absolument moderne'. Quelle que soit la nouvelle position esthétique que l'on met en place, il faut se situer par rapport à elle de façon à être en avant d'elle, moderne par rapport à elle qui est déjà devenue classique, au moment même où elle s'énonce. C'est pour cela que la mémoire poétique ne survit dans les poèmes en prose de Rimbaud qu'à l'état de rémanence: ils portent la trace de ce qu'ils ne sont plus.

Parce qu'il arrive à être une forme de l'entre-deux, c'est-à-dire plus tout à fait un poème versifié et déjà autre chose dans un même mouvement, que le poème en prose est une forme en traduction. Mais la traduction suppose un autre, un avant du texte, à partir duquel il se traduit. Cet autre est présent dans le poème en prose grâce à la rémanence.

### *Lecture*

Si la rémanence est la trace laissée par le souvenir dans le poème, c'est bien que celui-ci est le lieu où peuvent alors résonner plusieurs paroles, plusieurs textes. Si la poétique du poème en prose est une poétique de la traduction, si le poème s'organise comme un texte en traduction, en rapport avec sa mémoire poétique sous la forme de la rémanence, alors le poème en prose est un espace de lecture où la création du sens donne la possibilité de donner à lire ces différentes versions.

L'on pourrait alors identifier le poème en prose au palimpseste dont parle Baudelaire,<sup>438</sup> ce manuscrit où sont inscrits plusieurs textes les uns sur les autres. Bien que l'on essaie d'effacer le texte précédent pour le remplacer par le nouveau afin de faire une économie de parchemin, les textes précédents restent par endroits visibles, présents, et leur lecture est donc possible. Le poème en prose est cette forme où l'on peut ainsi lire, apercevoir les différentes couches textuelles, la variété des états du poème, saisir la rémanence poétique. Ce palimpseste, nous l'avons appelé le poème-tapisserie à cause des différents fils de couleurs, et c'est la tâche du tapissier, puis du spectateur de les relier en un motif particulier. Retournée, la tapisserie offre un autre tableau, et assemblés de façon différente, les fils d'origines et de couleurs diverses auraient composé une autre œuvre. Le poème-tableau, il est le relief des lectures possibles – mais aussi de leurs digressions. C'est

---

<sup>438</sup> Cette notion de palimpseste est présente chez Derrida, associée à Freud et à la notion d'archive. Voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).

l'appréciation des différentes lectures saisies ensemble et mises en rapport, ainsi que leur potentialité. Le poème n'offre pas une interprétation fixe et figée, d'où d'ailleurs sa complexité. L'on pourrait comparer ce palimpseste à l'eau de la rivière sur laquelle vogue la barque du poète de Mallarmé dans le 'Nénuphar blanc'. On peut en effet lire l'eau, ou la voir de trois façons concomitantes. Tout d'abord elle est transparente, on y voit au travers, les algues, peut-être le lit de la rivière, les tiges du nénuphar. L'on peut aussi appréhender l'eau dans sa matérialité fuyante, qui se révèle quand la rame plonge et que se forment des plis à sa surface. Enfin, l'eau peut se faire miroir, quand à la faveur d'une éclaircie s'y reflètent les arbres et le ciel. Appréhender la poétique de la traduction, c'est saisir le poème dans la pluralité des éléments qu'il révèle et dévoile, c'est comprendre, les prendre ensemble, pour pouvoir saisir dans son ensemble la pluralité de ses réalités et peut-être accéder à une vérité supérieure rêvée par Mallarmé.

En parlant de la traduction, Clive Scott disait qu'elle 'seeks to take the reader back to the text qua text, that is to say as something prior to interpretation, where potentiality does not mean itemisable alternative reading, but maximised capacity to mean.'<sup>439</sup> Ce que la traduction produit, c'est le sens. En se construisant autour de la poétique de la traduction, le poème en prose est une forme qui produit du sens en offrant à son lecteur la pluralité de ses lectures possibles. Mais comme nous l'avons vu, cette constitution du sens nécessite également l'engagement du lecteur, qui est celui qui, par sa lecture, permet de faire de la diversité des possibles une œuvre et un poème. Le poème en prose est une forme qui est à la fois ouverte et qui demande à être en relation avec ce qui lui est extérieur pour produire du sens. Il est ainsi créateur de lien et le lieu poétique où peut se former une communauté.

