

La traduction de la poésie et le respect de ses effets discursifs et
phonétiques, illustrés par la traduction française
du *Raven* d'Edgar Allan Poe

Esther Paul

Thèse de maîtrise sous la direction de Marc Charron soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme de la
Maîtrise en traductologie

École de traduction et d'interprétation
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Esther Paul, Ottawa, Canada, 2017

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	v
Introduction	1
La traduction du <i>Raven</i> et aspects théoriques associés	4
Plus d'un siècle et demi de <i>Raven</i> et de théories de la traduction enfin réunis	5
Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé : la révérence à l'Œuvre	10
Maurice Rollinat et la révérence à l'Œuvre... en vers	14
Paul Laurendeau et la « sensiblerie sacralisante européenne »	17
Esther Paul et le vouloir-redire	20
<i>The Raven</i>	27
L'histoire du <i>Raven</i>	28
Analyse de l'œuvre	39
Le Corbeau : Analyse des traductions	48
<i>Le Corbeau</i> tel que vu par Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé	49
<i>Le Raven</i> selon Maurice Rollinat	63
<i>Le Corbeau</i> selon Paul Laurendeau	74
<i>Le Raven</i> et moi	84
Conclusion : 'Tis the end, and nothing more...	93
 Annexe	 95
<i>The Raven</i> : Edgar Allan Poe	96
<i>Le Corbeau</i> : Charles Baudelaire	99
<i>Le Corbeau</i> : Stéphane Mallarmé	102
<i>Le Corbeau</i> : Maurice Rollinat	105
<i>Le Corbeau</i> : Paul Laurendeau	110
Rimes compilées de la traduction de Paul Laurendeau	113
<i>Le Corbeau</i> : Esther Paul	114
 Bibliographie	 117

Résumé

La présente thèse aborde les enjeux liés à la traduction de poèmes rédigés dans un style classique, tels que ceux rédigés au XIX^e siècle par exemple. Le cadre de cette étude porte sur les langues française et anglaise, et l'argumentaire se fonde sur le *Raven* d'Edgar Allan Poe et cinq de ses traductions, produites par Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Maurice Rollinat, Paul Laurendeau et moi-même. D'abord, j'aborde les liens existant entre ces cinq traductions et quatre théories prescriptives de la traduction qui décrivent précisément les principes qui régissent les manières de traduire auxquelles nous (les cinq traducteurs de l'œuvre à l'étude) avons eu recours. Je souligne l'importance d'une traduction le plus près possible du discours (tel que le conçoit Henri Meschonnic) et des effets phonétiques présents dans l'œuvre source. Ensuite, je retrace l'histoire du *Raven* et analyse 12 segments témoin qui serviront de points de repère pour l'analyse. Enfin, j'analyse les cinq traductions en confrontant les 12 segments témoin aux passages qui leur correspondent dans chacune des traductions.

En traduction poétique, il importe de s'attacher au discours, au rythme, aux figures de style, à la sémantique et aux réseaux phonétiques contenus dans l'œuvre source, tout en modifiant sa structure de strophe le moins possible. Ce faisant, la tension interne du poème est conservée, car la très grande majorité des composantes de l'œuvre originale est rendue dans le poème cible. *Poème cible* constitue un aspect important de la présente thèse, puisqu'il est primordial de créer, dans la langue d'arrivée, un poème qui réponde aux mêmes critères, aux mêmes exigences de qualité que la poésie classique. Cette conception de la tâche d'un traducteur-poète se trouve cristallisée dans la traduction que j'ai faite du *Raven*.

Enfin, dans l'annexe se trouvent le *Raven* de Poe et les cinq traductions que j'ai mentionnées au premier paragraphe du présent résumé.

Abstract

This thesis examines issues surrounding the translation of poems written in a classical style, such as those composed in the 19th century. The languages dealt with in this study are French and English, and the arguments are based on Edgar Allan Poe's *The Raven*, and five of its translations, produced by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Maurice Rollinat, Paul Laurendeau, and myself. First, I address the relationship between these five translations and four prescriptive translation theories, which specifically describe the principles governing the translation methods chosen by each translator. I highlight the importance of translating as closely as possible the discourse (as Henri Meschonnic defines it) and the phonetic effects of the source poem. Then, I trace the history of the *Raven*, and I analyze 12 sample phrases that will serve as points of reference my analysis. Finally, I undertake a comparative analysis of the five translations based on those 12 sample phrases.

In poetry translation, it is important to take into account the discourse, rhythm, stylistic devices, semantics, and phonetic networks of the source work, and to avoid stanza-structure modifications as much as possible. By so doing, the internal poem tension remains, because the majority of the original work's components are present in the target poem. The *target poem* is an important aspect of this thesis as it is crucial to create, in the target language, a poem that meets the same quality requirements as classical poetry. This understanding of the poet-translator's task is materialized in my translation of *The Raven*.

The appendix includes *The Raven* by Poe and each of the translations being studied.

Remerciements

Tout d'abord, je souhaite remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Marc Charron, qui m'a incitée à entreprendre cette grande aventure qu'est la maîtrise et qui a été, au cours de la rédaction de ma thèse, un précieux conseiller, un guide sage et un confident sur qui j'ai toujours pu compter.

Ensuite, j'aimerais remercier mes parents qui m'ont toujours été d'un indéfectible appui et dont les encouragements m'ont poussée à persévérer malgré des circonstances personnelles pénibles.

Merci aussi à mon amoureux qui ne cesse de croire en moi, que j'aime de toute mon âme et dont le soutien constant a été indispensable à l'accomplissement de ma maîtrise.

Enfin, merci à mes Sœurs d'Amitié qui pour leur amitié si rassurante, leur affection si émouvante et leur confiance si lumineuse. Sans elles, je ne serais pas aussi forte aujourd'hui et n'aurais peut-être pas eu le courage d'amorcer mes études à la maîtrise.

Introduction

Le monde est traduction. Le monde est poésie. Pour évoluer, les nations doivent s'ouvrir aux autres cultures, le plus souvent par l'entremise d'œuvres traduites qui modifient, parfois, le cours de l'histoire locale, des œuvres telles que la Bible de Luther en Allemagne. Pour explorer les recoins de leur identité, les nations ont besoin de l'œil affûté des poètes, ne serait-ce que pour avoir un regard autre, un regard neuf sur ce qui existe depuis si longtemps qu'on en a presque perdu la trace dans le train-train du quotidien. La traduction est un mouvement vers soi, car on importe dans sa propre langue un texte en langue étrangère. La poésie est un mouvement vers l'autre, car on déploie toutes les ressources linguistiques, émotives et stylistiques dont on dispose pour les offrir au monde. Deux actions, deux visions. Irréconciliables? Pas nécessairement.

Indéniablement, traduire un poème n'est pas tâche facile, tant et si bien qu'on serait porté à croire que la poésie est intraduisible. Bien des traducteurs ont tenté de relever le défi, mais ils n'ont pas tous réussi à reproduire ce je-ne-sais-quoi qui rend l'œuvre d'origine aussi vibrante, et le texte cible qu'ils ont produit a failli à la tâche. Toutefois, la plupart d'entre eux ne sont pas également poètes, ce qui joue un grand rôle dans cette supposée *intraduisibilité*. Un traducteur est sensible aux aspects sémantique, logique, technique, terminologique, pragmatique et idiomatique de la langue, entre autres. Mais seul un poète peut comprendre tout ce qui constitue l'expérience minutieuse et émotivement complexe d'écrire un poème, et toutes les nuances comprises dans ce dernier. Le poème source devient alors un ensemble de signifiants, au sens saussurien du terme, à traduire du mieux que l'on peut. En effet, le texte à traduire est souvent sacralisé et l'on ressent le besoin de traduire la lettre plutôt que l'esprit, ce qui a pour effet d'éliminer l'équilibre délicat qui existe en poésie entre le contenu et la forme, équilibre que je nommerai à partir de maintenant *tension interne*.

Pour traduire un poème, je suis d'avis qu'il est de loin préférable d'être à la fois traducteur et poète. Bien sûr, cela ne suffit pas. Il faut également avoir des atomes crochus avec le *sujet poétique*, pas nécessairement avec le poète, car la subjectivité comprise dans le poème à traduire n'est pas nécessairement celle du poète dans sa véritable personnalité, ou *sujet historique*. C'est donc qu'une écoute approfondie du texte du poème, de sa structure, de son

rythme, de ses différents tons, de sa syntaxe et de son historicité est d'une importance capitale. Dans le cadre de la présente étude, je nommerai *voix* l'ensemble des caractéristiques du sujet poétique et *discours* ce qui « suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique »¹. Cette définition, proposée par Henri Meschonnic, dénote également toute une organicité qui transforme une chaîne de mots en un texte digne de ce nom. Pour ce qui est de la terminologie poétique, un petit précis de poésie se situe à la fin de la présente introduction.

Pour illustrer quelques manières d'aborder la traduction poétique, j'ai décidé de plonger au cœur du XIXe siècle, aux États-Unis, pour explorer l'univers du *Raven* d'Edgar Allan Poe. Cette œuvre mythique qui a taillé sa place dans l'histoire littéraire occidentale servira de pierre d'assise à ma thèse. En plus de jouir d'une renommée et d'une résonance historique rares, le *Raven* est constitué d'une mécanique interne particulièrement complexe et d'un réseau lexico-sémantique singulièrement évocateur. Une merveille poétique qui, assurément, n'est pas facile à aborder dans une visée traductionnelle. Je l'analyserai plus longuement dans les chapitres de la présente thèse.

Quant à la traduction du *Raven* en tant que telle, j'ai opté pour cinq versions françaises de ce texte, présentées dans un ordre d'apparition chronologique. Tout d'abord, mentionnons les versions de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé, regroupées sous un seul et même chapitre tant elles partagent des caractéristiques manifestement semblables. Nous verrons également celle de Maurice Rollinat, qui est unique en son genre avec ses alexandrins et qui aura sa section propre. En outre, nous explorerons la traduction minutieuse et idéologique (par son choix de sonorités qui modifie le ton de l'œuvre) de Paul Laurendeau qui, elle aussi, méritera son chapitre particulier. Enfin, je proposerai ma vision personnelle de la traduction de l'œuvre d'Edgar Allan Poe.

Par cette étude, je tenterai de montrer qu'à défaut de traduire la *lettre* dans son intégralité, il est possible, et même souhaitable, de traduire la *forme* et l'*esprit* de l'œuvre originale. En effet, traduire sous cet angle s'avère avantageux pour le texte, bien que cet avantage survienne au

¹ MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Verdier, Lagrasse, 1999, p. 74

détriment de qui traduit car, alors, le traducteur doit à mon avis s'engager pleinement dans sa version du texte, et ce, en consacrant toutes ses énergies intellectuelles des semaines durant à une gymnastique mentale complexe et éprouvante. Comme l'a dit Barbara Folkart, dont je partage la vision de la traduction poétique, « what's needed is an *act of poetry*, a flesh-and-blood translation that works as a poem and leaves the theorists bouche bée. »²

Petit précis de termes poétiques

Strophe = paragraphe

Vers = ligne

Allitération : répétition sonore d'une consonne dans un espace textuel restreint

Césure : pause à la fin du premier hémistiche

Hémistiche : moitié d'un vers

Pied : syllabe

Vers acatalectique : vers complet

Vers catalectique : vers auquel il « manque » un pied*

*Les guillemets indiquent que le manque est intentionnel de la part du poète.

² FOLKART, Barbara. *Second Findings: A Poetics of Translation*. Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2007, p. 76

*La traduction du Raven
et aspects théoriques
associés*

Plus d'un siècle et demi de *Raven*, de *Corbeau* et de théories de la traduction enfin réunis

Tout d'abord, définissons ce qu'est la traduction. Il s'agit en somme d'un transfert des caractéristiques dominantes et des éléments sémantiques d'un texte source de langue X à un texte cible en recréant dans ce dernier la fonction principale inhérente au premier. Ainsi, si je dois traduire un texte informatif, la traduction qui s'ensuivra devra contenir les mêmes informations que l'original, présentées le plus clairement possible comme tout bon texte informatif se doit de le faire. Si je traduis une nouvelle littéraire, le texte cible devra être de qualité littéraire, raconter la même histoire de façon très scrupuleuse et refléter le style de l'auteur. En effet, on ne peut pas réduire cet art subtil à un simple transfert linguistique sémiotique, puisque le signe ne saurait garantir à lui seul la sémantique de la phrase, et par extension du texte en entier. Et même si on étend l'unité de traduction à la phrase tout entière, on peut passer à côté des réseaux lexicaux et, en poésie à tout le moins, des effets phonétiques qui ne se décèlent qu'à l'échelle du texte en entier. Il faut donc être attentif aux dimensions tant macrotextuelles que microtextuelles et se fier à son jugement pour le reste.

En ce qui concerne la traduction poétique, il est primordial de conserver la forme, donc la structure des strophes et la longueur des vers. D'ordinaire, les poètes ne choisissent pas la forme de leurs œuvres par hasard : c'est un choix délibéré, prémédité, voire instinctif. Il en va de même pour les répétitions. De surcroît, les mots sélectionnés par le poète l'ont été de façon méticuleuse, parfois pour leur sonorité, parfois pour leur sens, parfois pour la petite touche qui crée l'atmosphère souhaitée, parfois pour la rime. Quant au rythme et à la prosodie, ils permettent de rendre les mots vivants, de faire du poème un tout organique, où le caractère affectif et psychologique de la langue se révèle au lecteur. En outre, lorsqu'une sonorité est répétée maintes fois, particulièrement à la rime, on a droit à des effets phonétiques symboliques. Dans le poème que j'ai décidé de mettre à l'étude, ce symbolisme sonore joue un rôle considérable qu'il serait dommage d'ignorer. Nous verrons pourquoi dans les chapitres à venir.

Ce poème, le *Raven*, écrit en plein cœur du XIX^e siècle par Edgar Allan Poe, s'inscrit dans le mouvement littéraire romantique. Ainsi, le cadre sociolinguistique de mon étude s'étend aux langues anglaise (États-Unis) et française (France, Canada) du début du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Pour ce qui est du style poétique à l'étude, il s'agit de la poésie classique

d'influence romantique, symbolique et parnassienne, toujours d'actualité, puisque certains poètes, y compris moi-même, écrivent toujours dans ce style qui leur convient davantage que la poésie contemporaine aux tendances automatistes.

En poésie classique, la forme en vers est indissociable de la visée poétique du texte. La forme poétique, les répétitions, le choix des mots, les figures de style, tout est délibéré, songé, pondéré, trié sur le volet. C'est donc dire que la forme est le squelette du poème, ce qui signifie que sans elle, le poème perd non seulement son armature, mais il perd également une partie de sa raison d'être : un texte structuré, finement ciselé selon un nombre précis de syllabes, de vers et de strophes. De plus, dans certains types de poèmes, dont le sonnet, les répétitions de mots (à l'exception des déterminants et des prépositions) est proscrite. Dans le cas du *Raven*, les répétitions sont on ne peut plus délibérées et doivent, par le fait même, demeurer dans la traduction. Par ailleurs, les mots choisis dans un poème, peu importe son genre poétique, sont là pour servir la visée littéraire de l'œuvre. Mais quelle visée? Une visée référentielle, stylistique, esthétique, émotive ou picturale? Ou s'agit-il de quelque chose d'autre? À déterminer en temps et lieu. Et si la visée de ces mots se révèle stylistique, est-ce que cette figure de style (surtout s'il s'agit soit d'une allitération, soit d'une assonance) semble motivée et, par la même occasion, nécessaire? À la lumière de ces différents éléments, il me semble tout à fait justifié de penser que, de manière délibérée ou subconsciente, certains réseaux de rimes, de voyelles ou de consonnes semblables peuvent faire surface et constituer une atmosphère singulière lorsque l'on prête attention à l'aspect sonore du poème. Suivant le type de sons souvent perçus, le ton du poème en est affecté : il peut tour à tour s'assombrir, s'alléger, s'attendrir, s'alourdir ou s'envenimer, entre autres. La tension interne du poème est un mélange complexe de tout ce qui a déjà été mentionné, mélange auquel se greffent parfois des éléments d'intertextualité, comme des citations, des références à d'autres œuvres, des allégories et des allusions historiques. Cette tension, dans une traduction-œuvre idéale, doit demeurer présente.

Au cours de mes recherches, je suis tombée sur une classification fort intéressante des types de traduction, qui décrit le texte d'arrivée selon la visée du traducteur et le résultat ainsi obtenu. Dans son ouvrage « Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique », Efim Etkind nous présente six types de traduction relativement au contenu cible, et quatre types de

traduction relativement à la forme cible³. Voici les six premiers types en fonction du contenu cible et leurs caractéristiques principales.

- Traduction-Information : Elle vise à donner au lecteur une idée générale de l'original, sans trop entrer dans les détails.
- Traduction-Interprétation : Elle combine traduction, paraphrase et analyse, et n'est pas sans rappeler les belles infidèles des Lumières.
- Traduction-Allusion : Elle propose une *esquisse à achever* au lecteur et se présente comme telle. Dans le cas du *Raven*, les traductions de Baudelaire et de Mallarmé en sont des exemples parfaits.
- Traduction-Approximation : Elle dénote le découragement du traducteur et est généralement accompagnée d'une introduction d'excuses.
- Traduction-Recréation : Elle recrée l'ensemble des caractéristiques de l'œuvre et conserve tant la forme que la tension interne du poème. La traduction du *Raven* que je vous propose tombe dans cette catégorie.
- Traduction-Imitation : Il s'agit d'une œuvre authentique où le poète cherche à s'exprimer en ajoutant une touche artistique personnelle. Les traductions de Rollinat et de Laurendeau font partie de ce type de traduction.

Maintenant, voyons les quatre types de traduction ayant trait à la forme employée par le traducteur-poète.

- Traduction en prose d'information : Elle ne cherche qu'à expliquer le contenu référentiel sans nécessairement prêter attention à l'aspect esthétique de l'original, et ce, en laissant de côté la forme en vers.
- Traduction en prose artistique : Elle laisse tomber la forme en vers, mais elle cherche à reproduire tant le contenu sémantique qu'esthétique de l'original. C'est pour ce type de traduction qu'ont opté Baudelaire et Mallarmé.
- Traduction versifiée d'information : Elle conserve la forme, mais ne reproduit que le contenu sans égard à l'esthétique littéraire.

³ ETKIND, Efim. *Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique*. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982, p. 18-26 et p. 211-212.

- Traduction artistique en vers : Elle conserve la forme en vers, le contenu sémantique et l'esthétique de l'œuvre originale. Rollinat, Laurendeau et moi avons choisi de nous tourner vers cette catégorie pour servir nos intentions artistiques et traductionnelles.

À la lumière des définitions de ces catégories, alliées à l'expérience que j'ai acquise en traduisant le *Raven*, je soutiens que la meilleure combinaison possible est celle qui allie Traduction-Recréation et Traduction artistique en vers : cette combinaison tient compte de la voix, de l'unicité du poème original, de la forme poétique de l'œuvre source et du débit de son discours. De surcroît, cet alliage conserve en grande majorité la tension du poème source. Dans le cas du *Raven*, si le traducteur est également poète et que ce poète sait repérer les dominantes phonétiques, la tonalité d'origine demeure et l'on obtient une œuvre dans la langue d'arrivée qui se situe, phonétiquement et rythmiquement, très près de celle de l'original. Le grand défaut de cette technique est qu'elle est hautement chronophage. Or, il va de soi que la poésie a besoin de temps, alors point ne faut s'étonner que sa traduction en prenne autant, sinon plus.

Il va de soi que nous (Baudelaire, Mallarmé, Rollinat, Laurendeau et moi) n'avons pas traduit le *Raven* en ayant une théorie précise à l'esprit, surtout en ce qui concerne les trois premiers traducteurs, respectivement Baudelaire, Mallarmé et Rollinat, qui ont évolué à une époque où la traductologie n'existait pas encore (enfin, pas comme on la perçoit aujourd'hui) et où les théories auxquelles je les associe aujourd'hui n'existaient pas. Quant à Laurendeau, il a peut-être eu vent de quelques théories de la traduction. Et moi-même, je n'avais pas encore lu les ouvrages de Folkart, de Berman et de Meschonnic lorsque je me suis lancée dans la traduction de l'œuvre de Poe. Toutefois, je portais en moi la même vision qu'eux au moment de traduire. Ce que je souhaite exprimer par cette remarque, c'est que les théories de la traduction sont venues après la pratique de celle-ci, mais offrent néanmoins des pistes de réflexions sur les raisons pour lesquelles on a traduit de telle ou telle façon, en nous donnant accès à diverses manières de concevoir la traduction. C'est pourquoi je ferai intervenir certains théoriciens qui éclaireront mon propos de leur point de vue sur la traduction.

En poésie classique, le but à atteindre est d'arriver le plus près possible de la perfection, tout en sachant que cette perfection est on ne peut plus inaccessible. Et la traduction présuppose que certains éléments seront perdus, et que d'autres seront ajoutés. Il faut donc veiller à ce que ces retranchements et ces ajouts finissent par s'équivaloir. Si la perfection est hors de notre

portée, on peut cependant aspirer à créer une œuvre vivante, une œuvre qui satisfasse aux exigences de cet art si complexe qu'est la poésie, une œuvre qui vibre au diapason du poème original, une œuvre de bon aloi qui n'a pas besoin d'être complétée, une œuvre authentique. Ainsi, le parcours que je propose ici n'est pas seulement un album de photos de traductions du *Raven* triées sur le volet, mais aussi une quête de perfection tant traductionnelle que poétique qui s'étend sur près d'un siècle et demi.

Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé : la révérence à l'Œuvre

Dans le domaine de la traductologie, l'article le plus illustre de Walter Benjamin est sans conteste « Die Aufgabe des Übersetzers » (« La Tâche du traducteur », article paru en version originale allemande en 1923)⁴. D'emblée, dans son texte, Benjamin affirme : « Translation is a mode. To comprehend it as a mode one must go back to the original, for that contains the law governing the translation: its translatability. »⁵ Certes, pour être traduit, un texte doit être traduisible, cela va de soi. Mais qu'est-ce au juste, la traduisibilité ? « Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential that they be translated; it means rather that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability. »⁶ Ainsi, si un texte présente au moins une bonne raison d'être traduit, que ce soit par son esthétique ou par son contenu, parmi bien d'autres raisons, ce texte est considéré comme étant traduisible. Ce qui est sans contredit le cas du texte source qui nous intéresse, le *Raven* de Poe, qui a eu de telles répercussions dans le milieu littéraire occidental qu'il est pratiquement devenu mythique avant la fin du XIX^e siècle et qu'il n'a cessé de susciter un vif intérêt depuis.

D'ailleurs, le *Raven* est l'une des œuvres qui laissent à penser que « [w]hile a poet's words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually to be absorbed by its renewal. »⁷ C'est certain que si l'on considère la traduction comme un art mineur, c'est-à-dire comme un art d'interprétation, et non pas de création, on est rapidement mené à croire qu'une traduction ne peut être que l'inférieure de l'œuvre originale. Et qu'avec le passage du temps, l'œuvre originale demeurera, immortelle, et que la première traduction devra s'effacer devant une nouvelle version, qui à son tour devra laisser sa place à un texte plus parachevé que les autres, et ainsi de suite. Vraisemblablement, c'est de cette façon que Baudelaire et Mallarmé ont envisagé leurs traductions en offrant une version en prose à leur lectorat dans l'espoir de leur insuffler ne serait-

⁴ Walter Benjamin Research Syndicate. (août 2007) *The Task of Walter Benjamin's Translators: Reflections on the Different Language Versions of "Das Passagen-Werk" ("The Arcades Project")*. Récupéré de http://www.wbenjamin.org/wb_arcades_trans.html.

⁵ BENJAMIN, Walter, traduit par Harry Zohn. *The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*. Dans VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Routledge, Londres, 2000, p. 16.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 18

ce qu'une partie de l'imposante bien que terrible magnificence du *Raven* du Grand Maître qu'était pour eux Poe l'Immortel. Pardonnez-moi cet élan de lyrisme, mais je crois que c'est effectivement ainsi que les deux grands poètes français percevaient leur homologue américain. Un talent inférieur chez un artiste ne les aurait pas poussés à traduire autant d'œuvres de ce dernier qu'ils ne l'ont fait pour Poe, surtout à une époque où trouver des originaux exigeait une bonne dose de patience, de la persévérance et de bonnes relations amicales ou professionnelles parmi les libraires. Aujourd'hui, une recherche sur Google suffit pour tout trouver (ou presque).

En ce qui concerne la raison qui a poussé Baudelaire et Mallarmé à opter pour une traduction en prose, je pense que la réponse se trouve du côté de la révérence à l'œuvre originale, comme l'a exprimé Barbara Folkart⁸. Loin d'être bénéfique, cette révérence pousse Baudelaire et Mallarmé à une paralysie partielle de leurs aptitudes créatrices, paralysie explicable par la crainte de dénaturer l'œuvre de Poe. Les deux poètes ont vraisemblablement commencé leur traduction en songeant qu'ils ne pourraient jamais atteindre une pareille perfection poétique. Sous cet angle, mieux vaut conserver le sens à défaut de conserver l'esthétique, qui comprend bien sûr la structure en vers, au lieu de recourir à une « singerie rimée »⁹, comme l'a dit Baudelaire. Étant donné que Mallarmé a aussi évité toute forme versifiée dans sa traduction, j'en déduis qu'il était du même avis que Baudelaire sur ce point.

En somme, les deux poètes se situaient dans le vouloir-dire. Ils ont certes conservé la lettre, le sens et le ton de l'original. Mais leur peur d'altérer le *Raven* les empêchait de mettre leur dons personnels au service du poème source et de laisser l'œuvre cible prendre vie au contact de leur sensibilité littéraire. Par conséquent, Baudelaire et Mallarmé ont produit tous deux une Traduction-Allusion, selon la classification d'Etkind mentionnée dans la section précédente. Ils proposent une *esquisse à achever*, à laquelle manque la structure en vers. Les deux poètes auront manqué d'assurance pour relever le défi d'une traduction versifiée, qui n'atteindrait, selon toute vraisemblance, jamais la même qualité littéraire que son modèle en anglais.

Bien sûr, Baudelaire et Mallarmé avaient raison : le texte d'origine ne peut être reproduit à 100 % dans quelque traduction que ce soit. À plus forte raison lorsqu'il s'agit de traduire de la

⁸ FOLKART, Barbara. *Op. cit.*, p. 31

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Histoires grotesques et sérieuses*. Michel Lévy frères, Paris, 1865, p. 336

poésie, car il s'agit d'une marqueterie délicate où chaque morceau de bois (chaque mot) a été choisi précisément pour sa forme (son nombre de syllabe), pour sa couleur (son effet phonétique) et pour la façon dont il s'agence avec l'ensemble des autres morceaux de bois (avec les mots qui l'entourent). Ce délicat assemblage ne saurait être reproduit de manière exacte dans la langue d'arrivée. Ainsi, selon Baudelaire et Mallarmé, mieux vaut offrir au lecteur une version littérale de l'original, une version où les mots source et cible se correspondent le plus possible, une version d'arrivée où la syntaxe de départ est aussi respectée que possible (car parfois un changement de syntaxe s'impose pour échapper à l'inintelligible). La forme, ou la structure même du poème, est ainsi reléguée à un rôle secondaire et devient par le fait même un aspect facultatif que l'on peut mettre de côté sans porter préjudice ni à la sémantique, ni au ton du texte.

Comme nous le verrons dans l'analyse des traductions de Baudelaire et de Mallarmé, leurs versions sacralisent le *Raven* et proposent un «moulage en prose»¹⁰, comme l'a dit Baudelaire lui-même. Un des principaux inconvénients de leur méthode est que les textes ainsi produits se ressemblent tous. Par exemple, en présence d'un mot aussi simple que *seat*, on pourrait facilement obtenir au moins trois équivalents en français pour un objet où l'on peut s'asseoir et qui ne peut accueillir qu'une personne, soit *chaise*, *siège* et *fauteuil*. Or, il pourrait aussi s'agir d'un *divan* ou d'un *trône*. Tout dépend bien sûr du contexte. Si le texte à traduire était un épisode de la légende du roi Arthur, les traducteurs littéraux, sourciers traduiraient invariablement *seat* par *trône* lorsqu'il est dans la salle d'audience. Vraisemblablement, dans chacune des versions obtenues selon la méthode de Benjamin, de Baudelaire et de Mallarmé, on trouverait au même endroit le même mot, entouré de formulations toutes semblables dans leur ordre, dans leur syntaxe et dans le lexique employé. Ainsi, le choix de mots varie d'un texte à l'autre, la syntaxe ne varie que par endroits, mais on finit par trouver dans les diverses traductions ainsi produites un grand nombre de segments tout à fait identiques.

En outre, la nature de l'original était d'être un texte en vers, et non pas un texte en prose. Dans le cas contraire, le *Raven* eût été une nouvelle littéraire parmi tant d'autres, et sans sa structure poétique, il aurait sans doute été surpassé par d'autres nouvelles de Poe, comme *The Black Cat* ou encore *The Tell-Tale Heart*, entre autres. Or, le succès de cette histoire vient du fait qu'elle est justement en vers. Ainsi, les versions de Baudelaire et de Mallarmé font de ce poème

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Loc. cit.*

mythique une simple nouvelle littéraire. Néanmoins, ces nouvelles littéraires conservent le ton mélancolique que Poe a instillé dans son chef-d'œuvre et reproduisent certaines figures de style sonores (principalement des allitérations) présentes dans le texte original.

Ces deux traductions du *Raven* se positionnent donc dans le vouloir-dire, et non pas dans le vouloir-redire où la présence du traducteur-poète est ressentie de manière positive. Comme le déclarait Meschonnic :

« [L]es vraies traductions-effacements sont l'immense masse des traductions mauvaises, oubliables oubliées, où ce n'est pas le traducteur qui s'efface, mais le poème. [...] Mais si quelque chose comme une affinité est requis, c'est bien que la réussite demande une présence maximale du traducteur dans sa traduction. Sinon, n'importe qui réussirait tout, indifféremment.

Ce qui n'est pas le cas. »¹¹

À vrai dire, étant donné qu'elle est fondée sur le signe plutôt que sur le discours, une traduction poétique où le traducteur-poète s'efface devant l'auteur original manquera nécessairement d'âme, ce je-ne-sais-quoi qui fait s'émouvoir le lecteur.

