

Jany Berretti

MALLARMÉ TRADUCTEUR DE POE

Quelques vers d'album

Francis Vielé-Griffin avait noté au crayon, strophe par strophe, ligne à ligne, dans les marges de son exemplaire de l'édition Vanier des *Poèmes d'Edgar Poe* traduits par Mallarmé¹ (volume dédicacé offert par ce dernier), toutes les remarques que lui autorisait son bilinguisme. Les mots « inexactitude » et « contresens » abondent. Quelque cinquante ans plus tard, Léon Lemonnier, dans la préface à sa « Première édition complète » des *Poèmes d'Edgar Poe*, félicitait au contraire le traducteur : « Il y a des poèmes entiers, par exemple Annabel Lee, qui sont traduits sans un contresens, sans un faux-sens, sans même une erreur de mot. Sa version de Poe est exacte². » Plus près de nous, Claude Richard se montre au contraire sévère : « Il est regrettable que la poésie de Poe soit essentiellement connue en France dans les traductions de Mallarmé qui sont, il convient de le dire, très souvent imprécises et assez souvent franchement erronées³. »

Les conclusions sont positives ou négatives, mais ce qui est visible, c'est que le ton du commentaire est professoral. Les traductions de Mallarmé sont jugées comme des versions scolaires. Les commentateurs n'établissent guère de distinction entre les genres d'écrits et supposent, semble-t-il, comme s'il s'agissait d'une traduction technique élémentaire, qu'il existe en français pour chaque poème, virtuellement, un texte qui lui serait « semblable » (ou au moins pourrait se dire son « équivalent »), qui en serait donc *la* traduction (ce serait, en termes pédagogiques, le corrigé), que d'autre part cette « version française » serait faite d'une juxtaposition d'équivalences de sens, terme à terme. La critique de traduction se résume donc à relever les « erreurs de mots ».

Parallèlement Mallarmé n'est plus considéré en tant que poète, puisqu'il traduit : c'est un professeur d'anglais. Étudier ses traductions de Poe revient à s'interroger sur les connaissances linguistiques du professeur.

Cette attitude caricaturale d'une grande partie de la critique est d'autant plus surprenante qu'elle manifeste une certaine idée de la poésie et de la langue, que Mallarmé justement a rendue caduque⁴. Ou bien faut-il supposer que Mallarmé comme Dupin était double, poète et professeur, cette seconde personnalité (supposée entièrement différente) ayant seule présidé à la traduction des *Poems* ?

Calque strict habituel

Tandis que Mallarmé travaille à ses traductions des poèmes de Poe, son rôle d'enseignant, il est vrai, le confisque doublement : non seulement les tâches du lycée prennent une grande part de son temps, mais le titre qu'il porte le livre — parce que dans la cité le « professeur » doit donner le spectacle de ce que la civilité puérile et honnête appelle « honorabilité » — à ce que l'on pourrait nommer, avec Emmanuel des Essarts, « la quotidienne persécution de la sottise ». Les parents des élèves et l'Éducation Nationale conjurés exigent le contrôle du temps qui reste : il faut qu'il abjure les « productions insensées, en prose et en vers », dont la rumeur, scandalisée, rapporte qu'il se rend coupable⁵.

Mallarmé se met à écrire des ouvrages pour les classes. En 1878 paraît la *Petite Philologie à l'usage des Classes et du Monde : les MOTS anglais*, par M. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes, en 1880 *Les dieux antiques* (Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des Lycées, Pensionnats, Écoles et gens du Monde), et en 1885, d'après James Stephens, les *Favourite Tales for very young children — Les contes favoris*, Recueil de lectures anglaises à l'usage des classes de 8^e et de 9^e et des commençants⁶. Il remet à l'éditeur, mais sans résultat, d'autres manuscrits de travaux universitaires d'angliciste — *Ce que c'est que l'anglais*, *The Beauties of English Prose and Rhyme (Beautés de l'anglais)*, *New English Mercantile Correspondence*, les *Thèmes anglais*, le *Recueil de Nursery Rhymes*. Il propose même une *Boîte pour apprendre l'anglais en jouant et seul*.