### *Communauté*

Dans la seconde partie de *Le Hêtre et le bouleau*, intitulée 'L'Utopie linguistique', Camille de Toledo interroge la traduction à partir de la citation de Umberto Eco 'la langue de l'Europe, c'est la traduction'. Pour mettre en scène cette formule d'Eco, de Toledo imagine que des petits 'djins' ou 'farfadets' soutirent soudainement aux députés du parlement européen en pleine session les casques grâce auxquels ils ont accès à la traduction simultanée et grâce auxquels ils peuvent suivre et participer aux débats. Très vite, plus

---

<sup>439</sup> Scott, *Translating Rimbaud's Illuminations*, p. 18.

personne ne comprend son voisin, à défaut que celui-ci soit polyglotte. ‘Sans « langue commune », sans traduction pour le présent et l’avenir, la politique et l’imagination, la technique et la création, nous ne sommes rien qu’un passé commun de guerres et le contemporain de nos malentendus’.<sup>440</sup> Si la traduction est la langue de l’Europe, c’est parce qu’elle crée une communauté qui n’est pas que la somme de ses différences. Ce que nous avons de commun, ce n’est pas une langue, c’est la traduction. La traduction est ce qui fait de deux incompréhensions, de deux intraduisibles, discussion et invention. Elle se situe dans l’interstice, elle est la communication de deux incommunicables. Elle met en forme l’intraduisible et permet de faire sens des dialogues et des différences. Cette forme, c’est celle du poème en prose, qui s’écrit dans l’entre-deux, qui se fait lien entre les textes, les époques et les êtres, au défaut des langues. Le ‘nous’ n’existe que parce qu’il y a la traduction. Le poème en prose donne à lire la diversité et se fait l’espace où la multiplicité peut dialoguer, où l’altérité des ‘je’ peut se réaliser un ‘nous’, et où chacun peut faire l’expérience de cette communauté par la lecture. Il est le texte qui permet, comme le disait Baudelaire à propos des ‘esprits indépendants’ du *Peintre de la vie moderne*, d’être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi’.<sup>441</sup> Le poème en prose est donc le texte où se met en place l’éthique de la traduction. En provoquant l’engagement du lecteur, le poème en prose permet de faire entrer la ‘rue assourdissante’ dans son espace textuel, et de faire de ses ‘hurlements’ une pluralité audible de discours singuliers. De fait, le poème en prose réussit à faire du ‘nous’ poétique exclusif, qui ne laissait au lecteur que la place du spectateur, un ‘nous’ inclusif et démocratique. Dans un entretien radiophonique sur France Culture, Pierre Rosenvallon, sociologue et historien spécialiste de la démocratie, rappelait que celle-ci est une communauté d’expérience, qui permet à tous d’être égaux sans être identiques, en conservant leur singularité.<sup>442</sup> Le poème en prose est l’espace poétique où peut se réaliser cette communauté. C’est aussi pourquoi, pour un poète qui comme Baudelaire est toujours en quête du ‘nouveau’, de ce qui est différent, autre, il n’est guère surprenant que le désir et la confrontation avec l’‘inconnu’ ait aussi pris la forme de la traduction: traduire pour entendre comment Poe sonnait dans sa voix, lui qui avait déjà l’impression d’avoir pensé exactement ce que Poe avait écrit. C’est ce même désir qui a poussé Baudelaire à créer une forme dont l’écriture pourrait exprimer l’altérité et communiquer avec elle. Rimbaud lui aussi creuse l’altérité d’un texte et d’un discours. Chez

---

<sup>440</sup> Camille de Toledo, *Le Hêtre et le bouleau: Essai sur la tristesse européenne* (Paris: Seuil, 2009), pp. 182-83.

<sup>441</sup> BOC, II, p. 692.

<sup>442</sup> France Culture, ‘Pierre Rosenvallon, *À voix nue*, entretien avec Martin Quenehen’, <<http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-pierre-rosanvallon-35-2014-09-10>>, [consulté le 10 septembre 2014].

lui la traduction permet à la fois au 'je' de se transformer en 'autres' pour créer un 'nous', et au poème de se construire dans le relief de la multiplicité des discours. Chez Mallarmé, la forme du poème en prose semble être la seule qui permette au poème d'exprimer la possibilité d'un langage supérieur, ou plutôt de la laisser lire. C'est en dessinant les contours de l'absence de l'«idéale fleur» qu'il la fait apparaître dans le «Nénuphar blanc». Le poème en prose, qui se construit alors en couches successives, rend accessible la vision du poète en ceci qu'elle offre au lecteur la possibilité de passer à travers le texte, de l'effeuiller pour en trouver le sens. Si celui-ci est atteint, alors le poème en prose mallarméen peut lui aussi se faire communication, ou plutôt communion, en reconnaissant la vérité supérieure cachée sous les usages courants du langage.