Selon Folkart : « Poems that do not arise out of an intimate compulsion fall flat. »¹²

« No amount of readerly theorizing will ever do the trick: what's needed is an *act of poetry*, a flesh-and-blood translation that works as a poem and leaves the theorists bouche bée. »¹³

À méditer...

¹¹ MESCHONNIC, Henri. *Op. cit.*, p. 310

¹² FOLKART, Barbara. *Op. cit.*, p. 29

¹³ *Ibid.*, p. 76

Maurice Rollinat et la révérence à l'Œuvre... en vers

En traduction comme dans tous les domaines de la communication, l'information transmise subit des transformations, que ce soit dans son contenu, dans sa forme ou dans sa présentation, entre autres. Ainsi, Eugene Nida affirme : « The basic principles of translation mean that no translation in a receptor language can be the exact equivalent of the model in the source language. That is to say, all types of translation involve (1) loss of information, (2) addition of information, and/or (3) skewing of information. »¹⁴ C'est inévitable, même si le traducteur fait tout en son pouvoir pour transmettre précisément l'ensemble des caractéristiques formelles, sémantiques et stylistiques du texte source, tout en cherchant à minimiser les écarts entre les deux versions du texte. Il y aura toujours ce passage-ci qui, quoiqu'il soit fort bien rédigé, ne correspond pas au niveau de langue original, ou cette syntaxe-là qui, bien qu'elle soit tout à fait idiomatique dans la langue cible, ne reflète en rien celle de la langue source, par exemple.

Cette modification du texte atteint son paroxysme dans l'art subtil qu'est la poésie. En effet, comme je l'ai constaté lorsque j'ai traduit le *Raven*, ce n'est pas chose aisée que de reproduire toute cette finesse d'exécution, ce choix délicat de mots effectué selon leur signification, certes, mais aussi selon leur sonorité et selon le choc qu'ils produisent (ou pas) avec les mots se trouvant dans leur environnement immédiat, leur cotexte. Selon Nida, il importe de reconnaître que « Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style ». Il met donc l'accent sur la sémantique contenue dans le texte, et non sur sa forme, ce qui est sensé dans la plupart des styles textuels, comme dans un texte informatif où l'on change la forme des paragraphes en les allongeant d'une certaine quantité de mots, en les raccourcissant par réduction de chaque énoncé à sa plus simple expression, en les divisant pour plus de lisibilité ou encore en les disposant en listes afin de clarifier une énumération.

En ce qui a trait à la poésie, la forme soutient l'œuvre et en est, de ce fait, inséparable. Cela semble être le constat de Rollinat également. D'ailleurs, chez lui comme chez ses prédécesseurs, on sent la même réserve devant l'œuvre de Poe : le *Raven* est un poème si

¹⁴ NIDA, Eugene A.. *On Translation*. Oxford University Press, New York, 1966, p. 13

extraordinaire qu'il est impossible à traduire dans son intégralité. Rollinat semble s'être dit que s'il devait traduire Poe, mieux vaudrait pour lui d'avoir recours à un vers qu'il maîtrisait bien. Je suppose que Rollinat trouvait que des vers de 15 ou 16 syllabes avec césure (ou pause brève) à la huitième syllabe alourdisaient l'esthétique visuelle du poème, ce pourquoi il a décidé d'employer des alexandrins, donc des vers comportant douze syllabes chacun, pour y déposer la narration de l'histoire. En tant que poétesse, je dois avouer que l'alexandrin est un vers fort pratique lorsque l'on souhaite relater un récit, car il est très flexible et donne assez d'espace pour se raconter, s'exprimer, décrire ses rêveries, exposer sa pensée et se lancer dans des descriptions détaillées. Ce n'est donc pas surprenant que Rollinat ait opté pour cette forme pour évoquer les vers les plus longs. Afin de pallier le manque d'espace ainsi créé, il a ajouté deux alexandrins, ce qui a eu pour effet de diluer le message en créant des trous à combler çà et là dans le récit car, ce faisant, Rollinat s'est trouvé devant trop de syllabes pour le contenu à y inclure. Chose surprenante, pour le dernier vers de chaque strophe, qui compte sept syllabes dans la version originale de Poe, Rollinat a pris la décision de se tourner vers un vers de huit syllabes. Dans ce cas-ci, je ne saurais émettre une hypothèse qui explique ce choix de vers. Étant donné qu'il n'a pas, à ma connaissance, laissé de documents où il justifie ses choix poético-traductionnels, ces derniers resteront en bonne partie non élucidés.

En ce qui a trait au message, grâce à sa sensibilité littéraire, Rollinat a su conserver le ton de l'œuvre. En effet, le même ton émotif se trouve tant dans l'original de Poe que dans la version de Rollinat. À la seule différence que les styles d'écriture divergent : Poe écrit dans son style bien à lui et Rollinat ponctue sa version d'expressions de son époque, ce qui confère à la traduction de Rollinat un cachet proprement français. Et si j'abordais plus haut la dilution du message, c'est pour insister sur le fait qu'ayant beaucoup plus d'espace pour évoluer que Poe, Rollinat a ajouté des fragments de son cru et, fait étonnant, omis de traduire certains passages. Ces ajouts et ces omissions seront abordés plus en détail lors de l'analyse en tant que telle. Pour l'instant, je me limiterai à souligner que ces ajouts font pencher la traduction de Rollinat davantage vers l'adaptation que vers la traduction dans le sens le plus strict du terme. J'oserais même avancer qu'il a usé de licence poétique à plus d'une reprise pour s'appropriier en quelque sorte le texte de son poète américain préféré. C'est principalement pour ces raisons que j'ai inséré Rollinat dans la catégorie Traduction-Imitation du système de classification d'Etkind. On

a effectivement ici un exemple de traduction-œuvre où l'on sent que le traducteur-poète a ajouté sa touche personnelle à l'ensemble.

À la lumière des aspects déjà mentionnés, je crois qu'il est juste de dire que la version que Rollinat a conçue est un hommage rendu à Poe et à son talent indubitable. Rollinat pensait probablement que son œuvre n'allait pas être à la hauteur de l'original, tant il admirait le chef-d'œuvre de Poe, mais il a quand même tenté de s'en approcher et d'en faire une œuvre en français versifié, contrairement à ce qu'avaient résolu Baudelaire et Mallarmé. C'est pourquoi sa traduction se classe parmi les versions se situant dans le vouloir-redire avec dérivation, c'est-à-dire qu'il a osé faire intervenir sa plume dans une visée artistique et traductionnelle affirmée, ce qui rend sa traduction vivante dans la combinaison des voix tant du poète original que du poète cible, qui résonnent tantôt à l'unisson, tantôt en harmonie, dans une sorte de dialogue littéraire entre les deux poètes. Certes, sur le plan littéraire, cet échange artistique est absolument fascinant, car il permet d'entrevoir les similitudes et les différences dans la vision poétique des deux hommes, mais sur le plan traductionnel, c'est signe que le traducteur-poète s'est écarté par endroits du poème source et qu'il y a des fautes d'équivalence à l'égard de l'original.

Paul Laurendeau et la « sensiblerie sacralisante européenne »

Selon Hans J. Vermeer : « An expert must be able to say – and this implies both knowledge and a duty to use it – what is what. His voice must therefore be respected, he must be “given a say”. The translator is such an expert. »¹⁵ Et en tant qu’expert, le traducteur a le droit de choisir l’angle sous lequel traduire une œuvre et la façon de procéder. Dans le cas qui nous intéresse, Laurendeau a fixé son angle de façon on ne peut plus claire :

« La traduction proposée ici est due pour la première fois à un francophone d’Amérique, intime avec le sens du grotesque et de l’autodérision inhérents à la sensibilité intellectuelle de Poe, et exempt de la typique sensiblerie sacralisante européenne. Le rythme et le sens sont scrupuleusement respectés. »¹⁶

D’emblée, ayant lu la traduction qu’a offerte Laurendeau, je constate qu’effectivement son *Corbeau* est grotesque, empreint d’autodérision et exempt de sensiblerie sacralisante. De surcroît, Laurendeau y a minutieusement reproduit tant le schéma de rimes (en y ajoutant des rimes de son cru) que le sens originaux. Comme Baudelaire, Mallarmé et Rollinat avant lui, la révérence au texte cible est manifeste, mais on constate également une manière fixe de percevoir Poe en tant qu’auteur, dont l’œuvre compte certes beaucoup de textes à tendance grotesque, satiriques et invraisemblables. Mais croire que le *Raven* fait partie de l’un d’eux est une erreur, car il s’agit là plutôt d’un mari éperdu d’amour qui se prépare à voir sa tendre épouse mourir dans la mi-vingtaine de la tuberculose. Une tragédie dont il ne se remettra pas et qui est survenue deux ans avant la mort d’Edgar Allan Poe lui-même. Peaufiner le *Raven* était probablement une manière d’exutoire pour lui, Alors, un ton grotesque et satirique ne sied naturellement pas au contexte de ce célèbre poème.

Pour en revenir à la traduction de Laurendeau, si le schéma de rimes, le sens, le nombre de syllabes et les figures de styles sont conservées, que demander de plus? Le traducteur-poète a

¹⁵ VERMEER, Hans J., traduit par Andrew Chesterman. Skopos and Commission in Translational Action. Dans VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Routledge, Londres, 2000, p. 222

¹⁶ Paul Laurendeau. *Le Corbeau*. (17 juin 2015) Récupéré de <https://ysengrimus.wordpress.com/2015/06/17/le-corbeau-the-raven/>.

tout fait ce qu'il pouvait faire dans les circonstances, et nous pouvons convenir qu'il est impossible de reproduire en français l'original en tous points identique.

De la sorte, c'est-à-dire dans une structure de strophe identique à l'original et avec quelques rimes internes supplémentaires, c'est l'aspect phonétique qui est altéré. Lorsque l'on surligne les rimes contenues dans l'original, on se rend rapidement compte que la rime /or/ (never**more**) revient plusieurs fois à chaque strophe, pour apparaître 72 fois. Il va sans dire que le son /or/ répété tant de fois alourdit l'ambiance générale du poème et tend à lui donner, de fait, un fort penchant vers la sensiblerie sacralisante dont Laurendeau s'est pourtant méfié. De cette façon, on passe d'une abondance de rimes en /or/ à une grande quantité de rimes en /i/ (ami) et de rimes en /y/ (ému). Ce qui a pour effet d'alléger le texte et de faire dériver l'esprit du *Corbeau* vers une sorte de gaieté qui n'a pas cours dans l'original. La voix de Poe (ici en tant que sujet poétique) a donc été modifiée dans son ton. Comme le mentionne Ivan Fónagy :

« [l']association entre la tristesse et les voyelles "sombres" pourrait trouver une explication naturelle dans la voix grave, sombre (les fréquences fondamentales basses) qui caractérise la tristesse dans la parole [...]. Or, il n'est pas impossible de trouver un lien déjà au niveau de l'articulation[,] la position relativement rétractée et déprimée de la langue dans les énoncés dits en simulant la tristesse »¹⁷.

Je reviendrai, dans le chapitre d'analyse que je consacre à la traduction de Laurendeau, sur le lien entre l'émotivité triste et la position de la langue, mais j'estime important, pour l'instant, de souligner tout au moins qu'il s'agit là d'un élément capital dans la compréhension du choix de mots (délibéré ou instinctif) qu'un poète fait en rédigeant son œuvre. C'est pourquoi je puis affirmer que les 72 répétitions de la rime /or/ n'est pas qu'un coup de dé du destin et que cette rime lourde et lugubre est un élément clé du *Raven* de Poe. Se tourner vers des rimes plus aériennes ne peut que déformer l'aspect phonétique de l'œuvre d'origine.

En outre, comme nous le verrons dans le chapitre d'analyse consacré à la traduction de Laurendeau, cette dernière comporte quelques impropriétés, ainsi qu'une syntaxe tantôt boiteuse, tantôt erratique, qui diffère parfois radicalement de la syntaxe fluide de Poe où l'intelligibilité et la clarté dominent. En effet, dans certains passages de sa traduction, Laurendeau use d'une

¹⁷ FÓNAGY, Ivan. *La vive voix : Essais de psychophonétique*. Payot, Paris, 1983, p. 73

syntaxe si étrange qu'il faut s'y reprendre quelques fois afin de saisir totalement le sens de trois ou quatre vers qui, pourtant, sont limpides et facilement compréhensibles chez Poe. Bien sûr, l'idée qu'a eue Laurendeau de mettre des rimes à tous les hémistiches n'est pas sans complexifier la tâche déjà complexe de traduire le *Raven*. Cette décision d'ajouter des rimes a eu pour conséquence, à mon avis, de nuire à la fluidité de la syntaxe.

Ainsi, la version de Laurendeau se classe dans les traductions du vouloir-redire avec dérivation. Son *Corbeau* se veut fidèle à l'original, mais son attitude idéologique anti-sacralisante et pro-autodérision l'a fait pencher vers un ton, vers une atmosphère qui s'éloigne de la voix de Poe (en tant que sujet poétique) et se rapproche davantage de la voix traductive de Laurendeau. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai classé Laurendeau dans la catégorie des Traductions-Imitations d'Etkind. Certes, s'il convient, lorsque l'on traduit une œuvre poétique, de se l'approprier partiellement, question de maîtriser le sujet et de bien rendre l'œuvre dans la langue cible, il importe toutefois de maîtriser ses élans poétiques personnels lorsque la tentation de s'immiscer dans l'œuvre d'autrui se présente au cours du processus traductionnel. L'œuvre doit demeurer aussi intacte que possible.

Esther Paul et le vouloir-redire

Un poème est, comme l'a dit Monique Laederach :

« une convergence de signes et de sons inséparablement liés [...] qui en appelle à toutes les qualités de l'être humain : à ses sens *et* à sa raison, à toutes ses mémoires (collective/individuelle; affective, associative, consciente, inconsciente, etc.) *et* à sa capacité d'opérer des symbolisations à partir d'éléments à première vue insignifiants. »¹⁸

Autrement dit, ce qui peut paraître insignifiant dans un poème peut s'avérer essentiel. Tout comme une césure, respectée sans détour, qui nous donne à sentir, lorsque l'on s'y attarde, un subtil va-et-vient semblable à l'eau de mer; tout comme une allitération soigneusement fignolée qui nous fait entendre, à force de répéter les sons /f/, /v/ et /s/, le vent d'hiver s'engouffrant dans une fissure s'étant ouvragée dans le verre fragile de la fenêtre.

En effet, le poème, j'y ai déjà fait allusion, est un texte à haute tension interne où chaque élément a été méticuleusement choisi pour faire partie de l'œuvre en tant que telle. C'est pourquoi il était hors de question pour moi de me lancer dans une traduction littérale du *Raven* (comme Baudelaire et Mallarmé) où la structure en vers eût été irrémédiablement perdue. Également loin de moi l'idée de tout traduire en modifiant largement le schéma des vers (comme Rollinat), car je craignais vivement de diluer la tension interne. De surcroît, je me suis vite rendu compte, au début de mon processus de traduction en soi, que de conserver minutieusement le même schéma de rimes que Poe (voire d'ajouter des rimes comme Laurendeau) allait se faire au détriment du texte. Il fallait donc que je sacrifie une rime et ajoute trois syllabes par strophe pour ce que j'estime être *rendre justice* à l'original, pour permettre à l'œuvre originale de prendre vie en français.

La façon d'y arriver, de prendre le *Raven* et d'en faire un *Corbeau* digne de ce nom, m'est venue instinctivement, mais ne s'est vraiment révélée à moi qu'en lisant les ouvrages de Meschonnic, de Berman et de Folkart cités dans la bibliographie de la présente étude. À la base, ces trois traductologues ont bien sûr le respect de l'œuvre de départ, condition *sine qua non* de

¹⁸ LAEDERACH, Monique. *Traduire la poésie : Notes sur un séminaire au CTL*. Université de Lausanne, Lausanne, 1992, p. 6

toute traduction, mais ils révèrent de plus l'œuvre à venir et n'acceptent qu'une œuvre d'arrivée qui soit achevée et impeccable. Certes, ce poème doit vibrer à l'unisson de l'œuvre de départ en présentant le même discours, dans une Traduction-Recréation de la classification d'Etkind. Comme le disait Meschonnic :

« je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours.

C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiance généralisée d'un discours. »¹⁹

Je suis du même avis : la syntaxe d'une strophe, sa prosodie, son nombre de syllabes, son nombre de vers, son ordre de mots, sa subjectivité, son contexte historique, ses sonorités et bien d'autres détails liés à sa construction sont tous des éléments de sens qui contribuent chacun à la signifiance générale du poème.

Ici, la signifiance mentionnée par Meschonnic ne s'entend pas comme un sens objectif, comme le signifié à la saussurienne. Non, ici, la signifiance est aussi empreinte de tout ce qui peut provoquer une réaction consciente, inconsciente ou subconsciente chez le lectorat. Dans le cas du *Raven*, cela pourrait être une pensée affectueuse à une grand-mère décédée qui avait, dans son salon, un buste de déesse grecque sur un guéridon. Ou encore un passage du chef-d'œuvre de Poe qui, pour une raison qui lui échappe, provoque chez une demoiselle friande de peintures romantiques un frisson d'horreur mêlé de plaisir chaque fois qu'elle le parcourt des yeux, mais qui laissera son frère tout à fait indifférent. Ou bien le fameux *Nevermore* qui m'évoque toujours un paysage apocalyptique où des arbres morts au tronc tordu et des crânes d'animaux épars se superposent à un désert de montagnes stériles où la végétation n'ose plus s'aventurer. Pourquoi chacune de ces réactions se produit-elle? Difficile de préciser.

Ce n'est donc plus une traduction sémiotique, ni une traduction sémantique qu'il faut produire. C'est une traduction artistique où le traducteur doit réveiller le poète en lui. Comme l'explique Folkart : « To translate as a writer is to pleasure in the act of making text, moving forward with wonder and infinite respect for the possibilities of your raw material. The writerly

¹⁹ MESCHONNIC, Henri. *Op. cit.*, p. 99

translator saves her reverence for the poem still to come. »²⁰ En effet, la traductrice en moi ne suffisait absolument pas à la tâche. J'ai donc fait appel à mes talents de poétesse (inspirés surtout par Émile Nelligan et les grands poètes français du XIX^e siècle). Mes aptitudes poétiques se sont révélées essentielles à la conception d'un *Corbeau* qui eût satisfait les exigences de la poésie classique telles qu'on les concevait à l'époque du Romantisme de Victor Hugo, d'Alfred de Musset et d'Alphonse de Lamartine, tout en correspondant à l'esthétisme de Poe, de Baudelaire et des plus sombres poèmes de Nelligan (la plupart influencés par Poe lui-même!). Car ce poème à venir, car il s'agit bien d'un poème, ne méritait rien de moins que le meilleur de mes habiletés d'écrivaine. Selon Folkart, « [i]deally, the translated poem should be held to the highest standards of writing for its day: real respect for the source text would imply that if it is not good enough for an original poem, it is not good enough for a translation. »²¹ Sinon, le poème ainsi produit n'est pas encore assez bon pour mériter le statut d'*œuvre*.

Une fois le but de créer une œuvre digne de ce nom fixé, il était nécessaire que l'œuvre cible, bien qu'elle soit rédigée avec les meilleurs soins du traducteur-poète et avec les plus amples ressources de la langue d'arrivée, demeure telle qu'elle était au commencement dans l'œuvre source. Il fallait certes « respecter scrupuleusement le texte [original], même dans ses "défauts" et ses "obscurités", et se refuser à le modifier, à l'embellir et à l'amender là où, en particulier, il choque la sensibilité de l'époque. »²² Il fallait également harmoniser jusqu'à l'unisson la voix du poète et ma voix poétique, mais en me décentrant consciemment de mon univers habituel pour me plonger dans la sensibilité de Poe, dans sa langue aux sons obscurs, aux rythmes haletants, au raisonnement mathématique, au discours mécanique pourtant si humain, aux ombres inquiétantes et aux folies impitoyables. Il me fallait devenir, dans ma sensibilité artistique du moins, Edgar Allan Poe. Il me fallait devenir une personne aux rêves lugubres et lumineux à la fois, une personne dont l'esprit fonctionne mathématiquement, un esprit se situant quelque part entre ceux de Sherlock Holmes, de Dorian Gray et d'Anne Shirley. Aux dires d'Antoine Berman, « [la] traduction mériterait son séculaire statut ancillaire si elle ne devenait

²⁰ FOLKART, Barbara. *Op. cit.*, p. 31

²¹ FOLKART, Barbara. *Op. cit.*, p. 39

²² BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, Paris, 1995, p. 208

pas enfin un acte de décentrement créateur conscient de lui-même.»²³ Il me fallait surtout devenir cet *enfin*.

Après coup, étant donné que j'avais depuis le premier instant de ma traduction-œuvre ces exigences à mon propre endroit, le plus étonnant est qu'une partie subconsciente de mon esprit s'est chargée toute seule de choisir d'emblée des rimes graves, où « la position relativement rétractée et déprimée de la langue » suggère « la tristesse dans la parole »²⁴. Mon instinct de poétesse avait pressenti que les rimes à voyelle(s) où la langue est en position abaissée allaient mieux servir le *Raven* que les rimes à voyelle(s) où la langue est en position palatale. Ainsi, il est aussi important de tenir compte des mots de l'original que de ses sonorités si l'on veut donner le même son, le même rythme à l'œuvre à produire. En effet, comme l'affirme Folkart :

« [the] formal patternings of a poem are a way of making sense of the world. The sound and sense similarities that get referred to as metaphor, imagery, and rhyme generate new insights, by forcing unexpected overlaps between previously unrelated fragments of experience and inducing common ground among disparate. What we react to as rhythm (not metre) is a way of being in the world; it's the body, breathing, moving, desiring, setting us up for what gets referred to nowadays as the spiritual. After all, mind is flesh, and so is what gets called "soul." »²⁵

Dans cette optique, pour respecter l'œuvre originale, il ne suffit pas de la lire et de la disséquer comme on dissèque un cadavre afin de découvrir ses composantes internes, « [p]arce que le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse, en mettant *le corps dans le langage* »²⁶, comme le note Meschonnic. Il faut savoir l'écouter, entendre sa respiration et son cœur battant (rythme et prosodie, donc discours), observer ses articulations en mouvement (allitérations et répétitions) et sentir la chaleur qui s'exhale d'elle (aspects phonétiques). J'ai donc essayé de reproduire tant les éléments « morts » (que n'importe quelle analyse objective peut recenser) que les éléments « vivants » (qu'une écoute artistique attentive et qu'un instinct poétique sûr arrivent à déceler après nombre de relectures tant à voix haute qu'à pleins yeux). J'ai donc situé d'entrée de jeu ma version du *Raven* dans le vouloir-redire non dérivé.

²³ BERMAN, Antoine. *Op. cit.*, p. 40

²⁴ FÓNAGY, Ivan. *Op. cit.*, p. 73

²⁵ FOLKART, Barbara. *Op. cit.*, p. 425

²⁶ MESCHONNIC, Henri. *Op. cit.*, p. 25

Vouloir-redire sans dériver, c'est une expérience de longue haleine qui demande des mois, voire des années (suivant la longueur et la complexité du poème à traduire), mais en tant que traductrice-poétesse, cette expérience s'est révélée des plus enrichissantes, des plus formatrices et des plus troublantes. Enrichissante, car étant à ce point complexe à mener à terme, elle m'a permis de constater l'ampleur des ressources lexicales et syntaxiques de ma langue maternelle. Formatrice, car elle a révélé mes faiblesses et mes forces de traductrice, de poétesse et de rédactrice, et elle m'a permis de renforcer ces trois facettes de mon identité. Troublante, car j'ai dû ne faire plus qu'un avec l'univers morbide, tortueux, lugubre, tantôt froidement logique, tantôt fiévreusement illogique de Poe pendant des mois (sinon, je n'aurais pas pu rendre aussi efficacement ce que j'appellerais l'âme de l'œuvre originale). S'il fallait aller jusqu'à dire « Nevermore! » à tous les corbeaux croisés sur ma route pour mieux m'imprégner du *Raven* et, par conséquent, pour mieux le traduire, pourquoi pas? De cette manière, j'ai mis en pratique ce passage de 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 une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique. »²⁷ Le tout en usant d'une technique poétique aussi irréprochable que possible.

À la lumière de mon expérience avec le *Raven*, j'en suis venue à quelques conclusions qui, me semble-t-il, sont d'une importance capitale.

Tout d'abord, il faut savoir s'immerger dans l'univers du poème à traduire et en saisir toutes les nuances, et ce, jusqu'à se l'approprier dans une certaine mesure (enfin, sauf si l'on s'autotraduit, car l'œuvre que l'on a soi-même produite nous appartient déjà). Cette étape comprend également l'analyse du poème pour en relever le schéma de rimes et les figures de style afin de pouvoir les reproduire plus tard. Séparer l'immersion et l'analyse serait trop restrictif, étant donné que ces deux éléments se chevauchent habituellement; par exemple, j'ai personnellement tendance à changer de point de vue assez souvent, c'est-à-dire que j'adopte successivement, mais pas nécessairement dans cet ordre, les points de vue de lectrice, de traductrice, de poétesse, de grammairienne, d'historienne, d'étymologiste et de femme de lettres, entre autres. Tous ces points de vue se combinent pour me donner une vue détaillée de l'œuvre à

²⁷ MESCHONNIC, Henri. *Op. cit.*, p. 27

traduire. Grâce à cette variété d'observations, j'ai été à même de démarrer ma traduction en étant pleinement consciente de tout ce que je devais transmettre dans la version française.

Au moment de commencer à traduire, il importe de prendre un peu de recul, de croire en ses aptitudes et de se dire qu'on est capable de produire une œuvre de qualité comparable à celle de l'original, car on ne veut rien de moins qu'une œuvre poétique digne de ce nom dans la langue d'arrivée. Il est aussi bon de se rappeler que, certes, la poésie est un art qui, pour qu'il soit puissant, doit s'arracher du quotidien pour tendre vers l'inaugural, mais cela ne doit pas se faire à n'importe quel prix. Si j'ai des idéologies poétiques, je me dois de les laisser de côté afin de laisser briller l'œuvre originale, telle qu'elle était au commencement, à travers mes mots, à travers le matériel phonétique, lexicologique et syntaxique de ma langue, sans lui ajouter les couleurs de mes opinions en matière de style (entre autres), ce qui risquerait d'altérer l'œuvre originale.

En traduisant, on entre dans l'étape où la virtuosité langagière et poétique du traducteur est mise à solide épreuve. Il faut respecter la tension interne du poème source, la voix du poète original, le rythme de l'original et les effets phonétiques de départ. Tout à la fois. Il est nécessaire de les conserver tous. Si cela se révèle possible, il est intéressant aussi de se référer au vocabulaire poétique de l'époque (dans le cas du *Raven*, le vocabulaire poétique en langue française du milieu du XIXe siècle), afin de donner au poème cible un subtil cachet à l'ancienne, tout en faisant preuve de sincérité, d'humilité (dans le sens mélioratif du terme) artistique totale, sans quoi le poème pourrait souffrir d'un manque d'authenticité émotive. En effet, on voudra à tout prix éviter d'offrir un pastiche du style de l'époque où l'émotivité donnerait plus l'impression d'être affectée que sincère. Il est nécessaire de s'engager émotivement dans son poème cible, car la poésie est un acte linguistique artistique où le sujet écrivain doit être visible et sensible dans l'œuvre (contrairement à un texte informatif où le référent doit être au centre du texte et où le sujet écrivain doit habituellement s'effacer).

Une fois l'acte de traduction-repoétisation achevé, il importe de laisser l'œuvre de côté pendant un temps, question de prendre du recul avant d'effectuer une relecture-révision car, dans le feu de l'action traductionnelle, il se peut que des erreurs de frappe, de rythme ou de nombre de syllabes, par exemple, soient passées inaperçues. L'élément de relecture est également important, étant donné que, bien souvent, la lecture mentale d'une œuvre ne peut égaler une lecture à voix

haute. En effet, c'est à ce moment-là que les défaillances de rythme se révèlent le plus. Par exemple, quand j'ai récité à voix haute l'extrait « Le Corbeau dit », j'ai constaté qu'il manquait quelque chose. Puis, j'ai simplement inversé le tout : « Dit le Corbeau ». Il s'agit d'une modification somme toute minime, mais cette inversion a transformé un fragment anodin en un fragment qui, déclamé, était davantage susceptible de s'imprimer dans la mémoire des gens que « Le Corbeau dit », qui se termine sur un I, qui possède un son léger et fragile, tandis que « Dit le Corbeau » finit par le son O, qui est fort et tonnant. Qui plus est, cette inversion est inhabituelle dans le registre standard et absente du registre familier. La relecture à voix haute permet de révéler le réseau phonétique (donc l'aspect affectif sonore du poème) de façon on ne peut plus évidente. En écoutant le poème dérouler ses hémistiches, on peut repérer les endroits à sonorités plus légères ou plus lourdes. Une fois ces observations relevées, il ne suffit plus que de comparer avec l'original pour vérifier si ces éclaircissements ou assombrissements sonores correspondent à ceux de l'original.

Passons maintenant à l'analyse d'un des poèmes les plus mythiques des États-Unis d'Amérique, qui a encore aujourd'hui une profonde influence dans l'œuvre de milliers d'artistes et qui continue d'exercer chez ses lecteurs une fascination maintes fois renouvelée : le célèbre *Raven* de Poe.

[*The Raven*]

L'histoire du *Raven*

« Quoth the Raven “Nevermore.” » Vers terrible d’Edgar Allan Poe (19 janvier 1809 - 7 octobre 1849) et dont la réputation n’est plus à faire depuis longtemps, qui se répercute en écho depuis ses origines (de 1845 à 1849) jusqu’à nos jours. La naissance du poème *The Raven* a duré quatre années durant lesquelles le poète n’a eu de cesse de revenir à son manuscrit pour le peaufiner, et ce, jusqu’aux derniers jours de sa vie. La première version publiée du *Raven* et autorisée par Poe remonte au mois de février 1845 dans la revue *The American Review: A Whig Journal of Politics, Literature, Art, and Science*²⁸ et la dernière, au 25 septembre 1849 dans le *Richmond Semi-Weekly Examiner*²⁹.