Si l'on considère ces travaux ou ces projets, on s'aperçoit qu'ils sont nombreux, abondants, que Mallarmé s'évertue à jouer le rôle exigé, mais aussi qu'il parle de l'anglais d'une manière originale, que sous le ton de l'érudit se devine un émerveillement qu'il voudrait communicatif devant la substance vivante qui

s'échappe des feuillets du dictionnaire ou des chants traditionnels enfantins⁷. Les publications scolaires, tout en restant dans la limite autorisée, lui permettent en fait de s'adonner à la contemplation des langues et à l'écriture.

Mais traduire Poe, quoique l'anglais soit en cause, est une entreprise d'un autre ordre. Elle porte sur des poèmes et s'adresse à d'autres lecteurs.

Dans le domaine de la traduction poétique, au moment où Mallarmé la pratique, la « belle infidèle » est tombée en discrédit, on vante plutôt, comme son contraire, le labeur patient. Henri Patin⁸ parle de la « fidélité minutieuse » d'un bon traducteur, qui, « sans rien perdre au tour aisé de notre langue, n'a pas retranché un seul trait, n'en a pas ajouté un seul ». Il met en garde contre « le danger de vouloir trop bien faire, de prétendre embellir son modèle⁹ ». Gérard de Nerval, dans son introduction aux *Poésies allemandes* présente ses traductions comme « exactes et consciencieuses ». « Les jugements tout faits n'avancent rien en littérature ; des traductions fidèles peuvent, je crois, davantage » poursuit-il. « Quant aux imitations, on n'en veut plus, et on a raison¹⁰. »

Ces consignes rappellent celles qui sont données dans le même temps aux élèves et aux professeurs quant à l'exercice scolaire de la traduction. F. Goffaux dans ses *Conseils pour faire une version* donne sans doute une bonne idée des préceptes pédagogiques en vigueur dans ce domaine : « Une traduction classique appelée *version*, telle qu'elle doit être faite dans les classes de grammaire et d'humanités, est une espèce de *calque* ; c'est-à-dire que le texte de l'auteur est un dessin qu'il faut rendre fidèlement et représenter trait pour trait¹¹. »

Double incitation donc. Il sied au professeur de manifester d'abord sa connaissance de la langue mot à mot, il sied au traducteur en général de rester près de ce qu'on nomme en version « l'exactitude » : une scrupuleuse restitution du « sens ».

Or ces préceptes sont en contradiction avec tout ce que Mallarmé soutient quant au processus de création du texte poétique. Les grandes pages théoriques sont

globalement postérieures à l'élaboration des traductions de Poe, mais les réflexions, les débats dont elles se font l'écho ont été de longue haleine.

Ce qui généralement donne à toute démarche de traduction son statut spécifique, c'est l'impossibilité pour le traducteur de laisser libre cours à son inspiration. Il y a en quelque sorte « disparition élocutoire » du traducteur en tant que poète. Une forme de liberté que l'on pourrait nommer hasard et que revendique généralement l'écrivain est interdite au traducteur. De ce point de vue, la démarche constamment contrôlée de ce dernier, la perpétuelle pesée de mots ne contreviennent en rien aux préceptes poesques, repris par Mallarmé, « de la raison et du calcul »¹².

Mais les passages les plus tardifs de « Crise de vers » insistent plus que jamais sur le rôle de la langue dans l'élaboration du texte poétique et dans la manière dont il signifie. Le poète « cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés¹³ ». Le mot est pris alors non selon sa « fonction de numéraire » dans l'« emploi élémentaire du discours¹⁴ », mais pour la faculté de rêve et de chant qui réside dans sa matérialité de pierrerie, dans sa constitution de lettres et de sons, dans l'éclat que jette sa signification présente sur un complexe réseau présent et passé : les diffractions de sa signification, les relations syntaxiques dans lesquelles il est susceptible d'entrer, l'histoire qui l'a peu à peu forgé tel qu'il est et qui continue à le rendre transformable et fragile. Dans la lettre à Edmund Gosse¹⁵, « Je fais de la Musique », affirme Mallarmé, « et appelle ainsi [...] l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole ; où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. »

On retrouve là l'insistance de Poe sur la composition, l'organisation comme ce en quoi résident le sens et la beauté du texte : le poème est une construction. Mais constamment chez Mallarmé les termes qui désignent le poème évoquent aussi la langue. La poésie résulte d'une disposition voulue par le poète, mais cette disposition est fonction de celle que propose la Langue (« dont voici l'ébat¹⁶ »). Ce rôle de la langue dans la création du poème est condensé, dans *La Musique et les Lettres*¹⁷, par cette expression lapidaire : « Moyen, que plus ! principe. »