Ainsi, parce que son esthétique met en forme une poétique de la traduction, le poème en prose est une rencontre que chaque lecture est à même de renouveler. En engageant tous les acteurs de la littérature (l'auteur, le texte et le lecteur) dans la création du sens, il offre à l'art en général et à la poésie en particulier une place cruciale dans la constitution de ce que nous avons appelé, avec Rimbaud, la «communauté des vivants».

## LISTE DES OUVRAGES CONSULTÉS

- ASSELINÉAU, Charles, *Charles Baudelaire: sa vie, son œuvre* (Cognac: Le Temps qu'il fait, 1990).
- AROUMI, Michel, 'La présence de l'anglais dans les poèmes de Rimbaud', *Littérature*, 121 (2001), 14-31.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953).
- BATAILLE, Georges, 'Informe', *Documents*, 7 (décembre 1929).
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance complète*, éd. par Claude Pichois, volumes I et II (Paris: Gallimard, 1973).
- , *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, volumes I et II (Paris: Gallimard, 1975 et 1976).
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973).
- , 'La tâche du traducteur', trad. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres I* (Paris: Gallimard, 2000).
- BERAT-ESQUIER, Fanny, *Le Siècle de Baudelaire: Les origines journalistiques du poème en prose*, thèse soutenue le 9 décembre 2006 à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, <[http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/BERAT\\_ESQUIER\\_FANNY.pdf](http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/BERAT_ESQUIER_FANNY.pdf)>, [consulté le 6 mai 2014].
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger* (Paris: Gallimard, 1984).
- , *Pour une critique des traductions: John Donne* (Paris: Gallimard, 1995).
- , *L'Âge de la traduction: 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire*, éd. par Isabelle Berman et Valentina Sommella (Vincennes: Presses universitaire de Vincennes, 2008).
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* (Paris: Nizet, 1959).
- BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit* (Paris: Gallimard, 1980(1842)).
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959).

- BONNEFOY, Yves, *La Communauté des traducteurs* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000).
- , *Keats et Leopardi: Quelques traductions nouvelles* (Paris: Mercure de France, 2000).
- , 'La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs', in *Littérature*, n°150 (Paris: Larousse, juin 2008).
- , *Notre besoin de Rimbaud* (Seuil, 2009).
- BRODA, Martine, éd., *La Traduction-poésie: à Antoine Berman* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1999).
- BOWIE, Malcom, *Mallarmé and the Art of Being Difficult* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978).
- BUTOR, Michel, *Essai sur les modernes* (Paris: Gallimard, 1964).
- BORDAS, Éric, *Les Chemins de la métaphore* (Paris: PUF, 2003).
- CAVALLARO, Adrien, 'D'un article « plutôt défavorable et malin »: Mallarmé portraitiste de Rimbaud', <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?d-un-article-plutot-defavorable-et.html>>, [consulté le 7 juillet 2014].
- CAWS, Mary Ann, 'The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge', *The Prose Poem in France*, éd. par Mary Ann Caws et Henry Riffaterre, (New York: Columbia University Press, 1963).
- CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars, la vie, le verbe, l'écriture* (Paris: Denoël, 2006).
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Martyrs, suivis des remarques* (Paris: Didot, 1865).
- , 'Remarques sur le *Paradis perdu*', <[www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Paradis\\_perdu.pdf](http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Paradis_perdu.pdf)>, [consulté le 6 mai 2014].
- DAYRE, Éric, 'Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey, une prosaïque comparée de la modernité', *Romantisme*, 29.106 (1999), 31-51.
- , *L'Absolu comparé* (Paris: Hermann, 2009).
- DELISLE, Jean, and Judith Woodsworth, eds., *Translators through History* (Amsterdam: John Benjamins, Unesco Publishing, 1995).
- DE QUINCEY, Thomas, *Un Mangeur d'Opium*, édition bilingue (avec la traduction de Charles Baudelaire), éd. par Michèle Stäuble-Lippman (Neuchâtel: La Baconnière, 1976).
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).
- , 'Des tours de Babel', *Psyché. Invention de l'autre* (Paris, Galilée, 1987), pp. 203-35.
- , *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris: Galilée, 1996).
- , 'Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »?', *Actes des Quinzièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles: Actes Sud, 1999).