D’aucuns attribuent la création de cette œuvre mythique au décès de la jeune épouse de Poe, Virginia Clemm Poe. Cette thèse est aisément réfutable. Dans les faits, comment Poe aurait-il pu pleurer la mort de sa femme en publiant le *Raven* en 1845, tandis qu’elle n’est décédée que le 30 janvier 1847³⁰, c’est-à-dire environ deux années plus tard? C’est donc qu’il l’a écrit avec sa bien-aimée à ses côtés, bien-aimée qui était déjà en proie à une maladie qui était, à l’époque, incurable. Poe souhaitait certainement se préparer à son départ vers l’au-delà. Quoi qu’il en soit, il est certain que ce poème visait à explorer certains aspects techniques de la poésie. En effet, il voulait recourir à l’emploi de *refrains* afin d’en explorer les effets, tout en le renouvelant car, d’ordinaire, le refrain est par définition une « suite de mots ou de phrases qui revient à la fin de chaque couplet d’une chanson, d’un poème à forme fixe. »³¹ Toutefois, Poe souhaitait que cette répétition soit accompagnée de légères modifications de structure afin d’en rafraîchir l’usage³². Quelques jours après la publication de sa dernière version du *Raven*, Poe a rendu l’âme en des circonstances mystérieuses, laissant derrière lui une œuvre d’une valeur inestimable.

²⁸ POE, Edgar Allan. The Raven. (février 1845) *The American Review: A Whig Journal of Politics, Literature, Art, and Science*, vol. 1., p. 143-145. Récupéré de <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101042845675;view=1up;seq=163>

²⁹ DANIEL, John Moncure. The Raven. (25 septembre 1849) *Richmond Semi-Weekly Examiner*, colonnes 4 et 5. Récupéré de <http://www.eapoe.org/works/poems/ravent.htm>

³⁰ Edgar Allan Poe Society of Baltimore. (sans date) *Edgar Allan Poe Society of Baltimore - Works - Info - Mrs. Virginia Clemm Poe*. Récupéré de <http://www.eapoe.org/people/poevc.htm>

³¹ Refrain. Dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Le Robert, Paris, 2009, p. 2161

³² POE, Edgar Allan. The Rationale of Verse. Dans *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. 2. Griswold Edition, New York, 1850, p. 230. Récupéré de <http://www.eapoe.org/works/essays/ratlvrstd.htm>

Dans ce chapitre, nous verrons ce qu'il est advenu de son œuvre sur le plan traductionnel en France au fil du XIXe siècle. Dans l'ordre, j'aborderai toutes les traductions déjà citées et, pour des considérations historiques seulement, celle du *Journal d'Alençon* présentée par l'éditeur Auguste Poulet-Malassis, ami de Baudelaire. Cette version, après tout, est à l'origine des trois versions produites en France que j'analyserai dans les chapitres à venir. Par la même occasion, nous verrons pour quelles raisons le *Raven* est arrivé à point en sol français.

Arrivée du *Raven* en France

Les circonstances entourant la traversée de l'océan Atlantique du *Raven* demeurent incertaines à ce jour. De quelle nationalité était le voyageur anonyme qui a fait pénétrer le poème de Poe en territoire français pour la première fois? Était-ce un Américain en visite en France ou un Français de retour du Nouveau Monde? On ne le saura probablement jamais.

Ce qui constitue une certitude, c'est qu'en 1852, l'œuvre en question s'était frayé un chemin jusqu'aux environs de la ville d'Alençon, située en Basse-Normandie. En effet, le 9 janvier 1853³³, l'éditeur Poulet-Malassis a publié dans son journal une traduction anonyme du *Raven*. Malheureusement, les exemplaires de cet article se faisant très rares, il m'a été impossible de consulter cette traduction dans le cadre de mes recherches. Toutefois, j'ai eu accès à une partie de l'appareil paratextuel de l'article de Poulet-Malassis. Il y mentionne que « [l']un de [ses] amis avait eu l'obligeance de traduire pour le *Journal d'Alençon* le petit poème : *Le Corbeau* [...] »³⁴. Selon toute vraisemblance, le traducteur anonyme n'avait pas saisi l'ampleur du génie de l'homme dont il traduisait l'œuvre. Il n'avait pas non plus saisi la teneur stylistique et émotive du *Raven*. Poulet-Malassis non plus n'était pas au fait de la grandeur de l'œuvre de Poe, disant de ce dernier : « Ses œuvres ne sont que des variations brutalement exécutées sur l'air de la folie. Il a fait comme un homme connaissant à fond la sophistique, qui déraisonnerait par dilettantisme et mettrait sa gloire à dire : Nul au monde ne déraisonne mieux que moi! »³⁵.

³³ POE, Edgar Allan et POULET-MALASSIS, Auguste. *Le Corbeau. Journal d'Alençon et du département de l'Orne*. 9 janvier 1859. Renseignement tiré de <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/wtb19591.htm#pg0001>

³⁴ POULET-MALASSIS, Auguste, cité par Jacques Crépet. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Traductions : Eureka : La genèse d'un poème : Le Corbeau : Méthode de composition : par Edgar Allan Poe*. Louis Conard, Paris, 1936, p. 301

³⁵ POULET-MALASSIS, Auguste, cité par Jacques Crépet. *Op. cit.*, p. 230

Charles Baudelaire

À quelque 150 kilomètres d'Alençon, à Paris, l'ami et collaborateur de Poulet-Malassis, Baudelaire, a pris connaissance du contenu de l'article en 1853 et n'en a pas reçu une bonne impression. Ainsi, déçu de ce qu'il avait lu, il a écrit à Poulet-Malassis : « Je suis certain, pour mon compte, que vous n'avez pas compris le GÉNIE en question. [...] Et de plus, la traduction insérée par vous, ne représente pas avec justesse le sens et le style poétique du CORBEAU »³⁶. Il est certain que l'auteur des *Fleurs du Mal*, du *Spleen de Paris* et des *Paradis artificiels* possédait le type de personnalité le plus susceptible de comprendre l'intellectualité profonde, mélancolique et fantastique de Poe de son époque.

Ainsi, Baudelaire a décidé d'entreprendre lui-même la traduction du chef-d'œuvre de Poe. Qui plus est, le *Raven* convenait parfaitement à la sensibilité de l'élite artistique et intellectuelle de l'époque appartenant à une France secouée de toutes parts par de profonds remous politiques depuis le début de la Révolution française. Ainsi, dans une France qui n'en pouvait plus de panser ses plaies et qui nageait dans ses désillusions, c'est-à-dire dans une France romantique au sens littéraire du terme, on peut aisément imaginer que les lecteurs avaient un appétit pour la littérature fantastique et qu'ils pouvaient très bien s'identifier au personnage du narrateur dans le poème de Poe : un jeune homme ayant perdu sa douce moitié et qui ne la retrouvera « Jamais plus ». Le tout enveloppé d'une aura de sombre étrangeté et de folie. Pour un lectorat habitué à la mort et aux tragédies, cette lecture se révélait une occasion idéale pour vivre ses deuils en toute intimité et de manière artistique. Baudelaire, très grand admirateur de Poe et plongé dans cette atmosphère assez lugubre, n'aurait pu faire autrement que de se lancer dans la traduction du *Raven*.

Baudelaire a traduit le texte en vers finement ciselés qu'est le chef-d'œuvre de Poe en le transformant au passage en un texte en prose. Il a tout d'abord publié le résultat de sa traduction dans la revue *L'Artiste*³⁷ quelques mois seulement après la parution de celle du *Journal d'Alençon*. Plus tard, en 1865, Baudelaire l'a inséré (avec de légères modifications) dans ses *Histoires grotesques et sérieuses* et lui a adjoint un préambule ainsi qu'une *Méthode de*

³⁶ BAUDELAIRE, Charles, cité par Jacques Crépet. *Op. cit.*, p. 230-231

³⁷ POE, Edgar Allan, traduit par Charles Baudelaire. Le Corbeau. *L'Artiste*, sér. 5, t. 10. 1^{er} mars 1853, p. 43.
Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215577m/f54.image>

composition (rédigée par Poe, traduite par Baudelaire) dans un chapitre intitulé *La genèse d'un poème*³⁸.

De toutes les sections contenues dans ce chapitre, seul le préambule a été écrit de la main de Charles Baudelaire. Il y explique, entre autres, la raison qui l'a poussé à employer la prose au lieu des vers dans sa traduction et s'excuse par la même occasion de ne pas donner au lecteur une reproduction fidèle, sur les plans rythmique et sonore du moins, à l'original :

« Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée. Le lecteur comprendra qu'il m'est impossible de lui donner une idée exacte de la sonorité profonde et lugubre, de la puissante monotonie de ces vers, dont les rimes larges et triplées sonnent comme un glas de mélancolie »³⁹.

On peut en déduire que Baudelaire estimait qu'il était impossible de rendre un poème par un poème sans altérer l'original durant le processus. Selon cette perspective, il vaut mieux traduire littéralement l'original sans tenir compte de ses aspects rythmiques et sonores pour mieux se concentrer sur le ton et le sens de ce dernier, ce que Baudelaire a fait, à n'en pas douter. En effet, lorsque l'on compare l'original et la traduction de Baudelaire, cette approche est bien ressentie et visible partout.

Stéphane Mallarmé

En 1875, dix ans après les *Histoires grotesques et sérieuses* traduites par Baudelaire, un autre poète de renom s'est appliqué à la traduction du *Raven* : Mallarmé. Il a vécu un certain temps en Angleterre, au cours des années 1862 et 1863 : « Ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe, je suis parti à vingt ans, afin de fuir principalement, mais aussi pour parler la langue, et l'enseigner dans un coin, tranquille et sans autre gagne-pain obligé... »⁴⁰. Ainsi, Mallarmé avait l'avantage d'avoir connu une immersion totale en milieu anglophone, contrairement à Baudelaire. Toutefois, tout comme Baudelaire, il tenait visiblement Poe en très

³⁸ BAUDELAIRE, Charles et POE, Edgar Allan, traduit par Charles Baudelaire. *La genèse d'un poème*. Dans *Histoires grotesques et sérieuses*. Michel Lévy frères, Paris, 1865, p. 334-371

³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, p. 336

⁴⁰ MALLARMÉ, Stéphane, cité par Henri Mondor. *Vie de Mallarmé*. Gallimard, Paris 1941, p. 73

haute estime. Déjà, en 1864, nous avons découvert des traces de son travail de traducteur du poète américain dans une lettre adressée à Albert Collignon : « Quand vous aurez aussi épuisé mes vers, je vous enverrai trois traductions de courts poèmes d'E. Poe, - les seuls qui n'aient pas été traduits. Mais je préfère avoir quelque chose, - en prose et en vers, - d'original avant ces calques d'un inimitable poète... »⁴¹.

À la lecture de cet extrait de la correspondance de Mallarmé, on se rend compte qu'il hésitait à se faire publier en tant que traducteur avant d'être reconnu comme auteur à part entière. Sans doute pensait-il que l'œuvre de Poe serait mieux représentée par un poète que par un traducteur, Quoi qu'il en soit, Mallarmé estimait sûrement que sa crédibilité littéraire pouvait être mise en cause s'il n'avait rien publié auparavant qui ait été approuvé par un membre important de la société littéraire de son temps, d'où de tels scrupules à publier « ces calques d'un inimitable poète ».

En 1875 donc, Mallarmé, sa traduction du *Raven* en main, a sollicité l'aide du peintre-illustrateur Édouard Manet pour son projet de publication du chef-d'œuvre de Poe. Ensemble, ils ont fait paraître un in-folio d'à peine vingt pages accompagné de six illustrations de Manet. Ce qui est frappant dans cette édition est la mise côte à côte constante de l'original (en caractères normaux) et de la traduction (en italique), qui confirme au lecteur que la version française est bel et bien une traduction. On peut y dénoter une intention de mettre de l'avant le texte anglais et d'offrir un équivalent français. En outre, pour les spécialistes de la traduction, il s'agit d'un objet d'étude très intéressant qui élude tout doute en lien avec l'original (c'est-à-dire, quelle version Mallarmé a-t-il employée?)⁴².

L'ouvrage a paru sans préface ni appareil paratextuel, ce qui nous empêche de jeter un regard approfondi sur ce qui a réellement traversé l'esprit de Mallarmé au cours de sa traduction. Cependant, une chose est bien claire au premier coup d'œil : Mallarmé s'est rangé du côté de Baudelaire, et a cherché à éviter une « singerie rimée » en rendant le poème de Poe par un texte en prose. Bien sûr, la forme en est affectée et les effets de rythme, de rime et d'allitération ont été perdus, mais le sens est sauf, et c'est là l'essentiel. Partout, on sent une crainte de se détacher de l'original, ce qui est bien normal pour un homme qui traduit l'un de ses auteurs préférés et à qui il voue un véritable culte.

⁴¹ MALLARMÉ, Stéphane, cité par Henri Mondor. *Propos sur la poésie*. Éditions du Rocher, Monaco, 1946, p. 37

⁴² MALLARMÉ, Stéphane. *Le Corbeau : The Raven : Poème par Edgar Poe*. Richard Lesclide, Paris, 1875

Malheureusement, la traduction de Mallarmé n'a pas connu, dans les années ayant suivi la publication de cet in-folio, tout le succès dont celle de Baudelaire avait joui. Dans une des biographies de Mallarmé, on apprend que les « acheteurs de ce *Corbeau* monumental seront si peu nombreux [...] que Lesclide, qui avait annoncé un autre poème de Poe, la *Cité en Mer*, que Mallarmé et Manet devaient, ensemble, traduire et illustrer, renoncera à le publier. »⁴³ En effet, le format de publication a peut-être été un facteur prohibitif dans la mise en marché. Il a fallu que Mallarmé attende jusqu'à l'an 1888, année de publication de ses *Poèmes d'Edgar Poe*, dédiés au désormais feu Manet, avant que sa traduction prenne son envol définitif et devienne une traduction consacrée au même titre que celle de Baudelaire. Cette fois-ci, le livre était en format de poche, par conséquent beaucoup plus convivial et moins solennel que l'in-folio.

Mallarmé en a offert quelques exemplaires à quelques-uns de ses amis, dont l'illustre Paul Verlaine qui, en raison de sa grande pauvreté à cette époque, a dû le vendre pour assurer sa propre subsistance. Avant de s'en départir, il a envoyé une lettre à Mallarmé contenant ces mots : « Ah si! vrai, Poe, dans ses malheurs, a eu cette bonne fortune inouïe, à deux reprises, de traducteurs tels que Baudelaire et Mallarmé. »⁴⁴

Maurice Rollinat

Le périple traductionnel du *Raven* en France ne s'est pas arrêté là. En vérité, la passion que Rollinat avait pour Poe s'était transformée en obsession. À une certaine époque, dans la salle à manger des Rollinat à Fresselines (commune située près du centre géographique de la France), on pouvait trouver une « reconstitution [...] de la scène du *Corbeau* d'Edgar Poë. Au-dessus du buste de Pallas était un corbeau empaillé que lui avait donné l'abbé Jouve. »⁴⁵ C'est donc dire qu'il était dévoré par une ardeur d'une rare puissance dès qu'il était question de son maître à penser et à versifier.

Bien sûr, Rollinat était au fait de l'œuvre de Baudelaire et en était également un fervent admirateur. Dans la même maison, aux « murs que Rollinat avait peints lui-même, [...] étaient suspendus les portraits de Baudelaire, d'Edgar Poë et de Lamennais. Le choix des deux

⁴³ MONDOR, Henri. *Op. cit.* Gallimard, Paris, 1941, p. 371

⁴⁴ VERLAINE, Paul, cité par Henri Mondor. *Op. cit.* Gallimard, Paris, 1941, p. 546

⁴⁵ VINCHON, Émile. *Maurice Rollinat : Étude biographique et littéraire.* Jouve & Cie, Paris, 1921, p. 127

premiers portraits s'explique par le culte quasi-religieux que Rollinat professait envers ces deux hommes [...] »⁴⁶. À la lumière de cette information, la possibilité que l'œuvre de Rollinat soit empreinte de l'influence profonde qu'ont eue Baudelaire et Poe sur l'esprit de leur admirateur est plus que réelle. Malheureusement, « [o]n ne s'est pas contenté de dire qu'il s'imitait lui-même : on l'accusa aussi de copier Baudelaire et Poë. Avec plus de vérité, on pouvait dire simplement qu'il naquit après eux [...] »⁴⁷

Au début des années 1880, Rollinat s'est donné comme objectif de traduire le *Raven*. Sauf erreur, il a publié cette traduction dans deux revues littéraires parisiennes : *Le Feu follet*⁴⁸ et *La Revue hebdomadaire*⁴⁹. Encore une fois, le texte est présenté sans préface ni notes du traducteur. Cela signifie donc que l'analyse devra, comme dans le cas de la traduction de Mallarmé, se fonder sur le texte en lui-même pour en dégager les caractéristiques les plus évidentes et, de la sorte, émettre une hypothèse qui coïncide avec les caractéristiques mises en relief. La version analysée ici sera celle de *La Revue hebdomadaire*.

J'ai déjà mentionné qu'on avait accusé Rollinat de copier Baudelaire et Poe dans ses écrits. Peut-être que toutes ces variantes, comparativement à l'original du poète américain, étaient une réaction à cette accusation, à cette mise en doute de son originalité. Le seul fait de traduire le *Raven* en vers suffisait au moins à le distinguer de Baudelaire. Tout en traduisant Poe et en employant le discours poétique de l'époque, Rollinat a affirmé son unicité en mettant du sien dans sa traduction. Pour cette raison, on peut reprocher à Rollinat d'avoir fait une adaptation du poème de Poe au lieu d'une traduction.

En ce qui a trait à la postérité de la traduction de Rollinat, elle ne jouit pas du même statut que celles de Baudelaire et de Mallarmé, qui font d'ailleurs encore autorité de nos jours. Cependant, elle a le mérite d'avoir tenté de rendre le *Raven* dans une version en vers, ce qui n'est, somme toute, pas une tâche facile. Autre point en faveur de Rollinat : ses vers sont bien écrits et font montre de fluidité malgré la structure rigide qu'impose l'alexandrin. Bien sûr,

⁴⁶ VINCHON, Émile. *Op. cit.*, p. 125

⁴⁷ VINCHON, Émile. *Op. cit.*, p. 91

⁴⁸ ROLLINAT, Maurice. Le Corbeau. *Le Feu follet*. Francis Maratuech, Paris, 15 décembre 1884, p. 296-300.

Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526635w/f310.image>

⁴⁹ ROLLINAT, Maurice. Le Corbeau. *La Revue hebdomadaire*. Plon, Paris, 18 août 1894, p. 451-457. Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k299325j/f460.image>

Rollinat est un grand poète, dont il convient de saluer la relative simplicité des vers, faisant écho à ceux de Poe.

Paul Laurendeau

En 1958 est né celui qui allait nous donner la traduction qui se rapproche le plus de ce que Poe a produit, du moins en ce qui concerne la structure de strophe employée. La passion pour les lettres de Laurendeau l'a mené sur les chemins de l'enseignement et de la recherche, puisqu'il a été professeur de linguistique à l'Université York à Toronto, et ce, pendant vingt ans. Ses intérêts ne se limitent pas à l'étude des multiples éléments qui composent une langue : ils s'étendent également vers les horizons de la philosophie, de la musique, de la cinématographie et de la littérature, entre autres. D'ailleurs, il est l'auteur de plusieurs romans, de recueils de nouvelle, de contes et de poésie, tous en français, ainsi que d'articles et de chapitres de volumes en linguistique⁵⁰.

Lorsque le 170^e anniversaire de la première publication (1845) de l'illustre *Raven* de Poe est arrivé, c'est-à-dire en 2015, l'idée est venue à Laurendeau d'en traduire les vers finement ciselés et de publier le fruit de son labeur sur son blogue, *Le Carnet d'Ysengrimus*. Une fois satisfait de son travail, il a téléversé son poème dans son *Carnet* à deux reprises. La première fois, à savoir le 23 mars 2015, c'était dans le contexte d'un article intitulé « Émile Nelligan comme sous-traitant poétique gnagnan », où il établit un lien entre le *Raven* (traduction : Laurendeau) et *Le Chat fatal*, poème de Nelligan fortement inspiré de Poe. En vérité, le poème de Nelligan réunit en ses vers le *Raven* et *The Black Cat* d'une manière plutôt intéressante. La seconde fois, le 17 juin de la même année, c'était pour présenter sa traduction en bonne et due forme, accompagnée d'une courte introduction que voici :

« ***The Raven***, publié il y a exactement 170 ans, en 1845, fit l'objet de deux traductions au dix-neuvième siècle, une par Baudelaire l'autre par Mallarmé. Ces deux poètes français majeurs, en utilisant le vers libre et de fines altérations du sens, ont tiré ce texte vers le fantastique et/ou le symbolisme en sacrifiant la musicalité d'origine. Aussi le résultat procède d'eux bien plus que de Poe. La traduction proposée ici est due pour la première fois à un francophone d'Amérique,

⁵⁰ Le Carnet d'Ysengrimus (2015). *Sur l'auteur*. Récupéré de <https://ysengrimus.wordpress.com/about/>

intime avec le sens du grotesque et de l'autodérision inhérents à la sensibilité intellectuelle de Poe, et exempt de la typique sensiblerie sacralisante européenne. Le rythme et le sens sont scrupuleusement respectés. À réciter à haute voix, le cœur hanté de la *perdue Lénore*. »⁵¹

Ainsi, sa version se veut libérée de la sentimentalité de ses précurseurs et portée sur l'autodérision, empreinte d'un esprit plus conforme à celui de Poe que celui présenté par Baudelaire, Mallarmé et Rollinat. En lisant l'œuvre, on se rend vite compte qu'il a tout à fait atteint son objectif. Quant à la cible établie par Poe lui-même, nous verrons dans les chapitres à suivre si la traduction de Laurendeau en a atteint le centre ou si elle a bifurqué en chemin.

Esther Paul

Pour ma part, j'ai produit ma traduction entre 2011 et 2014 inclusivement, que j'ai publiée à deux reprises pendant cette période, soit au printemps 2012 dans la revue de traduction littéraire *K1N* de l'Université d'Ottawa⁵², puis dans mon recueil de poésie *L'éveil stellaire*⁵³ paru en 2014. La deuxième publication est accompagnée d'un commentaire à la fin du volume.

On peut dire que ma traduction est assez fortuite. En effet, dans un cours de traduction que je suivais à l'époque à l'Université d'Ottawa, une professeure avait demandé à la classe de traduire littéralement les deux premières strophes du chef-d'œuvre de Poe. Passionnée de nature, j'ai décidé de mener à terme cette traduction. En deux ou trois mois, mon premier jet était formé. La professeure et mes amis du cours de traduction y ont jeté un œil, ont affiché un air mi-perplexe, mi-enthousiasmé et m'ont incitée à publier ce poème qui les avait tant impressionnés.

Bien sûr, la poétesse en moi savait, et on le lui a d'ailleurs confirmé, que ce premier jet contenait des erreurs par rapport au nombre de pieds, aux hémistiches et à certains mots que j'avais mal employés, faute de mieux à prime abord. Alors, j'ai effectué deux révisions : l'une avant la sortie du numéro de *K1N*, l'autre avant d'envoyer mon recueil de poèmes de 2014 chez

⁵¹ Le Carnet d'Ysengrimus (2015). *Traduction*. Extrait et informations du paragraphe précédent récupérés de <https://ysengrimus.wordpress.com/category/traduction/>

⁵² K1N (2012). *Le Corbeau*. Récupéré de <http://k1nlitra.ca/k1n/article.php?opt=7&i=MTk=&i2=Mw==>

⁵³ POE, Edgar Allan, traduit par Esther Paul. « Le Corbeau ». *L'éveil stellaire*. Les Éditions du Lys Bleu, Drummondville, 2014, p. 95-98

l'imprimeur. Cette traduction, vu qu'elle est du corpus de textes constituant la fondation de la thèse que voici, n'a donc eu de cesse de m'accompagner de façon régulière durant six années.

J'ai conçu ma version dans le but, tout d'abord, de recréer l'œuvre magistrale de Poe dans son ton, dans son esprit, dans sa lettre et dans sa forme autant que faire se peut. Un peu plus tard dans mon processus de traduction, une part de moi voulait traduire, en toute connaissance de cause, le *Raven* afin de révéler le poème aux lecteurs francophones qui pourraient vouloir découvrir, d'aventure, cette merveille poétique dans une version toute près de son origine. Une autre part de moi souhaitait exploiter toutes mes ressources poétiques afin de me surpasser dans un style où, d'ordinaire, je ne m'aventure presque jamais. En outre, je me dois de l'admettre franchement, lorsque je me suis enfin résolue à lire les versions de Baudelaire et de Mallarmé, que je n'avais jamais lues auparavant, j'ai pris un grand plaisir à constater que (en traduction, non pas en poésie, loin de là) j'avais fait un petit pied-de-nez à ces deux géants de la littérature française.

Conclusion

Le *Raven* illustre bien ce que l'on appelle l'effet papillon : le battement d'aile d'un papillon qui provoque une tempête à l'autre bout du monde. À Poe, il aura fallu près de trente années à faire du vent avec sa plume pour que son œuvre traverse ensuite l'océan Atlantique, bouleverse le milieu littéraire français de la seconde moitié du XIX^e siècle, revienne un siècle plus tard en Amérique 170 ans après sa création et émeuve deux poètes-traducteurs en sol canadien. Grâce à Poe, nous avons aujourd'hui des romans policiers et une conception nouvelle de ce qu'est une histoire d'horreur. Également, nous avons une vision approfondie du côté sombre de l'humanité, de ses vices et de ses délires, le tout confronté à des visions angéliques toujours teintées d'un aspect fantastique et mélancolique.

Le souffle d'inspiration de la plume du grand poète américain aura inspiré plusieurs écrivains français de la seconde moitié du XIX^e siècle d'une passion immense vibrant au rythme de son imaginaire obscur, étrange et sublime. Le fait que des grands esprits tels que Baudelaire, Mallarmé et Rollinat aient été subjugués par le génie du grand Poe a permis à ce dernier de se

faire connaître en France, car on leur reconnaissait déjà à l'époque une grande maîtrise de leur art en tant que poètes.

On a donc fait confiance aux goûts de ces trois poètes français en matière de littérature et on s'est mis à lire Poe avec à peu près le même enthousiasme que ses traducteurs, enthousiasme encouragé par la conjoncture politique. En effet, sans toute cette souffrance qu'a vécue la France tout au long du XIX^e siècle en raison des revirements de situation fréquents sur la scène politique, le peuple français n'aurait probablement pas compris aussi bien la teneur émotive du *Corbeau* et n'aurait pas été préparé à tant de noirceur.

Assurément, Rollinat n'a pas été le dernier à se mesurer à l'œuvre de Poe. Au cours du XX^e siècle et de notre siècle également, d'autres traducteurs, dont Laurendeau et moi-même, ont proposé au grand public leur lecture du *Raven*. Les questions langagières suscitant toujours de plus en plus d'intérêt dans un monde où la globalisation devient une réalité chaque jour plus concrète, il a fallu trouver de nouvelles manières de traduire cet incontournable de la littérature américaine. L'original est fixe, mais la manière de le concevoir varie d'époque en époque, expliquant par la même occasion la nécessité d'une pluralité de traductions afin de se rapprocher, une traduction à la fois, de ce que l'œuvre a de plus intime et de plus intrinsèque. Au fond, tant que le poème de Poe sera traduit, il demeurera dynamique, évolutif et, surtout, vivant. Effectivement, une pareille quantité de retraductions constitue le plus vibrant témoignage que l'on puisse offrir à la mémoire de Poe et de son œuvre (qui continue aujourd'hui d'influencer les lettres occidentales dans les genres qu'elle contient).

Analyse de l'œuvre

J'ai déjà abordé l'aspect historique de cette œuvre; penchons-nous maintenant sur ses caractéristiques discursives et phonétiques, car un poème comme le *Raven* se définit d'abord et avant tout par son discours (inscription de la voix et de l'oralité du sujet poétique dans une historicité et une syntaxe précises) et par les réseaux sonores qu'il établit au fil du texte. Puisque l'espace dont je dispose pour rédiger la présente étude est restreint, je me contenterai de ne recenser que les points saillants du chef-d'œuvre de Poe pour des fins de comparaison, question d'établir certains repères afin de simplifier la critique de chacune des traductions présentées ici et de normaliser mon analyse.

Tout d'abord, lorsque l'on parle de poésie dite classique, une structure est de mise. Dans le cas du *Raven*, on a affaire à dix-huit strophes composées chacune de cinq vers de seize pieds et d'un vers final sous forme d'hémistiche, comprenant en tout neuf rimes de base. Prenons en exemple la toute première strophe.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	Once	u	pon	a	mid	night	drea	ry	while	I	pon	dered	weak	and	wea	ry
2	O	ver	ma	ny a	quaint	and	cu	rious	vo	lume	of	for	got	ten	lore	
3	While	I	nod	ded	near	ly	nap	ping	sud	den	ly	there	came	a	tap	ping
4	As	of	some	one	gent	ly	rap	ping	rap	ping	at	my	cham	ber	door	
5	'Tis	some	vi	si	ter	I	mut	tered	tap	ping	at	my	cham	ber	door	
6	On	ly	this	and	no	thing	more									

Aux vers dont la rime finale est en /ɔr/, une syllabe manque pour faire seize pieds aux deuxième, quatrième et cinquième vers, comme il manque une syllabe pour faire huit pieds aux sixième vers. Ce genre de vers tronqué d'un pied s'appelle en termes poétiques un « vers catalectique ». Le vers catalectique est une pratique courante chez Poe et revient de façon régulière aux mêmes vers dans les strophes de son poème. Comme la langue anglaise est une langue syllabique au même titre que le latin et le français (le syllabisme du français varie bien sûr d'accent en accent), le recours au vers catalectique permet de terminer les vers en /ɔr/ sur une syllabe accentuée, ce qui contribue à la tonalité obscure du poème en général.