Les déclarations de Mallarmé ne donnent pas seulement un art poétique. Ce sont des déclarations de poétique. En effet le pouvoir magique qu'il attribue à la forme, au « rythme entre des rapports¹⁸ », fonde à ses yeux toute poésie. Il est le propre du poétique : « Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience¹⁹. » Donner le pouvoir poétique aux dispositions du poème dans les dispositions de la langue fonde une idée de la traduction en situant sa recherche ailleurs que pour une translation portant sur le « reportage » : « rêve et chant » naissent de la forme.

Mallarmé pourtant, dans les « Scolies » qui accompagnent ses traductions, ne cesse d'employer le mot de Goffaux, le mot « calque ». Mais c'est autour de ce terme, de manière plus complexe peut-être, que s'organise son commentaire. Dans les notes sur le poème « The Bells », il suggère au lecteur de « se procurer le très singulier et très heureux essai d'imitation des *Cloches* » d'Émile Blémont. « Le vers chez lui, a pu, s'éloignant du *calque strict habituel* de notre version, transposer d'une langue à l'autre, tels timbres jumeaux, et témoigner d'une ingéniosité bien faite pour réjouir Poe lui-même²⁰. » Blémont en effet donne pour sous-titre « traduction libre » (page de titre) puis « poème interprété en vers français²¹ ». Les répétitions qui portent dans l'original sur le mot *bells*, portent dans sa version sur *sonnent*. Mallarmé se sent tenu de répéter *cloches*. Or le mot, malgré son origine onomatopéique, évoque difficilement pour l'oreille un tintement léger, et il souffre de la proximité du verbe *clocher* (boiteux), d'où apparemment est issue déjà à la fin du XIX^e siècle la désignation familière d'une personne stupide et incapable. Mallarmé, invoquant le décalage entre le vers et la prose (où « se défont » les effets purement imitatifs), demande au lecteur de ne lire qu'avec les yeux, non à haute voix, les répétitions, qu'il met en italique et entre parenthèses.

En fait Mallarmé cherche un autre sens à donner au mot « calque » — sans s'y sentir autorisé : « Voici un calque se hasarder sans prétention que rendre quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être, le sentiment même²². » Ailleurs il parle d'« effets allitératifs étranges » et il ajoute : « qu'est, hélas ! impuissant à suggérer même notre calque²³ ». Le calque,

on le comprend, voudrait porter sur des « effets de sonorité », « des effets allitératifs », sur la musique — au sens indiqué plus haut — sur ce par quoi elle donne « le sentiment des choses²⁴ ». Il ne s'agit ni de traduire les idées (qui ne font pas les poèmes), ni de composer insouciantement une « belle infidèle ». Il faudrait un « calque » rigoureux, mais formel — la forme n'étant pas, il faut le répéter, l'habit extérieur par quoi l'on définit généralement le vers, mais un ensemble de rythmes greffé sur l'économie de la langue.

Or les langues sont plusieurs, elles diffèrent.

Quelques vers d'album

Voyons un exemple. J'ai choisi pour cela un poème très court, placé par Mallarmé dans la seconde partie du recueil intitulée « Romances et vers d'album ». Aucun des poèmes de cette section n'a paru avant 1888. Ce texte très bref, sans titre, que la table des matières ne mentionne pas, semble glissé dans le recueil comme une feuille séchée entre deux pages. On peut penser qu'il a été écrit tardivement, et que Mallarmé accordait quelque intérêt à sa brièveté même. Le voici :

*Je ne prends point garde que mon sort terrestre n'a presque rien de la terre,
que des années d'amour ont été oubliées dans la haine d'une minute : mon deuil
n'est point que les désolés mêmes ne soient plus heureux, — bijou ! que moi, mais
que vous vous chagrinez de mon sort, moi qui suis un passant.*

Le poème de Poe qui l'inspire est la dernière version, condensée, d'un poème qui en 1829 avait cinq strophes. Il comporte huit vers²⁵ :

To —

*I heed not that my earthly lot
Hath — little of Earth in it —
That years of love have been forgot
In the hatred of a minute: —
I mourn not that the desolate
Are happier, sweet, than I,*