- DURAND, Pascal, *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités* (Paris: Seuil, 2008).
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose: expériences de traduction*, trad. par Myriem Bouzahes (Paris: Grasset, 2006).
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La Littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982).
- , *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).
- GODIN, Pierre, ‘Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique’, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 2 (1989), 141-51.
- GUYAUX, André, ‘Entre vers et prose’, *Rimbaud, tradition et modernité*, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Eurédit, 2005).
- HARROW, Susan, *The Material, the Real and the Fractured Self: Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda* (Toronto: University of Toronto Press, 2004).
- HEGEL, G. W. F., *Introduction aux leçons d'esthétique*, éd. par et trad. par Charles Bénard et Claire Margat (Paris: Nathan, 2010).
- JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1979).
- JUSTIN, Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose* (Paris: Gallimard, 2009).
- KAPSASKIS, Dionysios, ‘« De toute façon, on traduit toujours »: Marguerite Yourcenar, Walter Benjamin et le paradigme de la traduction’, trad. par Camille Muris-Prime, *Société internationale d'études yourcenariennes*, 33 (2012), 59-86.
- LEFRERE, Jacques, *Arthur Rimbaud* (Paris: Fayard, 2001).
- LEROY, Christian, *La Poésie en prose française du XVIIème siècle à nos jours. Histoire d'un genre* (Paris: Champion, 2001).
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. par Gérard Jean-Aubry et Henri Mondor (Paris: Gallimard, 1945).
- , *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal, volumes I et II (Paris: Gallimard, 1998 et 2003).
- , *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898* de Stéphane Mallarmé, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 1995).
- MARCHAL, Bertrand, ‘La Musique et les lettres’ de Mallarmé, ou le discours inintelligible’, *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. par Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (Paris: Hermann, 1999), pp. 279–94.
- MATHEWS, Timothy, *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language* (Manchester: Manchester University Press, 1987).
- , *Alberto Giacometti: the Art of Relation* (London: I.B. Tauris, 2014).
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire* (Paris: Verdier Poche, 1999).

- MICHON, Jacques, *Mallarmé et les Mots anglais* (Montréal: Presses Universitaires de Montréal, 1978).
- MURAT, Michel, 'Fabula, Atelier Littéraire: Histoire du poème en prose' <[http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire\\_du\\_poeme\\_en\\_prose](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose)>, [consulté le lundi 9 juin 2014].
- , *L'Art de Rimbaud* (Paris: José Corti, 2013).
- MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud* (Paris: Honoré Champion, 2004).
- MURGER, Henry, *Scènes de la vie de bohème* (Paris: Gallimard, 1988).
- NOULET, Émilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris: Droz, 1940).
- OSEKI-DEPRE, Inès, *De Walter Benjamin à nos jours: essai de traductologie* (Paris: Honoré Champion, 2007).
- OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction* (Paris: Presses universitaires de France, 2003).
- PICHOIS, Claude, 'Baudelaire et la difficulté créatrice', *Baudelaire, Études et témoignages* (Neuchâtel: La Baconnière, 1967), pp. 242–61.
- PLATON, *Cratyle*, éd. et trad. par Catherine Dalmier (Paris: Garnier Flammarion, 1999).
- , *Théétète, Parménide*, éd. et trad. par Émile Chambry (Paris: Garnier Flammarion, 1967).
- POE, Edgar Allan, *Complete Tales and Poems* (Edison, New Jersey: Castle Books, 2002).
- , *Contes, Essais, Poèmes*, éd. par Claude Richard, trad. par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Jean-Marie Maguin et Claude Richard. (Paris: Robert Laffont, collection Bouquins, 1989).
- RANCIERE, Jacques, éd., *Le Millénaire Rimbaud* (Paris: Belin, 1993).
- , *Mallarmé: la politique de la sirène* (Paris: Hachette Littérature, 1996).
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction* (Paris: Bayard, 2004).
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. par Antoine Adam (Paris: Gallimard, 1972).
- , *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, éd. par Louis Forestier (Paris: Gallimard, 1984).
- , *Œuvres complètes*, éd. par Antoine Guyaux (Paris: Gallimard, 2009).
- RISSET, Jacqueline, *Traduction et mémoire poétique* (Paris: Herman, 2007).
- ROSS, Kristin, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* (London: Verso, 2008).
- SALINES, Emily, *Alchemy and Amalgam: Translation in the Works of Charles Baudelaire* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2004).
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Correspondance générale X* (Paris: Privat-Didier, 1960).
- SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose* (Paris: Dunod, 1995).
- SCOTT, Clive, *Translating Baudelaire* (Exeter: University of Exeter Press, 2000).