Quant aux rimes, elles apparaissent selon le même schéma dans chacune des strophes. Dans certains cas, certaines rimes s'ajoutent, mais ces instances ne me sont d'aucun intérêt dans le cadre de mon analyse, ce pourquoi je les laisserai de côté. Toutefois, je tiens à souligner que les rimes en /or/ reviennent dans toutes les strophes aux mêmes endroits, ce qui signifie que cette rime revient exactement 72 fois dans l'ensemble du poème. C'est dans cet aspect qu'intervient de manière singulièrement marquante la composante d'effets phonétiques de l'œuvre, donc l'élément qui accorde une valeur émotive à un phonème spécifique. Le son /or/, particulièrement lourd et retentissant, par ses 72 occurrences est martelé, enfoncé, puis rivé dans le conscient et le subconscient du lecteur, ou de l'auditeur (en cas de lecture publique de l'œuvre). Ce son est, par l'entremise du thème du deuil de Lénore et de l'allégorie du Corbeau, rapidement associé, ne serait-ce qu'inconsciemment, à l'obscurité, au malheur et à la souffrance.

À ce sujet, l'histoire décrite dans le poème. À minuit, un jeune homme somnolent, penché sur des écrits d'une science révolue, entend un tapotement à la porte de sa chambre (strophe 1). En cette nuit morose de décembre, il cherche un remède au deuil de feu sa Lénore parmi ses livres et espère ardemment le matin (strophe 2). Le bruissement des rideaux l'effraie, mais il tente de se raisonner en se disant que, après tout, ce doit être un visiteur qui tapote à la porte de sa chambre (strophe 3). Son courage retrouvé, il fait ses excuses au visiteur et ouvre la porte pour n'y trouver que l'obscurité nocturne (strophe 4). En proie à de sombres chimères, il murmure vers l'obscurité le nom de Lénore, que l'écho répète, sans plus (strophe 5). Il retourne vers sa chambre, perçoit un tapotement plus fort que le premier à sa fenêtre et se propose d'aller l'ouvrir afin d'élucider le mystère du tapotement (strophe 6). Une fois la fenêtre ouverte, un Corbeau va se percher précipitamment et hautainement sur le buste de Pallas au-dessus de la porte de sa chambre (strophe 7). La vue de l'oiseau réjouit presque le narrateur qui s'aventure à demander son nom au Corbeau, qui lui répond : « Nevermore » (strophe 8). Le jeune homme est frappé d'étonnement, car personne avant lui n'a vu de bête sur un buste du nom de Nevermore (strophe 9). Le Corbeau n'émettant plus un son, le narrateur marmonne son désir de voir l'oiseau noir le quitter au matin, comme d'autres amis et ses espoirs l'ont fait auparavant, mais le Corbeau réplique : « Nevermore » (strophe 10). Secoué par la réponse du Corbeau, le narrateur s' imagine que c'est le seul mot que l'oiseau connaisse, mot appris d'un maître pourchassé par le Désastre impitoyable qui ne savait plus que dire « Never – nevermore » (strophe 11). Toujours presque réjouit par la vue de l'oiseau, le jeune homme tire un fauteuil en velours violet devant

l'oiseau, s'y assoit et cherche à comprendre le sens de ce « Nevermore » (strophe 12). Le Corbeau se met à fixer du regard le narrateur, qui s'attriste à la pensée que Lénore ne s'assoira plus jamais sur ce fauteuil (strophe 13). Tout à coup, l'atmosphère se densifie et se parfume d'encens séraphique, et le jeune homme croit que le Corbeau est venu lui apporter du népenthès, afin qu'il puisse oublier la morte Lénore, mais le Corbeau répond : « Nevermore » (strophe 14). Puis, persuadé que le Corbeau est un prophète, le narrateur demande à l'oiseau s'il y a du baume en Galaad, mais le Corbeau répond : « Nevermore » (strophe 15). Toujours persuadé des dons prophétiques du Corbeau, le narrateur demande à l'oiseau si son âme trouvera un jour Lénore dans le lointain Éden, mais le Corbeau répond : « Nevermore » (strophe 16). Outré par ce qu'il juge être un affreux mensonge, le jeune homme somme le Corbeau de quitter immédiatement le buste au-dessus de sa porte, mais le Corbeau répond : « Nevermore » (strophe 17). Au moment où le narrateur raconte son récit, le Corbeau, immuable, est toujours perché sur le buste de Pallas de sa chambre et la lampe au-dessus de l'oiseau projette l'ombre de ce dernier sur le plancher, et l'âme du narrateur ne pourra plus jamais s'élever au-dessus de cette ombre (strophe 18).

Cette histoire contient certes une dose de symbolisme, mais aussi des aspects de la vie de Poe et des allusions mythologiques. Dans un contexte de traduction, seules les allusions mythologiques comptent vraiment. Le symbolisme est une affaire de littérature, tandis que les liens à établir avec la vie de Poe tiennent de la biographie. Je ne sous-estime pas l'importance de ces deux derniers éléments, ni la connaissance de l'œuvre intégrale de Poe dans le processus traductionnel, mais ils ne sont pas, à mon avis, indispensables au traducteur-poète. Ils aident bien sûr à approfondir l'expérience du *Raven* et à le révéler dans toute sa splendeur ténébreuse, mais la traduction poétique n'en a pas systématiquement besoin. Comme les segments témoin de l'œuvre que j'ai relevés dans le cadre de mon analyse le souligneront, j'attribue une valeur plus élevée au discours, aux procédés poétiques et aux allusions mythologiques qu'au symbolisme (que le traducteur-poète doit rendre, non pas expliquer), qu'aux aspects biographiques (assez ténus dans les faits) et qu'à la connaissance de l'œuvre intégrale de Poe (qui aide à comprendre davantage son style personnel et à trouver les récurrences thématiques dans ses nouvelles et ses poèmes).

Passons maintenant à ces segments témoin. D'emblée, je choisis les deux premiers vers, soit « Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, / Over many a quaint and curious volume of forgotten lore – », comme premier segment témoin ici. En deux vers, la scène est mise. Déjà, le sens du rythme de Poe se révèle. Au premier vers, nous avons un hémistiche trochaïque de huit pieds bien senti (**Once** /u/**pon** /a /**mid**/night /**drea**/ry), suivi d'un autre hémistiche trochaïque, divisé en deux parties égales (///**while** /I /**pon**/dered, //**weak** /and /**wea**/ry)⁵⁴. L'entrée en matière de Poe est intéressante sur le plan discursif, car le premier hémistiche du poème se lit d'un seul trait, tandis que le deuxième hémistiche oblige le lecteur à prendre une pause à la fin du quatrième pied, ce qui contraste avec le deuxième vers (**O**/ver /**ma**/ny a/ **quaint**/ and/ **cu**/rious ///**vo**/lume /of /for/**got**/ten /**lore**), qui ne contient aucune pause, ce qui donne un rythme 8-4-4-15. Le premier vers et le premier hémistiche du deuxième vers sont ainsi davantage associés à la scansion poétique traditionnelle, tandis que le deuxième hémistiche du deuxième vers penche davantage vers l'oralité grâce à la suite trochée-anapeste-iambe. Or, une des clefs du *Raven* est son caractère mi-poétique, mi-oral, organisé en une structure semblable à celle d'un conte pour enfant de l'époque et empreint d'une atmosphère fantastique et lugubre.

Un autre segment d'importance se trouve dans la première strophe du poème, aux trois derniers vers de celui-ci (As of some one gently **rapping**, **rapping at my chamber door**. ///"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door – ///Only this and nothing more."). On a affaire ici à un refrain à répétition modifiée aux quatrième et cinquième vers, c'est-à-dire que les deux vers ont la même fin (mise ici en italiques) sans avoir le même commencement. Ce refrain revient dans toutes les autres strophes avec des variations d'ampleur diverse. Ajoutons également la répétition du mot *rapping* qui évoque de façon sonore le tapotement entendu par le narrateur. Ce ne sont là que deux exemples parmi les nombreuses répétitions auxquelles Poe a abondamment recouru dans son poème. Le procédé de répétition est brillamment mis en pratique dans le poème, qui reprend la finale de strophe « and nothing more. » pas moins de six fois aux strophes 1, 3, 4, 5, 6 et 7. Ce *nothing more* indique donc que le jeune homme tente de rationaliser ce qui lui arrive... du moins, jusqu'à la huitième strophe, mais nous y reviendrons plus tard.

⁵⁴ J'ai mis les syllabes accentuées en caractères gras afin de les mettre en relief par rapport aux syllabes non accentuées, c'est-à-dire celles en caractères non gras.

Soulignons seulement l'importance des répétitions, élément crucial dans la composition du *Raven*.

Puisque nous abordons le thème des répétitions, mentionnons au passage la récurrence des allitérations dans le poème de Poe. J'ai choisi comme troisième segment témoin l'extrait « And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain ////Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before; » (les deux premiers vers de la troisième strophe). Dans ce passage, il est question d'un rideau qui, par son bruissement, effraie le narrateur. Pour bien faire entendre ce bruissement, Poe inscrit le son /s/ quatre fois dans le premier hémistiché. D'ailleurs, le son /s/ retentit à l'intérieur des syllabes accentuées seulement. Au vers suivant, le parallélisme syntaxique « Thrilled me – filled me » force le lecteur à s'arrêter sur ces deux éléments qui sont ainsi mis en évidence et marquent une insistance sur l'état d'effroi où le narrateur se trouve plongé.

Quant au quatrième segment témoin, il se trouve au tout début de la cinquième strophe et se lit comme suit : « Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, ////Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before; ». En plus de l'abondance de /d/ et de /t/, on peut observer une cascade de participes présents progressifs, à savoir *wondering, fearing, doubting, dreaming*. Cette suite de mots à deux syllabes audibles tend à évoquer, par ses trochées, un battement de cœur. C'est donc le rythme audible dans cette succession de participes qui la rend si inquiétante, même si l'on n'a pas perçu le battement de cœur qui s'y cache.

Le cinquième segment témoin est court, mais a pris au fil du temps des proportions mythiques dans la culture anglo-américaine des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles : le célèbre « Quoth the Raven "Nevermore" ». Ce passage revient cinq fois au total dans l'ensemble du poème (strophes 8, 14, 15, 16 et 17). À la huitième strophe, la finale en *nothing more* (exception faite de la deuxième strophe qui se termine en *for evermore*) tombe, laissant place jusqu'à la fin du poème au sinistre *nevermore*. On peut donc en déduire que les efforts de rationalisation (*and nothing more*) du narrateur seront tôt ou tard voués à l'échec, mais aussi que le jeune homme penchera plutôt vers l'obsession (*nevermore*). Le défi du traducteur est donc d'offrir au lecteur une traduction qui ait un aussi grand potentiel de marquer l'esprit que le segment original de Poe.

En ce qui a trait au sixième segment, il s'agit d'un mot, le mot *dirges*. En lisant les traductions de Baudelaire, de Mallarmé, de Rollinat, de Laurendeau et la mienne, je me suis rendu compte que la notion de *chant funèbre* a été, en certains endroits, *personnalisée*, c'est-à-dire que cette notion a été adaptée au contexte historique et géographique cible. Nous verrons cela de façon plus approfondie dans les chapitres dédiés à l'analyse des traductions.

Quelques segments sélectionnés ont déjà mis de l'avant le sens du rythme et le sens de l'organisation spatiale du poème de Poe. Ici, on a un septième segment, issu de la douzième strophe, qui réunit les deux à merveille. Effectivement, l'énumération « of bird, and bust and door; », dont le mètre est iambique, ramène le battement de cœur entendu dans l'allitération en /s/ du rideau de la chambre. De surcroît, l'ordre de l'énumération n'est pas fortuit, car au lieu d'aller du bas vers le haut, les éléments mis en relief vont du haut vers le bas. L'abaissement du regard est signe de tristesse, de douleur, de repli sur soi. Un geste en quelque sorte banal, mais qui indique une détresse intérieure. Ainsi, il faut conserver en traduction le sens du rythme du segment d'origine tout autant que l'ordre d'énumération des trois éléments (*bird > bust > door*).

Pour ce qui est du huitième segment, il s'agit d'une allitération digne de l'écriture de Poe. Toujours à la douzième strophe, mais vers la fin de celle-ci cette fois, on peut lire : « What /this /**grim**, /un/**gain**/ly, /**ghast**/ly, ///**gaunt**, /and /o/**mi**/nous /**bird** /of /**yore** ». Fait digne de mention, la consonne allitérée est ici présente dans les syllabes accentuées seulement, ce qui ne peut la rendre que plus évidente que si ce n'était pas le cas, ou si sa récurrence était moins rapprochée. Cette consonne, le /g/, est associée dans les onomatopées au tremblement. On l'entend souvent lorsqu'il s'agit de décrire le grelotement d'une personne par temps froid. Toutefois, le tremblement est également signe de peur, de nervosité extrême. Voilà une autre subtilité indiquant que le narrateur, si sûr de lui qu'il veuille paraître, est dans les faits en train de paniquer intérieurement. Il tente encore de trouver un sens à ce qui lui arrive, mais son esprit rationnel commence à s'affaiblir et son émotivité s'accroît de minute en minute.

Passons maintenant au neuvième segment, que l'on retrouve d'abord au premier vers de la quinzième strophe, puis au premier vers de la seizième strophe, qui lui aussi est passé à l'histoire par sa phraséologie singulière, c'est-à-dire « "Pro/phet!" //said /I, //"thing /of /e/vill! – ///pro/phet /still, //if /bird /or /de/vill! ». Tout d'abord, on remarque que le rythme est à tout le moins irrégulier, voire saccadé, qui se décompte comme suit : 2-2-4-3-5. C'est un rythme

haletant pour lequel il faudra éviter les formulations larges où les pauses sont quasiment absentes. Le narrateur commence à croire le Corbeau, comme en témoigne le titre de *prophète* qu'il lui confère désormais, bien que le jeune homme voie l'oiseau d'ébène en tant que *thing of evil*. C'est dire que l'esprit rationnel du narrateur, qui avait jusque-là vaillamment combattu contre l'émotivité pure de son cœur endeuillé, est définitivement vaincu, soumis désormais à l'obscur Corbeau et à son *nevermore*.

Cette reddition de l'esprit du narrateur est confirmée par la seizième strophe, qui contient également le dixième segment à l'étude. Je la citerai en entier pour mieux la commenter par la suite :

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!"
Quoth the Raven "Nevermore."⁵⁵

À cet endroit du récit, le narrateur verse dans le lugubre en présupposant que le Corbeau est soit un envoyé de Satan, soit un naufragé désolé, mais impassible. Après avoir invoqué sa demeure hantée par l'Horreur, éploré, l'amoureux endeuillé veut savoir s'il y a du *balm in Gilead*. Or, ce baume est connu dans la Bible, plus précisément dans le livre de Jérémie 8:22, pour être un remède associé à la guérison spirituelle.

Toujours dans cette strophe, tandis qu'il implore le Corbeau de lui répondre, le narrateur redevient haletant, ce qui dénote une perte de maîtrise de soi. À vrai dire, le rythme de déclamation varie en fonction de l'état d'esprit du jeune homme : plus ce dernier est agité, plus le rythme est instable et entrecoupé de différents signes de ponctuation. Si ce n'est pas le rythme qui change, ce sont des allitérations claires (voire insistantes) qui viennent confirmer les dérapages intérieurs du narrateur. Ce sont là des petits détails extrêmement importants dans l'aspect stylistique et discursif de la traduction, des détails qui, une fois effacés, amoindrissent l'œuvre poétique originale. Car la poésie pullule de ce genre de détails, elle qui n'a pas le luxe de s'épancher comme les romans, elle qui concentre l'idée jusqu'au point d'explosion, elle qui

⁵⁵ Mon soulignement.

exige concision et précision. Si l'on ne tient pas compte de tels détails en traduisant, la fonction poétique du texte en souffre.

Penchons-nous maintenant sur la dix-septième strophe du *Raven* et, par la même occasion, sur le onzième segment à l'étude. Deux vers à hémistiches bien sonnés : « Leave /my /lo/neli/ness /un/bro/ken! – ///quit /the /bust /a/bove /my /door! ///Take /thy /beak /from /out /my /heart, ///and /take /thy /form /from /off /my /door! ». Quatre hémistiches, qui ensemble forment un rythme 8-7-7-8. Des hémistiches qu'on entend très bien, même lorsque le texte est lu à la va-vite, et ce, sans prêter attention à la prosodie du texte. Je suis d'avis que cette organisation en hémistiche est loin d'être un hasard, car chacun d'entre eux contient une sommation à l'endroit du Corbeau. Des injonctions brèves, claires et presque brutales. Les premier et troisième hémistiches demandent réparation sur le plan émotif, tandis que les deuxième et quatrième hémistiches exigent le départ définitif du Corbeau. Une harmonie étrange où, momentanément, malgré son dérapage intérieur, le jeune homme reprend confiance en lui, reprend tout son courage et affronte le Corbeau avec conviction. Néanmoins, le vers qui suit anéantit ce qui lui reste d'espoir avec le funeste : « Quoth the Raven "Nevermore." »

Vient ensuite la magistrale strophe de la fin qui constitue le douzième et dernier segment à l'étude. Tout le poème mène vers cette finale, cette finale culminante qui dénote la fin de la santé mentale du narrateur qui devait sombrer, comme c'est souvent le cas chez les protagonistes des œuvres de Poe. Voici donc la strophe finale du *Raven*.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!

Abordons d'abord le rythme du premier vers de la dernière strophe. Quatre segments de quatre syllabes, donc un souffle écourté, constituent sa structure. Ce souffle écourté est un signe sinon de panique, du moins d'extrême nervosité. Les cinq vers qui suivent se récitent chacun en un souffle avec accentuation tonique vers la fin de chaque hémistiche, comme celui de quelqu'un qui se met à inonder le silence de mots débités rapidement. Ce flot de paroles se termine avec un

nevermore isolé, clairement détaché du reste par un tiret, un *nevermore* puissant, voire triomphant, qui supplante définitivement le jeune homme endeuillé.

De surcroît, on a droit à une anaphore en *and* qui augmente d'un cran le niveau de tension présent dans la strophe finale. En fait, il y a quatre phrases complètes sur le plan grammatical, à savoir quatre phrases contenant un sujet, un verbe et des compléments verbaux directs, indirects ou circonstanciels. Chacune d'entre elle commence systématiquement par *and*, ce qui a pour effet d'ajouter une cause par phrase aux désarrois du narrateur, et ce, jusqu'à son anéantissement sous le coup du *nevermore* du Corbeau. Une finale empreinte de désespoir, de douleur, de néant...

C'est donc que le *Raven* est un poème riche, rempli de détails dissimulés çà et là dans les vers de l'œuvre. J'ai présenté les points les plus saillants, les aspects les plus évidents, mais j'ai dû, faute d'espace, laisser tomber l'étude complète du poème. Sans oublier une analyse littéraire approfondie, l'exploration de la psychologie du narrateur axée sur l'allégorie du Corbeau et du thème du deuil de feu Lénore, l'établissement de liens entre la biographie de Poe et divers éléments du *Raven*, etc.

C'est presque toujours dans la finesse d'exécution que se trouve la valeur réelle d'une œuvre poétique. Une œuvre finement ciselée a de quoi susciter de l'appréhension du traducteur, surtout s'il n'a pas en lui toutes les ressources poétiques (et les références poétiques) nécessaires pour effectuer une sorte de transfiguration où l'œuvre reste presque entièrement intacte dans la langue d'arrivée, accompagnée de l'apport personnel du poète à l'intérieur du traducteur qui, comme je l'ai déjà mentionné, doit pleinement s'investir dans sa traduction, sans sacraliser la lettre originale, mais plutôt en la respectant.

Dans les chapitres à venir, nous verrons des façons d'aborder la traduction poétique fort différentes. Les chapitres s'ordonnent de manière à aller de plus en plus vers la façon de traduire que je juge idéale.

*Le Corbeau : Analyse
des traductions*

Le Corbeau tel que vu par Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé

Lorsque l'on balaye du regard les traductions de Baudelaire et de Mallarmé, il est impossible de ne pas remarquer l'absence de structures en vers propres à la poésie classique traditionnelle. Chaque strophe a été transformée en un paragraphe ordinaire, de telle sorte qu'un francophone n'ayant jamais ni vu l'original de Poe, ni entendu quelqu'un dire qu'il s'agissait d'un poème, ni lu la préface de Baudelaire pourrait être amené à croire que le *Raven* était à l'origine une nouvelle littéraire, ou quelque chose qui s'apparente à ce genre narratif. Étant donné que la fonction de l'œuvre de Poe est en majeure partie d'être un poème, il est juste d'affirmer que les versions produites par Baudelaire et par Mallarmé sont passées outre un aspect essentiel de leur modèle, surtout que la structure en vers est essentielle pour évoquer quelque chose qui tient à la fois du conte pour enfants en rimes, de la formule magique et des répétitions primordiales de nature hypnotique.

Pour ce qui est du contenu, je reprendrai ici les passages témoin déjà soulignés dans mon analyse du *Raven*, puis leur confronterai les passages correspondants des versions de Baudelaire et de Mallarmé. Bien évidemment, je n'aborderai pas la question des rimes, puisque dans ces deux versions la forme en vers a été abandonnée pour adopter une prose artistique. Pour ce qui est des autres aspects, je m'efforcerai de poser un jugement aussi objectif que possible sur ce que Baudelaire et Mallarmé ont proposé comme traduction.⁵⁶

Passons à l'examen des segments correspondant aux segments témoin que j'ai relevés plus tôt dans l'original, et voyons comment deux des plus grands poètes français de leur époque ont abordé le plus célèbre poème d'un des plus grands auteurs américains de son temps.

Segment I *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -*

Comme équivalent, Baudelaire propose : « Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je

⁵⁶ Vu que cette section de l'analyse traite de l'œuvre de deux traducteurs-poètes, chaque segment témoin sera accompagné de deux paragraphes distincts. Comme Baudelaire a traduit le *Raven* d'abord, le premier paragraphe des deux lui sera consacré, tandis que le deuxième sera dédié à Mallarmé. Cette manière de procéder vise à simplifier le commentaire et à alléger le texte.

méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, ». Le ton est le même (ainsi que dans le reste de l'œuvre d'ailleurs), les deux allitérations (**weak and weary** / **quaint and curious**) sont conservées, la première grâce à « faible et fatigué », la deuxième au moyen d'une assonance, à savoir « précieux et curieux ». Si l'on ne considère que ces deux aspects artistiques et une traduction littérale du contenu, la version offerte par Baudelaire est impeccable. Toutefois, faut-il le répéter, la poésie est une question de rythme et de discours. La première moitié de la version française tend vers la scansion poétique traditionnelle, tout comme l'original, et la deuxième moitié tend vers l'oralité de l'époque, encore comme l'original. Sur ce point, du moins, le discours est maintenu. Par contre, le rythme est irrémédiablement perdu, tronqué par la première virgule qui impose une respiration là où un élan se trouvait chez Poe, et dilué par un « pendant que je méditais » qui aurait pu être modifié de sorte à en diminuer le nombre de syllabes et correspondre davantage aux quatre syllabes entendue dans l'original, et ce, afin de conserver un peu de la musicalité des vers originaux. Cependant, Baudelaire a opté pour une traduction en prose, ce qui lui a permis d'avoir plus d'espace syllabique où laisser s'exprimer sa plume.

De son côté, Mallarmé fait de légères variations sur le thème offert par Baudelaire : « Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié – ». Tout comme Baudelaire, Mallarmé respecte la tonalité mélancolique de Poe, mais il omet la deuxième allitération complètement. Quant au discours, il est inversé : la première moitié de cet extrait est plus près de l'oralité que la deuxième moitié, qui revêt un aspect prosodique singulier, étant donné que le E muet du mot « bizarre » devrait être prononcé pour des motifs d'euphonie, principalement. Si Baudelaire a dilué rythmiquement le passage « while I pondered » (quatre syllabes), Mallarmé l'a quasiment noyé avec « tandis que je m'appesantissais » qui compte neuf syllabes en tout. Sans doute croyait-il que le verbe *s'appesantir* correspondait davantage, du moins sémantiquement parlant, que *méditer* (ayant certes une connotation plutôt lumineuse, voire religieuse au XIX^e siècle) au verbe *to ponder* de Poe.

Segment II *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door –
Only this and nothing more."*

Pour cet extrait, Baudelaire écrit : « 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." » Tel que mentionné dans mon analyse du *Raven*, j'ai choisi cet extrait surtout pour ses répétitions, avec l'intention de vérifier si les traducteurs-poètes allaient les respecter, car elles sont d'une importance de premier rang dans l'œuvre de Poe. La première d'entre elles est le « rapping, rapping ». Baudelaire la respecte, mais il insère le mot « doucement » entre les deux, ce qui a pour effet d'atténuer l'effet auditif qui s'apparente à un *toc, toc! toc, toc!* dans l'original. La deuxième répétition ici présente est celle en fin des deux vers, vers qui se veulent un refrain à reprise modifiée. L'auteur des *Fleurs du mal* a respecté cette répétition également en écrivant deux fois « à la porte de ma chambre ». Soit il a compris l'intention d'influer sur l'esprit du lecteur de Poe, soit il a jugé que cette répétition n'était pas fortuite et qu'il valait mieux ne pas amputer son refrain à reprise modifiée. Finalement, pour ce qui est de la troisième et dernière répétition du deuxième segment témoin, il y a « et rien de plus ». Dans le poème original de Poe, on trouve « and nothing more » aux strophes 1, 3, 4, 5, 6 et 7. Il en va de même chez Baudelaire, qui reprend minutieusement son « et rien de plus » aux mêmes endroits dans sa version.

Quant à Mallarmé, il nous offre : « comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre – cela seul et rien de plus. » D'emblée, on remarquera l'absence de la phrase que le narrateur s'adresse à lui-même pour s'apaiser. De ce fait, la répétition du syntagme « à la porte de ma chambre » est absente. L'absence de cette phrase est d'autant plus étrange que, dans l'édition qu'en a faite Mallarmé en collaboration avec Manet, la version française est confrontée à l'originale. On comprendra mal pour quelle raison il ne s'en est pas tenu dans ce cas à une version véritablement littérale, au lieu de supprimer cette répétition qu'il voyait comme étant sans doute superflue, mais qui, nous l'avons constaté, fait partie intégrante de l'œuvre de Poe qui a besoin de ces répétitions pour fonder l'effet hypnotique de son texte. En ce qui concerne le passage « rapping, rapping », on notera la même observation que pour Baudelaire (c'est-à-dire que Mallarmé a lui aussi inséré un « doucement »). Quant au « and nothing more »,

il est rendu également par un « et rien de plus » que l'on trouve aux mêmes strophes que dans la version originale.

**Segment III *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;***

Pour ce passage, Baudelaire suggère : « Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour; ». Ici, le plus important est de reproduire l'allitération en /s/ afin de bien faire entendre au lecteur le bruissement des rideaux. Baudelaire a bien saisi l'importance de cette allitération, sauf qu'il en a légèrement atténué l'effet en glissant un « vague » au beau milieu de celle-ci. De plus, on peut se demander si « pourprés » correspond bien à « purple ». Autrement, la structure parallèle de « Thrilled me – filled me » a été reprise, bien qu'elle eût profité d'équivalents français plus courts. Pour ce qui est de la suite de ce parallélisme, la version de Baudelaire est entrecoupée d'une virgule, ce qui a pour effet d'en rompre le rythme qui était fluide dans l'original, et se termine par une tournure un peu longue (surtout si l'on considère le nombre d'options plus courtes possibles en langue française).

Pour sa part, Mallarmé propose : « Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait – m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore ». Il convient de souligner la merveilleuse façon dont il a reproduit l'allitération de l'original : c'est fluide, malgré la complexité de la syntaxe. Relativement à la structure verbale parallèle, sa version n'est pas encore particulièrement brève, mais on se rapproche à une syllabe d'une solution idéale. Certes, la fin de ce segment est courte, mais elle est peu harmonieuse dans sa formulation. Si « pas senties encore » peut être jugé idiomatique, le syntagme n'en reste pas moins irrégulier sur le plan sonore comparativement à la formulation « never felt before » de Poe.

**Segment IV *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;***

Pour ces vers, Baudelaire a écrit : « Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins longtemps plein d'étonnement, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver ». Ce qui frappe à la lecture de ces deux extraits à voix haute, c'est que leur discours, à trois détails près, sont pareils. Il n'y a que quelques syllabes de plus en français, une finale un peu plus légère sur le plan sonore et une entrée en matière un peu banale. En effet, « Scrutant profondément ces ténèbres » affiche une construction littéraire quelconque, alors que « Deep into that darkness peering » offre une syntaxe inhabituelle en anglais et fortement poétique dans sa prosodie. À noter également, la triple substantivation (« d'étonnement, de crainte, de doute ») qui évite d'avoir recours à la subordination relative et qui permet à Baudelaire d'aller droit au but. On entend le même battement de cœur que dans l'original, avec une quantité comparable de /d/ et de /t/. Évidemment, en français, ces deux consonnes sont prononcées plus doucement qu'en anglais, ce qui rend l'allitération plus subtile que chez Poe, mais néanmoins présente.

Chez Mallarmé, on peut lire : « Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des rêves qu'aucun mortel n'avait osé rêver encore ». Contrairement à Baudelaire, son entrée en matière est fort louable, mais les infinitifs (qui remplacent les gérondifs d'origine), au lieu d'être rythmés par des virgules comme chez Poe, sont enchaînés d'une manière irrégulière visuellement. Pour ce qui concerne le passage qui suit la dernière virgule du fragment, l'équivalent proposé par Mallarmé est assez long, syllabiquement parlant. Toutefois, la sonorité finale est extrêmement proche de l'original (encore / before). En somme, dans cette version, le discours est dilué, mais le début et la fin de ce segment sont dignes de mention.

Segment V *Quoth the Raven "Nevermore"*

Pour cet extrait, les deux poètes offrent la même solution, à un caractère près : « Le corbeau dit : "Jamais plus!" ». La version de Mallarmé diffère uniquement de celle de Baudelaire en ce qu'elle appose une majuscule au mot *corbeau*. L'ennui avec leur choix de traduction, c'est qu'il ne revêt pas de sonorité aussi sombre que le « Quoth the Raven » qui, par ses cinq

occurrences dans l'œuvre, ne manque pas de s'imprimer dans l'esprit des lecteurs ou des auditeurs du poème.

Segment VI *dirges*

Chez Baudelaire, ce mot a été traduit par un *De profundis*. D'emblée, je dois souligner le caractère on ne peut plus catholique de ce chant funèbre. Or, Poe n'était pas catholique et *dirges* ne renferme aucune connotation en particulier. Il aurait donc mieux valu recourir à un équivalent moins connoté sur ce plan. Cela dit, on comprendra que la traduction de Baudelaire a été conçue en une France catholique de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Quant à Mallarmé, il a opté pour de modestes « chants funèbres », expression qui appartient au domaine de la spiritualité, sans pour autant être rattachée à aucune religion que ce soit. Une des options idéales dans ce contexte-ci.