*But that you sorrow for my fate
Who am a passerby.*

Il est intéressant de comparer la traduction de Mallarmé à d'autres traductions. Je donnerai deux exemples : la traduction mot à mot de Gabriel Mourey, contemporaine de celle de Mallarmé²⁶,

À —

*Je ne me soucie pas que mon lot terrestre
ait — peu de Terre en lui —
que les années d'amour aient été oubliées
dans la haine d'une minute : —
je ne pleure pas parce que les désolés
sont plus heureux, ô douce, que moi,
mais parce que tu t'affliges de ma destinée,
moi qui ne suis qu'un passant.*

et, aux antipodes, la « belle infidèle », en vers de mirliton, de Léon Lemonnier²⁷ :

*Qu'importe que ma destinée
Soit un tourment toujours
Et que l'amour de tant d'années
Ait la haine en retour ;
Ce n'est pas mon destin sans charmes
Qui me désole tant ;
Mais c'est que pour moi soient vos larmes
Qui ne suis qu'un passant.*

La traduction de Gabriel Mourey (pour laquelle je n'ai vu que des louanges) présente toutes les caractéristiques du « calque strict habituel ». Le déplacement d'une langue à l'autre s'y fait à petit bruit, comme si rien n'était survenu. C'est une traduction en prose, mais les lignes sont coupées selon les vers qu'elles veulent reproduire. Elle suit le mot à mot, transcrivant aveuglément la ponctuation (sans prendre garde que le tiret n'a pas la même valeur dans les deux langues), adoptant mécaniquement l'italique pour *tu* et *ma* au vers 7 (bien que ce procédé emphatique

soit absent de la langue française), traduisant *lot* par *lot* (comme si le mot anglais se trouvait ainsi conservé). Enfin, comme cela est fréquent dans les traductions de ce type, après avoir ouvertement méprisé, pour plus de « fidélité » au sens, toute recherche poétique (les manuels de poésie inscrivent *parce que* dans la liste des mots proscrits), elle succombe à la fin à l'ornière d'un cliché poétique : *moi qui ne suis qu'un passant*. Le même cliché apparaît, cette fois de manière parfaitement cohérente, dans la traduction de Lemonnier, avec même une autre figure consacrée, celle-là parallèle à l'original : l'éloignement de l'antécédent (*que pour moi /soient vos larmes/ qui*)²⁸.

À première vue, la traduction de Mallarmé procède comme celle de Gabriel Mourey, elle suit l'original pas à pas. La démarche est pourtant entièrement différente.

Mallarmé traduit en prose. C'est ce qu'exigerait la « version » scolaire, sans doute. D'autre part le vers, qui « refait un mot total » ne s'accommoderait pas du calque, il lui faut surgir librement de la langue. La prose enfin s'est révélée au poète comme une « dissimulation » du vers, à condition que « demeure quelque secrète poursuite de musique²⁹ ».

C'est ici une prose en effet qui joue le calque, mais sans oublier qu'elle traduit un poète³⁰.

Le poème de Poe (dont je ne dis pas qu'il soit inoubliable) frappe peut-être, d'abord, par le parallélisme de son armature : *I heed not that — that / I mourn not that — but that*. Mourey et Lemonnier ne s'y conforment que partiellement. Mallarmé la reprend, le pronom personnel excepté, il est vrai, [Je ne... point... que... n' — que / Mon deuil n'... point que... ne — mais que], mais enrichie d'une négation redoublée : dans la première partie le choix de *presque rien* pour *little* entraîne *ne*, dans la seconde surgit un *ne* épenthétique (*ne soient plus heureux*). À la lecture, cette récurrence du *ne* frappe, ainsi que celle du *que* (*garde que... presque... que / point que... bijou que... mais que*). Les deux phrases parallèles semblent s'enliser dans les dédoublements de leurs articulations³¹. La dernière proposition *moi qui suis un passant* se détache par son absolue simplicité.

La voltige de la syntaxe dans le labyrinthe architectural de la langue est encore perceptible, au sein de la symétrie, par le désaccord entre les deux conjugaisons commandées, dans la seconde partie, par *mon deuil n'est point que*. En effet le premier verbe est au subjonctif (*soient*), le second à l'indicatif (*chagrinez*).

Dans tout le poème de Poe, l'archaïsme de la négation et de la conjugaison sont très conformes à la tradition poétique du moment : Mallarmé y répond par le « ne... point », vieilli lui aussi. Mais les deux formes *I heed not* et *I mourn not* attirent particulièrement son attention. Elles sont relativement originales, et Poe les a choisies après délibération : les deux verbes ainsi que *sorrow* au vers 7 sont des corrections apportées à la version de 1829.

Pour *heed*, les dictionnaires bilingues donnent entre autres *prendre garde à*. D'autre part l'étymologie du mot serait une racine *huota* glosée par *guard*. Le choix du professeur est irréprochable : Je ne prends point garde que mon sort terrestre n'a [...], que des années d'amour ont été oubliées [...].

Prendre garde se plie à quatre séries de constructions³² : 1. intransitive (faire attention), *prenez garde !*, 2. avec la préposition à, a) et un nom ou pronom (veiller, prendre ses précautions, mais aussi remarquer), *César, prends garde à toi, J'en sus hier la nouvelle et je n'y pris pas garde, Je n'aurais pas pris garde à elle, si elle n'avait pas pris garde à moi*, b) et un infinitif construit sans négation (avoir soin de...) *Prenez garde à sanctifier l'extérieur par l'intérieur*. c) et un infinitif construit avec une négation (avoir soin de ne pas...) *Prenez bien garde au moins à ne lui point parler du diamant que vous lui avez donné*. 3. avec la préposition de a) et un infinitif construit avec une négation (avoir soin de ne pas...) *Prends garde de ne t'enfler pas*. b) et un infinitif construit sans négation (s'efforcer d'éviter) *Prenez garde de tomber*. 4. avec *que* a) et le subjonctif, sans négation (avoir soin que telle chose soit) *Prenez garde, mon fils, que vous entendiez tout ce que vous faites, et de quel côté vous vous tournerez*, b) et le subjonctif, avec négation (avoir soin que la chose ne soit pas) *On m'a enchargé de prendre garde que personne ne me vît*, c) et l'indicatif (remarquer) *Prenez garde que l'auteur ne dit pas ce que vous pensez, Les valets peuvent faire en conscience de certains messages fâcheux, n'avez-vous*

*pas pris garde que c'était seulement en détournant leur attention du mal... ? ,
Prenez garde que, quand Saint Augustin a parlé du moindre degré d'être et de
perfection, il ne l'a point considéré en tant que joint aux autres degrés supérieurs.*

Mallarmé, dans cette toile d'araignée, glisse un fil diagonal qui, pour cela, fait entrevoir tout le réseau. Littré fonde sa classification sur la construction, mais le sens des mots qui servent de complément entre en jeu lui aussi dans le sens que prend le verbe (à *Prenez garde de tomber* on pourrait opposer *Prenez garde d'être bien sage*). Mallarmé adopte la dernière construction (*que* et l'indicatif), mais selon une formule inhabituelle (première personne, négation) qui retient de donner au verbe le sens habituel de « noter comme un fait curieux ». Le lecteur reconnaît le verbe mais ressent le décalage, tandis que les différentes valeurs de *prendre garde* glissent l'une sur l'autre.

La traduction de *I mourn not that* procède d'une recherche semblable. Les manuels d'anglais ne manquent pas de traduire *mourn* par *deuil*. Mallarmé se sent donc autorisé. Toutefois la formule *Mon deuil n'est point que* rappelle les emplois archaïques de *deuil*, tout en forgeant une expression qui même au Moyen Âge n'était pas en usage.

Vous vous chagrinez de mon sort forge de même une expression archaïque et neuve d'après l'équivalence habituelle entre *sorrow* et *chagrin*³³.

L'attention du lecteur de la traduction, enfin, est attirée (et désorientée) par l'adresse hypocoristique : ,— *bijou !*. Mallarmé s'est intéressé, c'est visible, au *sweet* entre virgules du vers 6. Il a voulu y voir certainement le joyau du poème et cisèle sa traduction. Il insiste sur l'isolement du mot par un luxe de ponctuation : virgule et tiret avant le mot, point d'exclamation ensuite. Et ce luxe est en partie le résultat d'une correction : l'édition Deman donne : — *bijou ! que moi,*. La virgule avant le tiret est un ajout de l'édition Vanier. Les tirets à la fin des vers 2 et 4, dans l'original, ne sont pas repris dans la traduction : Poe fait grand usage du tiret comme d'une pause dramatique (dans les poèmes et dans les contes) et par là embarrasse les traducteurs. Il semble, dans le texte de Mallarmé, que les signes de ponctuation se concentrent autour de la traduction de *sweet*. Les lettres coiffées

d'un point, *i* et *j*, l'une contre l'autre, trouvent leur écho graphique renversé dans le plumet du point d'exclamation³⁴. Quant au mot *bijou*, inattendu délibérément, il paraît désigner autant sa propre place dans le poème que la dame de la dédicace.

L'analyse que j'ai faite pour ce poème ne peut valoir telle quelle pour l'ensemble des traductions de Poe par Mallarmé, où l'on a sous les yeux la résultante d'un très grand nombre de rédactions et de retouches étalées sur de nombreuses années. Les motivations, on l'a vu, sont diverses, parfois conflictuelles. Toutefois ce poème très court me paraît exemplaire.

J'y vois Mallarmé, soucieux de ne pas déplaire³⁵, usant avec une malice olympienne des concessions qu'il fait à ceux qui gouvernent l'opinion. « Salut, exact, de part et d'autre —³⁶ »

Pour créer ce qu'il lui plaît. Le processus de traduction est un bel exemple de la manière dont il explore des architectures et s'y exerce : piliers parallèles de la syntaxe et bijou enchâssé au fronton, mais encore davantage arcanes de chacune des langues. L'oisif³⁷ qui regrette le choix du mot *bijou*, ou le décours surprenant de la syntaxe, s'étonnera bien davantage devant les nébuleuses étranges du *Coup de dés* :

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

Pour lire Mallarmé, ne faut-il pas quelque peu « perdre le sens des paroles les plus familières »³⁸ ?

Les mots par lesquels il évoque le Livre, somme de tout l'écrit, dépeignent aussi la Langue. Un article de *La Dernière mode* recommande chaleureusement la lecture d'un livre de grammaire en usant déjà de l'image du « pli de sombre dentelle » employée dans « L'action restreinte » pour le « divin bouquin », mais là pour la langue qui, « loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égal d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle : pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là ; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal, et que retient à jamais la mémoire, non ! l'instinct d'harmonie que, grand ou jeune, on a en soi³⁹. »

La traduction, parce qu'elle met en présence deux langues, les révèle l'une et l'autre : « car on ne voit presque jamais si sûrement un mot que de dehors, [...] c'est-à-dire de l'étranger⁴⁰. »

La traduction donc concourt à l'entreprise désespérée d'un déchiffrement de l'univers par la fervente exploration de la langue — qui forme pour ce dernier le cadre d'un certain miroir.

1. Je rappelle que les *Poèmes d'Edgar Poe* avaient paru en volume d'abord chez Deman, à Bruxelles, en 1888, puis à Paris en 1889 dans une édition revue et corrigée, chez Léon Vanier. L'édition aujourd'hui disponible est celle que fit Gallimard en 1928, mêlant (de manière imprévisible) les deux premières.

2. José Corti, 1949, p. 10. (Malgré le titre, cette édition est peu fiable.)

3. *Edgar Poe journaliste et critique*, Klincksieck, 1978, p. 657.

4. Pour la brièveté, je généralise. Mais Henri Justin, dans un article paru dans la revue *Europe* (numéro consacré à Mallarmé, janvier-février 1998, « C'est très Poe cela »), après avoir sacrifié au relevé habituel de ces ignorances (elles sont un préalable, soit), pose clairement la question d'une critique de traduction : « Il faut considérer (la) démarche traductive. »

5. « Ceux qui lisent ces étranges élucubrations du cerveau de M. Mallarmé doivent s'étonner qu'il occupe une chaire au lycée Fontanes » poursuit le proviseur de ce lycée. Cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1946, p. 377. (Mallarmé a enseigné au lycée Fontanes de 1872 à 1884 — puis au collège Rollin.)

6. « Avec annotations nombreuses, par M. Mallarmé, professeur d'anglais au collège Rollin. » Mallarmé assure la révision de plusieurs manuels scolaires. Tout cela pour un profit fort mince, faut-il le dire. N'oublions pas que ces travaux étaient faits « dans des moments de gêne ».