- , *Translating Rimbaud's Illuminations* (Exeter: University of Exeter Press, 2006).
- , *Literary Translation and the Rediscovery of Reading* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
- , *Translating the Perception of Text* (Oxford: Legenda, MHRA, Maney Publishing, 2012).
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé: L'absolu au jour le jour* (Paris: Fayard, 1998).
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Penguin Books Classics, 1997(1759)).
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).
- TOLEDO, Camille de, *Le Hêtre et le bouleau: essai sur la tristesse européenne* (Paris: Seuil, 2009).
- VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident* (Paris, Louvain-la-Neuve: Duculot, 1991).
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility* (New York: Routledge, 2008).

## ANNEXES

### Annexe 1: liste et chronologie des publications des traductions d'Edgar Poe par Charles Baudelaire

Abréviations:

**HE:** *Histoires extraordinaires*, Michel Lévy, Paris, 1856 (2<sup>e</sup> éd. 1857, 3<sup>e</sup> éd. 1857, 4<sup>e</sup> éd. 1862, 5<sup>e</sup> éd. 1864).

**NHE:** *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Michel Lévy, Paris, 1857 (2<sup>e</sup> éd. 1858, 3<sup>e</sup> éd. 1862, 4<sup>e</sup> éd. 1865)

**HGS:** *Histoires grotesques et sérieuses*, Michel Lévy, Paris, 1865.

Titre (dernier)	Publication	Republication	Volume
Révélation magnétique	<i>La Liberté de penser</i> 15/07/1848	<i>Le Pays</i> 30/07/1854	HE
Bérénice	<i>L'Illustration</i> 17/04/1852	<i>Le Pays</i> 2/08/1854	NHE
Le Puits et le pendule	<i>La Revue de Paris</i> 10/1852	<i>Le Pays</i> 3 et 4/08/1854	NHE
Philosophie de l'ameublement	<i>Le Magazine des familles</i> 10/1852	<i>Le Monde littéraire</i> 27/03/1853	HGS
Une aventure dans les Montagnes Rocheuses	<i>L'Illustration</i> 11/12/1852	<i>Le Pays</i> 25 et 26/07/1854	HE [ « » <i>Les Souvenirs de M.A. Bedloe</i> « » ]
Le Cœur révélateur	<i>Paris-Journal</i> 04/02/1853	<i>Le Pays</i> 29/07/1854	NHE
La Genèse d'un poème (Le Corbeau)	<i>L'Artiste</i> 01/03/1853 <i>Le Pays</i> 29/07/1854	<i>La Revue française</i> 20/04/1859	HGS
Le Chat noir	<i>Paris</i> 13 et 14/11/1853	<i>Le Pays</i> 31/07 et 01/08 1854	NHE
Morella	<i>Paris</i> 14 et 15/11/1853	<i>Le Pays</i> 18/09/1854	HE
Conversation d'Eiros avec Charmion	<i>Le Pays</i> 27/07/1854		NHE
Quatre bêtes en une	<i>Le Pays</i> 28/07/1854		NHE
Puissance de la parole	<i>Le Pays</i> 05/08/1854		NHE
L'Ombre	<i>Le Pays</i> 05/08/1854		NHE