Segment VII *of bird, and bust and door;*

Baudelaire présente l'énumération : « de l'oiseau et du buste et de la porte ». Bien qu'un certain rythme (3-3-4) ait été conservé (de/ l'oi/seau // et/ du/ buste // et/ de/ la/ porte), Baudelaire a dilué le 2-2-2 original. Ce qui donnait l'impression sonore d'un battement de cœur à deux temps est devenu une énumération des plus ordinaires. Par contre, le mouvement de haut en bas est conservé. Tel que mentionné ci-dessus, ce mouvement oculaire n'est pas fortuit, représentant une certaine forme de négativité, de tristesse, de repli sur soi. Alors, il importe de garder l'ordre des trois éléments intact, sous peine de retrancher un petit détail qui annonce subtilement la chute finale du narrateur. Comme pour le quatrième segment, la traduction de Mallarmé est identique à celle de son prédécesseur.

Segment VIII *What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*

L'auteur des *Fleurs du mal* propose : « ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours ». Dans ce passage, l'allitération en /g/ est ce qui ressort le plus,

car elle tombe toujours sur une syllabe accentuée et semble être le présage du sombre destin qui attend le narrateur. Baudelaire offre ici une double allitération en /g/ et en /s/ (son employé à bon escient, en raison du sifflement du serpent qu'il évoque, entre autres). Ce qui est particulièrement étonnant, c'est que le discours est juste jusqu'au mot *oiseau*. On a donc ici à peu de choses près le même rythme que dans l'original de Poe, à l'exception de la finale, « oiseau des anciens jours » (6 syllabes), qui dilue quelque peu ce discours.

De son côté, Mallarmé écrit : « ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis ». Lui aussi conserve en partie l'allitération en /g/ de Poe en lui adjoignant une allitération en /s/. Comparativement à Baudelaire, sa version comporte une touche plus obscure sur le plan sonore grâce au remplacement de *triste* par *sombre*, et sa finale, « oiseau de jadis » (5 syllabes), est légèrement plus courte. D'ailleurs, cette touche plus obscure confère au texte français les tonalités mélancoliques du poème source.

Segment IX “*Prophet!*” said I, “*thing of evil!* – *prophet still, if bird or devil!*”

Ce vers, présent à deux reprises dans l'original, Baudelaire l'a traduit par « "Prophète! – dis-je, – être de malheur! oiseau ou démon, mais toujours prophète! » pour la première occurrence, et par « "Prophète! – dis-je, – être de malheur! oiseau ou démon! Toujours prophète! ». Le rythme est à peu près conservé, légèrement allongé de deux syllabes dans la première occurrence, d'une syllabe dans la deuxième. Autre aspect remarquable de la traduction, la finale du vers a vu sa structure inversée dans chacune des deux occurrences. Chez Poe, les deux occurrences ont exactement la même formulation, comme une sorte d'invocation incantatoire qu'il serait mal venu de bousculer. Chez Baudelaire, la formulation diffère d'un mot, ce qui a pour effet de moins frapper l'esprit. L'esprit humain reconnaît et assimile les répétitions, qui s'impriment davantage dans la mémoire que les passages sans référence antérieure dans le texte. Ainsi, mieux aurait valu pour Baudelaire de ne pas modifier sa première version de ce vers pour enlever le *mais*. Il s'agit certes d'un petit détail, mais qui se révèle assez important sur le plan mnémotechnique.

De son côté, Mallarmé a compris l'importance incantatoire de ce passage et l'a rendu de façon identique aux deux endroits où il apparaît dans l'original. Ainsi l'a-t-il rendu : « "Prophète,

dis-je, être de malheur! prophète, oui, oiseau ou démon! ». Pour ce qui est du rythme, il varie en deux endroits. Quant au discours, il est tout à fait intact. L'extrait comprend le même nombre de syllabes que dans l'œuvre originale. Par ailleurs, ce « oui » employé pour rendre le « still » de l'original est on ne peut plus efficace (enfin, sur les plans littéraire et sémantique) en plus d'être tout à fait idiomatique en français. Le seul menu détail qui manque, à mon avis, est un point d'exclamation à la place de la virgule qui suit le premier *prophète*. Le narrateur commence ici à hausser le ton : on n'en est pas encore aux hurlements, mais à coup sûr on en est aux éclats de voix tonnants. Ainsi, j'estime nécessaire le recours à cet endroit à une ponctuation plus forte et plus affirmative qu'une simple virgule, trop discrète pour une interpellation vocalement si forte.

Segment X *balm in Gilead*

Ici, tout est une question de terminologie. Comme les deux poètes ont employé le même terme pour rendre celui de Poe, je ferai une troisième entorse à mon choix d'employer deux paragraphes. Tant Baudelaire que Mallarmé ont utilisé le terme *baume de Judée*. Or, lorsque j'ai effectué des recherches sur le terme *baume de Judée*, la grande majorité des résultats crédibles menaient vers une recette en particulier, à savoir la concoction du saint chrême, qui sert à oindre ceux et celles qui participent à certains sacrements chrétiens. Néanmoins, dans le *Raven*, le narrateur ne veut pas participer à un sacrement, il cherche à obtenir une guérison spirituelle. Comme je l'ai déjà mentionné dans mon chapitre traitant de l'analyse du poème original, on trouve l'équivalent dans la Bible, plus précisément dans le livre de Jérémie 8:22, c'est-à-dire le *baume de Galaad*. Ce baume offre la possibilité d'une panacée aux maux de l'âme, du cœur et de l'esprit, exactement ce dont le narrateur a éperdument besoin.

Segment XI *Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!* *Take thy beak from off my heart, and take thy form from off my door!*

Ces hémistiches bien sonnés et haletants, il importe de les reproduire avec autant de puissance et d'intensité que ceux du maître de l'horreur américain. Baudelaire les a traduits par : « laisse ma solitude inviolée; quitte ce buste au-dessus de ma porte; arrache ton bec de mon cœur et précipite ton spectre loin de ma porte! ». Il y a quatre hémistiche, alors examinons-les un à un.

- Le premier hémistiche, si l'on tient compte de l'oralité qui rend muet le E à la fin de *laisse*, comporte le même nombre de syllabes, a approximativement la même sonorité que l'original et se déclame fort bien.
- Le deuxième hémistiche a deux syllabes en trop et contient un déictique un peu étrange, un *ce* qui aurait très bien pu être un *le*. Ces détails mis à part, la sonorité est proche de l'original, le registre également, mais l'interprétation à voix haute est un peu difficile à cerner, car il n'est pas simple de déterminer s'il y a deux ou bien trois syllabes qui doivent être accentuées. Ainsi, on a du mal à saisir la voix derrière le texte.
- Le troisième hémistiche est discursivement réussi. L'image est solide, le son évoque bien le geste brutal qu'est le retrait d'un bec d'un cœur sanglant. Le registre correspond à l'original, le rythme est identique et la sonorité générale est impeccable.
- Le quatrième hémistiche déborde de deux syllabes et emploie un verbe (*précipite [...]* *loin de*) issu d'un registre de langue beaucoup trop élevé pour un simple « take [...] from off ». Il aurait été plus judicieux selon moi d'opter pour un verbe qui pût être entendu sur la place publique. La diction en est plus ou moins fluide, comme l'original, mais la sonorité en est plus légère que pour l'anglais, car il y a plus de voyelles prononcées avec la langue élevée en français, et plus de voyelles prononcées avec la langue complètement abaissée en anglais. Cela donne lieu à une finale un peu moins sombre que chez Poe.

En ce qui concerne Mallarmé, il offre ceci : « Laisse inviolé mon abandon! quitte le buste au-dessus de ma porte! ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte! ». En détail :

- Le premier hémistiche a le même nombre de syllabes que l'original. Le seul élément qui puisse altérer le discours, c'est qu'il manque une consonne au son rude à la fin. En effet, *abandon* est trop doux pour *unbroken* et son /k/ sonore. Sinon, la déclamation a aussi trois accents toniques : **laisse**, **inviolé** et **abandon** pour, respectivement, **leave**, **loneliness** et **unbroken**.
- Le deuxième hémistiche possède deux syllabes en trop. Ce détail excepté, le discours est juste, le registre est le même et la sonorité est semblable à celle de l'hémistiche d'origine.
- Le troisième hémistiche a le même nombre de syllabes si l'on considère que le E final du verbe *ôte* est prononcé pour des motifs d'euphonie. Le discours est équivalent à celui de départ.

- Le quatrième hémistiche compte une petite syllabe en trop si l'on prononce le E final du verbe *jette*, sinon le compte est bon. D'ailleurs, ce verbe est bien sûr plus fréquent que le *précipite* de Baudelaire, mais ce n'est pas, il me semble, un verbe usuel pour sommer un oiseau de se retirer, de se tenir loin de sa porte. Plus d'un siècle nous sépare peut-être du moment où les traductions de Baudelaire et Mallarmé ont vu le jour, mais il reste quand même que leurs formulations semblent tout droit sorties des classiques romanesques de leur temps. Bref, ces deux verbes laissent perplexes.

Bref, tant chez Baudelaire que chez Mallarmé, malgré le manque de structure poétique en vers, on se tient dans ces quatre hémistiches tout près du discours original, on y sent la voix de Poe.

Or, en ce qui a trait à son *Raven*, l'épreuve qui confirme qu'on l'a compris, le test qui permet de mesurer le talent du traducteur-poète, c'est bien la façon dont on arrive à rendre la strophe finale. Voici comment Baudelaire et Mallarmé ont rendu le douzième et dernier segment témoin à l'étude.

Segment XII *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Afin de simplifier l'analyse, je vais transcrire le paragraphe de Baudelaire en le divisant en six parties, exactement comme s'il y avait eu chez lui le souhait d'imiter une structure poétique, pour que la première ligne corresponde au premier vers, que la deuxième ligne corresponde au deuxième vers et ainsi de suite. Voici ce que Baudelaire a écrit :

*Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé
sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre;
et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve;
et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher;
et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher,
ne pourra plus s'élever, – jamais plus!*

- Premier vers : chez Poe, le premier vers est constitué de quatre groupes de quatre syllabes chacun. Au milieu de ces quatre groupes, on sent que l'on devrait prendre un instant de silence pour amorcer la finale avec ce qu'on appellerait en musique un *pianissimo* pour mieux faire triompher le point d'exclamation final en un *fortissimo* bien senti. Chez Baudelaire, on a droit à un 4-3-6-5, déficient sur le plan de la régularité arithmétique de l'original et qui, par le fait même, altère le discours d'origine. De plus, son choix de participe, à savoir *installé*, est un peu étonnant. Baudelaire use ici d'un mot peu poétique dans sa sonorité. Parmi la panoplie de solutions qui s'offraient à lui, il a choisi celle-là, l'option qui colle au sens, mais qui ne rend pas euphoniquement service à l'œuvre.
- Deuxième vers : en français, jusqu'à la virgule, se justifie. Ensuite, le discours est allongé par les quelques syllabes en trop.
- Troisième vers : le discours est juste, à l'exception du fait que le mot *semblance* ne rime évidemment pas avec *rêve*.
- Quatrième vers : l'ajout d'une section entre virgules endommage le discours original car, au lieu de déclamer le tout d'une traite, on doit reprendre son souffle deux fois, ce qui ne reflète pas du tout le discours du narrateur chez Poe qui, quant à lui, débite chaque vers (du deuxième au cinquième) sans faire de pause nulle part. Le narrateur a peur, il est pris au piège. Tout est émis désormais d'un coup, sans réflexion, sans pause. Le passage entre virgules de Baudelaire donne un aspect d'introspection, de réflexion, de raison qui jure avec l'original. Par ailleurs, l'équivalent proposé par Baudelaire est trop long pour être proprement efficace sur le plan poétique.
- Cinquième vers : on trouve une autre virgule qui force quiconque veut réciter l'œuvre à voix haute à faire une pause. Encore ici, l'introspection n'a pas sa place. Vu qu'en poésie il est envisageable de contrevenir à certaines règles de ponctuation, Baudelaire aurait pu se passer de cette virgule. En ce qui concerne les mots qu'il a choisis pour rendre l'original, un ajout dans ce cas-ci, c'est-à-dire le mot *cercle*, semble sortir vraiment de nulle part. Bref, le discours pour ce vers est altéré.
- Sixième vers : dans la version anglaise, le tiret marque un silence que l'on pourrait presque interpréter comme l'instant angoissant qui précède un verdict lourd de conséquences. Ce verdict? «Nevermore!» Puis, le silence... En est-il ainsi chez Baudelaire? Pas tout à fait. Avec «ne pourra plus s'élever» (je souligne), le francophone

sait déjà que la cause est perdue d'avance, alors que le lecteur anglophone, devant la strophe de Poe, ne sait pas encore si le destin du narrateur peut subir un tournant miraculeux du sort. Ainsi, le tiret en français se présente comme un soupir de découragement, tout au plus. L'instant de doute avant l'annonce du verdict est annulé par la présence de ce *plus*. En fin de compte, la version de Baudelaire ne suggère pas la même condamnation sordide que dans le texte de Poe.

Quant à la version de Mallarmé, je la diviserai suivant le principe adopté ci-dessus pour la traduction de Baudelaire, en autant de lignes que de vers dans le poème de Poe. Déjà, on observera que le paragraphe est plus court que chez Baudelaire.

*Et le Corbeau, sans voler, siège encore – siège encore
sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre,
et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve,
et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre :
et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre,
ne s'élèvera – jamais plus!*

Toujours comme je l'ai fait pour la version de Baudelaire, je vais analyser chaque ligne ici de façon individuelle.

- Premier vers : plus court de deux syllabes que son modèle, la ligne française contient les mêmes images que chez Poe. Ainsi, malgré la brièveté du français, le discours est intact et la tension interne est conservée.
- Deuxième vers : d'emblée, je constate que le mot *pallide* est un barbarisme. Ensuite, il y a une virgule qui marque une certaine forme d'introspection (là où elle est absente de l'original), et un nombre de syllabes plus élevé. Ainsi, le discours, en plus d'être rompu en deux segments, est également légèrement allongé. Cela mis à part, le sens est conservé.
- Troisième vers : le discours est le même, à la rime près car, exactement comme chez Baudelaire, *semblance* ne rime pas avec *rêve*. D'ailleurs, il est clair que Mallarmé avait consulté la version de Baudelaire, car il y a trop de similitudes entre les deux versions. En somme, le vers de Poe, à une rime près, a bien été rendu.
- Quatrième vers : ici, même remarque que pour Baudelaire, à savoir que le passage entre virgules (« ruisselant sur lui ») impose un arrêt sur image introspectif qui, dans l'original,

n'existe pas. La solution de Mallarmé est également un peu plus longue que l'original. Bref, ce discours introspectif ne convient pas, me semble-t-il, pour un narrateur en voie de perdre complètement la maîtrise de son esprit.

- Cinquième vers : on trouve encore une virgule qui oblige à effectuer une pause. Dans l'original, le débit est ininterrompu et fluide. De plus, la finale de la ligne comporte une allitération en /t/ un peu particulière : « flottante à terre ». Ces trois mots sont curieux en bouche et détonnent franchement avec la finale « floating on the floor » de Poe, qui revêt une sonorité beaucoup plus sombre que « flottante à terre »..
- Sixième vers : impeccable, sauf pour le signe négatif qui est présent dans la partie précédant le tiret. Néanmoins, ce signe négatif aurait quand même pu introduire une finale positive, telle que « ne s'élèvera – que demain! » Donc, pour un francophone n'ayant jamais lu l'original, l'effet de *verdict sur le point d'être annoncé* est intact.

Si l'on souhaite avoir accès à la lettre d'une œuvre poétique sans égard à sa forme et à ses procédés littéraires, cette technique de traduction est tout à fait convenable, car les mots choisis par les deux poètes-traducteurs français reflètent bien ceux auxquels Poe a eu recours. Ainsi, un apprenant de la langue anglaise souhaitant avoir un document de référence pour se familiariser avec l'œuvre originale sera comblé. Pour le traducteur-poète, cette technique est la plus simple à employer, car elle n'a que deux contraintes incontournables : d'abord, rendre la lettre sans changer de ton; ensuite, reproduire *une partie seulement* des procédés littéraires du texte original.

Bien qu'on ait conservé avec cette façon de traduire certaines caractéristiques poétiques de l'original, le poème n'est plus. La tension interne de l'original, qui donne toute son ampleur littéraire à l'œuvre, disparaît du fait du culte de la lettre adopté par qui exécute la traduction. Au sujet de la forme du poème, qui permet en partie la tension interne de l'œuvre, il est permis de penser que Poe l'a employée sciemment. Le recours à la forme poétique y est réfléchi et donc souhaité. Le non-respect de ce choix de forme a causé une profonde altération du discours instauré par Poe. Au final, en comparant les traductions et retraductions de ce type, on finit par avoir droit à une suite de versions assez semblables les unes aux autres. Autrement dit, si l'on choisissait une centaine de traducteurs chevronnés et qu'on leur demandait de traduire

littéralement le *Raven* en conservant le même ton, force serait de constater qu'on a obtenu autant de versions assez semblables les unes aux autres.

Le *Raven* selon Maurice Rollinat

Si Baudelaire et Mallarmé ont opté pour une traduction en prose artistique, Rollinat a décidé de recourir à la forme poétique. Au lieu de reprendre le schéma de rimes qu'a choisi Poe, il a fait le choix d'un nouveau schéma qui, on peut le concevoir, devait convenir davantage à sa plume. Nous verrons dans le présent chapitre les répercussions de cette décision sur sa traduction.

Tout d'abord, voici le nouveau schéma de rimes à partir de la première strophe, identique au reste.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	Vers	le	som	bre	mi	nuit,	tan	dis	que	fa	ti	gué
II	J'é	tais	à	mé	di	ter	sur	maint	vo	lu	me	rare
III	Pour	tout	au	tre	que	moi	dans	l'ou	bli	re	lé	gué,
IV	Pen	dant	que	je	plon	geais	dans	un	rê	ve	bi	zarre,
V	Il	se	fit	tout	à	coup	com	me un	ta	po	te	ment
VI	De	quel	qu'un	qui	vien	drait	frap	per	tout	dou	ce	ment
VII	Chez	moi.	Je	dis	a	lors,	bâil	lant,	d'u	ne	voix	morte :
VIII	« C'est	quel	que	vi	si	teur –	oui –	qui	frap	pe à	ma	porte :
IX	C'est	ce	la	seul	et	rien	de	plus! »				

Le schéma de rimes est donc le suivant pour l'intégralité du poème.

12 – A
 12 – B
 12 – A
 12 – B
 12 – C
 12 – C
 12 – D
 12 – D
 8 – E

Chez Poe, il y a deux vers de 16 pieds, trois vers de 15 pieds et un vers de 7 pieds par strophe, et le poème comporte 18 strophes, ce qui donne un grand total de 1512 syllabes pour l'intégralité du *Raven*. Chez Rollinat, on trouve huit vers de 12 pieds et un vers de 8 pieds par strophe, et le poème contient 18 strophes, ce qui donne un grand total de 1872 syllabes dans la totalité du *Corbeau*. Déjà, on remarque un surplus de 360 syllabes dans la version de Rollinat.

Par comparaison, une strophe de Poe contient 84 pieds, ce qui équivaut à dire que Rollinat a ajouté un peu plus de quatre strophes de Poe dans son *Corbeau*. En y regardant de plus près, on se rend compte, effectivement, qu'il y a de nombreux ajouts dispersés çà et là. Fait étonnant, vu cette grande marge de manœuvre, c'est qu'on y trouve également des omissions, rares, mais présentes. Dans un cadre plus rigide, ces omissions seraient tout à fait naturelles, mais ici, elles n'ont pas lieu d'être, car Rollinat disposait d'assez d'espace syllabique pour éviter d'omettre quoi que ce soit.⁵⁷

La forme des strophes de Rollinat sont susceptibles de rendre les amateurs de l'œuvre de Poe perplexes. En effet, si on leur montrait la forme d'une strophe de Rollinat en la brouillant, de sorte qu'on ne voie plus du tout le texte qu'elle contient, et si on leur demandait d'identifier le poème de Poe auquel la strophe appartient, ils ne trouveraient pas d'emblée la réponse. On peut en déduire que le discours est altéré, car la structure poétique est modifiée au point d'être méconnaissable.

La question de l'aspect visuel des strophes mise à part, qu'en est-il de la traduction de Rollinat du poème de Poe? Examinons la question au moyen des 12 segments témoin.

Segment I *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -*

Maurice Rollinat a transformé ces deux vers en trois alexandrins : « Vers le sombre minuit, tandis que fatigué / J'étais à méditer sur maint volume rare / Pour tout autre que moi dans l'oubli relégué, ». Comme on peut le voir, les deux premiers vers de Poe se retrouvent joints dans le deuxième vers de Rollinat. Le rythme original est perdu dans cette nouvelle formulation. En ce qui concerne les ajouts mentionnés, en voici un exemple : « Pour tout autre que moi ». Ces mots ne peuvent se justifier par l'original. La marge de manœuvre que Rollinat s'est permise l'oblige à user de sa licence poétique, question de combler les lacunes syllabiques. Quant au discours, on a ici droit à un discours à la Rollinat : les idées sont sans nul doute possible celles du poète américain, mais la phraséologie est celle du poète français. Si le rythme de Poe est absent dans le

⁵⁷ Pour voir où ces ajouts et omissions se trouvent, je vous invite à consulter le poème de Rollinat en annexe : les ajouts sont soulignés, les omissions sont indiquées par une bulle de dialogue rectangulaire où j'ai inscrit le passage de Poe qui se révèle absent chez Rollinat.

présent segment, l'entrée en matière est efficace « Vers le sombre minuit », dont la formulation est plutôt inusitée et attire le regard. Ensuite, l'absence de virgule à l'intérieur du reste du segment fait en sorte que 30 syllabes doivent être déclamées sans pause chez Rollinat, ce qui représente le double des 15 syllabes de Poe.

Segment II *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door –
Only this and nothing more."*

Pour ce passage, Rollinat offre : « Il se fit tout à coup comme un tapotement / De quelqu'un qui viendrait frapper tout doucement / Chez moi. Je dis alors, bâillant, d'une voix morte : / "C'est quelque visiteur – oui – qui frappe à ma porte : / C'est cela seul et rien de plus!" ». Le refrain de Poe disparaît en raison du schéma de rimes choisi par Rollinat, bien qu'en certains endroits de la traduction on puisse trouver des échos de ce refrain grâce à un parallélisme syntaxique. La marge de manœuvre de Rollinat a donné lieu à un autre ajout : « bâillant, d'une voix morte ». En outre, au lieu d'être réparti sur trois vers, le passage est réparti sur cinq vers. De nouveau, le rythme de l'original n'est pas respecté, d'autant plus que Poe n'a pas l'habitude des enjambements (mais il en fait de temps à autre). Par définition, un enjambement est une façon d'organiser les vers où l'idée contenue dans un vers trouve sa fin dans le vers suivant, tout comme le passage « De quelqu'un qui viendrait frapper tout doucement / Chez moi. [...] ». Pour ce segment, l'enjambement n'est pas une option si l'on veut respecter le discours d'origine. Par ailleurs, l'effet *battement de cœur* du « rapping, rapping » n'est pas présent chez Rollinat.

Segment III *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;*

Pour rendre ce passage, Rollinat écrit : « Et les rideaux pourprés sortaient de la torpeur, / Et leur soyeuse voix si triste et si menue / Me faisait tressaillir, m'emplissait d'une peur / Fantastique et pour moi jusqu'alors inconnue : ». Les deux vers de Poe sont distribués sur quatre alexandrins chez Rollinat. Dans ce passage, deux éléments ont été ajoutés, soit « sortaient de la torpeur » et « et si menue », comme si les rideaux avaient commencé à onduler au moment où le

Corbeau a frappé pour la première fois à la porte du cabinet du narrateur, et comme si le bruissement des rideaux était à peine perceptible. Chez Poe, l'ondulation des rideaux dure depuis un bon moment déjà. Quant à l'intensité sonore du bruissement, Poe nous dit que le son ainsi produit est soyeux, triste et erratique mais, selon toute logique, il doit être aisément audible s'il crée une sensation de terreur chez le narrateur. De fait, c'est bien de *terreur* dont il est question ici, pas d'une simple *peur* qui est trop vague dans sa définition. La peur peut être un sentiment relativement neutre, mais la terreur, elle, se caractérise par son intensité émotive extrême. Autre aspect qui atténue le discours sombre de Poe, la présence de trop de sons à la langue élevée et trop peu de sons à la langue abaissée chez Rollinat ne saurait produire le même réseau sonore grave et profond que chez l'auteur américain. Enfin, pour ce qui est de l'allitération en /s/ évoquant le frottement des rideaux, Rollinat a espacé les sons /s/, ce qui diminue l'efficacité de l'allitération.

**Segment IV *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;***

« Longuement à pleins yeux, je restai là, scrutant / Les ténèbres! rêvant des rêves qu'aucun homme / N'osa jamais rêver! » propose Rollinat. Tout d'abord, les points d'exclamation ne sont pas justifiés par l'original. Ensuite, les enjambements brisent l'harmonie visuelle de l'original et l'ordre des différents éléments présents chez Poe n'est pas respecté. Et la ponctuation est si inégalement distribuée qu'elle rend le discours de Poe assez méconnaissable. Surtout, rien n'a été tenté pour reproduire la cascade de gérondifs de l'original, ce « *wondering, fearing, / Doubting, dreaming [...]* » dont la prosodie rappelle le battement de cœur de quelqu'un saisi d'effroi. De plus, la fin du segment se termine par « rêver », ce qui n'est somme toute pas aussi sombre sur le plan sonore que le « before » d'origine.

Segment V *Quoth the Raven "Nevermore"*

Rollinat propose ici cinq solutions différentes pour ce passage illustre, commettant une erreur que certains inconditionnels de Poe pourraient qualifier d'inacceptable. Ces sept syllabes sont la pierre angulaire du *Raven*. Or, voici ce que Rollinat propose en échange.

Strophe 8	L'oiseau répondit : « Jamais plus! »
Strophe 14	Le corbeau grinça : « Jamais plus! »
Strophe 15	Le corbeau glapit : « Jamais plus! »
Strophe 16	Le corbeau gémit : « Jamais plus! »
Strophe 17	Le corbeau râla : « Jamais plus! »

On remarque d'emblée que ce procédé annule l'effet de glas funèbre présent dans l'œuvre originale, où la répétition a également une fonction narrative qui enfonce de plus en plus le narrateur dans un état de folie.

Segment VI *dirges*

Chez Rollinat, le supposé maître infortuné du Corbeau entonnait jadis des « *De profundis* ». D'abord, je note une petite erreur en latin, car on devrait lire *De profundis*. Ensuite, ce chant est catholique et comporte, par conséquent, une connotation qui devrait être absente du *Raven*.

Segment VII *of bird, and bust and door;*

Rollinat écrit « de l'oiseau ». On remarque que le *foreshadowing* de l'original, ce geste du haut vers le bas, a complètement disparu.

Segment VIII *What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*

Pour ce segment, Rollinat offre : « Ce que ce triste oiseau, sombre, augural et maigre ». Ici, l'allitération est ce qui m'intéresse le plus. Malheureusement, les deux /g/ de la version de Rollinat sont insuffisants pour vraiment constituer un écho de l'allitération originale. En outre, le rythme de Rollinat est tout à fait différent, tout comme l'ordre des mots. L'idée est la même, mais le langage poétique dans lequel elle est exprimée varie largement de l'original à la traduction.

Segment IX “*Prophet!*” said I, “*thing of evil!* – *prophet still, if bird or devil!*”

Rollinat propose sensiblement la même chose pour les deux occurrences, soit « Prophète de malheur! oiseau noir ou démon, » pour la première et « Prophète de malheur, oiseau noir ou démon, » pour la deuxième. Certes, c’est plus court, étant donné que Rollinat emploie ici un vers de 12 pieds, comparativement à celui de 16 pieds auquel avait recouru Poe. Si le rythme d’origine est perdu, en revanche, la nouvelle injonction se déclame bien (les hémistiches de six pieds se prêtent bien aux exclamations puissantes) et comprend un élément d’autorité qui sied parfaitement au contexte du poème.

Segment X *balm in Gilead*

Pour ce terme si important dans les strophes finales, Rollinat opte lui aussi pour « un baume de Judée ». Ils auraient dû employer le *baume de Galaad* qui, tel que déjà mentionné, convient davantage à une quête de guérison spirituelle. Toutefois, notons qu’ils ne disposaient pas de moteurs de recherche Web pour trouver une meilleure solution.

Segment XI *Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!* *Take thy beak from off my heart, and take thy form from off my door!*

Comme équivalent à ces deux vers, Rollinat propose : « Monstre! fuis pour toujours mon gîte inviolé, / Désaccroche ton bec de mon cœur désolé! / Va-t-en! bête maudite, et que ton spectre sorte / Et soit précipité loin, bien loin de ma porte! ». Après un survol rapide de ces quatre alexandrins, on peut constater que certaines images de Poe ont été modifiées, ou encore mises de côté. Allons-y d’une analyse vers par vers :

- *Monstre! fuis pour toujours mon gîte inviolé,*

Ce vers représente le premier hémistiché du segment XI. D’abord, le mot « monstre » constitue un ajout. Aussi, le substantif qui devrait accompagner le mot *inviolée* devrait être un synonyme de *solitude*, pas de *logis*. Pour le reste, au milieu du vers, il y a une légère explication, car il est bien compris que le narrateur voudrait ne plus jamais le voir.

- *Désaccroche ton bec de mon cœur désolé!*

Pour sa part, cet alexandrin évoque le troisième hémistiche du présent segment. Rollinat a recours au verbe *désaccrocher*, un choix plutôt surprenant. Ce mot mis à part, le vers exprime l'état d'esprit du narrateur au moment où il émet cette injonction.

- *Va-t-en! bête maudite, et que ton spectre sorte*

Cet alexandrin représente une partie du quatrième hémistiche. Les six premiers pieds de cet alexandrin sont de la pure création de la part de Rollinat. Les six derniers pieds amorcent un équivalent du quatrième hémistiche, équivalent qui se prolonge dans l'alexandrin suivant.