7. Voir l'analyse de J. Michon, *Mallarmé et Les Mots anglais*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
8. Érudit, journaliste, traducteur (1793-1876).
9. « Compte rendu de l'*Énéide* de Virgile, traduction nouvelle... », *Le Globe*, 22 juillet 1829, cité par Lieven d'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction de Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 210.
10. Les *Poésies allemandes* ont paru en 1830. Cité par L. d'Hulst, id., p. 234.
11. F. Goffaux, *Conseils pour faire une version*, Delalain Paris 1811, nombreuses rééditions, cité par L. d'Hulst, id., p. 232.
12. Je prends l'expression à l'autre admirateur et traducteur de Poe : Baudelaire.
13. « Crise de vers », *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 366.
14. P. 368 (la rédaction du passage date de 1886).
15. Lettre du 10 janvier 1893, *Correspondance*, H. Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, t. VI, p. 26.
16. « Le Mystère dans les Lettres » (1896), Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 386.
17. Id., p. 646.
18. C'est la définition qu'il donne du mot Musique dans la lettre à Edmund Gosse.
19. Lettre à E. Gosse.
20. « Scolies », p. 240 (c'est moi qui souligne).
21. *Les Cloches*, Librairie de l'Eau-Forte, Paris, 1876 (in folio).
22. « Scolies », p. 229.
23. « Scolies », p. 233.
24. L'expression est d'Edouard Dujardin : c'est dans ce sens que je lis, sous la plume de Mallarmé, l'emploi du mot « sentiment ».
25. Dans le premier état du poème, le vers 4 était : *In the fever of a minute*. La troisième strophe précisait le mot *fever* : *It is not that my founts of bliss / Are gushing — strange ! with tears / Or that the thrill of a single kiss / Hath palsied many years —*. La condensation ici ne va pas sans banalisation. Toutefois je voudrais être certaine que *hatred* n'est pas une altération étrangère à Poe.
26. *Poèmes complets d'Edgar Allan Poe*, première publication Camille Dalou, Paris 1889. Plusieurs fois réédité après révision. La version que je donne est prise dans l'édition du Mercure de France, 1910, p. 128.
27. Ce texte aurait paru dans la *Revue critique*. Il est cité par Léon Lemonnier sans autre référence dans *Edgar Poe, Poèmes*, José Corti, 1949, p. 65.
28. Chez Poe l'antécédent de *who* est dissimulé dans l'adjectif possessif *my*.
29. Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 375.
30. Mallarmé écrivait à Catulle Mendès le 1er mars 1871 : « Je puis, le dictionnaire et la divination aidant, faire un bon traducteur, surtout de poètes, ce qui est rare. »
31. Et au début dans la profusion de /r/.
32. Littré consacre presque une page entière à tous ces embranchements. Je les résume.

33. L'expression *the desolate*, familière à l'anglais qui par un adjectif désigne une collectivité, est « calquée » par Mallarmé et donne au terme, de manière surprenante, la force que peut avoir en français la formule « les réprouvés », ou « les damnés ».

34. Mallarmé s'autorise peut-être ce point d'exclamation du fait que, dans la première version du poème, la 4^e strophe présentait une disposition — du mot *strange* — entre virgule et point d'exclamation. On connaît l'anecdote rapportée par Edouard Dujardin dans *Mallarmé par un des siens* (A. Messein, 1937, p. 62), le poète ayant justifié un point d'exclamation par le distique fameux :

« Ce point, Dujardin, on le met Afin d'imiter un plumet. »

35. « Parce que somme toute il ne faut pas nous mettre tout le monde à dos », écrivait-il à Dujardin le 18 décembre 1886 pour se justifier d'avoir, contre son intime conviction, maintenu la ponctuation dans un poème.

36. « Le Mystère dans les Lettres », Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 382.

37. Auquel s'adresse le salut cité plus haut : « On gagne de détourner l'oisif. »

38. Lettre à F. Coppée, 20 avril 1868, *Correspondance*, I, éd. cit., p. 270.

39. *La Dernière mode*, 7^e livraison, 6 déc. 1874, Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 828.

40. Fin du premier livre des *Mots anglais*, id., p. 975.

Source : <http://cru.chateau.free.fr/berretti.htm>