La Barrique d'Amontillado	<i>Le Pays</i> 13/09/1854		NHE
Le Démon de la perversité	<i>Le Pays</i> 14/09/1854		NHE
Metzengerstein	<i>Le Pays</i> 17/09/1854		NHE
Le Diable dans le beffroi	<i>Le Pays</i> 20/09/1854		NHE
La Vérité sur le cas de M. Valdemar	<i>Le Pays</i> 20 et 26/09/1854	<i>Le Figaro</i> 10/04/1856	HE
Petite discussion avec une momie	<i>Le Pays</i> 11 et 12/12/1854		NHE
Manuscrit trouvé dans une bouteille	<i>Le Pays</i> 21 et 22/01/1855		HE
Colloque entre Monos et Una	<i>Le Pays</i> 23/01/1855		NHE
Le Roi Peste	<i>Le Pays</i> 23, 26 et 27/01/1855		NHE
L'Homme des foules	<i>Le Pays</i> 27 et 28/01/1855		NHE
Le Portrait ovale	<i>Le Pays</i> 28/01/1855		NHE
L'Ile de la fée	<i>Le Pays</i> 28 et 30/01/1855		NHE
Le Canard au ballon	<i>Le Pays</i> 31/01, 02 et 03/02/1855		HE
Ligeia	<i>Le Pays</i> 3 et 4/02/1855		HE
Une Descente dans le Maelström	<i>Le Pays</i> 5, 6 et 7/02/1855		HE
La Chute de la maison Usher	<i>Le Pays</i> 7, 9 et 13/02/1855		NHE
William Wilson	<i>Le Pays</i> 14, 15, 18 et 19/02/1855		NHE
Lionnerie	<i>Le Pays</i> 19 et 22/02/1855		NHE
Silence	<i>Le Pays</i> 22/02/1855		NHE
Le Masque de la Mort rouge	<i>Le Pays</i> 22 et 23/02/1855		NHE
Hop-Frog	<i>Le Pays</i> 23,24 et 25/02/1855		NHE

Double assassinat dans la rue Morgue	<i>Le Pays</i> 25 et 26/02, 1-7/03/1855		HE
La Lettre volée	<i>Le Pays</i> 7, 8,12 et 14/03/1855		HE
Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfall	<i>Le Pays</i> 14, 15, 20, 22, 27, 31/03 et 1, 2, 14, 17 et 20/04/1855		HE
Les Aventures d'Arthur Gordon Pym	Le Moniteur universel 25/02 - 18/04/1857		<i>Les Aventures d'Arthur Gordon Pym</i> , Paris, Michel Lévy, 1858.
Eléonora	<i>Revue française</i> 10/03/1859	<i>Revue fantaisiste</i> 15/11/1861	HGS
Un événement à Jérusalem	<i>Revue française</i> 20/03/1859		HGS
Eureka	(en partie) <i>Revue Internationale</i> (Genève) 10/1859 - 0A/1860		<i>Eureka</i> , Paris, Michel Lévy, 1863.
L'Ange du bizarre	<i>La Presse</i> 17/02/1860	<i>Le Monde illustré</i> 02/1863	HGS
Le Joueur d'échecs de Maëlzel	<i>Le Monde illustré</i> 12, 19,26/07 et 2/08/1862		HGS
Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume	<i>Le Monde illustré</i> 7, 14,21 et 28/01/1865		
Le Cottage Landor	<i>Vie parisienne</i> 24/06/1865		

**Annexe 2: liste et chronologie des publications des poèmes en prose de Charles Baudelaire**

Titre	date de composition	1 <sup>ère</sup> publication	2 <sup>nde</sup> publication
I. L'Étranger		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
II. Le Désespoir de la vieille		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
III. Le « Confiteor » de l'artiste		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
IV. Un Plaisant		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
V. La Chambre double		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
VI. Chacun sa chimère		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
VII. Le Fou et la Vénus		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
VIII. Le Chien et le flacon		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
IX. Le Mauvais vitrier		<i>La Presse</i> 26 août 1862	
X. À une heure du matin		<i>La Presse</i> 27 août 1862	
XI. La Femme sauvage et la petite maîtresse		<i>La Presse</i> 27 août 1862	
XII. Les Foules		1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste	27 août 1862 - La Presse
XIII. Les Veuves		1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste	27 août 1862 - La Presse
XIV. Le Vieux saltimbanque.		1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste	27 août 1862 - La Presse
XV. Le Gâteau		24 sept. 1862 - La Presse	
XVI. L'Horloge		24 août 1857 - Le Présent	1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste / 24 sept. 1862 - La Presse
XVII. Un Hémisphère dans une chevelure		24 août 1857 - Le Présent, titre <i>La Chevelure</i>	1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste titre <i>La Chevelure</i> / 24 sept. 1862 - La Presse, sous-titre <i>poème exotique</i>
XVIII. L'Invitation au voyage		24 août 1857 - Le Présent	1 <sup>er</sup> nov. 1861 - Revue fantaisiste / 24 sept. 1862 - La Presse
XIX. Le Joujou du pauvre		24 sept. 1862 - La Presse	
XX. Les Dons des fées		24 sept. 1862 - La Presse	