- *Et soit précipité loin, bien loin de ma porte!*

Ce vers contient la fin de l'injonction du narrateur. Rollinat appuie sa sommation sur une virgule, qui lui permet d'insister sur la vaste distance que le narrateur souhaite établir entre le Corbeau et lui-même, question de retrouver un jour une paix d'esprit qui l'a quitté lorsque sa tendre moitié a rendu l'âme. Dans un autre ordre d'idée, le verbe *précipiter* est préconisé par Rollinat, à l'instar de Charles Baudelaire. Il est possible que Rollinat ait lu la version de l'auteur des *Fleurs du mal*.

Les quatre alexandrins de Rollinat sont parsemés de signes de ponctuation (surtout les deux derniers, si on les compare aux deux vers de Poe). Chaque point, chaque virgule à l'intérieur d'une phrase-idée est signe d'introspection, de rationalisation, de réflexion qui, à ce point-ci du récit, n'a pas lieu d'être, car le narrateur est en perte de maîtrise de soi. Autre détail problématique dans la version de Rollinat, aucune mention du deuxième hémistiche de Poe n'est faite (hémistiche où le narrateur somme le Corbeau de quitter le buste de Pallas). Or, ce détail est d'une grande importance, car Pallas, ou Athéna, est la déesse de la sagesse dans la mythologie grecque. Ainsi, un oiseau de malheur perché sur la tête d'une déesse de la sagesse évoque fortement la folie. On peut donc en déduire que le narrateur supplie la vie de lui rendre son équilibre mental.

Segment XII *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Voici la strophe que Rollinat nous présente comme équivalent à celle de son modèle américain.

*Et sur le buste austère et pâle de Pallas,
L'immuable corbeau reste installé sans trêve;
Au-dessus de ma porte il est toujours, hélas!
Et ses yeux sont en tout ceux d'un démon qui rêve;
Et l'éclair de la lampe, en ricochant sur lui,
Projette sa grande ombre au parquet chaque nuit;
Et ma pauvre âme, hors du cercle de cette ombre
Qui gît en vacillant – là – sur le plancher sombre,
Ne montera plus, jamais plus!*

En détail, vers par vers :

- *Et sur le buste austère et pâle de Pallas,*

(Représente le premier hémistiche du deuxième vers anglais.) On remarque ici que Rollinat use de sa licence poétique en apportant des modifications à la strophe de Poe. Il commence par diriger l'attention du lecteur francophone vers le buste de Pallas au lieu de la diriger directement sur le Corbeau, obsession du narrateur à ce point-ci du récit. En outre, Rollinat ajoute une épithète au buste, à savoir *austère*. Chez Poe, le seul élément présent dans son poème à être qualifié ainsi est le Corbeau lui-même. Bref, par la réorganisation de l'ordre des éléments sur la ligne du temps du récit, un peu du discours original disparaît systématiquement.

- *L'immuable corbeau reste installé sans trêve;*

(Représente le premier vers anglais.) Ce vers, me semble-t-il, est inspiré par Baudelaire. Les deux mots qui font saillie dans ce vers se retrouvent également dans la version de Baudelaire, c'est-à-dire *immuable* et *installé*. Pour ce qui est du premier, il correspond tout à fait à *never flitting*. Pour ce qui est du second, *installé*, je réitère que sa sonorité

n'est pas particulièrement poétique. Ce mot aurait pu être remplacé par *perché*, d'autant plus que cette option permet également de respecter le nombre de syllabes.

- *Au-dessus de ma porte il est toujours, hélas!*

(Représente le second hémistiche du deuxième vers anglais.) Ce vers comporte un accès de sentimentalité qui ne convient pas tout à fait au ton que Poe a donné à son poème. Ce *hélas!* est un repli sur soi qui n'est pas contenu dans l'original. La strophe de Poe présente plutôt un narrateur obsédé par le Corbeau, non pas un narrateur épris de sa propre douleur. Alors, il aurait mieux valu choisir une autre rime au premier vers, car le nombre de rimes riches au mot *Pallas* est très limité en français.

- *Et ses yeux sont en tout ceux d'un démon qui rêve;*

(Représente le troisième vers anglais.) Dans le ton et le contenu, tout est adéquat à l'exception du fait que la rime interne manque.

- *Et l'éclair de la lampe, en ricochant sur lui,*

(Représente le premier hémistiche du quatrième vers anglais.) Des virgules évoquant un arrêt sur pause introspectif encadrent l'équivalent de « o'er him streaming » alors que, faut-il le répéter, en poésie les règles de ponctuation sont très flexibles et qu'il aurait été possible de les laisser tomber. Par ailleurs, le verbe *ricocher* qu'a employé Rollinat suggère une étroitesse du rayon de lumière que le verbe *to stream* ne représente pas.

- *Projette sa grande ombre au parquet chaque nuit;*

(Représente le second hémistiche du quatrième vers anglais.) Dans ce vers, deux ajouts sont à remarquer, à savoir *grande* et *chaque nuit*. La taille de l'ombre n'est jamais mentionnée chez Poe, mais on peut déduire, à partir du cinquième vers de Poe, que l'ombre du Corbeau est assez grande pour contenir l'âme du narrateur. Quant à connaître la définition de l'âme selon Poe, on ne peut que conjecturer. Pour ce qui est de *chaque nuit*, Poe n'a rien écrit à ce sujet dans le *Raven*.

- *Et ma pauvre âme, hors du cercle de cette ombre*

(Représente le premier hémistiche du cinquième vers anglais.) L'épithète *pauvre* est une autre occurrence de repli sur soi du narrateur de Rollinat, alors que le narrateur de Poe se noie dans une obsession morbide autour du Corbeau. Après avoir lu la dernière strophe de Rollinat, on remarque que son ton ne reflète pas tout à fait celui de la strophe finale anglaise. Autre détail qui ne sied pas au contexte, on peut se demander comment il se fait

qu'une lampe suspendue au-dessus d'un buste de Pallas surmonté d'un corbeau donne une ombre en forme de cercle? Certes, l'image est poétique, non rationnelle, mais la question se pose tout de même.

- *Qui gît en vacillant – là – sur le plancher sombre,*

(Représente le second hémistiché du cinquième vers anglais.) Rollinat emploie ici des tirets qui exigent un arrêt sur image et peuvent suggérer que le narrateur est encore en pleine maîtrise de lui-même, mais chez Poe le narrateur a sombré dans une folie obsessionnelle. De plus, Rollinat a greffé l'épithète *sombre* au substantif *plancher* afin de faire une rime. Cet adjectif permet de plonger le lecteur francophone plus profondément dans l'ambiance du *Raven*.

- *Ne montera plus, jamais plus!*

(Représente le vers final du poème.) La répétition de la négation évoque un accès de sentimentalité qui n'est pas présent chez Poe. L'effet de *verdict sur le point d'être annoncé* a totalement disparu. La licence poétique que Rollinat s'est permise a donné à la finale du *Corbeau* une tonalité personnalisée.

Parmi les avantages d'une traduction de ce type, le principal est qu'elle permet au traducteur-poète de mettre ses ressources poétiques à profit. De plus, le talent poétique du traducteur peut s'exprimer plus librement. Le poète s'immisce çà et là, dépose dans le canevas poétique original un peu de sa signature propre et offre au lecteur une partie de sa vision de l'œuvre. C'est donc une lecture faite pour un connaisseur du poème d'origine, par exemple.

Par contre, cette façon de procéder altère tant la tension d'origine que le discours lui-même. En outre, modifier la structure des strophes à ce point fait en sorte qu'on ne peut plus reconnaître la forme d'origine dans le poème d'arrivée. D'ailleurs, une personne passionnée par le *Raven* sera sans doute déroutée par cette nouvelle structure de vers. De plus, la traduction de Rollinat comporte beaucoup plus de syllabes que le texte de Poe, ce qui a eu pour effet de laisser des trous que Rollinat a dû remplir avec des passages de sa confection, ce qui en fait une traduction personnalisée contrevenant au principe de fidélité qui constitue le fondement du métier de traducteur.

Passons maintenant à la traduction de Laurendeau, qui respecte méticuleusement le schéma de rimes de Poe.

Le Corbeau selon Paul Laurendeau

Si Baudelaire et Mallarmé ont abandonné la structure en vers que Poe avait choisie, et si Rollinat l'a personnalisée, Laurendeau a inséré sa traduction dans le moule qu'avait conçu Poe lui-même. Laurendeau a également ajouté des rimes dans sa traduction que Poe n'avait pas inscrites dans son poème. La structure de strophe suivante est présente dans l'intégralité de l'œuvre⁵⁸.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I	C'é	tait	par	u	ne	tris	te	nuit,	las	je	mé	di	tais	mon	en	nui
II	Pen	ché	sur	les	som	bres	é	crits	d'u	ne	scien	ce	ré	vo	lue.	
III	Le	som	meil	mon	tait	len	te	ment,	quand	j'en	ten	dis	un	frot	te	ment.
IV	Je	tres	sau	tai :	« Est-	ce un	pas	sant	qui	frot	te	con	tre	mon	huis?	
V	C'est	ce	la!	Voi	là!	Un	pas	sant	qui	grat	te	con	tre	mon	huis,	
VI	C'est	ce	la	et	rien	de	plus. »									

Cette nouvelle structure interne fait en sorte que chaque strophe contient 11 rimes. En quoi ces deux rimes de plus modifient-elles le discours établi par Poe? Tout d'abord, mentionnons que la langue française, tout comme la langue anglaise, possède un vaste éventail de rimes aux sonorités les plus diverses, comparativement à certaines langues, comme l'espagnol, qui ont de nombreuses rimes identiques. L'éclectisme des terminaisons françaises rend la tâche de trouver autant de rimes satisfaisantes ou riches plutôt ardue. Surtout ici, où l'on n'a pas affaire à un exercice de style avec un sujet au choix, mais à un exercice de traduction où les contraintes sont nombreuses. La décision de Laurendeau d'ajouter deux rimes par strophe a donc pour effet de décupler le facteur de difficulté.

Autre aspect digne de mention, le français a tendance à prendre plus d'espace syllabique que l'anglais. Ainsi, c'est un défi que de s'imposer le même nombre de syllabes que dans le poème original, surtout que les syllabes anglaises se comptent d'une manière légèrement différente que les syllabes françaises, puisqu'un E muet suivi d'une syllabe commençant par une consonne ne compte pas en anglais, alors que ce E sera voisé et considéré comme un pied en français. Grâce aux segments témoin que j'ai sélectionnés, on verra dans les paragraphes qui

⁵⁸ Je ne peux pas établir de schéma de rimes, car les rimes changent de place d'une strophe à l'autre. Je me contenterai donc de mettre les cellules de rimes en gris pâle.

suivent la façon dont Laurendeau a traduit le *Raven* dans un cadre aussi rigide que celui qu'il s'est fixé.

Segment I *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -*

Comme on a pu l'observer à l'intérieur du tableau indiquant la structure interne des strophes de Laurendeau, ce dernier propose : « C'était par une triste nuit, las je méditais mon ennui / Penché sur les sombres écrits d'une science révolue. » Au premier vers, les rimes interne et finale sont extrêmement similaires, mais la scission en deux du deuxième hémistiché, l'heure exacte où commence le récit (minuit) et l'allitération « weak and weary » sont absente. Quant au deuxième vers, Laurendeau choisit « sombres écrits » comme équivalent à « quaint and curious volume », ce qui n'est pas une traduction tout à fait exacte de ce que Poe a écrit. En ce qui concerne le choix de « science révolue », c'est une très belle trouvaille digne de mention.

Segment II *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door –
Only this and nothing more."*

Pour cet extrait, Laurendeau écrit : « Je tressautai : « Est-ce un passant qui frotte contre mon huis? / C'est cela! Voilà! Un passant qui gratte contre mon huis. / C'est cela et rien de plus. » D'emblée, au premier vers de cet extrait, on remarque l'absence du quatrième vers de Poe qui a laissé place à une sorte de prolongement du cinquième vers. Le choix du verbe *tressautai* est étonnant dans un contexte où le narrateur anglais est encore somnolent, dérangé seulement par un léger tapotement à la porte, et non pas par un tambourinement sonore. Aussi intrigant est le recours à une phrase interrogative là où Poe est déclaratif. De surcroît, Laurendeau opte pour *huis* comme équivalent à *door*. Ce choix est d'autant plus surprenant que le mot *porte*, beaucoup plus usuel, contient en fin de vers une seule syllabe, tout comme *huis*, et que le mot *huis* commence par un H aspiré, ce qui n'est d'aucun secours si l'on désire faire disparaître une syllabe en élidant le déterminant qui le précède en écrivant *l'huis*, par exemple, ce qui serait fautif, grammaticalement parlant. Le deuxième vers de l'extrait commence par deux interjections, soit « C'est cela! » et « Voilà! ». Ce n'est pas tout à fait le murmure endormi du

narrateur anglais. L'incise n'est plus, et l'on retrouve à la fin du vers le mot *huis*. Pour ce qui est de la finale de la première strophe, tout concorde avec le poème source.

Segment III *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;*

Laurendeau propose : « Et les tristes et riches plis ondulant dans les draperies / M'emplissaient de frissons ourdis par des terreurs inconnues. » Tout d'abord, l'allitération en /s/ de Poe a complètement disparu. La couleur des rideaux, devenus des draperies au mur, est éludée. Quant à l'épithète *riches* adjoint au substantif *plis*, il s'agit là d'une combinaison qui cherche sans doute à reproduire le bruissement des rideaux. Au deuxième vers de l'extrait, Laurendeau remplace les deux verbes et pronoms par un seul de chacun et pousse la métaphore des draperies jusqu'à *ourdir* ses *frissons* de *terreurs inconnues*. D'ailleurs, nous en sommes au troisième segment témoin et, déjà, on peut observer deux passages où Laurendeau diverge du texte source.

Segment IV *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;*

Ici, Laurendeau offre : « Tout en scrutant l'obscurité, frémissant de perplexité / Je fus de rêves habité; rêves, pour l'homme, inconnus. » Au premier regard, on constate la perte tant de la cascade de verbes que de l'allitération en D. En outre, le deuxième vers de l'extrait comporte une syntaxe et un rythme radicalement différents de ce que contient la version originale, particulièrement au deuxième hémistiche de ce vers. Par ailleurs, l'insertion d'un point-virgule au beau milieu du vers a de quoi surprendre, car une simple virgule aurait suffi à relier les deux *rêves*.

Segment V *Quoth the Raven “Nevermore”*

À l’instar de Baudelaire et de Mallarmé, Laurendeau choisit la formulation « Le corbeau dit : "Jamais plus." », formulation assez banale lorsqu’il s’agit d’évoquer le « Quoth the Raven » que préconisait Poe.

Segment VI *dirges*

Afin d’exprimer le caractère funéraire de ce chant, Laurendeau a choisi « triste et sépulcral chant ». Cette solution convient au présent contexte.

Segment VII *of bird, and bust and door;*

Comme équivalent, Laurendeau suggère : « vers lui, l’huis et Pallas nu. » Le mot *huis*, faut-il le répéter, commence par un H aspiré, ce qui ne permet pas de procéder à une élision de déterminant. Ensuite, Pallas n’est pas un dieu, mais une déesse (Athéna ou Minerve, selon qu’on se situe dans la mythologie grecque ou romaine), alors il aurait fallu écrire *nue*. Enfin, si le poème est récité à voix haute, l’auditeur ne peut pas saisir la nuance écrite.

Segment VIII *What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*

Pour ce segment, il faut citer aussi le vers français précédent. Ainsi, Laurendeau écrit : « Chapelets de brusques pensées sur le propos du message / Que cet augural envoyé me souffletait au visage ». Sans doute, c’est en raison des rimes ajoutées que Laurendeau a dû modifier le vers cible à ce point. Le premier vers de l’extrait est, pour emprunter l’adjectif de Laurendeau, « brusque » et manque de l’idiomaticité de l’original. On sent l’influence de la poésie du XXI^e siècle dans cette formulation. Quant au deuxième vers de ce passage, le premier hémistiche résume le vers entier de Poe, mais sans reprendre l’allitération. Le second hémistiche, quant à lui, est une création de Laurendeau.

Segment IX “*Prophet!*” said I, “*thing of evil!* – *prophet still, if bird or devil!*”

Laurendeau traduit ce segment par : « "Devin!" dis-je, "Oiseau du Malin! Corbeau ou démon mais devin! ». Cela s'applique aux deux occurrences de ce passage.

Si on se situe du côté des amateurs de l'Antiquité, le mot *devin* est particulièrement bien trouvé, car il évoque les oracles grecs et romains. D'un autre côté, ce mot n'a pas la même présence dans la culture populaire tant de l'époque de Poe que d'aujourd'hui. En effet, le christianisme, tout autant que le judaïsme, a rendu le mot *prophète* profondément symbolique dans tout l'Occident. La traduction de Laurendeau est donc juste sur le plan sémantique, mais décalée sur le plan culturel occidental.

Quant au second hémistiche du vers, on remarque une inversion des éléments compris dans la version anglaise, inversion qui s'explique sans doute par le besoin de faire concorder la rime interne et la rime externe, comme dans l'original.

Segment X *balm in Gilead*

Sa solution comprend également le terme « baume de Judée ». Mes observations à ce sujet sont les mêmes que pour Baudelaire, Mallarmé et Rollinat.

Segment XI *Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!* *Take thy beak from off my heart, and take thy form from off my door!*

Comme solution traductionnelle à ces deux vers, puisqu'il a un peu trop étoffé au début de sa dix-septième strophe, Laurendeau offre : « Bec, laisse-moi draper mes songes, pars loin de mon buste nu! ». Un seul vers en lieu et place des deux vers de Poe.

Que reste-t-il des quatre hémistiches anglais? « Bec », certainement, remplace le troisième hémistiche et joue un rôle métonymique certain. Le passage « laisse-moi draper mes songes, » quant à lui, semble être une modulation du premier hémistiche, bien qu'il puisse être également une création à part entière. Pour ce qui est de « pars loin de mon buste nu! », il représente le deuxième hémistiche. Au passage, « mon buste nu » peut porter à confusion et est

incorrect dans une certaine mesure. Qui donc a le buste dénudé : le narrateur ou Pallas? Ce détail mis à part, Poe n'a jamais mentionné si le buste de Pallas était vêtu ou pas. Dans une époque aussi puritaine que celle de Poe, il est fort probable que le buste de la déesse devait être vêtu, sans quoi on aurait pu crier au scandale et discréditer l'auteur américain. Parmi les quatre hémistiches, le seul qui n'est pas représenté est le dernier (bien qu'on puisse argumenter que les deuxième et quatrième hémistiches sont quasiment identiques en sens et en imagerie). Dans ce cas-ci, le discours est sans contredit bien différent de l'original, ne serait-ce que dans son rythme.

Segment XII *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Pour la finale de son *Corbeau*, Laurendeau nous présente cette strophe :

*Et le corbeau, comme figé, est, depuis lors, toujours perché
Au-dessus de mon huis fermé sur Pallas, le buste nu.
Et ses yeux sont ceux du démon quand le rêve naît sous son front
Et la lumière des tisons fait jaillir son ombre nue.
Et mon âme hors de ce rayon, de ce rayon d'ombre nue,
Ne montera... jamais plus.*

En détail, vers par vers :

- *Et le corbeau, comme figé, est, depuis lors, toujours perché*

Le discours est extrêmement proche de celui que Poe a mis en place, à l'exception du début du second hémistiche, où « est, » amène une inspiration de plus que dans l'original. Les images d'origine sont respectées et le rythme est sauf à un détail près.

- *Au-dessus de mon huis fermé sur Pallas, le buste nu.*

Cette syntaxe suggère que la porte s'est refermée sur le buste de Pallas et que le Corbeau est désormais perché directement sur le cadre de porte. À noter également, le retour de la nudité du buste de Pallas. En outre, la virgule est, tel que mentionné auparavant, un signe

d'introspection qui n'a pas sa place dans ce déferlement de paroles qui caractérise la dernière strophe du *Raven*. Enfin, lors d'une déclamation devant public, les sons employés par Laurendeau ne permettent pas de créer une énonciation aussi grave que ceux que Poe a utilisés.

- *Et ses yeux sont ceux du démon quand le rêve naît sous son front*

Laurendeau respecte ici tout à fait la rime interne et le rythme que Poe a instauré.

- *Et la lumière des tisons fait jaillir son ombre nue.*

Le principal problème de ce vers de Laurendeau est que la lumière semble venir du foyer, car on associe en général le substantif *tisons* à une cheminée, et qu'elle ne provient plus de la lampe située au-dessus du Corbeau, de Pallas et de la porte. On n'a plus cette image verticale du poème de départ. Alors, l'ombre du Corbeau est probablement projetée sur le mur et non sur le plancher, dont la mention a tout à fait disparu. En passant, il importe de mentionner que l'adjectif *nu* (et toutes ses flexions) semble être un des préférés de Laurendeau, puisqu'il apparaît près d'une dizaine de fois dans sa version, alors que rien chez Poe ne s'en approche, sémantiquement parlant. Enfin, le deuxième hémistiche de ce vers contient une bonne quantité de voyelles à langue élevée, alors que dans l'original les voyelles sont principalement à langue abaissée, ce qui confère au texte de Poe une obscurité qu'on ne trouve pas chez Laurendeau.

- *Et mon âme hors de ce rayon, de ce rayon d'ombre nue,*

Ici aussi, le mot *plancher* (ou un de ses synonymes) est absent. On trouve également une virgule introspective qui n'a pas sa place dans la finale du poème pour des raisons que j'ai déjà évoquées. Enfin, le discours, dans ce vers, n'a pas été conservé tel quel et a subi quelques modifications.

- *Ne montera... jamais plus.*

L'effet de *verdict sur le point d'être annoncé* est intact. Le seul élément qui manque est un point d'exclamation pour marquer l'implosion du narrateur.

Voilà qui conclut l'analyse des segments témoin que j'ai sélectionnés.

Pour Laurendeau, certains passages de sa traduction doivent, à mon avis, être mentionnés pour exemplifier les risques liés à ce type de traduction. Parmi ces risques, on observe des impropriétés, des syntaxes boiteuses et des choix de mot peu adéquats dans le contexte du *Raven*.

Voici un tableau compilant les exemples les plus révélateurs parmi ces risques.

Strophe 4 Vers 3-6 Syntaxe boiteuse	<i>But the fact is I was napping, and so gently you came rapping, And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door, That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door; – Darkness there and nothing more.</i>	Mais je sommeillais, le fait est, vous avez doucelement frappé, Si finement effectué, ce geste, contre mon huis Dans la nuit me fit hésiter! » Ici, j’ouvre grand mon huis. Noir de nuit! Et rien de plus!
Strophe 5 Vers 3-6 Syntaxe boiteuse	<i>But the silence was unbroken, and the stillness gave no token, And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?” This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!” – Merely this, and nothing more.</i>	Mais nul son, nul signal, nul bruit, ne provint de la dense nuit Et l’unique mot qui fut dit, fut chuchoté, fut : « Lénore... » Et ce fut par moi qu’il fut dit. Fut répété, ce « Lénore... » Par l’écho, et rien de plus.
Strophe 7 Vers 3-6 ~ Syntaxe boiteuse, élision fautive, Pallas ♀	<i>Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door – Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door – Perched, and sat, and nothing more.</i>	Il ne fit le moindre salut, n’arrêta, n’hésita non plus L’air mi-altier, mi-parvenu se percha par-dessus l’huis Se percha sur le crâne nu de Pallas; non pas sur lui, Mais son buste! Rien de plus.
Strophe 8 Vers 1-2 Impropriété	<i>Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, By the grave and stern decorum of the countenance it wore, [...]</i>	Alors ma triste rêverie en devint presque réjouie La sérieuse <u>ébénisterie</u> du volatile me plut! [mon soulignement]
Strophe 9 Vers 4-6 Syntaxe hachurée	<i>Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door – Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, With such a name as “Nevermore.”</i>	Avant moi, n’avait vu, campant, sérieux par- dessus son huis, Un oiseau ou autre vivant perché par-dessus son huis Et s’appelant <i>Jamais plus!</i>
Strophe 11 Vers 2-4 Accès de créativité	<i>“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –</i>	Force me fut de trouver là – en ce <u>vocabulaire exigu</u> – Les seules complètes paroles qu’un maître éduqué <u>en l’école</u> <u>De vie</u> et miné des <u>véroles</u> du désespoir le plus grand, [...] [mon soulignement]
Strophe 14 Vers 1-2 ~Chérubins pour séraphin?	<i>Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.</i>	Alors, l’air sembla s’embuer du parfum d’un encens caché Issu d’un encensoir porté par de petits anges nus.
Strophe 14 Vers 4-5 ~Rythme cassé	<i>Respite – respite and nepenthe, from thy memories of Lenore; Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”</i>	Le répit, népenthès béat, en mémoire de Lénore. Bois ce népenthès! Bois encore! Oublie la perdue Lénore! »

Strophe 15 Vers 2-3 ~Choix de mots inusité	<i>Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate, yet undaunted, on this desert land enchanted –</i>	Envoyé du <u>Satan vilain</u> ou, des typhons, <u>détritus</u> ! Toi, désolé mais indompté, en ce désert ensorcelé, [mon soulignement]
Strophe 17 Vers 1-2 Mot inusité	<i>“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting –</i>	« Qu’entre nous ce mot soit l’ultime, oiseau ou démon <u>cacochyme</u> [...] [mon soulignement]

Or, un autre aspect s’est retrouvé en difficulté : l’aspect phonétique. Les 72 rimes originales en /ɔr/ se retrouvent parmi un grand total de 106 rimes dont la voyelle principale est à langue abaissée, type de voyelles associées par leur relâchement lingual à la tristesse. Pour ce qui est des rimes comprenant des voyelles à langue élevée, elles sont au nombre de 54 chez Poe. Il y a donc tout près de deux rimes à langue abaissée pour chaque rime à langue élevée, ce qui, relativement aux effets phonétiques, indique une majorité indéniable de sons à tendance mélancolique chez le poète américain⁵⁹. En ce qui concerne Laurendeau, j’ai relevé toutes les rimes et les ai classées selon l’élévation ou l’abaissement de la langue lorsqu’on les prononce⁶⁰. Après avoir compté toutes les rimes, j’en suis venue à ce résultat : 119 rimes à langue élevée (dont on peut retrancher 18 rimes, car *nevermore* ne peut pas vraiment être traduit par quoi que ce soit d’autre que *jamais plus*, à moins que quelqu’un ait une idée qui soit idiomatique?) et 80 rimes à langue abaissée. Ainsi, la traduction de Laurendeau contient plus de rimes associées à la joie que de rimes associées à la mélancolie. Cette majorité de rimes associées à la joie expliquent cette impression de légèreté qu’on a en lisant la traduction de Laurendeau.

En même temps, Laurendeau déclare dans sa brève introduction à sa version qu’elle se veut débarrassée de la sensiblerie sacralisante de ses prédécesseurs traducteurs-poètes et accompagnée d’un peu de cette autodérision qu’on trouve, il est vrai, dans quelques nouvelles littéraires de Poe. Certes, il ne faut pas sur-sentimentaliser comme Rollinat, qui fait se replier sur lui-même le narrateur vers la fin du récit. Mais il ne faut pas prendre les tourments du narrateur à la légère et modifier le ton de l’original. Bien rendre le ton d’une œuvre est un travail délicat.

⁵⁹ Voir la section de l’annexe consacrée à Poe, où j’ai surligné les rimes dont les voyelles sont à langue abaissée et souligné celles dont les voyelles sont à langue élevée.

⁶⁰ Voir la section de l’annexe consacrée à Laurendeau. Comme pour Poe, j’ai surligné les rimes à langue abaissée et souligné celles à langue élevée. De plus, un tableau-résumé suit immédiatement le poème où les rimes sont comptabilisées.

C'est pourquoi il importe d'être à l'écoute du poème et de vibrer à son unisson avant même de commencer à travailler sur l'œuvre.

Parmi les avantages d'une traduction de ce type, notons que le format de strophe que préconisait Poe est immédiatement reconnaissable sans le moindre doute possible. De plus, la tension interne du texte est maintenue.

Par contre, cette tension interne s'avère par endroits problématique. Les rimes ajoutées nuisent à la recreation du poème dans la langue d'arrivée. En effet, ce trop haut niveau de complexité a entraîné des arrangements syntaxiques irréguliers, des impropriétés, des ajouts et omissions, des choix de mot inadéquats et des modifications de ton qui ne correspondent pas à ce l'on trouve chez Poe.

De fait, Poe a composé le *Raven* à une époque où il savait que son épouse Virginia allait mourir dans un avenir plus ou moins rapproché de la tuberculose, alors cet esprit d'autodérision semble déplacé dans un poème où Poe se prépare à la mort de sa bien-aimée. Ce n'est pas un poème satirique, mais un douloureux témoignage.

C'est pourquoi j'ai procédé avec le plus grand respect possible à la traduction de cette œuvre tragique que nous a léguée Edgar Allan Poe. Passons à l'analyse de ma traduction du *Raven*.

Le *Raven* et moi

Cette traduction, je l'ai amorcée en tant qu'étudiante en quête d'un baccalauréat spécialisé en traduction. Le premier point en importance a été pour moi d'avoir une structure de vers presque identique à l'original. Peu après avoir amorcé ma traduction, j'ai décidé de ne pas employer les vers acatalectiques (exception faite du dernier vers de chaque strophe) que Poe avait choisis afin de me donner trois syllabes de plus, question de me donner une marge de manœuvre. De plus, j'ai enlevé la rime interne du quatrième vers, car cette rime, j'en étais persuadée, nuirait au texte au lieu de le servir. Ce sont les seuls éléments formels que j'ai modifiés, sans quoi ma version eût été bien différente et probablement inférieure en qualité littéraire.

Voici la façon dont mes strophes ont été construites.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I	Sous	le	ciel	mor	ne	de	mi	nuit,	mé	di	tant,	las	et	a	lan	gui,
II	Quel	que	li	vre	cu	rieux,	fan	tasque,	de	cou	tu	mes	per	dues	et	mortes,
III	J'é	tais	sur	le	point	de	dor	mir,	sou	dain	un	son	se	fit	sen	tir
IV	Tout	com	me	si	quel	qu'un	frap	pait,	frap	pait	dou	ce	ment	à	ma	porte.
V	« C'est	un	vi	si	teur,	mur	mu	rai-je,	frap	pant	dou	ce	ment	à	ma	porte –
VI	Que	ce	la,	et	rien	de	plus. »									

La même structure de strophe, schématisée cette fois.

8 – A – 8 – A
 – – 16 – – B
 8 – C – 8 – C
 – – 16 – – B
 – – 16 – – B
 7 – D

Chaque strophe se termine donc par une rime orpheline. La raison pour laquelle j'ai procédé ainsi est que je ne pouvais pas produire quelque chose d'aussi fort que le *nevermore* de Poe. L'idée m'est donc venue qu'une rime orpheline sortie de nulle part allait offrir au lecteur ou à l'auditeur une surprise qu'une rime prévisible ne pouvait pas fournir. Bien sûr, au fur et à mesure que l'œuvre avance, cette rime orpheline devient de plus en plus prévisible et perd de son effet d'origine, mais elle continue à se détacher du reste par son unicité.

Passons aux segments témoin. Je tâcherai d'être aussi objective à mon propre égard que je l'ai été à l'égard de Baudelaire, de Mallarmé, de Rollinat et de Laurendeau. Pour ce faire, je ne parlerai à la première personne du singulier qu'à la première phrase, puis j'emploierai des formules impersonnelles pour le reste de l'explication.

Segment I *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -*

Voici mes deux vers introductifs : « Sous le ciel morne de minuit, méditant, las et alangui, / Quelque livre curieux, fantasque, de coutumes perdues et mortes, ». Pour ce qui est du premier hémistiche de l'extrait, on a le même son final en /i/. Une image cependant est ajoutée, à savoir l'image du ciel. Le deuxième hémistiche est à un pied près, rythmiquement parlant, du rythme employé par Poe, c'est-à-dire qu'on est passé d'un 4-4 à un 3-5. L'allitération en /w/ a été remplacée par une allitération en /l/, ce qui est digne de mention, vu que ce sont des lettres voisées et non fricatives, comparativement au /f/ de « faible et fatigué » de Baudelaire et Mallarmé qui est non voisé et fricatif. En ce qui concerne le deuxième vers, la version française impose deux arrêts, arrêts explicables par une question de pieds, sans quoi le nombre de pieds aurait été trop élevé. Les images et le discours sont légèrement modifiés, mais le ton est conservé.

Segment II *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

Pour ce passage, j'ai opté pour : « Tout comme si quelqu'un frappait, frappait doucement à ma porte. / « C'est un visiteur, murmurai-je, frappant doucement à ma porte – / Que cela, et rien de plus. » En ce qui a trait au premier vers, le discours est maintenu : la répétition du mot *frappait* de part et d'autre de la virgule, la lettre, le rythme, le ton, la sonorité, tout est là. En ce qui concerne le deuxième, là aussi, le discours est intact : même rythme, même expressivité, même sens. Et le troisième vers est aussi à l'identique à une virgule près (virgule qui reflète la première version du *Raven*, parue en 1845).

**Segment III *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;***

En équivalent à ces deux vers, j'ai écrit : « Le soyeux et triste murmure aux pourpres rideaux de guipure / M'effrayait – m'emplissait d'effrois qui m'étaient inconnus encore, ». Au premier vers, l'allitération en /s/ est affaiblie. Quant au deuxième vers, la répétition des verbes est présente, entrecoupée d'un tiret comme l'original. Les deux verbes contiennent trois syllabes chacun, ce qui donne deux syllabes en trop selon le modèle original. L'adjectif *fantastic* n'est pas rendu, mais le substantif *effrois* évoque la terreur décrite par Poe. Quant à la rime finale du vers, elle a une sonorité presque identique à la sonorité source.

**Segment IV *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;***

Afin de rendre ce passage, j'ai employé la tournure suivante : « Scrutant l'ombre attentivement, je restai contemplant, tremblant, / Doutant, rêvant de rêves dont nul n'avait rêvé jusqu'à lors, ». Dans l'ensemble de l'extrait, les virgules se situent aux mêmes endroits, la sonorité est très près de l'original, les images représentent bien celles qu'offre le *Raven* de Poe et le ton est le même qu'en anglais. La cascade de verbes reste en place et évoque elle aussi le battement de cœur qu'on peut entendre chez Poe.

Segment V *Quoth the Raven "Nevermore"*

Pour traduire cet extrait, je propose : « Dit le Corbeau, "Jamais Plus". » De leur côté, Baudelaire, Mallarmé et Laurendeau ont opté pour : « Le corbeau dit » (avec un C majuscule chez Mallarmé), qui se termine en /i/, un son prononcé avec la langue élevée, son associé au sourire. Avec la formulation « Dit le Corbeau », le son entendu en dernier est un /o/ sonore, très sombre, qui fait écho au /o/ qu'on entend dans le mot *quoth*. De plus, comme le *Raven* évoque les *nursery rhymes*, et comme les inversions sont usitées dans les vieux contes de fée français, la

nouvelle tournure « verbe + sujet » donne au texte un cachet littéraire qu'une tournure « sujet + verbe » évoque moins.

Segment VI *dirges*

Pour ce mot, j'ai choisi le terme « chant funèbre ». D'une grande neutralité religieuse, il sied au contexte du *Corbeau*.

Segment VII *of bird, and bust and door;*

Quant à cette énumération, je l'ai traduite par : « l'oiseau, le buste, la porte, ». Le tout est précédé de la préposition *devant*. Le rythme est conservé, l'ordre aussi.

Segment VIII *What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*

Je propose : « Ce que l'affreux, effroyable et frêle Corbeau d'une ère morte, ». Si le rythme n'est pas vraiment celui que Poe a conçu, le ton y est. En ce qui a trait aux figures de style, l'allitération en /g/ est devenue une allitération en /fr/, aussi explosive sur le plan phonétique, mais non voisée et fricative. Cela donne une sensation auditive un peu plus rugueuse, mais tout aussi efficace que son modèle de départ. Le reste des éléments est présent et la sonorité finale est à quelques sons près la même.

Segment IX *"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil!*

Pour ce passage qui apparaît deux fois dans l'original, j'ai fourni la même traduction pour chacune des occurrences : « "Prophète! dis-je, enfant du Démon! – Oui, prophète, corbeau ou démon! ». Du côté du premier hémistiche, la virgule est reculée d'un pied par rapport à l'original, mais l'ordre des éléments est respecté. Quant au second hémistiche, sa première moitié est inversée et contient une virgule afin de respecter l'idiomaticité de la langue française.

Ce détail rythmique mis à part, le discours est tout à fait identique à celui présent dans le poème source.

Segment X *balm in Gilead*

Pour ce point, je vais devoir rédiger à la première personne du singulier, dérogeant pour la première et la dernière fois à la règle de neutralité que je me suis fixée.

À vrai dire, j'ignorais ce qu'était un « balm in Gilead » avant de traduire le *Raven*. Quand j'ai trouvé le passage biblique où ce baume est mentionné, je suis allée voir ce que différentes versions françaises de la Bible avaient proposé comme équivalent. J'ai ainsi trouvé le terme *baume de Galaad*. C'est donc le terme auquel j'ai eu recours dans ma traduction.

Segment XI *Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!* *Take thy beak from off my heart, and take thy form from off my door!*

Pour ces quatre hémistiches sonores du *Corbeau*, je propose : « Laisse ma solitude entière – va-t'en du buste de ma porte! / Ôte ton vil bec de mon cœur, ainsi que ton corps de ma porte!" ».

Au premier hémistiche, on trouve une légère modulation de la négative (*unbroken*) à la positive (*entière*), ainsi que l'absence du point d'exclamation qui était dans l'original. Ces détails mis à part, le rythme est exactement le même et l'image est identique.

En ce qui concerne le deuxième hémistiche, le discours est intact à l'exception de la préposition de lieu *above* qui a disparu.

Pour ce qui est du troisième hémistiche, il possède une accentuation tonique marquée sur le même signifié (dans le sens saussurien du terme) que dans le poème d'origine, à savoir le bec du Corbeau. Le seul élément qui vienne déranger le discours est l'adjectif *vil*, ajouté parce que le français était plus concis que l'anglais et un pied manquait. Or, cet adjectif respecte le ton du récit à ce stade-ci, l'image est intacte et la multiplication des consonnes explosives rend la sommation du narrateur efficace.

Relativement au quatrième hémistiche, l'accentuation tonique tombe également sur le même signifié, c'est-à-dire le corps (ou la forme) du Corbeau. Tout comme à l'hémistiche précédent, la présence de plusieurs consonnes explosives confère à l'apostrophe du narrateur une certaine brutalité sonore qui concorde avec l'état d'esprit du narrateur. L'imagerie de départ est conservée, le ton l'est aussi.

En somme, les quatre hémistiches sonores de ma traduction correspondent dans une large mesure à ceux de Poe. Ils conservent la sonorité sombre présente dans le *Raven*.

Maintenant, passons tant à la finale du poème qu'à la finale des analyses de segments témoin.

Segment XII *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

Ma version :

*Et le Corbeau, déterminé, est toujours là, là-haut perché,
Sur le buste de Pallas sur la porte de mon cabinet.
Et ses yeux ont l'apparence de ceux d'un démon en transe,
Et la lampe allumée projetait son ombre sur le parquet,
Et mon âme de cette ombre gisant ployée sur le parquet
Ne s'en ira – jamais plus!*

En détail, vers par vers :

~ *Et le Corbeau, déterminé, est toujours là, là-haut perché,*

Ce vers est distribué de manière identique à la version de Poe : 4-4-4-4. Même la mise en relief de « *still is sitting* » est reproduite : « *là-haut perché* ». Un changement d'éclairage se fait remarquer : *déterminé* ne saurait reproduire l'image de *never flitting*, mais dans les deux-cas, un élément sémantique de persévérance est notable. Et bien que la répétition de « *still is sitting* » est manquante, les deux fragments de quatre pieds du

second hémistiche comprennent chacun l'adverbe *là* qui rappelle vaguement la répétition de Poe.

~ *Sur le buste de Pallas sur la porte de mon cabinet.*

Ici, le seul élément sémantique de l'original qui a disparu au cours du transfert linguistique est l'adjectif *pallid*. En outre, les deux prépositions spatiales sont identiques en français (*sur*), alors que chez Poe on en recense deux (*on* et *above*). Ces deux points exceptés, on retrouve les mêmes images, le même rythme sans virgule introspective et le même discours.

~ *Et ses yeux noirs ont l'apparence de ceux d'un démon en transe,*

La rime interne et les images contenues dans le poème source concordent avec le vers de Poe. Dans le premier hémistiche, on remarque l'insertion de l'épithète *noirs*. Au second hémistiche, une modification d'éclairage transforme « *dreaming* » en « *transe* ». Les deux mots partagent la même notion d'état second, d'état modifié de conscience. Pour le reste, le rythme et la disposition des idées correspondent tout à fait à ce que Poe écrit.

~ *Et la lampe allumée projetait son ombre sur le parquet,*

D'emblée, on constate l'absence de « *streaming* ». Ensuite, à la fin du vers, la sonorité est à langue beaucoup trop élevée pour ce qu'offre l'original. Toutefois, le mot accentué au second hémistiche est *ombre* qui ajoute une touche d'obscurité supplémentaire. Dans un autre ordre d'idées, on note à nouveau l'absence de virgules introspectives, ce qui permet de réciter l'intégralité du vers sans interruption.

~ *Et mon âme de cette ombre gisant ployée sur le parquet*

Tout est là, à l'exception d'une finale à voyelle plus élevée que dans le poème original. L'imagerie et la lettre de l'original sont conservées, et le ton reste assez neutre-triste pour fournir au lecteur une idée de l'obscurité du vers de Poe.

~ *Ne s'en ira – jamais plus!*

L'effet de *verdict sur le point d'être annoncé* est intact. Le seul élément sémantique qui soit absent est la verticalité présente dans « *Shall be lifted* ». *S'en aller* ne présuppose qu'un mouvement du point A au point B, sans égard à la direction précise de ce mouvement. À part cela, le discours est adéquat.

Dans tout travail poétique, il importe de s'attarder au son des mots. Veut-on créer une ambiance de féeerie qu'on devra employer des sons légers, des voyelles à langue élevée et des syllabes qui se suivent dans un ordre agréable à l'oreille. Veut-on illustrer le tangage d'un bateau qu'on arrangera les vers comme Nelligan dans son *Vaisseau d'or* afin que les accents toniques créent une sensation auditive de roulis. Veut-on évoquer une folie similaire à celle du narrateur du *Tell-Tale Heart* de Poe qu'on ira chercher des mots qui, lorsqu'ils s'entrechoquent, produisent des sonorités inhabituelles et éclectiques. Veut-on décrire des vagues gigantesques s'écrasant et se déchirant sur les rochers qu'on choisira des consonnes fricatives et explosives pour que l'imagerie et la sonorité du poème soient en pleine harmonie.

Il en va de même pour mon *Corbeau*. En matière d'esprit, les traductions littérales, mais soigneusement effectuées par Baudelaire et par Mallarmé sont irréprochables et ne dévient pratiquement pas vers une autre tonalité que celle fixée par Poe. Quant à la forme, c'est Laurendeau qui est le plus près de l'original, à deux rimes internes près. Toutefois, je suis d'avis que le *Corbeau* que j'ai produit est, des cinq traductions analysées ici, celui qui se rapproche le plus de l'original dans son discours et dans ses effets phonétiques. Je m'explique.

Selon Meschonnic : « Le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique. »⁶¹ C'est donc dire que reproduire le discours d'un sujet écrivant signifie respecter sa prosodie, son rythme, la légèreté ou la lourdeur des sons qu'il emploie, son registre de langue, son ton, son imagerie et son style personnel, entre autres. Dans un cas de traduction de l'anglais vers le français, les sonorités, l'historicité et la syntaxe se ressemblent intimement, bien qu'elles possèdent des bagages linguistiques historiques bien différents. Étant donné que le français ne peut pas toujours s'adapter au moule anglais, j'ai dû modifier en certains endroits la syntaxe, l'imagerie, l'angle d'attaque ou le lexique de Poe. J'ai atténué ces modifications autant que faire se peut. Si je m'étais trop éloignée des formulations originales, j'aurais eu le sentiment de trahir l'œuvre du maître américain, donnant du coup tout son sens à l'expression *traduttore, tradittore*.

Pour ce qui est de l'aspect phonétique, nous avons vu dans le chapitre consacré à Laurendeau que Poe avait inscrit dans son poème deux rimes à voyelle à langue abaissée pour chaque rime à voyelle à langue élevée, ce qui donne un ton particulièrement sombre à son œuvre.

⁶¹ MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse, Verdier, 1999, p. 74

De mon côté, on recense 69 à voyelle à langue abaissée et 75 à voyelle à langue élevée, que l'on peut réduire à 57 si l'on enlève les rimes en fin de strophe en *plus*. Certainement, c'est léger comme écart comparativement à l'original. Par contre, d'autres sonorités sombres sont éparpillées un peu partout dans le poème, ce qui contribue à assombrir la tonalité générale de ma traduction. J'ai aussi prêté attention aux variations de tonalité dans le *Raven*, où le ton est plus léger, plus lumineux qu'ailleurs dans l'œuvre, notamment le passage où le narrateur perçoit les effluves d'un encensoir balancé par un séraphin. J'ai fait en sorte que mon style d'écriture épouse celui de Poe aussi précisément que possible

Ce type de traduction est très avantageux, car il recrée l'original jusque dans ses subtilités (figures de style, ton, imagerie, jeux de mots, effets phonétiques, etc.). Il permet de reproduire la voix du poète et la tension interne de l'œuvre. Ce faisant, l'intensité émotive d'origine peut se déployer dans le poème cible. Comme cette manière de traduire permet de modifier très légèrement la forme afin d'obtenir une petite marge de manœuvre de quelques syllabes de plus, nul n'est besoin de forcer la langue d'arrivée à entrer dans le cadre syllabique source en ayant recours à une syntaxe peu idiomatique ou des mots qui n'ont pas d'équivalent ou de référent dans le poème source.

Cette manière de traduire est difficile, chronophage et psychologiquement exigeante. Il faut se plonger dans l'émotivité du poème et trouver des moyens de faire résonner l'œuvre jusque dans ses moindres détails, tout en demeurant en partie froidement rationnel(le). En tout temps, il faut se rappeler les limites qui circonscrivent le travail tant du traducteur que du poète en soi. Tout au long du processus de traduction du *Raven*, je ressentais une tension entre moi traductrice et moi poétesse : la traductrice veillait à ce que la poétesse ne dépasse pas les bornes établies par Poe en se perdant dans des envolées lyriques; la poétesse veillait à ce que la traductrice ose certaines formulations acceptables en poésie, mais trop littéraires pour un texte pragmatique. Les moments d'extase arrivaient aux moments où tant la traductrice que la poétesse, après un long labeur commun, contemplaient un passage, remplies de satisfaction devant un si beau résultat. Voilà sans aucun doute possible l'une des plus grandes jouissances de la traduction.

‘Tis the end, and nothing more...

Tel qu'on a pu le constater, traduire un poème peut s'accomplir de nombreuses manières. Certaines tendent à modifier l'œuvre plus que d'autres. Nous avons abordé en premier lieu les traductions littérales de Baudelaire et de Mallarmé, qui respectent la lettre et permettent de garder tous les éléments sémantiques tout en recréant le ton original. En deuxième lieu, la traduction personnalisée en vers de Rollinat permet de mettre ses talents de traducteur à l'épreuve tout en adaptant le poème à son style littéraire propre. En troisième lieu, la traduction de Laurendeau possède une structure de strophe identique à celle que Poe a conçue mais qui, par ses effets phonétiques, modifie le ton de l'œuvre en ayant recours à une quantité considérable de mots contenant des voyelles prononcées avec la langue élevée, voyelles qui suggèrent davantage la joie que la tristesse. Finalement, j'ai étudié ma version qui, bien qu'elle n'ait pas exactement le même nombre de pied ni le même schéma de rimes que l'original, respecte le ton de l'œuvre, sa fonction poétique, son discours, ses aspects phonétiques et sa tension interne, à quelques exceptions près. Traduire est une quête de la vérité du texte. Bien sûr, le poème cible ne sera jamais exactement comme l'original, mais l'essentiel est de proposer un poème dont les standards soient idéalement aussi élevés pour le poème cible que pour le poème source.

Sans aucun doute, la traduction est un art subtil, dont il ne faut pas sous-estimer la profonde complexité. Lorsque l'on parcourt une œuvre littéraire et qu'on en mesure les nuances, les caractéristiques intrinsèques et les composantes discursives, on constate l'enchevêtrement délicat des idées, du lexique, des figures de style, des aspects phonétiques et de l'émotivité qui la composent. C'est, en quelque sorte, l'empreinte digitale du poème.

Dans cette perception que j'ai de mon rôle d'intermédiaire entre le lectorat francophone et l'auteur d'origine, j'ai toujours senti que je me devais de faire exactement comme si on me confiait le rôle de guider les touristes dans un lieu historique d'importance. Tout d'abord, il importe de s'informer et de s'imprégner des lieux. Ensuite, il faut apprendre à aimer l'histoire et les personnages associés au monument pour mieux les raconter aux visiteurs plus tard. Enfin, il faut incarner l'époque et la faire vivre aux touristes comme s'ils y étaient. Il en va de même pour le texte.

Ma mission consistait, en premier lieu, à m'immerger mentalement dans le poème et à éclaircir les passages qui m'étaient obscurs afin de ne rien laisser au hasard. J'ai effectué des recherches afin d'approfondir ma connaissance de l'aspect mythologique du poème, question de mieux comprendre sa symbolique. Lorsque j'ai terminé ma plongée dans l'œuvre, je me suis mise à traduire l'œuvre strophe par strophe en deux étapes : traduction littérale, puis versification. Une fois toutes les strophes traduites, j'ai pris du recul avant de tout réviser, et ce, à plusieurs reprises.

De cette façon, j'ai pu explorer le récit de Poe dans ses moindres détails afin de me préparer à le raconter aussi précisément que possible et en me rapprochant autant que faire se peut du discours, de l'organicité du *Raven*. De cette façon, si le visiteur connaît l'œuvre en profondeur, il sera ravi de retrouver dans ma traduction les traits immédiatement reconnaissables du poème qu'il aime tant. S'il appert que le lecteur est un néophyte, je pourrai le guider avec bienveillance dans une vérité toute proche de celle de l'original. Le tout en mettant à profit toutes mes ressources d'écrivaine afin de mouler mon écriture à l'écriture de Poe. Mais surtout, en me transcendant pour me fondre, en quelque sorte, dans son esprit tortueux, génial, mathématique, et devenir quelqu'un d'autre l'espace d'une traduction. Ce n'est qu'à ces conditions qu'on peut offrir une traduction vivante, vibrante, digne de ces écrits d'une ère morte qu'on aide à traverser vers d'autres horizons, vers d'autres époques, des écrits prêts à charmer de nouveaux publics, pour qu'ils puissent perdurer – *forevermore!*

[*Annexe*]

***The Raven* par Edgar Allan Poe**

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.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
“’Tis some visitor entreating entrance at my chamber door —
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; —
This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” — here I opened wide the door; —
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!” —
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore —
Let my heart be still a moment and this mystery explore;—
’Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door —
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

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 farther 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.”

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of ‘Never — nevermore’.”

But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking “Nevermore.”

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee
Respite — respite and nepenthe, from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
Quoth the Raven "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —
Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!"
Quoth the Raven "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."
Quoth the Raven "Nevermore."

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting —
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
Quoth the Raven "Nevermore."

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

Le Corbeau de Charles Baudelaire

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. »

Ah! distinctement je me souviens que c'était dans le glacial décembre, et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je désirais le matin; en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Lénore perdue, pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, – et qu'ici on ne nommera jamais plus.

Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour; si bien qu'enfin, pour apaiser le battement de mon cœur, je me dressai, répétant : « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre, quelque visiteur attardé sollicitant l'entrée à la porte de ma chambre; - c'est cela même, et rien de plus. »

Mon âme en ce moment se sentit plus forte. N'hésitant donc pas plus longtemps : « Monsieur, – dis-je, – ou madame, en vérité j'implore votre pardon; mais le fait est que je sommeillais, et vous êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu'à peine étais-je certain de vous avoir entendu. » Et alors j'ouvris la porte toute grande; – les ténèbres, et rien de plus!

Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins longtemps plein d'étonnement, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver; mais le silence ne fut pas troublé, et l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul mot proféré fut un nom chuchoté : « Lénore! » – C'était moi qui le chuchotais, et un écho à son tour murmura ce mot : « Lénore! » – Purement cela, et rien de plus.

Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un coup un peu plus fort que le premier. « Sûrement, – dis-je, – sûrement, il y a quelque chose aux jalousies de ma fenêtre; voyons donc ce que c'est, et explorons ce mystère. Laissons mon cœur se calmer un instant, et explorons ce mystère; – c'est le vent, et rien de plus. »

Je poussai alors le volet, et, avec un tumultueux battement d'ailes, entra un majestueux corbeau digne des anciens jours. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta pas, il n'hésita pas une minute; mais, avec la mine d'un lord ou d'une lady, il se percha au-dessus de la porte de

ma chambre; il se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre; – il se percha, s’installa, et rien de plus.

Alors cet oiseau d’ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que ta tête, – lui dis-je, – soit sans huppe et sans cimier, tu n’es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la Nuit plutonienne! » Le corbeau dit : « Jamais plus! »

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n’eût pas un bien grand sens et ne me fût pas d’un grand secours; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d’un nom tel que *Jamais plus!*

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

Tressaillant au bruit de cette réponse jetée avec tant d’à-propos : « Sans doute, – dis-je, – ce qu’il prononce est tout son bagage de savoir, qu’il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu’à ce que ses chansons n’eussent plus qu’un seul refrain, jusqu’à ce que le *De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain : Jamais, jamais plus!

Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l’oiseau et du buste et de la porte; alors, m’enfonçant dans le velours, je m’appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son *Jamais plus!*

Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n’adressant plus une syllabe à l’oiseau, dont les yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu’au fond du cœur; je cherchais à deviner cela, et plus encore, ma tête reposant à l’aise sur le velours du coussin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet caressé par la lumière de la lampe que sa tête, à *Elle*, ne pressera plus, – ah! jamais plus!

Alors, il me sembla que l’air s’épaississait, parfumé par un encensoir invisible que balançaient des séraphins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. « Infortuné! – m’écriai-je, – ton Dieu t’a donné par ses anges, il t’a envoyé du répit, du répit et du népenthès dans tes ressouvenirs de Lénore! Bois, oh! bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore perdue! » Le corbeau dit : « Jamais plus! »

« Prophète! – dis-je, – être de malheur! oiseau ou démon, mais toujours prophète! que tu sois un envoyé du Tentateur, ou que la tempête t’ait simplement échoué, naufragé, mais encore

intrépide, sur cette terre déserte, ensorcelée, dans ce logis par l'Horreur hanté, – dis-moi sincèrement, je t'en supplie, existe-t-il, existe-t-il ici un baume de Judée? Dis, dis, je t'en supplie! » Le corbeau dit : « Jamais plus! »

« Prophète! – dis-je, – être de malheur! oiseau ou démon! Toujours prophète! par ce Ciel tendu sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus! »

« Que cette parole soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon! – hurlai-je en me redressant. – Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la Nuit platonienne; ne laisse pas ici une seule plume noire comme souvenir du mensonge que ton âme a proféré; laisse ma solitude inviolée; quitte ce buste au-dessus de ma porte; arrache ton bec de mon cœur et précipite ton spectre loin de ma porte! » Le corbeau dit : « Jamais plus! »

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, – jamais plus!

***Le Corbeau* par Stéphane Mallarmé**

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

Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre : et chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour – vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin – au chagrin de la Lénore perdue – de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore : – de nom pour elle ici, non, jamais plus!

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait – m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre – quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre; c'est cela et rien de plus. »

Mon âme devint subitement plus forte et, n'hésitant davantage « Monsieur, dis-je, ou Madame, j'implore véritablement votre pardon; mais le fait est que je somnolais et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vîntes heurter, heurter à la porte de ma chambre, que j'étais à peine sûr de vous avoir entendu. » – Ici j'ouvris, grande, la porte : les ténèbres et rien de plus.

Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des rêves qu'aucun mortel n'avait osé rêver encore; mais le silence ne se rompit point et la quiétude ne donna de signe : et le seul mot qui se dit, fut le mot chuchoté « Lénore! » Je le chuchotai – et un écho murmura de retour le mot « Lénore! » – purement cela et rien de plus.

Rentrant dans la chambre, toute mon âme en feu, j'entendis bientôt un heurt en quelque sorte plus fort qu'auparavant. « Sûrement, dis-je, sûrement c'est quelque chose à la persienne de ma fenêtre. Voyons donc ce qu'il y a et explorons ce mystère – que mon cœur se calme un moment et explore ce mystère; c'est le vent et rien de plus. »

Au large je poussai le volet; quand, avec maints enjouement et agitation d'ailes, entra un majestueux Corbeau des saints jours de jadis. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta ni n'hésita un instant : mais, avec une mine de lord ou de lady, se percha au-dessus de la porte de ma chambre – se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre – se percha, siégea et rien de plus.

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit chue et rase, non! dis-je, tu n'es pas

pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit – dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit. » Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à-propos; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre – un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que : « Jamais plus. »

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 amis déjà ont pris leur vol – demain, il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol. » Alors l'oiseau dit : « Jamais plus. »

Tressaillant au calme rompu par une réplique si bien parlée : « Sans doute, dis-je, ce qu'il profère est tout son fonds et son bagage, pris à quelque malheureux maître que l'impitoyable Désastre suivit de près et de très-près suivit jusqu'à ce que ses chansons comportassent un unique refrain; jusqu'à ce que les chants funèbres de son Espérance comportassent le mélancolique refrain de « Jamais – jamais plus. »

Le Corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire, je roulai soudain un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte; et m'enfonçant dans le velours, je me pris à enchaîner songerie à songerie, pensant à ce que cet augural oiseau de jadis – à ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis signifiait en croassant : « Jamais plus. »

Cela, je m'assis occupé à le conjecturer, mais n'adressant pas une syllabe à l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein; cela et plus encore, je m'assis pour le deviner, ma tête reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours dévoré par la lumière de la lampe qu'*Elle* ne pressera plus, ah! jamais plus.

L'air, me sembla-t-il, devint alors plus dense, parfumé selon un encensoir invisible balancé par les Séraphins dont le pied, dans sa chute, tintait sur l'étoffe du parquet. « Misérable, m'écriai-je, ton Dieu t'a prêté – il t'a envoyé, par ces anges, le répit – le répit et le népenthès dans ta mémoire de Lénore! Bois! oh! bois ce bon népenthès et oublie cette Lénore perdue! » Le Corbeau dit : « Jamais plus! »

« Prophète, dis-je, être de malheur! prophète, oui, oiseau ou démon! Que si le Tentateur t'envoya ou la tempête t'échoua vers ces bords, désolé et encore tout indompté, vers cette déserte terre enchantée – vers ce logis par l'horreur hanté : dis-moi véritablement, je t'implore! y a-t-il du baume en Judée? – dis-moi, je t'implore. » Le Corbeau dit : « Jamais plus! »

« Prophète, dis-je, être de malheur! prophète, oui, oiseau ou démon! Par les Cieux sur nous épars – et le Dieu que nous adorons tous deux – dis à cette âme de chagrin chargée si, dans le distant Éden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Lénore –

embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore. » Le Corbeau dit :
« Jamais plus! »

« Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit, » hurlai-je, en me dressant. « Recule en la tempête et le rivage plutonien de Nuit! Ne laisse pas une plume noire ici comme un gage du mensonge qu'a proféré ton âme. Laisse inviolé mon abandon! quitte le buste au-dessus de ma porte! ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte! » Le Corbeau dit : « Jamais plus! »

Et le Corbeau, sans voleter, siège encore – siège encore sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre : et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera – jamais plus!

Le Corbeau par Maurice Rollinat

(Ajouts soulignés, omissions inscrites en bulle, modulations évidentes en gras)

Vers le sombre minuit, tandis que fatigué
J'étais à méditer sur maint volume rare
Pour tout autre que moi dans l'oubli relégué,
Pendant que je plongeais dans un rêve bizarre,
Il se fit tout à coup comme un tapotement
De quelqu'un qui viendrait frapper tout doucement
Chez moi. Je dis alors, bâillant, d'une voix morte :
« C'est quelque visiteur – oui – qui frappe à ma porte :
C'est cela seul et rien de plus! »

*While I
nodded*

Ah! très distinctement je m'en souviens! c'était
Par un âpre décembre – au fond du foyer pâle,
Chaque braise à son tour lentement s'émiettait,
En brodant le plancher du reflet de son rôle.
Avide du matin, le regard indécis,
J'avais lu, sans que ma tristesse eût un sursis,
Ma tristesse pour l'ange enfui dans le mystère,
Que l'on nomme là-haut Lenore, et que sur terre
On ne nommera jamais plus!

*[...] silken,
[...] uncertain*

Et les rideaux pourprés sortaient de la torpeur,
Et leur soyeuse voix si triste et si menue
Me faisait tressaillir, m'emplissait d'une peur
Fantastique et pour moi jusqu'alors inconnue :
Si bien que pour calmer enfin le battement
De mon cœur, je redis debout : « Évidemment
C'est quelqu'un attardé qui, par ce noir décembre,
Est venu frapper à la porte de ma chambre;
C'est cela même et rien de plus. »

Pourtant, je me remis bientôt de mon émoi,
Et sans temporiser : « Monsieur, dis-je, ou madame,
Madame ou bien monsieur, de grâce, excusez-moi
De vous laisser ainsi dehors, mais, sur mon âme,
Je sommeillais, et vous, vous avez tapoté
Si doucement à ma porte, qu'en vérité
À peine était-ce un bruit humain que l'on entende! »
Et cela dit, j'ouvris la porte toute grande :
Les ténèbres et rien de plus!

Longuement à pleins yeux, je restai là, scrutant
 Les ténèbres! rêvant des rêves qu'aucun homme
 N'osa jamais rêver! Stupéfait, hésitant,
 Confondu et béant d'angoisse – mais, en somme,
 Pas un bruit ne troubla le silence enchanté
 Et rien ne frissonna dans l'immobilité;
 Un seul nom fut soufflé par une voix : « Lenore! »
 C'était ma propre voix! – l'écho, plus bas encore,
 Redit ce mot et rien de plus!

Je rentrai dans ma chambre à pas lents, et, tandis
 Que mon âme, **au milieu d'un flamboyant vertige**,
Se sentait défaillir et rouler, – j'entendis
 Un second coup plus fort que le premier. – Tiens! dis-je,
 On cogne à mon volet! Diab!e! je vais y voir!
 Qu'est-ce que mon volet pourrait donc bien avoir?
Car il a quelque chose! allons à la fenêtre
 Et sachons, sans trembler, ce que cela peut être!
 C'est la rafale et rien de plus!

Lors, j'ouvris la fenêtre et voilà qu'à grand bruit,
 Un corbeau de la plus merveilleuse apparence
 Entra, majestueux et noir comme la nuit.
 Il ne s'arrêta pas, mais plein d'irrévérence
Brusque, d'un air de lord ou de lady, s'en vint
S'abattre et se percher sur le buste divin
 De Pallas, sur le buste à couleur pâle, en sorte
Qu'il se jucha tout juste au-dessus de ma porte...
 Il s'installa, puis rien de plus!

*[...] of the
saintly days of
yore;*

Et comme il induisait mon pauvre cœur amer
 À sourire, l'oiseau de si mauvais augure,
 Par l'âpre gravité de sa pose et par l'air
 Profondément rigide empreint sur sa figure,
Alors, me décidant à parler le premier :
 « Tu n'es pas un poltron, bien que sans nul cimier
 Sur la tête, lui dis-je, ô rôdeur des ténèbres,
 Comment t'appelle-t-on sur les rives funèbres? »
 L'oiseau répondit : « Jamais plus! »

*[...] ebony
bird [...]*

*Ghastly, grim
and ancient*

*[...] thy lordly
name [...]
Plutonian [...]*

J'admirai qu'il comprît la parole aussi bien
 Malgré cette réponse à peine intelligible
 Et de peu de secours, car **mon esprit** convient
 Que jamais aucun homme existant et tangible
 Ne peut voir au-dessus de sa porte un corbeau,
 Non, jamais ne put voir une bête, un oiseau,
Par un sombre minuit, dans sa chambre, tout juste
 Au-dessus de sa porte installé sur un buste,
 Se nommant ainsi : « Jamais plus! »

[...] sitting lonely on
 the placid bust, [...]

Mais ce mot fut le seul que l'oiseau proféra
 Comme s'il y versait son âme tout entière,
 Puis, sans rien ajouter de plus, il demeura
 Inertement figé dans sa raideur altière,
 Jusqu'à ce que j'en vinsse à murmurer ceci :
 – Comme tant d'autres, lui va me quitter aussi,
 Comme mes vieux espoirs que je croyais fidèles,
 Vers le matin il va s'enfuir à tire-d'ailes!
 L'oiseau dit alors : « Jamais plus! »

Sa réponse jetée avec tant d'à-propos
 Me fit tressaillir. « C'est tout ce qu'il doit connaître,
 Me dis-je, sans nul doute il recueillit ces mots
 Chez quelque infortuné, chez quelque pauvre maître
 Que le **deuil** implacable a poursuivi sans frein,
 Jusqu'à ce que ses chants n'eussent plus **qu'un refrain**,
 Jusqu'à ce que sa plainte à jamais désolée
 Comme un *De profundis* de sa joie envolée,
Eût pris ce refrain : « Jamais plus! »

Ainsi je me parlais, mais le grave corbeau
 Induisant derechef tout mon cœur à sourire,
 Je roulai vite un siège en face de l'oiseau,
Me demandant ce que tout cela voulait dire.
J'y réfléchis, et, dans mon fauteuil de velours,
 Je cherchai ce que cet oiseau des anciens jours
 Ce que ce triste oiseau, sombre, augural et maigre,
 Voulait me faire entendre en croassant cet aigre
Et lamentable : « Jamais plus! »

[...] cushioned [...] and bust and door;

[...] I betook myself
 to linking / Fancy
 unto fancy [...] ominous [...]

Et j'étais là, plongé dans un rêve obsédant,
 Laissant la conjecture en moi filer sa trame,
 Mais n'interrogeant plus l'oiseau dont l'œil ardent
 Me brûlait maintenant jusques au fond de l'âme,
 Je creusais tout cela comme un mauvais dessein,
 Béant, la tête sur le velours du coussin,
 Ce velours violet caressé par la lampe,
Et que sa tête, à ma Lenore, que sa tempe
 Ne pressera plus, jamais plus!

Alors l'air me sembla lourd, parfumé par un
 Invisible encensoir que balançaient **des anges**,
 Dont les pas effleuraient le tapis rouge et brun,
 Et glissaient avec des bruissements étranges.
 Malheureux! m'écriai-je, il t'arrive du ciel,
 Un peu de népenthès **pour adoucir ton fiel**,
 Prends-le donc ce répit qu'un **séraphin** t'apporte,
 Bois ce bon népenthès, oublie enfin la morte!
 Le corbeau grinça : « Jamais plus! »

[...] prophet
 still, if [...]

Prophète de malheur! oiseau noir ou démon,
 Criaï-je, que tu sois un messager du diable,
 Ou bien que la tempête, ainsi qu'un goémon
 T'ai simplement jeté **dans ce lieu pitoyable**,
 Dans ce logis hanté par l'horreur et l'effroi,
Valeureux naufragé, sincèrement, dis-moi,
 S'il est, s'il est sur terre un baume de Judée,
 Qui puisse encor guérir mon âme corrodée?
 Le corbeau glapit : « Jamais plus! »

Prophète de malheur, oiseau noir ou démon,
 Par ce grand ciel tendu sur nous, sorcier d'ébène,
 Par ce Dieu que bénit **notre même limon**,
 Dis à ce malheureux damné chargé de peine,
 Si dans le paradis qui ne doit pas cesser,
Oh! dis-lui s'il pourra quelque jour embrasser
 La précieuse enfant que tout son corps adore,
 La sainte enfant que les anges nomment Lenore?
 Le corbeau gémit : « Jamais plus! »

[...] prophet
 still, if [...]

Alors, séparons-nous! puisque'il en est ainsi,
Hurlai-je en me dressant! rentre aux enfers! replonge
Dans la tempête affreuse! Oh! pars! ne laisse ici,
Pas une seule plume évoquant ton mensonge!
Monstre! fuis pour toujours mon gîte inviolé,
Désaccroche ton bec de mon cœur désolé!
Va-t-en! bête maudite, et que ton spectre sorte
Et soit précipité loin, bien loin de ma porte!
Le corbeau râla : « Jamais plus! »

[...] *bird or
fiend! [...]*

[...] *thy soul
hath spoken!*

[...] *quit the bust
above my door!*

Et sur le buste austère et pâle de Pallas,
L'immuable corbeau reste installé sans trêve;
Au-dessus de ma porte il est toujours, hélas!
Et ses yeux sont en tout ceux d'un démon qui rêve;
Et l'éclair de la lampe, en ricochant sur lui,
Projette sa grande ombre au parquet chaque nuit;
Et ma pauvre âme, hors du cercle de cette ombre
Qui gît en vacillant – là – sur le plancher sombre,
Ne montera plus, jamais plus!

***Le Corbeau* par Paul Laurendeau**

C'était par une triste nuit, las je méditais mon ennui
Penché sur les sombres écrits d'une science révolue.
Le sommeil montait lentement, quand j'entendis un frottement.
Je tressautai : « Est-ce un passant qui frotte contre mon huis?
C'est cela! Voilà! Un passant qui gratte contre mon huis.
C'est cela et rien de plus. »

Ah souvenirs, venez ensemble évoquer ce glacial décembre
Où les tisons serts de cendres illuminaient l'ombre nue.
Troublé, j'attendais le matin car j'avais demandé en vain
Aux pages jaunies des bouquins : « Buvez mes pleurs pour Lénore!
Mes pleurs pour ce soleil éteint que les saints nomment Lénore,
Qu'ici nul ne nomme plus ».

Et les tristes et riches plis ondulant dans les draperies
M'emplissaient de frissons ourdis par des terreurs inconnues.
Et pour calmer mon coeur battant je me levai en répétant:
« Ce n'est jamais rien qu'un passant qui frotte contre mon huis,
Jamais rien qu'un tardif passant tapotant contre mon huis.
C'est cela et rien de plus. »

Mon cœur s'affermir sur-le-champ et n'hésitant pas plus longtemps,
« Sire ou Dame » dis-je, plaisant, « pardonnez cette bévue
Mais je sommeillais, le fait est, vous avez doucement frappé,
Si finement effectué, ce geste, contre mon huis
Dans la nuit me fit hésiter! » Ici, j'ouvre grand mon huis.
Noir de nuit! Et rien de plus!

Tout en scrutant l'obscurité, frémissant de perplexité
Je fus de rêves habité; rêves, pour l'homme, inconnus.
Mais nul son, nul signal, nul bruit, ne provint de la dense nuit
Et l'unique mot qui fut dit, fut chuchoté, fut : « Lénore... »
Et ce fut par moi qu'il fut dit. Fut répété, ce « Lénore... »
Par l'écho, et rien de plus.

M'en retournant vers ma demeure, mon âme émanant son ardeur
J'entendis encore mon frotteur qui frottait rien qu'un peu plus.
« Sûrement » dis-je « sûrement, c'est quelque bris de mes auvents
Cherchons source à ce grincement, investiguons ce mystère.
Que mon cœur se taise un moment, enquêtons sur ce mystère.
C'est le vent! Et rien de plus! »

Je poussai, violent, les auvents, alors d'un vol cinglant, bruissant
Pénétra un corbeau puissant digne des saints jours perdus.
Il ne fit le moindre salut, n'arrêta, n'hésita non plus
L'air mi-altier, mi-parvenu se percha par-dessus l'huis
Se percha sur le crâne nu de Pallas; non pas sur lui,
Mais son buste! Rien de plus.

Alors ma triste rêverie en devint presque réjouie
La sérieuse ébénisterie du volatile me plut!
« Tu n'as pas de plume au chapeau mais derrière ton noir jabot
Semble siéger un fier corbeau, fantomal et courageux.
Allez dis-moi ton nom, oiseau, fils du Pluton ténébreux? »
Le corbeau dit : « Jamais plus! »

Surpris que ce laid volatile à m'entendre fût si habile
Et bien que jugeant fort stérile cette réponse incongrue,
Séduit, je convins que, vraiment, jamais un être humain vivant
Avant moi, n'avait vu, campant, sérieux par-dessus son huis,
Un oiseau ou autre vivant perché par-dessus son huis
Et s'appelant *Jamais plus*!

Or le corbeau, gardant sa pose au buste, ne dit pas de chose
Autre que cette unique prose, ayant mis son âme à nu.
Il demeura roide et muet, ne bruissa le moindre duvet.
Et je chuchotai en secret : « Bien des amis disparus
S'envolèrent en catimini comme rêves... Il fera ainsi! »
L'oiseau cria : « Jamais plus. »

Effrayé qu'un silence mat fut rompu par mots si exacts
Force me fut de trouver là – en ce vocable exigu –
Les seules complètes paroles qu'un maître éduqué en l'école
De vie et miné des véroles du désespoir le plus grand,
Enseigna à ce noir volant. Ah quel triste et sépulcral chant
Que celui de « Jamais plus. »

Mais le corbeau, encore perché, distrait mon âme attristée
Un fauteuil vite je poussai vers lui, l'huis, et Pallas nu.
Et m'y établissant d'emblée, dès lors je me mis à tresser
Chapelets de brusques pensées sur le propos du message
Que cet augural envoyé me souffletait au visage
Par ce cri de « Jamais plus! »

Je débattais cette question en contemplant, sans bruit ni son
Cet oiseau dont l'œil en tison vif me brûlait menu.
Mes réflexions cherchaient le jour. J'abandonnais mon crâne lourd
Sur les verts coussins de velours que la lumière inondait;
Sur ces verts coussins de velours que ses chers cheveux de jais
N'inonderont jamais plus.

Alors, l'air sembla s'embuer du parfum d'un encens caché
Issu d'un encensoir porté par de petits anges nus.

« Malheureux » fis-je « réjouis-toi. Ton dieu, par ces anges, t'envoie
Le répit, népentès béat, en mémoire de Lénore.

Bois ce népentès! Bois encore! Oublie la perdue Lénore! »
Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Devin! » dis-je, « Oiseau du Malin! Corbeau ou démon mais devin!
Envoyé du Satan vilain ou, des typhons, détritus!

Toi, désolé mais indompté, en ce désert ensorcelé,
En ce logis d'horreur hanté, dis-moi, vraiment je t'implore
Est-il un baume en la Judée pour moi, dis-moi, je t'implore. »
Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Devin! » dis-je, « Oiseau du Malin! Corbeau ou démon mais devin!
Par ce ciel pesant sur nos fronts, par ce dieu que *nous* adorons
Dis de mon sein lourd de chagrin si, dans le paradis lointain,
Si la pauvre âme qu'il contient pourra étreindre Lénore,
Étreindre ce soleil éteint que les saints nomment Lénore? »
Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Qu'entre nous ce mot soit l'ultime, oiseau ou démon cacochyme
Comme la nuit ou nous nous vîmes! » m'écriai-je, éperdu.
« Retourne en ton lointain typhon ou chez le ténébreux Pluton
Ne laisse plume en ma maison... testament de ton mensonge!
Bec, laisse-moi draper mes songes, pars loin de mon buste nu! »
Le corbeau dit : « Jamais plus. »

Et le corbeau, comme figé, est, depuis lors, toujours perché
Au-dessus de mon huis fermé sur Pallas, le buste nu.
Et ses yeux sont ceux du démon quand le rêve naît sous son front
Et la lumière des tisons fait jaillir son ombre nue.
Et mon âme hors de ce rayon, de ce rayon d'ombre nue,
Ne montera... jamais plus.

Rimes avec voyelles à langue élevée		Rimes avec voyelles à langue basse	
/i/	/y/	/ã/	/ɔ/
nu it (2)	rév o lue	lent e ment	par o les
enn u i	plus (20)	frot e ment	é co le
é cr its	nue (3)	pass a nt (4)	vér o les
h u is (9)	inconn u es	batt a nt	Lén o re (8)
pl i s	bév u e	répét a nt	enc o re
draper i es	inconn u s	sur-le-champ	imp l ore (2)
our d is	per d us	longt e mps	
br u it	sal u t	plais a nt	/a/
dit (2)	parv e nu	sû r ement	mat
lui (2)	nu (5)	auv e nts (2)	ex a cts
rê v erie	pl u t	grinc e ment	là
réjou i e	incongr u e	mom e nt	bé a t
ébén i sterie	dispar u s	bruiss a nt	mess a ge
catim i ni	exig u	puiss a nt	vis a ge
ains i	men u	vraim e nt	toi
vi e	n u s	viv a nt (2)	env o ie
ultim e	détr i tus	camp a nt	
cacoch y me	éper u	grand	/œ/
vî m es		vol a nt	demeur e
volat i le	/ɛ/	chan t	ar de ur
hab i le	inond a it	ensem bl e	frott eu r
stér i le	j a is	décemb r e	
	muet	cendr e s	/o/
/e/	duv e t		pos e
le fait est	secre t	/u/	chos e
frapp e	mystère (2)	jour	pro s e
effectué		lourd	chapeau
hésit e r	/ẽ/	velours (2)	jabot
obscur i té	mat i n		corbeau
perplex i té	vain	/õ/	oiseau
hab i té	bouqu i ns	mensong e	
perch e	éteint (2)	song e s	/ø/
attrist e e	malin (2)	quest i on	courag e ux
embl e e	devin (2)	son	ténéb r eux
tress e r	vilain	tison	
pens e es	chagr i n	fronts	
envoy e	loint a in	ador o ns	
s'emb u er	cont i ent	typhon	
cach e		Pluton	
port e		maison	
indompt e		dém o n	
ensorcel e		front	
hant e		tison s	
Jud e e		ray o n	
fig e			
perch e			
ferm e			
	Nombre total de ce type de rimes : 119		Nombre total de ce type de rimes : 80

***Le Corbeau* par Esther Paul**

Sous le ciel morne de minuit, méditant, las et alangui,
Quelque livre curieux, fantasque, de coutumes perdues et mortes,
J'étais sur le point de dormir, soudain un son se fit sentir
Tout comme si quelqu'un frappait, frappait doucement à ma porte.
« C'est un visiteur, murmurai-je, frappant doucement à ma porte –
Que cela, et rien de plus. »

Ah! j'en ai le vif souvenir, de ce décembre de soupirs,
Et chaque étincelle mourante expirait dans la nuit qui dort.
Je désirais tant le matin – et je cherchais toujours en vain
En ces pages du baume au deuil – au deuil de la morte Lénore –
De la parfaite et pure enfant que les anges nomment Lénore –
Qu'on ne verra... jamais plus.

Le soyeux et triste murmure aux pourpres rideaux de guipure
M'effrayait – m'emplissait d'effrois qui m'étaient inconnus encore,
Si bien que, afin d'apaiser mon cœur troublé, je répétais
« C'est un visiteur qui souhaite entrer dans ma chambre, là dehors,
Visiteur tardif qui souhaite entrer dans ma chambre, là dehors,
Que cela, et rien de plus. »

Je pris mon courage à deux mains et, sans hésitation, enfin,
« Monsieur, dis-je, ou Madame, ma foi, pardon d'avoir tardé de la sorte,
Mais c'est que je faisais un somme, mais vous frappiez si doux, en somme,
Mais vous avez doucement, si doucement frappé à ma porte,
Que je vous ai entendu à peine. » – alors, j'ouvris grand ma porte,
La ténèbre, et rien de plus.

Scrutant l'ombre attentivement, je restai contemplant, tremblant,
Doutant, rêvant de rêves dont nul n'avait rêvé jusqu'à lors,
Le silence régnait en maître, l'ombre ne laissait rien paraître
Et le seul mot prononcé fut le doux chuchotement « Lénore? »
Que j'avais murmuré, alors l'écho me chuchota « Lénore! »
Que cela, et rien de plus.

Vers ma chambre me retournant, toute mon âme en moi brûlant,
Bientôt, j'entendis d'autres coups à peine plus forts que naguère.
« Sans doute, dis-je, ce doit sans doute être quelque chose à ma fenêtre,
Voyons, alors, ce qui se passe, que j'élucide ce mystère,
Que mon cœur se calme un instant, que j'élucide ce mystère,
C'est le vent et rien de plus! »

Alors, j'ouvris grand les battants, puis avec plus d'un battement
D'ailes vint un pompeux Corbeau venu d'une ère sainte et morte;
Et sans marque de politesse, il s'en alla avec prestesse,
Avec une attitude hautaine, se percher au haut de ma porte,
Se percher sur un buste de Pallas au-dessus de ma porte,
S'y poser, et rien de plus.

Puis, l'oiseau d'ébène en sourire enchantait tous mes lourds soupirs
Par l'impériale austérité de l'expression de son visage,
« Bien que ta crête soit rasée, dis-je, tu n'as rien d'un apeuré,
Lugubre et sinistre Corbeau provenant du sombre rivage –
Dis-moi ton très-auguste nom du sombre et plutonien rivage! »
Dit le Corbeau, « Jamais Plus ».

Je fus surpris qu'un sot oiseau articulât si bien un mot,
Bien qu'il revêtît peu de sens – de pertinence de la sorte;
En effet, nous pouvons l'admettre, nul d'entre nous, terrestres êtres,
Ne peut se vanter d'avoir vu un oiseau perché sur sa porte,
Bête ou oiseau perché sur un buste sculpté dessus sa porte,
D'un nom tel que « Jamais Plus ».

Mais le Corbeau, sur le serein buste assis tout seul, ne dit rien
Que ce mot, comme si son âme il déversait par ce mot-là.
Ensuite, il ne dit rien de plus – alors, nulle plume il ne mut –
Jusqu'à ce que je chuchotasse, « Des amis m'ont quitté déjà –
Demain il s'en ira, comme mes Espoirs m'ont quitté déjà. »
Lors l'oiseau dit « Jamais Plus ».

Surpris du silence rompu par son verdict si bien conçu
« Sans doute, dis-je, ce qu'il raconte est le seul tour qu'il ait pu avoir,
Tour appris d'un maître éprouvé par sa Destinée sans pitié
Qui le poursuivait sans répit – jusqu'à geindre de désespoir,
Jusqu'à ce qu'il entonne le chant funèbre de ses Espoirs, –
Chant de 'Jamais, jamais plus!' ».

Le Corbeau toujours en sourire enchantant mes tristes soupirs,
Je roulai mon douillet fauteuil devant l'oiseau, le buste, la porte,
Puis, dans le velours m'enfonçant, avec ardeur réunissant
Mes chimères, je cherchai ce que l'odieux Corbeau d'une ère morte,
Ce que l'affreux, effroyable et frêle Corbeau d'une ère morte,
Signifiait par « Jamais Plus ».

À le découvrir m'ingéniant, nulle syllabe n'énonçant
Au Corbeau aux yeux ardents qui brûlaient au plus profond de moi;
J'étais assis et méditais, ma tête à l'aise reposait
Sur un coussin violet, où luisait la lampe au-dessus de moi,
Mais sur ce violet velours sous la lampe au-dessus de moi
Elle ne sied jamais plus.

Puis, je crois, l'air devint plus dense, j'humai soudain une fragrance
Née de séraphins dont les doux pas résonnent en moi encore.

« Bougre, criai-je, Dieu t'a envoyé – par ces anges tu m'as prêté
Répit – répit et népenthès de tes souvenirs de Lénore;
Que je boive ce népenthès et que j'oublie feu ma Lénore! »

Dit le Corbeau, « Jamais Plus ».

« Prophète! dis-je, enfant du Démon! – Oui, prophète, corbeau ou démon!
Que Satan t'envoie, ou que la tempête t'ait jeté ici,
Seul, nullement épouvanté, sur cette lande désolée –
Sur ce foyer hanté d'Horreur – dis-le-moi vraiment, je t'en prie –
Y a-t-il du baume en Galaad? – oh oui! dis-le-moi, je t'en prie! »

Dit le Corbeau, « Jamais Plus ».

« Prophète! dis-je, enfant du Démon! – Oui, prophète, corbeau ou démon!
Par les Cieux voûtés là-haut – par Dieu qu'autant que moi tu adores –
Dis à cette âme de deuil pleine si, dans le lointain Éden,
Je trouverai la sainte enfant que les anges nomment Lénore,
Parfaite, sainte et divine enfant que les anges nomment Lénore. »

Dit le Corbeau, « Jamais Plus ».

« Que ce mot scelle nos adieux, diable d'oiseau! criai-je, furieux –
Regagne ta tempête et ta sombre et plutonienne cohorte!
Garde tes plumes, ces souvenirs du mal que tu as osé dire!
Laisse ma solitude entière – va-t'en du buste de ma porte!
Ôte ton vil bec de mon cœur, ainsi que ton corps de ma porte! »

Dit le Corbeau, « Jamais Plus ».

Et le Corbeau, déterminé, est toujours là, *là-haut* perché,
Sur le buste de Pallas sur la porte de mon cabinet.
Et ses yeux noirs ont l'apparence de ceux d'un démon en transe,
Et la lampe allumée projetait son ombre sur le parquet,
Et mon âme de cette ombre gisant ployée sur le parquet
Ne s'en ira – jamais plus!

Bibliographie

Ouvrages imprimés (ceux que j'ai cités et ceux qui m'ont inspirée)

ALLÉN, Sture (éditeur). *Translation of Poetry and Poetic Prose: Proceedings of Nobel Symposium 110*. World Scientific, Singapour, 1999

BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres, 2001

BAUDELAIRE, Charles. *Histoires grotesques et sérieuses*. Michel Lévy frères, Paris, 1865 et 1871

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard, Paris, 1995

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard, Paris, 1995

Centre Afrique-Asie-Europe de la Sorbonne nouvelle. *Colloque sur la traduction poétique*. Gallimard, Paris, 1978

CHAMPEAU, Serge. *Ontologie et poésie : Trois études sur les limites du langage*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1995

CRÉPET, Jacques. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Traductions : Eureka : La genèse d'un poème : Le Corbeau : Méthode de composition : par Edgar Allan Poe*. Louis Conard, Paris, 1936

DAVIE, Donald. *Poetry in Translation*. The Open University Press, Milton Keynes, 1975

DAVOUST, André (éditeur). *Poésie en traduction*. Institut d'études anglophones de l'Université Paris VII – Denis Diderot, Collection Cahiers Charles V, numéro 17, novembre 1994

ETKIND, Efim. *Un art en crise : Essai de poétique et de la traduction poétique*. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982

FOLKART, Barbara. *Second Findings: A Poetics of Translation*. Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2007

FÓNAGY, Ivan. *La vive voix : Essais de psychophonétique*. Payot, Paris, 1983

HOLMES, James S.. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi, Amsterdam, 1988

HUMBOLDT, Wilhelm von. *On Language: On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999

- JAKOBSON, Roman, et POMORSKA, Krystyna. *Dialogues*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Éditions du Seuil, Paris, 1973
- JAKOBSON, Roman. *Six leçons sur le son et le sens*. Éditions de Minuit, Paris, 1976
- JONES, Francis R.. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphie, 2011
- KOSTER, Cees. *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*. Rodopi, Amsterdam, 2000
- LAEDERACH, Monique. *Traduire la poésie : Notes sur un séminaire au CTL*. Université de Lausanne, Lausanne, 1992
- MALLARMÉ, Stéphane, et POE, Edgar Allan. *Le Corbeau : The Raven : Poème par Edgar Poe*. Richard Lesclide, Paris, 1875
- MESCHONNIC, Henri. *De la langue française*. Hachette Littératures, Paris, 2001
- MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Verdier, Lagrasse, 2007
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Verdier, Lagrasse, 1984
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Verdier, Lagrasse, 1999
- MONDOR, Henri. *Propos sur la poésie*. Éditions du Rocher, Monaco, 1946
- MONDOR, Henri. *Vie de Mallarmé*. Gallimard, Paris, 1941
- NIDA, Eugene A.. *On Translation*. Oxford University Press, New York, 1966
- PAUL, Esther. *L'éveil stellaire*. Les Éditions du Lys Bleu, Drummondville, 2014
- POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Greenwood Press, Westport, 1979
- POUND, Ezra. *The Translations of Ezra Pound*. Faber and Faber, Londres, 1953
- RAFFEL, Burton. *The Art of Translating Poetry*. Pennsylvania State University Press, University Park et Londres, 1988
- ROBINSON, Peter. *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*. Liverpool University Press, Liverpool, 2010
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, PARTZSCH, Henriette, et PENNONE, Florence. *De poesía y traducción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005
- SAPIR, Edward. *Linguistique*. Éditions de Minuit, Paris, 1968
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Écrits de linguistique générale*. Gallimard, Paris, 2002

VENUTI, Lawrence, et BAKER, Mona. *The Translation Studies Reader*. Routledge, Londres et New York, 2000

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Londres et New York, 2002

VINCHON, Émile. *Maurice Rollinat : Étude biographique et littéraire*. Jouve & Cie, Paris, 1921
L'Artiste, série 5, tome 10, 1^{er} mars 1853

La Revue hebdomadaire. Plon, Paris, 18 août 1894

Le Feu follet. Francis Maratuech, paris, 15 décembre 1884

Le Petit Robert de la langue française 2010. Le Robert, Paris, 2009

The American Review: A Whig Journal of Politics, Literature, Art, and Science. Volume 1, février 1845

Sites Web consultés

Bibliothèque digitale de HathiTrust : <https://www.hathitrust.org/>

Carnet d'Ysengrimus (Le) : <https://ysengrimus.wordpress.com/>

Catalogue Gallica de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/>

Edgar Allan Poe Society of Baltimore : <http://eapoe.org/>

EspaceFrançais.com : <http://www.espacefrancais.com/>

Revue de traduction littéraire K1N : <http://k1nlitra.ca/k1n/index.php?&l=Fr>

Nida Institute for Biblical Scholarship : <http://www.nidainstitute.org/>

Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in Gernersheim de l'Université Johannes Gutenberg de Mainz : <http://www.fb06.uni-mainz.de/eng/index.php>

Walter Benjamin Research Syndicate : <http://www.wbenjamin.org/walterbenjamin.html>