XXI. Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire	1859-1860	4 <sup>ème</sup> feuilleton - 1862	
XXII. Le Crépuscule du soir	1853-1854	<i>Fontainebleau. Hommage à C. F. Denecourt. Paysage, Légendes, Souvenirs, Fantaisies....</i> , Hachette, 1855	<i>Le Présent</i> - 24/05/1857/ <i>Revue fantaisiste</i> - 1/11/1861 /4 <sup>ème</sup> feuilleton
XXIII. La Solitude	1853-1854	<i>Fontainebleau. Hommage à C. F. Denecourt. Paysage, Légendes, Souvenirs, Fantaisies....</i> , Hachette, 1855	<i>Le Présent</i> - 24/05/1857/ <i>Revue fantaisiste</i> - 1/11/1861 /4 <sup>ème</sup> feuilleton
XXIV. Les Projets		<i>Le Présent</i> , août 1857	<i>Revue fantaisiste</i> - 1/11/1861/ <i>La Vie parisienne</i> , 13 août 1864/ 4 <sup>ème</sup> feuilleton
XXV. La Belle Dorothée	vers 1861	4 <sup>ème</sup> feuilleton - 1862	<i>Revue nationale et étrangère</i> , 10 juin 1863
XXVI. Les Yeux des pauvres			4 <sup>ème</sup> feuilleton (1862) / <i>La Vie parisienne</i> , 2 juillet 1864
XXVII. Une mort héroïque		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 10 juin 1863	<i>L'Artiste</i> , 1 <sup>er</sup> nov. 1864
XXVIII. La Fausse monnaie		<i>L'Artiste</i> , 1 <sup>er</sup> nov. 1864	<i>Revue de Paris</i> , 25 déc. 1864 (édition retenue) / <i>Revue du XIXe siècle</i> , 1 <sup>er</sup> juin 1866
XXIX. Le Joueur généreux		<i>Figaro</i> , 7 février 1864	<i>Revue du XIXe siècle</i> , 1 <sup>er</sup> juin 1866 (titre: <i>Le Diable</i> )
XXX. La Corde		<i>Figaro</i> , 7 février 1864	<i>L'Artiste</i> , 1 <sup>er</sup> nov. 1864
XXXI. Les vocations	sept 1862	<i>Figaro</i> , 7 février 1864	<i>La Semaine de Cusset et de Vichy</i> , 28/05/1864. Sans doute par les soins de Mallarmé et d'Albert Glatigny.
XXXII. Le Thyrsé		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 10 déc.1863	
XXXIII. Enivrez-vous		<i>Figaro</i> , 7 février 1864	
XXXIV. Déjà!		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 10 déc.1863	
XXXV. Les Fenêtres		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 10 déc.1863	
XXXVI. Le Désir de peindre		<i>Revue nationale et étrangère</i> 10 oct. 1863.	
XXXVII. Les Bienfaits de la Lune		<i>Le Boulevard</i> , 14 juin 1863 (sans titre)	<i>Revue nationale et étrangère</i> , 14 septembre 1867 (publication postérieure de 2 semaines à la mort de Baudelaire).

XXXVIII. Laquelle est la vraie?		<i>Le Boulevard</i> , 14 juin 1863	
XL. Le Miroir		<i>Revue de Paris</i> , 25 déc. 1864	
XLII. Portraits de maîtresses		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 21 sept. 1867 (3 semaines après la mort de Baudelaire)	
XLIII. Le Galant tireur		Refusé en 1865 par la <i>Revue nationale et étrangère</i> , publié pour la première fois dans l'édition posthume de 1869	
XLIV. La Soupe et les nuages		Refusé en 1865 par la <i>Revue nationale et étrangère</i> , publié pour la première fois dans l'édition posthume de 1869	
XLV. Le Tir et le cimetière	séjour à Bruxelles	<i>Revue nationale et étrangère</i> , 11 oct. 1867 (6 semaines après la mort de Baudelaire)	
XLVI. Perte d'auréole		Refusé en 1865 par la <i>Revue nationale et étrangère</i> , publié pour la première fois dans l'édition posthume de 1869	
XLVII. Mademoiselle bistouri		Refusé en 1865 par la <i>Revue nationale et étrangère</i> , publié pour la première fois dans l'édition posthume de 1869	
XLVIII. Any Where out of the world		<i>Revue nationale et étrangère</i> , 28 sept. 1867	
XLIX. Assomons les pauvres!	séjour à Bruxelles	Poème écarté, comme impubliable, par la <i>Revue nationale et étrangère</i> en 1865, et publié pour la première fois dans l'édition posthume de 1869.	
L. Les Bons chiens		<i>L'Indépendance belge</i> , 21 juin 1865	<i>La Petite revue</i> , 27 oct. 1866; <i>Le Grand journal</i> , 4 novembre 1866; <i>Revue nationale et étrangère</i> , 31 août 1867.

### Annexe 3: 'La Chevelure' de Charles Baudelaire

(BOC, pp. 26-27)

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
 Ô boucles ! ô parfum chargé de nonchaloir !  
 Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
 Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;  
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
 De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire  
 À grands flots le parfum, le son et la couleur;  
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse  
 Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues  
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;  
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourd !  
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

**Annexe 4: 'Un Hémisphère dans une chevelure' de Charles Baudelaire**

(BOC, pp. 300-301)

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grands mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes. Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

## Annexe 5: 'Le Nénuphar blanc' de Stéphane Mallarmé

(MOC, pp. 428-31)

J'avais beaucoup ramé, d'un grand geste net et assoupi, les yeux au-dedans fixés sur l'entier oublié d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'immobilité paressait que frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine.

Qu'arrivait-il, où étais-je ?

Il fallut, pour voir clair en l'aventure, me remémorer mon départ tôt, ce juillet de flamme, sur l'intervalle vif entre ses végétations dormantes d'un toujours étroit et distrait ruisseau, en quête des floraisons d'eau et avec un dessein de reconnaître l'emplacement occupé par la propriété de l'amie d'une amie, à qui je devais improviser un bonjour. Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame, je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière: où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source.

L'inspection détaillée m'apprit que cet obstacle de verdure en pointe sur le courant, masquait l'arche unique d'un pont prolongé, à terre, d'ici et de là, par une haie clôturant des pelouses. je me rendis compte. Simplement le parc de Madame..., l'inconnue à saluer.

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon goût. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur à l'abri de l'indiscrétion éclatante des après-midi; elle y venait et la buée d'argent glaçant des saules ne fut bientôt que la limpidité de son regard habitué à chaque feuille.

Toute je l'évoquais lustrale.

Courbé dans la sportive – attitude où me maintenait de la curiosité, comme sous le silence spacieux de ce que s'annonçait l'étrangère, je souris au commencement d'esclavage dégagé par une possibilité féminine: que ne signifiaient pas mal les courroies attachant le soulier du rameur au bois de l'embarcation, comme on ne fait qu'un avec l'instrument de ses sortilèges.

' – Aussi bien une quelconque...' allais-je terminer.

Quand un imperceptible bruit me fit douter si l'habitante du bord hantait mon loisir, ou inespérément le bassin.

Le pas cessa, pourquoi ?

Subtil secret des pieds qui vont, viennent, conduisent l'esprit où le veut la chère ombre enfouie en de la batiste et les dentelles d'une jupe affluent sur le sol comme pour circonvenir du talon à l'orteil, dans une flottaison, cette initiative par quoi la marche s'ouvre, tout au bas et les plis rejetés en traîne, une échappée, de sa double flèche savante.

Connaît-elle un motif à sa station, elle-même la promeneuse: et n'est-ce, moi, tendre trop haut la tête, pour ces joncs à ne dépasser et toute la mentale somnolence où se voile ma lucidité, que d'interroger jusque-là le mystère.

‘ – À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue, oui! ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement nouée, avec une boucle en diamant, des ceintures. Si vague concept se suffit: et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire.’

Ma présentation, en cette tenue de maraudeur aquatique, je la peux tenter, avec l'excuse du hasard.

Séparés, on est ensemble: je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, l'autorisera. Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant, l'ouïe au ras de l'acajou vers le sable entier qui s'est tu!

La pause se mesure au temps de ma détermination.

Conseille, ô mon rêve, que faire ?

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec: tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais! car j'accomplis selon les règles la manœuvre: me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation du ruisseau, emportant comme un noble neuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, mon imaginaire trophée, qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau.