



HAL
open science

Poe et Baudelaire : pour une hantologie du texte

Sandy Pecastaing

► **To cite this version:**

Sandy Pecastaing. Poe et Baudelaire : pour une hantologie du texte. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30037 . tel-00997440

HAL Id: tel-00997440

<https://theses.hal.science/tel-00997440>

Submitted on 25 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

POE ET BAUDELAIRE

POUR UNE HANTOLOGIE DU TEXTE

Présentée et soutenue publiquement le 16 décembre 2013 par

Sandy PECASTAING

Sous la direction d'Isabelle Poulin

Membres du jury

Alexis NUSELOVICI, Professeur de littérature comparée, Université Aix-Marseille

Éric LYSØE, Professeur de littérature comparée, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand

II

Henri JUSTIN, Docteur d'état, professeur honoraire des universités.

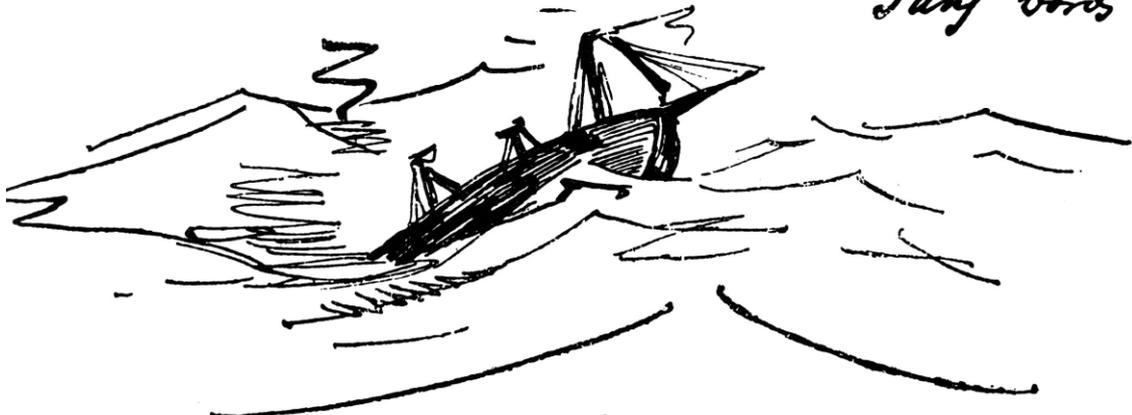
Isabelle POULIN, Professeur de littérature comparée, Université Michel de Montaigne Bordeaux III

POE ET BAUDELAIRE
POUR UNE HANTOLOGIE DU TEXTE

~~Vainement~~

~~Bien en vain ma raison réclamait son empire;
Le délire, en jouant, déroulait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, comme un navire
Sans mats, sur une mer noire, énorme et sans bords.~~

Bien en vain ma raison voulait prendre la barre,
La tempête en jouant, déroulait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, pauvre gabare
Sans mats, sur une mer noire, ~~elle~~ énorme et
sans bords



Sandy by different versions. Je ferai la bonne chy voy.

Ch. Baudelaire.

En mémoire de J.-P. Moussaron

Remerciements

Je remercie vivement, chaleureusement M. Moussaron et Mme Poulin. Tous deux ont été des directeurs de thèse admirables d'intelligence et d'humanité.

Je remercie également Annick, ma mère, et Joël, mon beau-père, qui m'ont toujours soutenue et encouragée. Je ne sais pas si j'aurais réussi à mener mon doctorat à terme sans eux.

Merci à Vivien Cosculluela d'avoir revu et corrigé mes traductions.

Merci à mes amis d'Aveiro, Vivien encore, Marisa, Mathieu, Nicolas, Maud. En plaçant ma dernière année de thèse sous le signe de l'amitié, vous avez guidé, quelquefois, mon écriture.

Merci au Dr. Philippe La Sagna.

Vivre, cela s'entend *avec*. Quelles qu'en soient ensuite les modalités, vivre, c'est vivre avec.

Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*.

Abréviations

Textes d'Edgar Allan Poe

- CEP* : *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1995.
- CTP* : *The Complete Tales and Pœms of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Books, "Penguin Literary", 1982.
- Poems & Essays* : *Pœms and Essays*, introduction de Andrew Lang, London and Melbourne, Everyman's Library, « Everyman Classics », 1927.
- Mabbott I* : *Complete Poems*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Mabbott II* : *Tales & Sketches, volume 1 : 1831-1842*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Mabbott III* : *Tales & Sketches, volume 2 : 1843-1849*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- SF* : *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, édition établie, introduite et commentée par Harold Beaver, London, Penguin Books, 1976.

Traductions de Poe par Baudelaire

- HE* : *Histoires extraordinaires*.
- NHE* : *Nouvelles histoires extraordinaires*.
- HGS* : *Histoires grotesques et sérieuses*.

Textes de Charles Baudelaire

- Corr. I* : *Correspondance I* (janvier 1832-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Corr. II* : *Correspondance II* (mars 1860-mars 1866-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- FDM* : *Les Fleurs du Mal*.
- PA* : *Les Paradis artificiels*.
- PPP* : *Petits poèmes en prose*.
- OC, I* : *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- OC, II* : *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Table des matières

Abréviations	12
INTRODUCTION	17
<i>Poe et Baudelaire : permanence du débat critique (17-19) ; le problème des coïncidences et des ressemblances (19-23) ; la géométrie non euclidienne du texte (23-30) ; défis de la critique : I. Une vision panoramique de l'œuvre (30-31), II. Le sujet en question (31-36), III. Le don de la voix (36-38) ; défis de l'édition (38-40) ; « Poedelaire » & « Bodler » (40-41) ; aux limites de la traduction (41-42) ; concepts de la revenance (42-47) ; quelques pistes critiques (47-48) ; nouvelles perspectives hantologiques (48-52) ; corpus (52)</i>	
PREMIÈRE PARTIE : LA FIGURE DE LA REVENANTE	
CHAPITRE PREMIER : DU CÔTÉ DE POE	55
I. LE TEMPS DE MORTES-VIVANTES : 1835-1842	59
1. « Berenice »	60
2. « Morella »	71
3. « Ligeia »	76
4. « The Oval Portrait »	84
II. LE TEMPS DES MORTS-VIVANTS : 1843-1845	88
1. Science et vraisemblance	89
2. La réincarnation de Bedloe	92
3. Mort ou vivant ?	94
III. LA FIGURE DE LA MÈRE MORTE	98
1. Les strates de l'identification	104
2. Transpositions et remaniements	109
3. Les cheveux jaunes de Berenice	111
CHAPITRE II : DU CÔTÉ DE BAUDELAIRE	117
I. LES FANTÔMES D'AMOUR	118
1. Le culte des images	120
2. « Érotique » et « misotique »	122
II. LES FANTÔMES DE LA LITTÉRATURE	136
1. Le « pauvre Eddie »	138
2. Maria Clemm	146
3. « L'incorrigible Gérard »	148
4. Thomas De Quincey	157
DEUXIÈME PARTIE : LES HANTISES DE L'ÉCRITURE	
CHAPITRE III : « NOMBRE EST LE SPECTRE »	163
I. LE TEXTE COMME PRODUCTIVITÉ	164
1. L'Intertexte	166
2. Le Texte et l'idée du livre	176

II.	« À MOI SEUL BIEN DES PERSONNAGES »	191
	1. Frederick Metzengerstein	191
	2. Roderick Usher	193
	3. L'art de l'introspection	195
III.	L'AUTEUR	197
	1. Auteur réel ou fictif ?	200
	2. La mort de l'auteur	204
	3. Narrateur narrant ou narré ?	205
CHAPITRE IV : QUI PARLE ?		209
I.	PROBLÈMES DU DISCOURS RAPPORTÉ	209
	1. Épigraphes et citations	209
	2. Traduire la ponctuation	211
II.	« LA PAROLE PARLE »	214
	1. La parole dans la parole	214
	2. L'appel de la parole	216
III.	DANS L'ENTRE DE LA TRADUCTION	232
	1. Un mot pour un autre	239
	2. D'un texte à l'autre. – Palimpsestes	249
CHAPITRE V : TRADUIRE « THE RAVEN »		257
I.	GENÈSES D'UN POÈME	258
	1. « The Raven »	258
	2. « The Philosophy of composition »	265
	3. « Le Corbeau »	276
II.	LA DISPERSION DE LA LETTRE	284
	1. « Quoth the Raven... »	288
	2. L'abandon du traducteur	293
CONCLUSION		309
ANNEXES		
	<i>The Tales of the Folio Club</i>	315
THE RAVEN		
	Publications	325
	« The Raven », <i>American Review</i> , février 1845	327
	« The Raven », <i>Evening Mirror</i> , 29 janvier 1845	334
	« The Raven », <i>New York Daily Tribune</i> , 4 février 1845	338
	« The Raven », <i>Broadway Journal</i> , 8 février 1845	341
	« The Raven », <i>Southern Literary Messenger</i> , mars 1845	344
	« The Raven », <i>The Raven and Other Poems</i> , New York & London, Wiley and Putnam, 1845,	347
	« The Raven », <i>Philadelphia Saturday Courier</i> , 25 juillet 1846	350
	« The Raven », <i>The Poets and Poetry of America</i> , 8 ^{ème} édition, 29 mai 1847	354
	« The Raven », Manuscrit « Whittaker », septembre 1848	359
	« The Raven », édition de <i>The Raven and Other Poems</i> de J. Lorimer Graham	362
	« The Raven », <i>Richmond Weekly Examiner</i> , 25 septembre 1849	365

« LE CORBEAU »

Liste chronologique des traductions françaises de « The Raven »	371
« Le Corbeau » par Baudelaire – variantes	377
« Le Corbeau » par Mallarmé – variantes	383

Tentatives de liste chronologique des traductions françaises des œuvres de Poe

Liste chronologique (non exhaustive) des traductions françaises des œuvres de Poe	395
Chronologie des traductions de Poe par Baudelaire	417

BIBLIOGRAPHIE	425
----------------------	-----

INDEX

Index des noms propres	465
Index des œuvres de Poe	467
Index des œuvres de Baudelaire	469

INTRODUCTION

À quoi tient la permanence des débats autour de Poe et Baudelaire ? À beaucoup de questions en suspens : « les tentatives faites pour étudier les rapports entre Poe et Baudelaire n'ont pas encore abouti à une certitude même approximative », écrit William T. Bandy en 1967.¹ Dans « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? » (2003), Michel Brix appelle à peu près au même constat, en ajoutant un point d'interrogation à la plupart des conclusions de la critique devenues objets de consensus :

[...] plusieurs pages de « Notes nouvelles » (1857) [vont] jusqu'à démarquer, sans le dire et sans ajouter aucun commentaire, le texte de Poe intitulé « The Poetic Principle ». Peut-on affirmer avec Georges Walter que pareille citation atteste que le poète français « a fini par se confondre avec son frère » ?
Voire.²

L'article de Baudelaire sur Théophile Gautier (1861) offre un début de réponse à la question de Michel Brix. « Il est permis quelquefois, je présume, de se citer soi-même, surtout pour éviter de se paraphraser. Je répéterai donc »³, annonce Baudelaire. Suivent deux longues pages du « Principe poétique », emprunt déjà effectué sans guillemets dans « Notes nouvelles ». En 1861, Baudelaire ne fait plus référence à Poe, il ne parle plus au nom de l'écrivain américain. Il s'agit donc bien là d'une appropriation. Laquelle est réalisée en trois temps. En 1852, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » propose une synthèse – établie par John N. Daniel et traduite par Baudelaire – des conférences de Poe sur la poésie qui « n'ont [alors] jamais été publiées »⁴, sans mentionner le nom de l'intermédiaire. L'appropriation est accomplie au profit de Poe.

¹ William T. Bandy, « Baudelaire et Poe : Vers une nouvelle mise au point », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Avril-Juin 1967, 67^e année, N° 2, [Paris], Armand Colin, p. 332.

² Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », in *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n° 122 : « Maîtres et disciples », Sedes, 4^e trimestre 2003, p. 57.

³ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier [I] », *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 112. Désormais nous utiliserons l'abréviation *OC*, II, suivie du numéro de la page.

⁴ « Edgar Allan Poe » par John M. Daniel, compte rendu anonyme de l'édition de Griswold paru dans le *Southern Literary Messenger* en mars 1850, in *Edgar Allan Poe*, cahier dirigé par Claude Richard, Paris, L'Herne/Fayard, « Les cahiers de l'Herne », numéro 26, 1998, p. 197. Tr. de Claude Richard.

On voit qu'à un certain point de vue, Edgar Poe donnait raison au mouvement romantique français. Il disait : « Notre esprit possède des facultés élémentaires dont le but est différent. Les unes s'appliquent à satisfaire la rationalité, les autres perçoivent les couleurs et les formes, les autres remplissent un but de construction. La logique, la peinture, la mécanique sont les produits de ces facultés. Et comme nous avons des nerfs pour aspirer les bonnes odeurs, des nerfs pour sentir les belles couleurs, et pour nous délecter au contact des corps polis, nous avons une faculté élémentaire pour percevoir le beau ; elle a son but à elle et ses moyens à elle. La poésie est le produit de cette faculté, elle s'adresse au sens du beau et non à un autre. [...] Que la poésie soit subséquentement et conséquemment utile, cela est hors de doute, mais ce n'est pas son but ; cela vient *par-dessus le marché*. [...] »¹

La dernière phrase fait écho aux « Drames et les romans honnêtes » (1851) : « L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art »². Elle annonce également une œuvre à venir : « Sur mes contemporains : Victor Hugo » (1861), où Baudelaire écrit : « la morale inspirée [...] se glisse, invisible, dans la matière poétique, comme les fluides impondérables dans toutes les matières du monde. La morale n'entre pas dans cet art à titre de but ; elle s'y mêle et s'y confond comme dans la vie elle-même. »³

Dans « Notes nouvelles », les guillemets « flottent à la diable »⁴. Voilà le deuxième temps de l'appropriation. De même, Baudelaire pratique « l'amalgame » dans « Le Mangeur d'opium » (1860), en mêlant ses propres réflexions aux propos de l'écrivain britannique, Thomas De Quincey.

De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. De plus il s'agissait de fondre mes sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables.⁵

Dans la notice consacrée à Théophile Gautier – troisième et dernier temps de l'appropriation –, le fragment du « Principe poétique » a beau être encadré de guillemets : l'origine *originelle* de la citation fait défaut. Le rapporteur – qui fut tout d'abord et secrètement – nous l'avons dit – le rapporteur d'un rapporteur, John N. Daniel – a pris la place de l'auteur. Faut-il dès lors parler d'une osmose entre Poe et Baudelaire ? L'objet de l'appropriation est la *parole* de l'écrivain américain. Baudelaire agit à la manière des copistes médiévaux ; « d'un copiage à l'autre – écrit Umberto Eco –, *personne ne savait plus trop à qui pouvait réellement être at-*

¹ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 263.

² « Les Drames et les romans honnêtes », *OC*, II, p. 41.

³ « Sur mes contemporains : Victor Hugo », *OC*, II, p.137.

⁴ Nous empruntons cette expression à Pierre Leyris (Préface du traducteur, Thomas de Quincey, *Les Confessions d'un mangeur d'opium*, Gallimard, « L'imaginaire », 2004, p. 13).

⁵ Charles Baudelaire, Lettre à Auguste Poulet-Malassis, [Paris,] 16 février 1860, *Correspondance I* (janvier 1832-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 669. Désormais, nous utiliserons l'abréviation *Corr. I.*, suivie du numéro de la page.

tribuée la paternité d'une formule, et, en fin de compte, la conviction courante était que, pour peu qu'une idée fût vraie, elle devenait la propriété de chacun »¹.

Michel Brix réfute également l'hypothèse selon laquelle les addictions de Poe « constituaient [aux] yeux [de Baudelaire] des traits valorisants », et soulève à nouveau plusieurs incertitudes :

Rufus Griswold [...] accusait l'écrivain d'alcoolisme. En le reprenant, Baudelaire [...] en rajoute, dans les *Paradis artificiels*, en signalant que Poe était également opiomane. Faut-il suivre ici les baudelairistes qui ont affirmé que le poète français voulait, sinon se trouver un prédécesseur, en tout cas construire un modèle de poète maudit qui commettait les péchés majeurs pour les retourner en défi contre la société ? Cela resterait à prouver, tout comme il resterait à prouver que l'alcoolisme et l'opiomanie étaient des traits de Baudelaire, ou constituaient à ses yeux des qualités. Rien n'est moins certain, en fait.²

L'idée selon laquelle « ses deux essais sur les drogues » sont « des apologues » est encore « trop répandue »³, estime Michel Brix. Il s'agit au contraire – dit-il – de « mises en garde »⁴. Certes, Claude Pichois établit le même constat. Mais il ajoute aussitôt une objection : « on n'offre pas au lecteur de si grandioses ou de si émouvantes visions pour l'en écarter ! »⁵ Il n'empêche. Michel Brix « voit mal dans quel but Baudelaire a confirmé l'accusation d'alcoolisme de l'écrivain américain et l'a taxé par surcroît d'opiomanie »⁶, et réduit l'œuvre de Poe à « un témoignage navrant sur les maladies de l'esprit »⁷.

Baudelaire « aspirait à échapper, pour lui-même, à une poétique qu'il jugeait stérile et au destin d'illuminé devenant l'objet de risée de tous. Cette double hantise constituait, à l'évidence, une excellente raison de s'intéresser à Poe »⁸, écrit encore Michel Brix. À l'évidence ? L'évidence à laquelle Michel Brix nous invite à nous rendre n'est guère flatteuse à l'égard de l'auteur américain ; elle entre en contradiction avec la gloire posthume de l'œuvre de Poe.

¹ Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Bernard Grasset, 1997, p. 13. Nous soulignons.

² Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 57-58. Nous soulignons.

³ En 1908, l'essai d'A. Antheaume et G. Dromard, consacré aux rapports possibles entre la poésie et la folie, affirme déjà l'incertitude critique relative aux addictions de Baudelaire, « malgré les présomptions qu'on a cru pouvoir tirer des œuvres mêmes du poète. » *Poésie et folie Essai de psychologie et de critique*, par A. Antheaume & G. Dromard, Paris, O. Doin, 1908, p. 336

⁴ Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 58.

⁵ Note de Claude Pichois, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1365. Nous adopterons désormais l'abréviation *OC*, I, suivie du numéro de la page.

⁶ Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

Le poète français souligne à gros traits, on l'a souvent rappelé, le guignon qui a marqué toute l'existence de Poe. D'aucuns ont cru un peu trop rapidement que Baudelaire manifestait de la sorte sa solidarité avec l'auteur d'*Eurêka*, face au mépris de la société puritaine des États-Unis. *Rien n'est moins sûr, en fait*.¹

« S'il l'avait connue, Poe eût au demeurant condamné l'œuvre de Baudelaire pour crime de *fancy* ». ² Baudelaire a appris à raisonner *contre* Poe, conclut le critique³, qui finit de placer la relation entre Poe et Baudelaire sous le régime de l'adversité absolue, réciproque. Implicitement, donc, Michel Brix refuse l'idée d'échange formulée plus tôt par Paul Valéry : « Chacun d'eux donne à l'autre ce qu'il a ; il en reçoit ce qu'il n'a pas. »⁴

Constante – voire abusive –, la pratique du doute de Michel Brix fait sens. Elle signale l'absence de solution *définitive* aux problèmes des sources et des emprunts dans les études critiques et biographiques consacrées à Poe et Baudelaire. Michel Brix renvoie à la publication de Régis Michaud : « Baudelaire et Edgar Poe : une mise au point » (1938), réponse contradictoire à « la démonstration de Louis Seylaz, lequel prétendait que des réminiscences de Poe apparaissaient dans tous les poèmes des *Fleurs du Mal* »⁵. Rendons justice à Louis Seylaz. Dans *Edgar Poe et les premiers poètes symbolistes*, les corrélations entre les textes de l'auteur américain et les poésies de Baudelaire sont nombreuses, certes. Mais elles ne donnent lieu à aucune conclusion *définitive* :

En voilà assez. Transpositions, imitations, coïncidences, paraphrases conscientes ou inconscientes, vagues ressouvenances qui chantent dans la mémoire, sollicitent l'inspiration et s'ordonnent d'elles-mêmes, dans la discipline du vers, on peut donner le nom qu'on voudra à ces rapprochements. Mais ceci est certain : on ne vit pas, pendant vingt ans, dans une intimité aussi profonde, aussi étroite, avec l'œuvre d'un écrivain, on n'éprouve pas pour cette œuvre un enthousiasme aussi convaincu, aussi soutenu, une admiration aussi sincère, sans être imprégné au point de ne plus distinguer ce qui a jailli librement et spontanément de son propre fonds d'avec ce qui a été appelé, suggéré, évoqué par elle. Il serait bien vain de vouloir faire ce départ.⁶

¹ *Ibid.*, p. 65. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », in *Edgar Allan Poe*, cahier dirigé par Claude Richard, *Op. Cit.*, p. 360.

⁵ *Ibid.* p. 56.

⁶ Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923, p. 72.

À l'appui des « enquêtes sur la chronologie du recueil baudelairien », Michel Brix cite « les propres déclarations de l'écrivain français »¹, extraites d'une lettre adressée à M^{me} Paul Meurice en 1865 :

J'ai perdu beaucoup de temps à traduire Edgar Poe, et le grand bénéfice que j'en ai tiré, c'est que quelques bonnes langues ont dit que j'avais emprunté à Poe *mes* poésies, lesquelles étaient faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce dernier.²

Le témoignage d'Ernest Prarond – « un ami de jeunesse » « doué d'une mémoire fidèle exercée par la pratique de l'histoire »³, note Claude Pichois : la précision est utile – corrobore les propos de Baudelaire :

Ernest Prarond [...] déclare qu'il a « sans nul doute » entendu réciter vers 1843 les pièces suivantes : *L'Albatros*, *Don Juan aux Enfers*, *La Géante*, « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », *Une charogne*, « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive », « À une Malabaraise », *Le Rebelle*, *Les Yeux de Berthe*, « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville », « La servante au grand cœur... », *Le Crépuscule du matin*, *L'Âme du vin*, *Le Vin du chiffonnier*, *le Vin de l'assassin*, et *Allégorie*⁴.

Dès lors, la conclusion de Claude Pichois est sans appel : « l'essentiel de l'œuvre poétique [de Baudelaire] ne doit rien à Poe. C'est plutôt au contact de Delacroix [qu'il] a constitué son esthétique »⁵. De fait, Baudelaire était célèbre « comme poète original » dans les milieux littéraires de la capitale avant de découvrir l'auteur du « Chat noir » en 1847. « *Pendant dix ans, en effet*, – écrit Louis Goudall en 1855, dans un compte-rendu d'un échantillon des *Fleurs du Mal* publié quelques mois plus tôt – M. Baudelaire a réussi à se faire passer dans le monde des lettres pour un poète de génie »...

... Pareil à ces grands diplomates dont tout le prestige consiste dans un silence affecté, l'absence de publicité fut l'unique secret de sa gloire et de sa force. Comme eux, il lâchait parfois un mot, – je veux dire qu'il récitait quelques-uns de ses vers à un petit nombre d'initiés, – mais il se gardait bien de les

¹ Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 57.

² *Ibid.* Voir également *Correspondance II* (mars 1860-mars 1866-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 466-467. Nous adoptons l'abréviation *Corr. II*.

³ Note de Claude Pichois, *OC*, I, p. 798.

⁴ *Ibid.*

⁵ *OC*, II, p. 1204. Claude Pichois apporte cependant quelques nuances, en ajoutant : « Poe l'a aidé à confirmer ce que déjà il avait trouvé : l'aspect volontariste, la recherche consciente de l'effet, la valeur de la concision, la dimension surnaturaliste. » (*Ibid.*) Il renouvelle le constat d'André Ferran, qui évoque « un Baudelaire sûr, dès 1843, de sa pensée et de sa forme » (André Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris, Nizet, 1968, p. 173.).

publier. – Que de sagesse et de prudence il a fallu à cet homme, *pour conserver pendant dix ans* cette puissance sur lui-même !¹

A contrario, Émile Lauvrière reprend plusieurs déclarations – notamment une remarque d’Ernest Prarond encore – qui invitent à laisser toujours ouvert le débat autour de « l’inspiration directe de Poe »² :

[...] Prarond avoue, ce qui est bien connu d’ailleurs, que, tout comme Poe, « Baudelaire a toujours beaucoup remanié et corrigé ses vers ». De même, un récent critique, qui croit qu’« il écrivait d’abord en prose le canevas de ses poésies », parle des « corrections qui criblent ses épreuves, des changements qu’il multiplie en ses éditions nouvelles ». Baudelaire n’a-t-il pas dit lui-même : « J’ai tourné et retourné la chose de toutes les façons » ? « Il a sans cesse poli et repoli son petit volume », confirme Flottes. Comment donc croire que, pendant *douze ans*, cet inlassable « remanieur » aurait maintenu *ne varietur* son texte primitif ?³

Selon Émile Lauvrière, « nombre des variantes en ses trois éditions de 1857, de 1861 et de 1868 sont manifestement dues à l’influence toujours croissante de Poe. »⁴ Manifestement ? Voilà une affirmation audacieuse, allégée de toute exactitude scientifique. Malgré tout, elle pose le problème des coïncidences. Elle suggère la visibilité en transparence « des poèmes et des nouvelles [de Poe] dont [Baudelaire] [a] eu la pensée »⁵, à travers les variantes des *Fleurs du Mal*. L’hypothèse est séduisante. Dans une lettre à Théophile Thoré, datée du 20 juin 1864, Baudelaire écrit à propos de Poe : « La première fois que j’ai ouvert un livre de lui, j’ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais *des PHRASES* pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant. »⁶ La confidence contient l’idée implicite de « plagiat par anticipation »⁷. La traduction de Poe – comparable au *Quichotte* de Pierre

¹ Louis Goudall, « Les Fleurs du Mal, par M. Charles Baudelaire », in *Baudelaire un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », collection dirigée par André Guyaux, 2007, p. 143. Nous soulignons.

² Michel Brix, « Baudelaire, “disciple” d’Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 58.

³ Émile Lauvrière, *Le Génie morbide d’Edgar Poe Poésies et contes*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, « Temps et visages », 1935, p. 173-174.

⁴ *Ibid.*

⁵ Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, [Paris.] 18 février 1860, *Corr. I*, p. 676.

⁶ Lettre à Théophile Thoré (20 juin 1864), *Corr. II*, p. 386. Déclaration plusieurs fois remaniée – symptomatiquement, semble-t-il – par un certain nombre de critiques, qui ont substitué « imitées » à « écrites ». Citons à titre d’exemples Léon Lemonnier (*Edgar Poe et les poètes français*, Paris, La nouvelle Revue Critique, « Essais critiques », 1932, p. 23), Émile Lauvrière (*Le Génie morbide d’Edgar Poe Poésies et contes*, *Op. Cit.*, p. 173) Charles Schneider (*L’Œuvre de Baudelaire*, introduction et notes de Charles Schneider, Paris, Le Club français du Livre, 1951, p. 1625) ou encore, plus récemment, James Lawler (*Edgar Poe et les poètes français, suivi d’une conférence inédite de Paul Valéry*, Julliard, « Conférences essais et leçons du Collège de France », décembre 2008, p. 23 pour l’extrait de la lettre et p. 78 pour la note). Autre sujet d’incompréhension : Charles Schneider attribue le passage de la lettre à Armand Fraisse à un courrier adressé en 1854 à Auguste Poulet-Malassis (*Op. Cit.*, p. 1624).

⁷ Nous nous référons par cette formule au concept de Pierre Bayard (in *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », janvier 2009). Mais on trouve aussi l’idée d’un « plagiat effectué par anticipa-

Ménard, selon Jean-Pierre Naugrette¹ – bouleverse « la chronologie habituelle du processus de création : le rapport d'imitation ne s'effectue plus seulement dans le sens auteur traduit-traducteur, mais en sens inverse »². Dès lors, comment différencier à coup sûr le propre à l'un et le propre à l'autre ? Le problème des sources et des emprunts pose la question des ressemblances fortuites entre les textes : des analogies accidentelles, coïncidences, effets de hasard, dont *La Genèse d'un poème* (1865) fournit l'un des exemples les plus remarquables.

La Genèse d'un poème réunit en un même morceau les versions françaises de « The Raven » (1845) et de « The Philosophy of composition » (1846). Le texte intègre également deux ajouts du traducteur : une introduction au « Corbeau » et une transition longue de quelques lignes à peine vers la seconde publication de Poe, dont le titre adopté par Baudelaire – « Méthode de Composition » – fait écho à une section des « Conseils aux jeunes littérateurs », intitulée « Des méthodes de composition ». Or l'article de Baudelaire et « The Philosophy of composition » ont tous deux été publiés à la même date, en avril 1846. La coïncidence est troublante, voire vertigineuse. Car elle souligne un trait de ressemblance naturelle entre les deux textes, laquelle tient essentiellement en une phrase :

La toile doit être couverte – en esprit – au moment où l'écrivain prend la plume pour écrire le titre.
Conseils aux jeunes littérateurs, « Des méthodes de composition »³.

S'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier.
La Genèse d'un poème, « Méthode de composition »⁴.

Dans l'introduction au « Corbeau », une paraphrase de Poe par Baudelaire, sans doute inspirée de « L'Art du conte » selon Claude Richard,⁵ éclaire après coup la traduction du mot « *philosophy* » par « méthode » :

Un de ses axiomes favoris était encore celui-ci : « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne

tion » sous la plume de Steve Murphy, dans une note concernant Poe et Baudelaire (*Logiques du dernier Baudelaire Lectures du Spleen* de Paris, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques Essais », 2007, p. 50, n. 20).

¹ Jean-Pierre Naugrette, « Présentation », Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes*, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2006, p. 35-36. Cf. Jorge-Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », tr. de P. Verdevoye, *Fictions*, Nouvelle édition augmentée (1983), Gallimard, « folio », 1988.

² Jean-Pierre Naugrette, « Présentation », Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes*, *Op. Cit.*, p. 35-36.

³ « Conseils aux jeunes littérateurs », *OC*, II, p. 17.

⁴ Note de Claude Richard, in Edgar Poe, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 1008. Nous adoptons pour cette édition l'abréviation *CEP*.

⁵ *CEP*, p. 1004, n. 1.

en vue, quand il écrit la première. » Grâce à cette admirable **méthode**, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie.¹

Le terme « méthode » désigne chez Baudelaire l'art de la fabrication du texte littéraire, production subordonnée à des « éléments rigoureusement moraux », également indispensables à tout écrivain selon Poe : « l'indépendance d'esprit » et le « mépris de toute opinion, laquelle n'est qu'opinion pure et simple »². Il entre donc en résonance avec la pensée *globale* du texte américain. Somme toute, la différence entre l'original et la traduction subsiste. Elle est toujours là, visible, éclatante, le temps et l'espace d'un mot, un mot – soulignons – qui appartient au vocabulaire de Baudelaire associé à Poe³ :

On a beaucoup parlé dans ces derniers temps d'Edgar Poe. Le fait est qu'il le mérite. Avec un volume de nouvelles, cette réputation a traversé les mers. Il a étonné, surtout étonné, plutôt qu'ému ou enthousiasmé. Il en est généralement de même de tous les romanciers qui ne marchent qu'appuyés sur une **méthode** créée par eux-mêmes, et qui est la conséquence même de leur tempérament. [...] Voyez Sterne, le phénomène est bien autrement évident, et aussi bien méritant. Cet homme a fait sa **méthode**. Tous ces gens, avec une volonté et une foi infatigable, décalquent la nature, la pure nature. – Laquelle ? – La leur. [Présentation de *Révélation magnétique*]⁴

[...] l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémorique, une **méthode** de travail ; **méthode** énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée.

« Edgar Poe, sa vie et ses œuvres »⁵

Tous les deux, Poe et Gérard, étaient, en somme, malgré le vice de leur conduite, d'excellents hommes de lettres, dans l'acception la plus large et la plus délicate du mot, se courbant humblement sous la loi inévitable, travaillant, il est vrai, à leurs heures, à leur guise, selon une **méthode** plus ou moins mystérieuse, mais actifs, industriels, utilisant leurs rêveries ou leurs méditations ; bref, exerçant allégrement leur profession.

« Sur mes contemporains : Hégésippe Moreau »⁶

À la question des coïncidences, s'ajoute le problème des similitudes obtenues par mimétisme, voulues et recherchées par le traducteur. Baudelaire a parfois tendance à « voul[oir] imiter Poe de trop près », constate Léon Lemonnier : « des affinités aussi étroites [...] ont pu avoir, sur l'esprit de Baudelaire, une influence stérilisante. À quoi bon refaire ce que Poe avait déjà si bien fait ? »

¹ *CEP*, p. 1004.

² Edgar Poe, *Marginalia*, *CEP*, p. 1078. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

³ L'existence d'un lexique baudelairien réservé à l'auteur américain a été mise en évidence par Jany Berretti, dans son article intitulé : « La traduction des adjectifs : lexique, rythme, style », in *Palimpsestes*, n°14 : « Contraintes syntaxiques et liberté stylistique : le déplacement des éléments dans la phrase », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

⁴ *OC*, II, p. 247. « Révélation magnétique » (1848) est la première traduction de Poe par Baudelaire.

⁵ *OC*, II, p. 315.

⁶ *OC*, II, p. 157.

Dans l'une de ses lettres, il expose le scénario d'un drame, l'*Ivrogne*, qui aurait été une adaptation à la scène du *Démon de la perversité* ; mais il n'a jamais écrit une seule réplique de la pièce. Il n'est rien advenu non plus de certains projets de nouvelles, pourtant fort ingénieux, que l'on trouve dans les *Journaux intimes* : « Appliquer à la joie... l'idée de l'hyperacuité des sens appliquée par Poe à la douleur.¹

Selon Peter Michael Wetherill, Baudelaire ajoute de la ressemblance à la ressemblance, augmente les premières analogies naturelles avec l'œuvre de Poe en composant des poèmes à la manière de l'écrivain américain, telles les pièces inspirées par Mme Sabatier. Qui donc force le trait ? Le critique multiplie les comparaisons – commentent Claude Pichois et Jean-Paul Avice – et finit par « retrouver Poe un peu partout »². Toujours selon Peter Michael Wetherill, Baudelaire confond charmes sonores et cacophonie : « dépourvu de toute conception de la musique de la langue anglaise, [il] n'était évidemment pas à même de remarquer ces défauts. Ce qui "améliore" d'emblée la poésie de Poe. »³ Voilà encore une observation déjà faite. En 1939, T.S Eliot formule une hypothèse comparable, tout en jugeant « trop facile pour le critique anglais ou américain de conclure tout de suite que Baudelaire, Mallarmé et Valéry ont surestimé Poe simplement parce qu'ils ne le comprenaient pas, simplement parce qu'ils ne connaissaient pas assez bien la langue anglaise. »⁴

L'idée des ressemblances entre Poe et Baudelaire est « bien faite pour plaire »⁵, note Michel Brix. Mais elle n'explique pas « l'apparent désintéret de Baudelaire pour les vers de Poe »⁶.

Sous le prétexte – un peu fallacieux – [qu'ils] seraient *intraduisibles*, Baudelaire n'a donné en français que des versions du « Corbeau », de « À ma mère » [...] et des poèmes qui figuraient dans les contes. Cette discrétion est pour le moins curieuse, d'autant qu'elle ne se voit guère compensée par le témoignage de l'influence de Poe sur le vers de Baudelaire⁷.

¹ Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français*, *Op. Cit.*, p. 25. De même, Walter Benjamin écrit : « L'influence de Poe, qui se retrouve même dans le choix des formules, est l'expression de [l']embarras de la théorie [baudelairienne de l'art moderne]. » Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Charles Baudelaire » (1938), *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 121.

² Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, *Op. Cit.*, p. 365. Cependant, Wetherill affirme la précellence de Baudelaire. Verdict discutable, même s'il est encore répandu. En 2006, Michael Edwards écrit : « Ce que lui apporte Poe est du reste transfiguré chez un poète qui lui est incomparablement supérieur. » Michael Edwards, « Présentation [des poèmes] », in Edgar Allan Poe, *Histoires Essais et Poèmes*, *Op. Cit.*, p. 1740.

³ Peter Michael Wetherill, *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Nizet, 1962.

⁴ T. S. Eliot, « Edgar Poe et la France », in *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne/Fayard, « Les cahiers de l'Herne », numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998, p. 414.

⁵ Michel Brix, « Baudelaire, "disciple" d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*

Michel Brix occulte *Le Spleen de Paris* et donc le pari baudelairien de la « prose poétique »¹ à laquelle – selon Inès Oseki-Depré, qui évoque une « interaction à trois niveaux : thématique, structurel et formel », déjà explorés par la critique – la traduction des textes de Poe tient lieu de préparation :

[...] on peut parler d'influence (interaction) à trois niveaux : thématique, structurel et formel. Pour le premier point, Walter Benjamin a donné d'abondantes démonstrations en ce qui concerne les « motifs » (le flâneur, la foule, l'agitation des grandes villes, l'assassin, le vin, la passante) et leur fonction allégorique (*Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*) sans insister toutefois sur l'aspect oxymorique qui caractérise les textes des deux auteurs, ou aporétique, selon les lectures plus récentes comme celle de Barbara Johnson (1978). Quant à nous, nous avons essayé de montrer la genèse de la forme baudelairienne « poème en prose » à partir du « moulage » qu'effectue Baudelaire du texte du « Corbeau », qu'il préfère à la « singerie rimée ». *Ici, le lien entre traduire et créer est un lien profond, mystique.*²

L'étude des rapports entre Poe et Baudelaire n'est donc pas exclusivement le lieu d'une enquête biographique ou une affaire de génétique des textes. Elle est aussi l'occasion d'une *pensée* de la traduction.

La traduction est vise avant tout à « construire des comparables »³, selon Paul Ricœur. Or le temps de la comparaison – de la production d'un « même » donc⁴ – est également le temps de la coprésence. La traduction prolonge l'effet de la découverte de Poe, rencontre d'une solitude avec une autre qui a arraché Baudelaire à l'ignorance des coïncidences entre « [les] phrases pensées par [lui] et écrites par [l'auteur américain] ». Baudelaire a traduit Poe durant dix-sept ans : de 1848 à 1865, – dix-sept années au cours desquelles la traduction est devenue un espace à géométrie non euclidienne : le lieu d'un impossible, un point de contact entre deux lignes parallèles.

¹ « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? » « À Arsène Houssaye », *Petits poèmes en prose*, (PPP), OC, II, p. 275-276.

² Inès Oseki-Depré, « Présentation », in *Traduction & Poésie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 10.

³ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 63.

⁴ Entendons le mot « même » dans le sens derridien : « Le même est précisément la différance (avec un *a*) comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre. On pourrait ainsi reprendre tous les couples d'opposition sur lesquels est construite la philosophie et dont vit notre discours pour y voir non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la différance de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même (l'intelligible comme différant du sensible, comme sensible différé ; le concept comme intuition différée – différante ; la culture comme nature différée – différante [...]). » Citation empruntée à Jean-Pierre Moussaron, *La poésie comme avenir Essai sur l'œuvre de Michel Deguy Québec*, Les éditions Le Griffon d'argile, « trait d'union », 1992, p. 31.

En 1850, date de la rencontre de Louis Goudall avec l'auteur des *Fleurs du Mal*¹ au cours de laquelle le poète « fit un exposé de ce qu'il appelait sa théorie du *beau bizarre* »², Baudelaire a une connaissance lacunaire des productions de l'écrivain américain. Grâce à William T. Bandy, nous possédons « une liste à peu près certaine des œuvres de Poe que Baudelaire ignorait encore en 1852 »³.

Cette liste comprend la plus grande partie de ces œuvres : presque toute la poésie, y compris le *Corbeau* ; presque toute la critique, y compris les essais tels que « The Philosophy of Composition » ; les deux ouvrages importants, *Eurêka* et *Arthur Gordon Pym* ; et, finalement, une soixantaine de contes. Il est plus simple sans doute, de donner la liste des écrits de Poe que Baudelaire connaissait de première main, lorsqu'il a fait son étude sur « Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages ». Cette liste ne comprend que les douze contes qui se trouvaient dans le volume de *Tales* (1845), dont il possédait, sûrement un exemplaire⁴, plus les différents morceaux de prose ou de vers qu'il a pu lire dans la collection du *Southern Literary Messenger* qu'il avait à sa disposition.⁵

La fameuse formule du compte-rendu de l'Exposition universelle de 1855 – « Le beau est toujours bizarre »⁶ – n'est donc pas à coup sûr une réminiscence de « Ligeia »⁷ où le narrateur emprunte à Francis Bacon une des citations favorites de Poe : « Il n'y a pas de beauté exquise [...] sans une certaine *étrangeté* dans les proportions. »⁸ La traduction de « Ligeia » et la première section du compte-rendu ont été publiées en 1855, à quelques mois d'intervalle. La proximité des dates de publication ne prouve pas l'emprunt – toujours hypothétique donc – de Baudelaire au texte de Poe. Elle ne prouve d'ailleurs absolument rien, sinon la coïncidence entre deux pratiques d'écriture, *la concomitance entre l'acte de traduire et la pensée de l'œuvre baudelairienne à venir, activités non hermétiques l'une à l'autre.*

En 1859, Baudelaire écrit :

¹ « [...] il y a bien quatre ou cinq ans de cela, [...] dans un Divan fameux de la rive droite, à quelques pas du boulevard » (« Les Fleurs du Mal, par M. Charles Baudelaire », in *Baudelaire un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, *Op. Cit.*, p. 142).

² *Ibid.*

³ William T. Bandy, « Baudelaire et Poe : Vers une nouvelle mise au point », *Op. Cit.*, p. 333.

⁴ *The Gold Bug, The Black Cat, Mesmeric Revelation, Lionizing, The Fall of the House of Usher, A Descent into the Maelström, The Colloquy of Monos and Una, The Conversation of Eiros and Charmion, The Murders in the Rue Morgue, The Mystery of Marie Roget, The Purloined Letter, The Man of the Crowd.*

⁵ William T. Bandy, « Baudelaire et Poe : Vers une nouvelle mise au point », *Op. Cit.*, p. 333. Malheureusement, Bandy précise que l'on a perdu la trace de la collection du *Southern Literary Messenger*.

⁶ « Exposition universelle (1855) », *OC*, II, p. 578.

⁷ La première partie du compte rendu, dans laquelle apparaît l'expression en question, a été publiée pour la première fois le 26 mai 1855 et la traduction de « Ligeia », quelques mois plus tôt : les 3 et 5 février 1855.

⁸ « Ligeia », *CEP*, p. 363. Les italiennes sont de Baudelaire, lesquelles reproduisent ceux du texte original. Dans l'édition de la Pléiade, Claude Pichois associe à la formule de Baudelaire une note, dans laquelle il cite l'extrait de « Ligeia », sans commentaire (*OC*, II, p. 1369). *A contrario*, l'édition des textes critiques de Baudelaire établie par Henri Lemaître précise que Baudelaire « a trouvé cette formule » dans « Ligeia ». (Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaître, bibliographie mise à jour par Dolf Oehler (1999), Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 215).

Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. *It is a happiness to wonder*, « c'est un bonheur d'être étonné » ; mais aussi, *it is a happiness to dream*, « c'est un bonheur de rêver ». Toute la question, si vous désirez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer l'étonnement. Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau.¹

Baudelaire oriente la double citation de « Morella » « dans le sens de sa propre esthétique de l'étonnement », note Claude Pichois². Il complète la formule antérieure : « le beau est toujours bizarre », en élaborant entre les lignes un syllogisme dont la prémisse mineure est facile à déduire : *le bizarre est toujours étonnant*. La juxtaposition de la citation originale et de la traduction³ établit une relation de coprésence entre les paroles de Poe et Baudelaire : deux paroles distinctes, différant l'une de l'autre, linguistiquement, typographiquement, sans mention du nom de l'auteur américain. La citation de « Morella » souligne donc le problème de la visibilité de l'appropriation baudelairienne.

« [L]a critique a beaucoup de mal, par exemple, à repérer les deux passages de Poe qu'évoque, dans une "Note sur les plagiat", un manuscrit relatif aux *Fleurs du Mal* »⁴, souligne encore Michel Brix. Le premier des deux plagiat a été facilement « identifié au "Flambeau vivant" »⁵. Il s'agit de « To Helen » (1848), librement adapté par Baudelaire. En revanche, le second est toujours l'objet de simples suggestions. Ainsi, Michel Brix rapporte l'hypothèse de James S. Patty, selon laquelle « le vers 29 des "Phares" [...] rappelle le deuxième vers de "Dream-Land" »⁶.

Haunted by ill angels only v. 2
« Dream-Land »

Delacroix, *lac de sang hanté des mauvais anges*, v. 29
Ombagé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber [...] ⁷
« Les Phares »

¹ *Salon de 1859*, OC, II, p. 616.

² OC, II, n. 2, p. 1388-1389.

³ Cette traduction correspond à la première version du conte, publiée en 1853, non à celle de 1856. Cf. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Histoires extraordinaires par Edgar Poe*, notice, notes et éclaircissements par Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, 1932, p. 473-474.

⁴ Michel Brix, « Baudelaire, "disciple" d'Edgar Poe ? », *Op. Cit.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, n. 22.

⁶ *Ibid.*, n. 22.

⁷ « Les Phares », *FDM*, OC, I, p. 14 (v. 29-32). Nous soulignons.

L'allusion à Weber constitue un autre exemple de coïncidence. Elle fait écho à la description de la maison Usher (1839) et à une phrase de Baudelaire extraite du *Salon* de 1846, antérieure donc à la découverte de Poe (1847), et où l'auteur compare la couleur « plaintive et profonde » de Delacroix à « une mélodie » du compositeur¹. Dans « Exposition universelle (1855) », Baudelaire reprend et développe l'analogie en proposant un rapide commentaire de la huitième strophe des « Phares »² :

Lac de sang : le rouge ; – *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; – *un bois toujours vert* : le vert, complémentaire du rouge ; – *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orangeux de ses tableaux ; – *les fanfares et Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur.³

Mario Praz souligne la référence commune de Poe et Baudelaire à Weber⁴. Il associe la huitième strophe à « la sinistre maison Usher, avec cet étang lugubre sur lequel pèse une atmosphère fatale, et ce maniaque qui se complaît à de funèbres improvisations, entre autres “une certaine paraphrase singulière, – une perversion de l'air déjà fort étrange, de la dernière valse de von Weber” »⁵. Il met aussi en évidence une réflexion de Baudelaire, rédigée en 1856 (année de publication des *Histoires extraordinaires*) : « Les milieux, les atmosphères, dont tout un récit doit être trempé. (Voir *Usher* et en référer aux sensations profondes du hachisch et de l'opium.) »⁶ La remarque entre parenthèses renvoie à la fin de la section sur l'exposition universelle, intitulée « Eugène Delacroix » :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes [...] ? Eh bien, la peinture de Delacroix

¹ *Salon de 1846*, OC, II, p. 440.

² L'édition des *Fleurs du Mal* par Jacques Crépet et Georges Blin et celle des *Œuvres complètes* de Baudelaire établie par Claude Pichois donnent chacune quelques précisions et hypothèses éclairant le problème des dates lié au commentaire de la strophe. La première de ces deux éditions précise que la citation des « Phares », suivie du commentaire, « ne figurait pas dans le texte préoriginal du *Pays* (3 juin 1855) », mais fut seulement intégrée en 1868 dans le texte de l'*Exposition universelle*. C'est « peut-être un indice que le poème aurait été composé entre [...] [juin 1855] et juin 1857 où parurent les *Fleurs du Mal*. » (*Les Fleurs du mal, texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1868*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 303). Claude Pichois propose une hypothèse complémentaire : le quatrain n'ayant sans doute pas été composé dès juin 1855 selon lui, « il y a donc lieu de penser que [...] Baudelaire l'ajouta avec le commentaire à une coupure de son article retrouvée plus tard par Asselineau et Banville qui ont inséré le tout dans *Curiosités esthétiques*. » (OC, I, p. 854). Claude Pichois ajoute : « Il est difficile de ne pas voir une relation entre les lignes de [Théophile] Silvestre [consacrées à Delacroix dans *Histoire des artistes vivants*] avec le quatrain de Baudelaire. Or, elles ont paru sans doute au début de janvier 1856 ». (*Ibid.*)

³ « Exposition universelle (1855) », OC, II, p. 595.

⁴ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème} siècle*, Gallimard, « Tel », 1998, p. 142.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Fusées*, OC, I, p. 655.

me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.¹

La deuxième hypothèse relative au second plagiat porte sur les deux derniers vers de « L'Héautontimorouménos », comparables à la conclusion de « The Haunted Palace ».

And laugh – but smile no more
« The Haunted Palace »²

Au rire éternel condamnés
Et qui ne peuvent plus sourire.
« L'Héautontimorouménos »³

« The Haunted Palace », qui figure dans « The Fall of the House of Usher », a été transposé plusieurs fois par Baudelaire en français. Dans la première version de la traduction, Baudelaire emploie le mode utilisé aux derniers vers de « L'Héautontimorouménos » : « Qui éclate de rire car elle ne peut plus sourire »⁴. Or la première copie de « L'Héautontimorouménos » a été signée en 1855, quelques mois seulement après la parution de « la Chute de maison Usher »⁵. Dans le cas d'un plagiat authentique et avéré⁶, la modification des temps verbaux opérée dans la traduction définitive (1857) – « *Qui va éclatant de rire, ne pouvant plus sourire* »⁷ – pourrait dès lors marquer un effort de différenciation entre les textes, ajouté, paradoxalement, à la volonté d'imitation. Des deux hypothèses, retenons surtout la possibilité de chacune et donc l'impossibilité de changer l'une ou l'autre en affirmation.

¹ « Exposition universelle (1855) », *OC*, II, p. 596. Voir également « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » : « Comme notre Eugène Delacroix, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres, où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage » (*OC*, II, p. 317-318). Baudelaire emploie pour la première fois la notion de surnaturalisme en 1846, en empruntant « quelques lignes de M. Henri Heine, qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix : “ En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant ” ». (*Salon de 1846*, *OC*, II, p. 432.).

² « The Fall of the House of Usher », *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, (CTP), London, Penguin Books, « Penguin Literary », 1982, p. 239.

³ *Les Fleurs du Mal*, (FDM), *OC*, I, p. 56. C'est l'hypothèse formulée entre autres par Léon Lemonnier en 1935 (*Edgar Poe et les poètes français*, *Op. Cit.*), et par Jacques Crépet et Georges Blin en 1942 (*Les Fleurs du mal, texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1868*, *Op. Cit.*). Tous trois rapprochent également un autre passage du poème de Poe, « *A hideous throng rush out forever* » (v. 4) (CTP, p. 239), d'un vers de « Causerie », « Mon cœur est un palais flétri par la cohue » (v. 8) (FDM, *OC*, I, p. 56), reprenant ainsi une des hypothèses de Louis Seylaz (*Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Université de Lausanne, 1923, p. 63).

⁴ *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Histoires extraordinaires par Edgar Poe*, notice, notes et éclaircissements par Jacques Crépet, *Op. Cit.*, p. 397.

⁵ Voir Note de Claude Pichois, *OC*, II, p. 984.

⁶ Cependant, Claude Pichois juge « peu probant » le rapprochement avec « The Haunted Palace » (*OC*, I, p. 1170).

⁷ *CEP*, p. 414.

La critique sur Poe et Baudelaire vaut *elle-même* comme une mise à l'épreuve de la critique. Elle compose une brève histoire des études de texte, et fournit un exemple des différences entre les approches littéraires des lecteurs français et américains. Prononcée en 1949 à la Faculté des Lettres d'Aix, la conférence de T. S. Eliot, « Edgar Poe et la France », marque un tournant dans la critique de l'auteur américain, en initiant ce qu'on pourrait appeler un retour à la lettre originale depuis la France :

[...] il est impossible de se faire une opinion critique de l'œuvre de Poe sans prendre en considération l'œuvre et les opinions de trois grands poètes qui représentent les trois générations littéraires qui nous séparent de Poe : à savoir, Baudelaire, Mallarmé et Paul Valéry [...]. [...] Car il faut étudier Poe en fonction des contextes qu'il a suscités ; et le plus important, je crois, est celui de son influence sur Baudelaire, sur Mallarmé, et sur Valéry. Aujourd'hui seulement sa place devient évidente au sein d'une certaine tradition poétique, dans le développement d'une courbe qui fut, j'en suis sûr, la courbe poétique la plus significative depuis un siècle.¹

Eliot revient à Poe à partir des poètes français et voit enfin l'original, grâce à eux, comme un tout, à la différence des Américains, « plus enclins à porter des jugements isolés sur les différentes parties d'une œuvre »². Il anticipe « la “nouvelle critique” américaine » des années soixante-dix, dont « la caractéristique la plus frappante – constate Jean-Marie Bonnet – est la volonté de donner une interprétation unifiée de l'œuvre de Poe »³. En 1957, Patrick F. Quinn adopte un choix de lecture digne de la tentative de T.S Eliot, *en lisant Poe à travers le prisme baudelairien*, et creuse le rapprochement entre le Poe de Baudelaire et le Poe des Américains⁴. Aujourd'hui encore, l'étude de T.S Eliot représente un point d'entrée au débat critique sur l'auteur américain. Elle constitue la référence majeure de la conférence de James Lawler publiée en 1989, dont l'hypothèse principale consiste à affirmer « qu'on n'a pas encore donné toute l'importance requise à l'œuvre de Poe, qui sollicita les poètes français comme une voix nue. »⁵ Dès les premières pages, James Lawler souligne « les lacunes » et « les points forts de [la] méditation [de T. S. Eliot] »⁶, dont l'observation « à retenir » – dit-il, comme la plupart

¹ T. S. Eliot, « Edgar Poe et la France », *Op. Cit.*, p. 408-409.

² *Ibid.*, p. 410.

³ Jean-Marie Bonnet. « Edgar Allan Poe : dossier critique (1955-1975) ». In *Romantisme*, 1980, n°27. Déviances, p. 134.

URL : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5325>. Consulté le 20 octobre 2013.

⁴ Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957, p. 134: « The conclusion this inquiry much rather leads us to is that the Poe of Baudelaire is the Poe we know in English. » Tr. : « La conclusion à laquelle nous conduit bien plutôt cette enquête, c'est que le Poe de Baudelaire est le Poe que nous connaissons en anglais. » (Nous traduisons).

⁵ James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, *Op. Cit.*, p. 18. Notons également que la conférence de James Lawler reprend le titre d'un ouvrage de Léon Lemonnier, publié en 1932.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

des critiques – est la saisie de l'œuvre de Poe « en bloc », « œuvre indivisible où poésie, contes et pensée abstraite participent d'un seul mouvement capiteux. »¹

Au fil des années, les études sur Poe et Baudelaire témoignent de l'évolution de la critique *elle-même*. Très schématiquement, Roger Asselineau sépare les critiques de l'œuvre de Poe en deux « camps ». Aux lecteurs et disciples des théoriciens de la psychanalyse, dont l'objet de recherche est le « créateur inspiré, hanté par des fantasmes surgis des profondeurs de son inconscient et dominé par ses névroses », il oppose les exégètes en quête de « l'analyste » et « faiseur de texte »², affiliés au formalisme et au structuralisme. Or un tel antagonisme pose au moins deux problèmes : l'un ouvre la question de la psychanalyse appliquée à la littérature³, l'autre est l'héritage discuté et discuté du structuralisme, dont Edgar Poe incarne un des précurseurs, selon Henri Justin. Voire même – l'idée est implicite – l'un des meilleurs praticiens. À la différence des structuralistes du XX^{ème} siècle – note le spécialiste de Poe –, l'écrivain américain n'exclut pas le sujet du texte :

C'est avec le structuralisme des années soixante et soixante-dix (et particulièrement en France où l'admiration du génie de Poe s'était transmise et approfondie sans rupture de Baudelaire à Mallarmé et à Valéry) que Poe accède à une visibilité nouvelle. Il passe alors (alors seulement) au rang d'écrivain majeur aux États-Unis. Mais le structuralisme (issu d'ailleurs de Poe, pour partie, *via* Valéry et Jakobson) a bronché, me semble-t-il, devant ses propres implications mystiques : la supériorité du tout sur la somme des parties, du silence sur la somme des mots. Il s'est replié sur des formalisations trop coupées de leurs effets ou s'est absorbé dans l'élaboration de typologies. Son immense fécondité fut peut-être à ce prix, *mais Poe reste celui qui a désigné le point exact où le texte comme objet esthétique tient sa valeur de sa puissance à exciter « l'âme »*. Il resterait à traduire ce mot pour aujourd'hui : le Ce ? le Ça ? le Soi ? l'espace imaginaire ? l'Être ? le Réel ? – mais « âme », en français, est le mot exact, dans son sens ésotérique traditionnel où, doublet de « animal », il désigne le lien qui unit le physique et le mental, le ma-

¹ *Ibid.*, p. 20-21.

² Roger Asselineau, « Les démêlés posthumes de Poe avec les critiques », in *Americana*, numéro 10, « Edgar Allan Poe Robert Lowell Sam Shepard », texte réunis par par Jeanne-Marie Santraud et Marc Saporta, Presses de l'université Paris Sorbonne, Paris, février 1993, p. 22.

³ Formule trompeuse par ailleurs, qui nomme seulement un des rapports entre l'une et l'autre. Voir Hervé Castanet, « La parole est une modalité de jouissance – à propos de Christian Prigent », in *Sens de la langue sens du langage Poésie, grammaire, traduction, Op. Cit.*, p. 63 : « En quoi la poésie intéresse-t-elle la psychanalyse ? Serait-ce au nom de la psychanalyse appliquée, chère au discours universitaire, c'est-à-dire de “ce frotti-frotta littéraire dont se dénote le psychanalyste en mal d'invention » ? Nullement. Lacan ne voit en elle que pédantisme, goujaterie ou sottise. Par contre, la thèse de Lacan, tout au long de son enseignement, est que la poésie intéresse la psychanalyse au titre de la cure elle-même. Un rappel : déjà dans le *Séminaire III*, la poésie est déplacée des purs jeux formels (où s'épuise la Poétique) vers les nouveaux effets subjectifs produits. Elle est “création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde”. Par le signifiant, elle introduit le sujet (qui en fait l'expérience) à un autre monde que le nôtre. C'est pourquoi Jean de la Croix, Proust ou Nerval sont poètes – et pas Schreber pourtant assurément “écrivain”. Le poète est visionnaire. Mais c'est à la fin de son enseignement que la poésie devient, pour Lacan, une référence déterminante pour la cure et sa terminaison : dans *Le moment de conclure*, en 77, il remarque que “dire est autre chose que parler. L'analysant parle. Il fait de la poésie. Il fait de la poésie quand il y arrive, c'est peu fréquent”. »

tériel et le spirituel – le « liant » qui les fait s’interpénétrer alors que le mouvement de la connaissance positive les avait séparés et continue de le faire, plus subtilement, mais inévitablement.¹

Modèle des premières études structuralistes, l’analyse détaillée des « Chats » par Lévi-Strauss et Jakobson (1962) fait abstraction du sujet, regrette Émile Benveniste. Dans les manuscrits inédits du linguiste, « on trouve – écrit Chloé Lapantine – autant des notes rapides, des relevés sur des dos d’enveloppe ou des petits papiers, que des pages bien plus avancées, plus concentrées, où Benveniste est réellement dans l’écriture, et où il pose les bases d’une théorie du langage poétique et d’une théorie du langage tout court »². À l’approche de Lévi-Strauss et Jakobson, qui consiste à « démonter [le poème] comme un objet »³, Benveniste oppose une « démarche [...] qu’il énonce au futur, celle-ci constituant son projet d’une poétique de Baudelaire », et qu’il résume dans un de ses manuscrits :

Une autre approche ~~consistera en une~~ sera d’un type tout autre. On s’efforcera d’atteindre la structure profonde de son univers poétique dans le choix révélateur des images et dans leurs articulations⁴

Le projet de Benveniste vise à « introdui[re] le sujet dans l’analyse du poème » parce « qu’il n’y a pas d’objet en soi – dit-il –, mais d’abord et seulement le point de vue qui constitue tel objet. »⁵

Dans « Le Facteur de la vérité », Jacques Derrida propose une critique du « Séminaire sur “La Lettre volée” », qui met en lumière un point d’égalité entre les deux « camps » recensés par Roger Asselineau. Le philosophe met tout d’abord en cause « la limite *formelle* de l’analyse [lacanienne] »⁶ :

La structure formelle du texte est ignorée, très classiquement, au moment même et peut-être dans la mesure où l’on peut en « déchiffrer » la « vérité », le « message » exemplaire. La structure de fiction est réduite au moment même où on la rapporte à sa condition de vérité. On fait alors du mauvais formalisme. On fait du formalisme parce qu’on ne s’intéresse pas au sujet-auteur, ce qui peut, dans certaines situations théoriques, constituer un progrès, voire une exigence légitime. Mais ce formalisme est d’une rigide inconséquence dès lors que, sous prétexte d’exclure l’auteur, on ne tient plus compte 1° de la scriptio-fiction et du scripteur-ficteur, ni 2° de la narration narrante et du narrateur. Ce formalisme garantit, comme toujours, le découpage subreptice d’un contenu sémantique : la psychanalyse y applique

¹ Henri Justin, « Quel Poe ? », *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001, p. 7. Nous soulignons.

² Chloé Lapantine, « “La langue de Baudelaire” avec Benveniste », in *Sens de la langue sens du langage Poésie, grammaire, traduction, Op. Cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*

⁶ Je souligne.

tout son travail interprétatif. Le formalisme et le sémantisme herméneutique s'épaulent toujours : question de cadre.¹

Le séminaire de Lacan appartient à la catégorie des études placées sous la figure tutélaire de « Poe l'analyste ». Notons qu'il s'agit là également de « l'analyste » en psychanalyse, défini par Lacan l'analyste. L'interprétation lacanienne refuse « la critique psycho-biographique »². Mais elle ne rompt pas avec Freud et reprend donc l'une des conclusions de Marie Bonaparte : « Pour [elle] aussi, la castration de la femme (de la mère) est le sens dernier, ce que veut dire *La Lettre volée*. Et la vérité, la réadéquation ou la réappropriation comme désir de boucher le trou. »³ Or « c'est le créateur que Marie Bonaparte, disciple de Freud, a psychanalysé dans un énorme ouvrage en deux volumes »⁴.

Jacques Lacan et Marie Bonaparte opèrent tous deux *une réduction abusive des sujets du texte*. Dans tous les cas, il en manque. Le compte n'y est pas. Il reste à introduire *du sujet en plus, plus de sujets*. Non pas seulement « le sujet dans l'analyse du poème ». L'affirmation selon laquelle « il semble inutile [aujourd'hui], comme le faisait Richard, de ferrailer avec la psychanalyse telle que la pratiquait Marie Bonaparte en 1933 dans son approche de Poe » est discutable. Selon Jean-Pierre Naugrette :

Ce vieux débat, Valéry Larbaud l'avait déjà tranché en rendant compte des ouvrages d'Émile Lauvrière et de Marie Bonaparte dans deux articles de 1912 et 1935, posant définitivement les limites d'une approche qui réduisait la richesse des textes littéraires à un symbolisme sexuel issu d'une « libido » dont il faudrait rechercher l'origine dans la biographie de l'auteur. Contrairement à Baudelaire qui affirmait en 1856 que « les personnages de Poe [...] – c'est Poe lui-même », Larbaud introduit en 1912 une distinction fondamentale entre « le personnage » Poe, que la critique « psychopathologique » aimerait trouver dans les contes, et le « sujet » qui, selon lui, seul apparaît dans le texte : « Il est évident qu'il n'y a pas un personnage dans les contes, mais bien un *sujet*, sur lequel agissent les forces mises en œuvre par le conteur ; et ce sujet (à la première personne du singulier, par simple artifice rhétorique) est vraiment un X, une abstraction, un signe conventionnel. » On peut citer « Révélation magnétique », où le narrateur se définit pas la seule lettre *P*. – Poe, mais pas tout à fait lui.⁵

La précision finale de Jean-Pierre Naugrette s'oppose aux lectures psycho-biographiques d'Émile Lauvrière et Marie Bonaparte, sans les annuler tout à fait. Certes, la distinction établie par Umberto Eco entre « l'inconscient de l'auteur » et « l'inconscient du texte »⁶ interdit

¹ Jacques Derrida, « Le Facteur de la vérité », *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », juin 2007. p. 460.

² *Ibid.*, p. 472.

³ *Ibid.*, p. 473.

⁴ Roger Asselineau, « Les démêlés posthumes de Poe avec les critiques », *Op. Cit.*, p. 22.

⁵ Jean-Pierre Naugrette, « Présentation », Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁶ Distinction inspirée par « Le Facteur de la vérité ». Cf. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, [Paris], Grasset / Le Livre de poche, « Biblio essais », 2010, p. 39 : Pour mener

la moindre confusion entre le texte et la parole aléatoire d'un patient en analyse. Le travail littéraire n'est pas comparable en tous points au travail du rêve. Raison pour laquelle Georges Walter reproche à Marie Bonaparte d'avoir étudié l'homme dans l'œuvre, et oublié l'auteur. Or :

[...] pour qui se pose la question : Qu'est-ce qu'un écrivain ? ou encore : Qu'est-ce qu'un poète et à quelle espèce appartient-il ? il serait étrange de ne pas recueillir, les ayant détectées, les réponses d'un homme qu'une telle interrogation a consumé. Perdre de vue cette constante reviendrait à réduire l'enquête aux tribulations et aux amours d'Edgar Poe, pour singulières qu'elles soient. Ce serait renforcer le clan des nécrophiles qui l'ont couché sur une table de dissection et dont le tort est d'avoir creusé leurs galeries dans l'inconscient servile sans avoir exploré la conscience royale ; d'avoir substitué, dans l'explication d'une œuvre, les désordres d'une névrose à l'ordre hiératique d'une intelligence sévère. Telle fut, on le sait, la démarche de la princesse Bonaparte, qui fit du poète américain sa pâture dans un livre à « l'ambition napoléonienne » où tout ce qui traîne de douteux dans les biographies de Poe est exploité sans vergogne pour réduire le sujet à sa folie, où de l'histoire d'un homme est simplement éliminée l'histoire de son esprit, sans crainte de contredire ce qui est, sauf erreur, ou devrait être, un fondement de la discipline psychanalytique.¹

Certes encore, l'identification de Poe à ses personnages par Marie Bonaparte est quelquefois le résultat d'erreurs biographiques puisées dans « l'ouvrage de Hervey Allen [qui] fut d'abord conçu – souligne Claude Richard – – comme un roman [...]. Cet ouvrage qui se veut – et fut – populaire fait une large place à la spéculation et ne renonce jamais au lyrisme personnel. »² La méthode de l'élève de Freud est critiquable en soi : « [son] diagnostic pathologique est établi à l'issue de l'étude biographique pour servir de guide à l'étude critique dont le but est la confirmation *a posteriori* du diagnostic. »³ Malgré tout, Marie Bonaparte tient compte *d'un sujet linguistique de l'écriture*. S'il ne constitue pas l'unique sujet du texte, *il n'est pas sans rapport avec lui*, comme le souligne Jean-Pierre Naugrette en évoquant le narrateur de « Révélation magnétique », « P. ». Il appartient à la multitude « des sujets, des narrateurs, des conteurs prenant la parole *d'on ne sait où*, émergeant du silence de la page pour dire leur histoire à cette première personne qui pourrait être la nôtre. »⁴ Voilà pourquoi Henri Justin nuance les critiques contestataires à l'égard de Marie Bonaparte, en commentant « quatre vers qui firent couler beaucoup d'encre et gênèrent Claude Richard » :

sa lecture psychanalytique en opposition polémique à celle de Lacan, Derrida observe qu'il entend analyser l'inconscient du texte et non celui de l'auteur. »

¹ Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain (biographie)*, Paris, Phébus, « d'aujourd'hui », 1998, p. 174-175. Nous soulignons.

² Claude Richard, « Introduction générale : Le mythe de Poe », *CEP*, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Pierre Naugrette, « Présentation », Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes, Op. Cit.*, p. 9. Nous soulignons.

Je n'ai pu aimer que là où la Mort
Mélait son souffle à celui de la Beauté –
Ou là où Hymen, Temps et Destinée
Défilaient en armes entre elle et moi¹.

Henri Justin ajoute :

La traduction de Maguin et Richard (p. 1516)² laisse entendre que, *par accident*, les femmes que le jeune homme aimait sont mortes ou se sont mariées, et Richard croise le fer en note avec la psychanalyste Marie Bonaparte. Mais je ne veux connaître que le texte. Les verbes à la forme progressive (*was mingling, were stalking*) sont sans appel : là où le poète aimait, la Mort « mêlait » son souffle à celui de la Beauté ; là où le poète aimait, Hymen et les autres « défilaient en armes » entre son amour et lui. Et il ne pouvait aimer que dans ces conditions. Je ne vois rien à redire à la traduction de Marie Bonaparte : c'est aussi la mienne. Ce que l'on peut reprocher à l'analyste zélée, c'est d'avoir eu l'indélicatesse d'arrêter sa citation aux deux premiers vers pour laisser entendre que la collusion de la Mort et de la Beauté était le seul et impérieux appât et conforter ainsi son diagnostic de nécrophilie. Les quatre vers forment une phrase qui n'invite pas à cette conclusion extrême : la mort de la femme, mais aussi son statut d'épouse ont pu permettre à l'amour de naître dans le cœur du poète. Dans les deux cas, l'impossibilité d'un amour réel autorise la naissance d'un amour rêvé. Dans ses textes théoriques, Poe dit que la poésie est liée à la beauté élevée au sublime par la mort, mais la poésie n'est pas l'amour ; ni la littérature, la vie.³

Georges Walter fait également la différence entre l'une et l'autre :

Quant aux strophes inspirées par Jane Stanard huit ans après le drame⁴, les considérer comme purement autobiographiques, c'est refuser à Poe le dédoublement de l'écriture, c'est réduire à l'état de commémoration un poème où le choix des mots – des mots antiques surgis tout neufs comme chez Nerval – compose la première expression, chez lui, de la beauté dans ce qu'elle a d'insaisissable : par le fait même qu'elle lui échappe, le poète est par elle initié. C'est de lui avoir échappé doublement, dans sa présence et dans sa mort, que la mère de Robert Stanard joua pour lui le rôle d'une initiatrice.⁵

Le « dédoublement de l'écriture » renvoie à la « mort de l'auteur », qui définit l'écriture selon Roland Barthes⁶, et dont Henri Justin voit déjà une des premières mises en scène dans les fictions de Poe :

Poe, dans ses contes, dans *Pym* et dans *Eurêka*, pousse la fiction jusqu'à la disparition de l'objet (et donc du complément d'objet direct) et la disparition du sujet destinataire (et donc du complément

¹ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Nrf / Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2009. p. 45. Les vers cités et traduits par Henri Justin sont extraits de la version de « Romance » publiée en 1831, sous le titre « Introduction », dans le deuxième recueil de Poe, *Poems*.

² « Je ne pouvais aimer sans que la Mort / Mêlât son souffle à celui de la Beauté – / Ou que l'Hymen, le Temps et la Destinée / Marchassent entre elle et moi ». *CEP*, p. 1516.

³ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 45-46.

⁴ L'auteur fait référence ici au poème « To Helen » publié en 1831.

⁵ Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain (biographie)*, *Op. Cit.*, p. 75-76.

⁶ « [...] dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, [...] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. » Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, « Points essais », 1993, p. 63.

d'attribution). Il a ainsi devancé les formalismes du XX^e siècle et pratiqué la « mort de l'auteur » bien avant que le slogan ait cours. Or Baudelaire ne joue pas à ce jeu-là. C'est un traducteur scrupuleux, il veut vraiment *rendre* le texte de son frère américain, mais il a sa propre pente, accentuée par son désir de s'attacher un public.¹

« Poe ne parle pas. Poe n'a pas de voix : c'est Baudelaire qui lui en a prêté une »² – dit encore Henri Justin. Ainsi, le spécialiste de l'écrivain américain lie la problématique du sujet à la question de la traduction.

En empruntant la notion de sujet à la « théorie lacanienne » – « [I]a poésie est création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde »³, écrit Jacques Lacan – Inès Oseki-Depré évoque le phénomène de subjectivation de la traduction et choisit le cas baudelairien à titre d'exemple :

Si le moi de Baudelaire s'articule avec le réel historique qui le conditionne, il n'est pas le seul dans ce cas. Que l'on puisse identifier ses fantasmes, (la femme, l'antique, la ville), il n'en demeure pas moins que *le sujet Baudelaire, c'est le style de Baudelaire*, singulier, dépendant du contexte, mais éclairant plus que tout autre le contexte, illuminant la modernité (Benjamin). Ce que nous voudrions avancer ici en dépit des déclarations de principe, en particulier dans l'exemple qui nous occupe, en dépit aussi et à cause des transformations apportées par Baudelaire au texte original, non pas dans le sens du goût de l'époque, mais dans celui d'un projet latent, en dépit de ses liens avec le contexte de l'époque, Baudelaire apparaît comme emblématique du **sujet** de la traduction. Si l'on suit Henri Dumery et Catherine Clément, « l'extériorité est à l'intérieur du sujet ». « L'inconscient (selon Freud) introduit dans l'"autonomie" du sujet une série d'instances qui l'en dépossèdent : le sujet n'est plus face au monde, il est aussi, si l'on peut dire, face à lui-même ». À partir de ce qu'on peut appeler le style (Granger), sa pratique individuante, après un détour par l'altérité, s'affirme le sujet de la traduction. Ou, comme le dit Lacan : « Le sujet n'est justement pas le moi perceptible dans les données plus ou moins immédiates de la jouissance consciente ou de l'aliénation laborieuse. » Plus loin : « À mesure que le jeu des signifiants va le faire signifier (le sujet), il devient sujet véritable. »⁴

Selon Umberto Eco, « la formule métalinguistique implicite au début de chaque texte traduit est "l'Auteur Untel a dit dans sa langue ce qui suit" »⁵. La traduction est donc un discours rapporté : le traducteur dit que l'auteur a dit (que). C'est un discours donnant un discours déjà donné – un lieu d'hospitalité où « le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le

¹ Henri Justin, « Baudelaire, traducteur des « contes » de Poe ou auteur d'« histoires extraordinaires » ? », Loxias, Loxias 28, mis en ligne le 15 mars 2010. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6002>>. Consulté le 20 octobre 2013.

² Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige : des « Contes » à « Eurêka », l'élaboration des figures de l'espace*, Paris, Klincksieck, « études anglo-américaines », 1991, p. 2.

³ Jacques Lacan, *Les Psychoses*, livre III, Paris, Seuil, 1981, p. 9. Citation empruntée à Inès Oseki-Depré, *De Walter Benjamin à nos jours... (Essais de traductologie)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 195.

⁴ Inès Oseki-Depré, *De Walter Benjamin à nos jours... (Essais de traductologie)*, Op. Cit., p. 195.

⁵ Umberto Eco, *Dire presque la même chose Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, Paris, Bernard Grasset, septembre 2007, p. 20, n. 1.

plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger »¹, écrit Paul Ricœur.

En traduisant l'œuvre de Poe, Baudelaire « parle par la voix d'un grand poète »². L'écrivain américain donne de la voix au traducteur : un effet d'écho, un surplus d'universalité. Mais le don est réciproque. Chacun est le passeur de l'autre. Baudelaire est à la fois la marionnette et le ventriloque. Il fait passer sa propre parole à l'intérieur de la parole spectrale de Poe qui (se) passe tout entière dans sa langue. Là, il retourne à l'origine des phrases et des mots écrits en pensée par lui et couchés sur papier vingt ans auparavant par l'auteur du « Chat noir ». Il revient sur sa parole donc. Il reprend la parole qu'il donne à l'œuvre à traduire, et qu'elle a déjà donnée, plus d'une fois. Ainsi, la traduction ouvre un lieu de partage, où la perte est la première condition du don. Car la réappropriation est aussi un acte de dépossession. Elle creuse la ressemblance naturelle – troublante, vertigineuse – entre Poe et Baudelaire, sans rendre au traducteur la propriété des poèmes et des nouvelles, dont il avait eu l'idée.

Dès lors, quelle place donner aux traductions de Poe dans les *œuvres complètes* de Baudelaire ? La question appelle plusieurs réponses éditoriales. Distinguons tout d'abord deux œuvres : l'œuvre totale et l'œuvre « computable »³. La première est la somme de toutes les productions littéraires de Baudelaire, retenant variantes, ratures, fourbures de l'esprit, cou raide, dos penché sur la table, heure après heure. *Les traductions en font historiquement et définitivement partie*. Définitivement, parce que Baudelaire a consacré du temps à l'œuvre de l'auteur américain. Temps de l'après coup. Temps donné et perdu. Impossible à reporter. Mais l'historicité de la traduction de Poe par Baudelaire ne tient pas seulement au temps biographique de l'histoire baudelairienne. Selon Henri Meschonnic, elle « est fonction [...] de l'inscription en elle d'un sujet. Sujet au sens où Baudelaire disait dans *L'Art philosophique*, pour "l'art pur selon la conception moderne", que c'était "créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet". »⁴ Elle est donc fonction de la *littéarité* du texte traduit :

¹ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, *Op. Cit.*, p. 20. De fait, la traduisibilité de l'œuvre originale est une invitation au traduire. Cf. Jean-Yves Masson, « Le traducteur en tant que passeur ? », Entretien réalisé par Catherine Lefort, in *Lettres d'Aquitaine*, janvier-février-mars 2006 : « du texte, qui est par essence prisonnier de la langue dans laquelle il a été écrit, monte un appel, un impératif catégorique : « traduis-moi ! », qui signifie que tout texte en appelle à plus d'universalité qu'il n'en possède du fait de la condition inhérente à la langue, "imparfaite en cela que plusieurs", comme le dit Mallarmé. »

² Charles Baudelaire, Lettre à Sainte-Beuve ([Paris.] Mercredi, 26 mars 1856), *Corr. I*, p. 345.

³ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », [Paris], *Œuvres complètes IV*, Seuil, 2002, p. 452.

⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, [Paris], Éditions Verdier, 1999, p. 25.

[...] la traduction réussie ne se refait pas. Elle a l'historicité des œuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des œuvres – une écriture – et font partie des œuvres. Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme.¹

L'égalité littéraire entre l'original et la traduction est un paradoxe. Elle est l'effet d'une différence, le résultat d'un écart irréductible entre les textes produit par la subjectivation de la traduction. Faut-il inclure les traductions de Poe dans l'œuvre « computable » de Baudelaire, laquelle – selon la définition de Roland Barthes – « peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque) »², œuvre modulable et modulée à coup d'éditions et de rééditions ?

Les traductions de Poe ont longtemps été intégrées aux *Œuvres complètes* de Baudelaire. Elles occupent trois volumes dans l'édition établie par Michel Lévy (1869-1870), quatre tomes dans celle de Féli Gautier et Yves Le Dantec à La Nouvelle Revue Française (1928-1929)³, et cinq dans celle de Jacques Crépet chez Louis Conard (1932-1937). L'édition des *Œuvres complètes* par Claude Pichois (1975-1976) fait donc acte de rupture, en retenant les études sur l'auteur américain, non les traductions « contenues dans un volume indépendant de la Bibliothèque de la Pléiade »⁴, élaboré par Y.-G. Le Dantec, et comprenant exclusivement les œuvres de Poe traduites par Baudelaire.

L'intégralité des contes et des poèmes de Poe en français a été éditée pour la première fois en 1989 sous la direction de Claude Richard, dans un ouvrage incluant les traductions non retouchées de Baudelaire⁵ et de Mallarmé, et les traductions inédites de Claude Richard et Jean-Marie Maguin, et qui rompt lui aussi avec les traditions éditoriales françaises, en présentant les textes de l'écrivain américain dans l'ordre chronologique : « Poe est un auteur à part entière et [...] son œuvre – en dépit du prestige de ses principaux traducteurs – gagne à retrouver ses contours propres »⁶, écrit Claude Richard.

Le volume des traductions françaises de Poe (2006), dirigé par Jean-Pierre Naugrette, se distingue également des éditions précédentes. Jean-Pierre Naugrette refuse « de tenir [les]

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Op. Cit.*, p. 452.

³ Auxquels s'ajoute un tome « Traductions d'Edgar A. Poe : *Documents - Variantes - Bibliographie* » (1931).

⁴ Note de Claude Pichois, *OC*, II, p. 1200.

⁵ « Les traductions de Baudelaire n'ont, bien entendu, pas été retouchées ; mais nous avons signalé dans les notes certaines particularités qui infléchissent les contes de Poe vers le fantastique. » Claude Richard, « Avertissement », *CEP*, p. 8. Notons cependant que la ponctuation de Baudelaire a quelquefois été modifiée (Claude Richard supprimant ici et là les tirets, que le traducteur accompagnait souvent de virgules. Voir notamment « La Chute de la maison Usher »).

⁶ *Ibid.*, p. 7. En suivant « la chronologie de parution », Claude Richard invite le lecteur à « accompagner Poe tout au long de sa carrière de conteur et de poète. » (*Ibid.*)

traductions [de Baudelaire] comme sacrées ou intouchables ». Mais il « effectu[e] une sorte de retour au choix initial [du] génial traducteur », ¹ en reproduisant l'ordre des contes établi par Baudelaire dans les volumes publiés chez Michel Lévy. « Il n'a pas “semblé sacrilège” – dit-il – de rectifier des coquilles, des ajouts ou des manques abusifs, voire des non-sens manifestes de Baudelaire, sans jamais entamer la qualité éminemment poétique de sa traduction, y compris dans certains contresens pieusement conservés, qui font l'objet d'une forme de culte. » ² Aujourd'hui, la traduction de Baudelaire n'est plus « intouchable ». En 2010, Les Mille et une Nuits ont publié une version remaniée par Yannis Constantinidès de plusieurs contes de Poe traduits par le poète français. ³ Laquelle constitue donc une réponse à la question d'Henri Justin ⁴ formulée un an plus tôt, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Poe :

N'est-il pas temps [...] de serrer au plus près le texte de cet écrivain d'exception ? Si oui, nous sommes à la croisée des chemins. Ou bien nous continuons d'embaumer ces « histoires » [traduites par Baudelaire], mais en ce cas lisons-les résolument dans le cadre de la littérature française, et commençons à retraduire Poe à nouveaux frais. Ou bien nous continuons d'y voir le passeport francophone vers Poe, mais en ce cas révisons-le. La tâche est délicate, elle demanderait l'établissement d'un rigoureux protocole ; mais il y a un Poe nouveau à offrir au public francophone. ⁵

À l'alternative d'Henri Justin, Anne Garrait-Bourrait oppose – indirectement – une troisième solution : considérer la traduction de Baudelaire « pour ce que [elle] est, une œuvre à part entière, *qui agit comme un portrait littéraire en diptyque*, donnant à voir les finesses et les subtilités de la création d'Edgar Allan Poe tout autant que la créativité artistique de son traducteur. » ⁶ L'invitation a beau être simple, simple comme l'évidence, elle réclame l'incertitude en guise de réponse. Elle refuse l'attribution d'une place définitive aux traductions dans les œuvres « computables » de Poe et/ou de Baudelaire. Elle situe en même temps les unes *quelque part dans les autres*, et les unes et les autres *à part*. Voilà une aporie qui fait écho à l'idée développée par Pierre Bayard dans *Le Plagiat par anticipation*, selon laquelle la traduction produit un troisième texte : l'original modifié par la copie. ⁷

¹ Jean-Pierre Naugrette, « Avant-propos », Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes*, *Op. Cit.*, p. 10.

² *Ibid.*

³ *Le Démon de la perversité et autres contes*, Edgar Allan Poe traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Charles Baudelaire, établissement de l'édition, révision de la traduction, notes et postface par Yannis Constantinidès, illustrations Damien MacDonald, Paris, Mille et une Nuits, « La petite collection 562 », 2010.

⁴ Henri Justin a d'ailleurs lui-même retraduit plusieurs contes de l'auteur américain dans la collection bilingue du Livre de Poche. Cf. *The Black Cat and Other Short Stories / Le Chat noir et autres contes*, traduction nouvelle et notes par Henri Justin, [Paris], Le Livre de Poche, « Les Langues modernes / Bilingue », 1991.

⁵ Henri Justin, Baudelaire, « traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Op. Cit.*

⁶ Anne Garrait-Bourrier, « Poe/Baudelaire : de la traduction au portrait littéraire ? », Loxias, Loxias 28, mis en ligne le 08 mars 2010. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5990>>. Consulté le 20 octobre 2013. Nous soulignons.

⁷ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *Op. Cit.*

Un concept est à l'origine de la suggestion d'Anne Garrait-Bourrier : « Poedelaire », « persona inspirée de l'imagination de Griswold, et magnifiée ensuite par l'hagiographie baudelairienne »¹. « Poedelaire » désigne *l'image déformée de Poe changée en miroir déformant de Baudelaire*. Dans « Poe-pourri : le sommeil du traducteur », Jean-Louis Cornille compare le rapport entre les deux auteurs au cas d'Auguste Bedloe, double du capitaine Oldeb, mort en 1780. Dans l'article nécrologique annonçant le décès du héros, le nom du défunt – suite à une erreur d'imprimerie – se trouve privé du « e » final. Or « qu'est-ce que Bedlo sans e – demande le narrateur –, si ce n'est Oldeb retourné ? »²

Ce nom infiniment réversible, on aura l'obligeance de le remarquer, est à son tour habité par un mot qui indique sa véritable nature : « doble », qui est l'ancienne forme de « double ». Ce nom de BEDLO, autrement dit, tel que l'orthographe mal le journal à l'occasion de sa notice nécrologique, ainsi que sa forme inversée, OLDEB, qui désigne l'officier anglais, joue à vrai dire sur le fait que ces deux personnages sont en réalité des doubles. [...] Mais il y a plus étrange encore. Le nom plutôt rare, même improbable, décidément fictif de BEDLO a été conçu par Poe en vue de son inversion finale. Il le rend vraisemblable par l'adjonction d'un e en BEDLOE, qui le rapproche en même temps de son propre nom. *Mais ne pourrait-on pas y lire, au prix d'une métathèse et d'une contraction anagrammatique l'amalgame des noms de Baudelaire et de Poe : (BauDeLaire/pOE) ?*

Jean-Louis Cornille multiplie les paronomases. Il remarque un « anagramme que Baudelaire n'a pas pu manquer de repérer dans ce titre suggéré par Poe (“My heart laid bare”) », et « que le traducteur devait s'arroger pour en faire celui de son journal intime : “Mon cœur mis à nu” »³. Jean-Louis Cornille produit ensuite une association proche du « Poedelaire » d'Anne Garrait-Bourrier, « Bodler ». « Car qu'est-ce que Bedlo, avec un « r » à la fin, si ce n'est la métathèse de BODLER ? »⁴ La formation d'une entité auctoriale supplémentaire – Poedelaire, Bodler – et la production d'un troisième texte – l'œuvre première modifiée par l'œuvre seconde – appellent au déplacement des limites généralement assignées à la traduction littéraire. Elles font de la traduction *une série d'actes*. De fait, la traduction est d'abord un acte,

¹ Anne Garrait-Bourrier, « Poe/Baudelaire : de la traduction au portrait littéraire ? », *Op. Cit.* Concept déjà présenté en 2002 dans « Poe Translated by Baudelaire : The Reconstruction of an Identity », CLCWeb : Comparative Literature and Culture 4.3 (2002. URL : <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss3/4>>. Consulté le 20 octobre 2013. Dans « Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté », Marius Conceatu écrit : « Baudelaire a emprunté à Poe un système esthétique et il est redevenu lui-même grâce à son modèle. En revanche, il a prêté à Poe sa passion, sa révolte et son satanisme. Il a créé son propre Poedelaire, si l'on peut dire, un hybride des deux personnalités. » Marius Conceatu, « Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté », *Loxias* 28, mis en ligne le 14 mars 2010, URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5997>>. Consulté le 20 octobre 2013.

² « Les souvenirs d'Auguste Bedloe », *CEP*, p. 741. Tr. de Baudelaire.

³ Jean-Louis Cornille, « Poe-pourri : le sommeil du traducteur », *Loxias*, *Loxias* 28, mis en ligne le 14 mars 2010 URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5995>>. Consulté le 20 octobre 2013.

⁴ *Ibid.*

l'acte de traduire. C'est cela avant tout ; la traduction est la création d'un texte d'après et à partir d'un autre, la fabrication d'un objet qu'on appelle traduction. Chronologiquement, *la* traduction est un acte avant d'être *une* traduction. Soulignons l'emploi de l'article indéfini. Il précède toujours l'œuvre du traducteur, même silencieusement. Les traductions de Poe par Baudelaire sont des textes, dit Henri Meschonnic. Elles vieillissent. Elles vivent de la vie d'une œuvre littéraire. Mais elles ne sont pas des traductions *définitives*. D'autres ont traduit Poe après Baudelaire ; et Baudelaire lui-même a traduit Poe après d'autres. La traduction est un acte, dont les effets débordent des limites du texte traduit et donnent forme et sens à la notion de littérature. Voilà en quoi déjà elle est un acte d'écriture. Mais elle n'est pas *n'importe quel* acte d'écriture, et le texte traduit n'est pas *n'importe quel* texte. Prenons garde à sauvegarder la spécificité de l'une et de l'autre. Poedelaire et Bodler : ces deux instances auctoriales imaginées par Anne Garrait-Bourrier et Jean-Louis Cornille nomment la voix polyphonique de l'œuvre seconde, voix trouble. Elles désignent plusieurs sujets dont la confusion nous interdit de confondre Poe *ou* Baudelaire avec *le* sujet de la traduction, et la création d'une œuvre *originale* avec l'acte de traduire. Indirectement, Poedelaire et Bodler renvoient à deux concepts : « la traduction expérimentale » (Jany Berretti) et « la traduction au sens large » (Yves Bonnefoy).

La « traduction expérimentale » vise – explique Jany Berretti –, « d'après la suggestion de cas précis, par des analyses multiples – ponctuelles ou globales – et par des essais systématiques de réécriture, [à] observer et [à] expérimenter l'action de traduire dans les circonstances linguistiques de sa naissance »¹, sans avoir recours aux notions habituelles de trahison et de fidélité au texte.

Lors de l'entreprise de traduction, le moindre fragment que l'on écrit comme innocemment dans l'autre idiome se substitue violemment à une microstructure qui se révèle unique. C'est un avertissement pour l'imprudent qui voudrait faire traverser la frontière entre une langue et l'autre un mot, une conjugaison, un accord, un rythme en restant au plus près du calque, en silence et de nuit, sans rien endommager, frioleusement, incognito : qu'il sache au contraire que son geste produira par nature un bouleversement général et un fracas étourdissant, que traduire n'est pas une tâche légère, à petit bruit, mais bien une manifestation colossale qui s'accomplit dans le vacarme.

La traduction expérimentale, par ses analyses microscopiques, par ses essais d'écriture, pourrait faire apercevoir les manques de toute langue circonstancielle seconde, mais surtout ses potentialités et l'ampleur, devant la traduction, du champ des possibles. Écrire des listes de mots, des bribes de pastiches ou de textes systématiques pourrait permettre – toute crainte écartée, tous les « il faut » enfin bannis – une nouvelle audace de rédaction. L'expérimentation ne traduit pas, elle distend le texte, agrandit telle caractéristique aux dépens des autres. Elle donne des gammes, des tas de pierres, non des

¹ Jany Berretti, « Pour la traduction expérimentale », *Op. Cit.*, p. 90.

œuvres. Toutefois elle peut montrer que traduire, de même, c'est répondre au bruit de la disparition de l'original par celui de créations neuves. Car il ne s'agit pas de constater que tout est intraduisible, mais de donner une autre signification à traduire.

La traduction expérimentale réclame il est vrai un travail collectif. Individuellement, elle reste une activité jardinaire.¹

Notion créée par Yves Bonnefoy « à propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs »², « la traduction au sens large » est également un concept en attente d'appropriation. Non circonscrite aux limites apparentes de l'œuvre traduite, elle désigne « l'ensemble des réflexions et des décisions qui ont préparé ce texte avec, tôt après ou en même temps, des conséquences [pour le traducteur] dans sa propre œuvre, à divers niveaux de conscience. »³ C'est un outil de pensée propre à l'exercice d'une hantologie littéraire, à l'étude du commerce des fantômes qui habitent « sans proprement habiter »⁴ le texte.

*

Hantologie. Le mot formé par Jacques Derrida est l'homophone et l'anagramme d'*anthologie*. Une lettre fait la ressemblance et la différence. Une lettre muette, précisons. Même consonne, même mutisme. Présence déplacée d'une même absence – d'abord ici – et puis là. Mobile. Fantomatique.

HANTOLOGIE.

Terme composé. Ontologie (c'est-à-dire, science de l'être) de ce qui « hante » : les spectres, les fantômes : c'est donc l'ontologie de ce qui existe sans exister, de ce qui est toujours déjà « revenant », jamais premier, substantiel (*Spectres de Marx*).⁵

Le néologisme derridien est une paronomase, le paronyme d'un mot – *ontologie* –, dont il n'est pas un synonyme. L'hantologie est une « « catégorie [...] irréductible, et d'abord à tout ce qu'elle rend possible, l'ontologie, la théologie, l'onto-théologie positive ou négative »⁶. C'est la preuve sensible, audible, d'une différence : l'hantologie a partie liée avec l'ontologie, c'est *une* ontologie – pourrait-on dire –, l'ontologie du non-être, voire de l'être du non-être

¹ *Ibid.*, p. 111-112.

² Bonnefoy Yves, « “La traduction au sens large” À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs », *Littérature*, 2008/2 n° 150, p. 9-24. URL : <www.cairn.info/revue-litterature-2008-2-page-9.htm> DOI : 10.3917/litt.150.0009. Consulté le 20 octobre 2013.

³ *Ibid.*

⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1997, p. 42.

⁵ Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, [Paris], Ellipses, « Le Vocabulaire de... », collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, 2004, p. 43.

⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, Op. Cit.*, p. 89.

(l'image, le simulacre), d'un être qui « n'est pas là », « comme tout fantôme digne de ce nom »¹. « Il n'y a pas de *Dasein* du spectre mais il n'y a pas de *Dasein* sans l'inquiétante étrangeté, sans l'étrange familiarité (*Unheimlichkeit*) de quelque spectre », écrit Jacques Derrida². Il n'y a pas d'*ontologie* sans *hantologie*. Ainsi, la paronomase fait sens. Elle ouvre la pensée à la pensée du « comme », autrement dit : du comparable, du presque et donc, déjà, du fantomatique :

[...] le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. [...] Voici – ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque : quelque chose, entre quelque chose et quelqu'un, quiconque ou quelconque [...].³

Même une « chose innommable ou presque » occupe le champ des possibles de la langue, *elle passe par et avec le langage*. Les jeux derridiens d'homophonie et/ou de paronymie désignent le signe différant et différé comme lieu et place du « presque innommable ». La paronymie et l'homophonie sont deux modes de rapprochement, qui mettent chacun en évidence la puissance évocatoire de l'écriture, la dicibilité du non-dit.

Qu'est-ce qu'un fantôme ? Comment définir l'esprit de la Chose spectrale ? Comment décrire quelque chose dont on ne sait pas s'il est quelque chose ou quelqu'un, quelque chose, dont la présence consiste à être là sans être tout à fait là, là et déjà, ou encore, ailleurs, d'un côté et de l'autre ?

L'hantologie est toujours un problème de langage, une énigme à solutions multiples, et toutes incomplètes, dont quelques-unes sont des néologismes sémantiques ou lexicaux, telle « l'achose »...

Terme *composé*. Entité caractéristique d'une *hantologie*, l'*achose* (« a » privatif) est une quasi-chose, presque le contraire de « la chose ». C'est un terme contradictoire adapté à une « réalité » déroutante : « Nominalisme, conceptualisme, réalisme, tout cela est mis en déroute par la Chose ou l'Achoso nommée fantôme » (*Spectres de Marx*, 220). »⁴

Ici même, la néologie derridienne constitue l'indice évident d'une nouvelle manière de donner forme(s) et sens au(x) concept(s) de fantôme, allant « jusqu'à inverser [...] [la] signification

¹ *Ibid.*, p. 164.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *Op. Cit.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, *Op. Cit.*, p. 5.

admise [...] [du] *revenant* «qui fait signe vers l'avenir»¹. « Au fond – dit Derrida –, le spectre, c'est l'avenir, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou revenir »². Littéralement, le revenant n'est pas « revenu à » ou « de ». Il est *en train* de revenir, *ici et maintenant*. Il occupe le temps présent, temps de l'entre-deux. Car « le présent passe, il séjourne, il séjourne dans ce passage transitoire (*Weile*), dans le va-et-vient, *entre* ce qui *va* et ce qui *vient*, au milieu de ce qui part et de ce qui arrive, à l'articulation entre ce qui s'absente et ce qui se présente ».³ La « disjointure dans la présence même du présent »⁴ caractérise la temporalité du revenant :

Y a-t-il un présent du spectre ? Ordonne-t-il ses allées et venues selon la succession linéaire d'un avant et d'un après, entre un présent-passé et un présent-futur, entre un « temps réel » et un « temps différé » ?

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer : l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc. Il y a d'abord à douter de la contemporanéité à soi du présent.⁵

Toujours, le revenant « se présent[e] de nouveau, à nouveau, comme le nouveau »⁶. « Question de répétition : [...] il *commence par revenir* »⁷. Or, toute répétition est une première et une dernière fois. D'où l'impossibilité de répondre à la question *générale* : « qu'est-ce qu'un fantôme ? »

Répétition et première fois, mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait aussi une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une hantologie.⁸

Le mot *revenance* est également un néologisme. C'est un « introuvable dans le dictionnaire – remarque Jean-Pierre Moussaron –, qui, à travers son opacité, dérobe tout sens clair, alors que celui-ci est à l'évidence postulé par l'énonciation »⁹. Qu'est-ce que la *revenance* ? Selon Roger Bozzetto, « Loin de ne référer, comme on pourrait l'imaginer, qu'à des revenants ou des fantômes, cette notion renvoie aux différentes figures par quoi se manifeste

¹ Jean-Pierre Moussaron, « L'esprit de la lettre », in *Jacques Derrida*, cahier dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, p. 363.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *Op. Cit.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibid.*, p. 32. Les italiques sont de Jacques Derrida.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ Jean-Pierre Moussaron, « L'esprit de la lettre », *Op. Cit.*, p. 364-365.

ce qui, du passé, fait retour, comme par un rêve ou un cauchemar. »¹ C'est donc la mise en scène d'un non-dit. Laquelle donne forme à un « informulable conceptuellement », dont l'effet – toujours selon Roger Bozzetto – définit le genre fantastique :

Le sentiment de fantastique décrit et rend sensible un type particulier de rapport au monde sur le mode de l'angoisse ou de la peur. Les artefacts dits fantastiques construisent alors, pour l'explorer, diverses modalités de ce rapport particulier. Ils rendent compte de l'affleurement dans le monde du quotidien d'un informulable conceptuellement, dont l'un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque, engendrant malaise, terreur ou horreur, tout en procurant un plaisir certain qui est sans doute le résultat d'une sorte de frôlement du réel : la jouissance d'affronter les limites de la symbolisation.²

Roger Bozzetto propose encore une autre définition, empruntée à la psychanalyse :

Pour les psychanalystes, la « revenance » est conçue soit comme la symbolisation d'une absence : elle « colmate » l'absence, soit comme une lacune dans la symbolisation, qui constitue alors l'étoffe du « revenant ». *L'irreprésentable* in *Revue française de psychanalyse*, n°1, tome LVI, 1992. On peut, dans un certain sens, comparer le « fantôme » au fétiche de Freud, qui colmate l'irreprésentable qu'est l'absence de pénis chez la mère.³

Le concept psychanalytique de revenance est une invention de Nicolas Abraham et Maria Torok, liée à plusieurs « découvertes cliniques », telles que :

[...] *les secrets de famille*, transmis involontairement d'une génération à l'autre (la théorie du fantôme), *le deuil impossible* par suite d'irruptions libidinales honteuses chez l'endeuillé avant ou après la mort d'un être chéri (la maladie du deuil), *une secrète identification partielle ou totale* avec un autre, étranger à soi (l'incorporation), l'exclusion ou *l'enterrement d'un vécu invouable* (la crypte).⁴

Il s'agit là d'objets nouveaux à l'origine d'un travail de néologie sémantique. Ainsi, la *crypte* devient le « caveau secret d'un vécu personnel »⁵ et le *fantôme*, une « formation de l'inconscient qui a pour particularité de n'avoir jamais été consciente [...] et de résulter du passage [...] de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant. »⁶ Le patient est alors « possédé non pas par son propre inconscient mais par l'inconscient d'un autre »⁷. Il

¹ Roger Bozzetto, « Le ressac du passé », *Le Fantastique dans tous ses états, Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001, p. 56.

² *Ibid.*, p. 7-8.

³ *Ibid.*, p. 56 (n. 104).

⁴ Nicolas Rand, « Préface », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicolas Rand (2001), Flammarion, « Champs Flammarion », avril 1996, p. XVII-XVIII.

⁵ *Ibid.*, p. XXI.

⁶ Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, op. cit., p. 429.

⁷ *Ibid.*, p. 429.

s'approprié « l'histoire étouffée de plusieurs générations ascendantes »¹ Chez Nicolas Abraham et Maria Torok, la revenance définit *la transmission transgénérationnelle d'un « fait inavouable »*² :

Depuis la plus haute Antiquité, et dans toutes les civilisations existe, de manière instituée ou marginale, la croyance que l'esprit des morts peut revenir hanter les vivants. Non pour faire retrouver une regrettée présence mais, le plus souvent, pour les induire dans quelque piège malencontreux, dans quelque engrenage à l'issue tragique. Tous les morts peuvent revenir, certes, mais il en est qui sont prédestinés à la hantise. Tels sont les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets. Depuis les brucolaques, âmes errantes des excommuniés chez les Grecs, en passant par le fantôme-vengeur du père d'Hamlet, jusqu'à l'évocation des esprits frappeurs des temps modernes, le thème du défunt qui, pour avoir été victime d'un refoulement familial ou social, ne saurait avoir, même dans la mort, un statut véridique, apparaît, soit à l'état pur, soit sous divers déguisements, comme omniprésent dans les marges de la religion et – à défaut – des rationalismes. Un fait est certain : le « fantôme » – sous toutes ses formes – est bien l'invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé.³

De tout temps et partout, le « fantôme » désigne la découverte d'un objet caché, ou l'objet lui-même. Il dit la révélation du secret d'un secret, nomme une « mort interne que nul souvenir ne pourra plus toucher »⁴. Il ne signifie ni apparition du mort, ni découverte du dissimulé, mais mise au jour de la dissimulation. Il fait apparaître la disparition du disparu.

Au fil des concepts, la notion de revenance ouvre plusieurs dialectiques : *chose / être animé ; chose / mot*, dont chacune suggère une nouvelle mise en perspective de la traduction de Poe par Baudelaire, à partir de laquelle construire un nouveau comparable – sinon plusieurs – entre leurs œuvres. Ainsi, la revenance est « une figure matricielle de la plupart [des] contes [de Poe] », constate Roger Bozzetto. Selon Jean-François Hamel, l'œuvre de Baudelaire est placée sous le régime temporel *anachronique* des fantômes.

[Elle] fait de la répétition, d'une part, une expérience du passé à même le présent, donnant l'impression de vivre dans le royaume des morts ou dans la roue infernale d'un éternel retour de l'histoire, et, d'autre

¹ Nicholas Rand, « Préface », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Op. Cit., p. XXI.

² Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Op. Cit, p. 427. Dans *Les fantômes de l'âme À propos des héritages psychiques*, Claude Nachin élargit le concept psychanalytique de fantôme : « J'en ai étendu la définition au travail induit dans l'inconscient d'un sujet par sa relation avec un parent ou un objet d'amour important porteur d'un deuil non fait, ou d'un autre traumatisme non surmonté, même en l'absence d'un secret inavouable, avec la réserve qu'un deuil non fait devient par lui-même un secret au fil du temps, après des années, voire des décennies. » Claude Nachin, *Les fantômes de l'âme À propos des héritages psychiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, p. 11.

³ Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », Op. Cit., p. 426-427. Nous soulignons.

⁴ Nicholas Rand, « Préface », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Op. Cit., p. XX.

part, une tactique narrative visant à dégager l'altérité du présent de la domination des identités déclinées au passé et de la reproduction des contenus d'expérience antérieurs¹.

Dans « Le “tombeau” de Jeanne : lecture d'un “fantôme” », Patrick Labarthe met en exergue l'anachronisme de la présence spectrale mise en scène par Baudelaire :

S'il est vrai que le poète reprend certains mots de la « revenance », tels que « spectre » ou « visiteuse » dans le premier sonnet, nous sommes à l'opposé de l'immatérialité, de l'évanescence des fantômes chers à Nodier ou à Gautier. Enterrée vivante, cette femme l'est non au sens d'une survie posthume, d'un réveil surnaturel, mais en ce que la Maladie l'a réduite à n'être que la « pâle » copie de sa beauté d'antan, laquelle ne revient que sur le mode de la remémoration, dans ces « caveaux » subjectifs où souffre le Je lyrique. Loin d'être une « morte amoureuse », la « visiteuse » d'« Un fantôme » est une amante demi-morte dont le « spectre » fait retour, comme émané, ressuscité de ce « Tombeau vivant » qu'est le Je. »²

La réflexion du critique s'inscrit ici dans le prolongement des études de Walter Benjamin et de « La Tentation de l'oubli » d'Yves Bonnefoy, en soulignant à nouveau les thèmes liés à la remémoration : le travail de deuil et le devoir de mémoire, qui caractérisent l'écriture et la pensée de Baudelaire. Mais les œuvres de Poe et de Baudelaire ne se retrouvent pas seulement dans une représentation plus ou moins commune de la revenance. Elles se rencontrent surtout par quoi elles font se rejoindre la problématique de la revenance et la question du poétique et du littéraire. Elles appellent à une hantologie, visant à reconstituer notre parcours de lecteur parmi les fantômes de mots et de sens qui traversent l'œuvre, l'œuvre ouverte, infinie, toujours en cours d'écriture. Au fil du temps, notre exploration des livres n'est pas « ce processus continu et homogène dont certains critiques nous donnent l'illusion, ni le lieu d'une connaissance transparente de nous-mêmes, *mais un espace obscur hanté de bribes de souvenirs, et dont la valeur, y compris créatrice, tient aux fantômes imprécis qui y circulent* »³, dit Pierre Bayard.

*

¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2006, p. 19.

² Patrick Labarthe, « Le “tombeau” de Jeanne : lecture d'un “fantôme” », *Op. Cit.*, p. 86. Je souligne. Selon l'auteur, cette lecture doit « [s']inscrire dans une réflexion plus vaste sur le lien de la poésie et du “deuil”, en tant que ce dernier est à la fois un travail de dénouement de la mémoire, processus d'effacement – l'image du “fantôme” reléguant Jeanne dans les limbes du deuil –, et un travail de mémoire aussi tenace que le premier » (*Ibid.*, p. 79).

³ Pierre Bayard, *Comment parle des livres qu'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 18. Nous soulignons.

Dans l'œuvre de Poe, le mot *figure* tient lieu de leitmotiv de la revenance. Il désigne une apparition, une forme, une silhouette venue d'on ne sait où. C'est la Mort rouge qui fait intrusion dans le palais de Prospero, au milieu de la foule des convives.

[...] there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked **figure** [...].¹

[...] but the **figure** in question had out-Heroded Herod [...].²

The **figure** was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave.³

He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating **figure** [...].⁴

Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall **figure** stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form.⁵

C'est la silhouette de Berenice, ligne tremblante, oscillation entre la vie et la mort, qui apparaît dans la chambre de la bibliothèque, silencieusement :

Was it my own excited imagination – or the misty influence of the atmosphere – or the uncertain twilight of the chamber – or the gray draperies which fell around her **figure** – that caused in it so vacillating and indistinct an outline ?⁶

Ou encore la sœur de Roderick Usher enterrée vive, Madeline, vêtue d'un linceul blanc maculé de sang, forme fragile, qui revient depuis l'autre côté de la vie, après « quelque horrible lutte »¹ dans le caveau :

¹ « The Masque of the Red Death », *CTP*, p. 272 Tr. de Baudelaire : « plusieurs personnes parmi cette foule [...] avaient eu le temps de s'apercevoir de la présence d'un masque. » « Le Masque de la Mort rouge », *CEP*, p. 596. La traduction du mot *figure* par Baudelaire fera l'objet d'une étude particulière dans le chapitre V du présent ouvrage, intitulé « Dans l'entre de la traduction ». Nous reprendrons alors chacun des exemples cités ci-dessus.

² *CTP*, p. 272. Tr. de Baudelaire : « [...] mais le personnage en question avait dépassé les extravagances d'un Hérode [...]. » *CEP*, p. 596.

³ *CTP*, p. 272. Tr. de Baudelaire : « Le personnage était grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. » *CEP*, p. 596.

⁴ *CTP*, p. 273. Tr. de Baudelaire : « Il brandissait un poignard nu, et s'était approché impétueusement à une distance de trois ou quatre pieds du fantôme qui battait en retraite [...]. » *CEP*, p. 597.

⁵ *CTP*, p. 273. Tr. de Baudelaire : « Alors, invoquant le courage violent du désespoir, une foule de masques se précipita à la fois dans la chambre noire ; et saisissant l'inconnu, qui se tenait, comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène, ils se sentirent suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils avaient empoignés avec une si violente énergie, ne logeait aucune forme palpable. » *CEP*, p. 597.

⁶ *CTP*, p. 646. Tr. de Baudelaire : « Fut-ce mon imagination surexcitée, ou l'influence brumeuse de l'atmosphère, ou le crépuscule incertain de la chambre, ou le vêtement obscur qui enveloppait sa taille, qui lui prêta ce contour si tremblant et si indéfini ? » *CEP*, p. 135.

[...] but then without those doors there did stand the lofty and enshrouded **figure** of the lady Madeline of Usher.²

C'est aussi l'être gigantesque, immobile, dont l'apparition clôt les aventures d'Arthur Gordon Pym :

But there arose in our pathway a shrouded human **figure**, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the **figure** was of the perfect whiteness of the snow.³

C'est encore Ligeia, Ligeia *en train* de revenir à la vie, de prendre possession du corps de Rowena :

The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance – the limbs relaxed – and, save that the eyelids were yet pressed heavily together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to the **figure**, I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death.⁴

I trembled not – I stirred not – for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of the **figure**, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed – had chilled me into stone.⁵

Le terme *figure* indétérmine l'objet qu'il représente. Il place la chose qu'il nomme entre l'être et la chose. Nous voilà en pleine hantologie. Il est exemplaire des incertitudes, des hésitations langagières – lexicales, sémantiques – produites par les phénomènes de revenance, et plus encore : d'une indécision fondamentale qui consiste à ne plus faire la différence entre des objets de pensée dont la différence est essentielle : la vie et la mort, l'autre et le même, le masculin et le féminin.

De fait, que devient la différence sexuelle dans les cas de revenance ? Quelle différence entre les revenants et les revenantes ? Voilà notre première question. Elle est adressée à l'œuvre de Poe. Notre ambition est une mise en rapport entre les œuvres de Poe et de Baude-

¹ CEP, p. 420. Tr. de Baudelaire.

² CTP, p. 245. Tr. de Baudelaire : « mais derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher. » CEP, p. 420.

³ CTP, p. 882. Tr. de Baudelaire : « Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige. » CEP, p. 350.

⁴ CTP, p. 665. Tr. de Baudelaire : « Les couleurs de la vie montaient à la face avec une énergie singulière, les membres se relâchaient, et, sauf que les paupières restaient toujours lourdement fermées, et que les bandeaux et les draperies funèbres communiquaient encore à la figure leur caractère sépulcral, j'aurais rêvé que Rowena avait entièrement secoué les chaînes de la Mort. » CEP, p. 374.

⁵ CTP, p. 665. Tr. de Baudelaire : « Je ne tremblai pas, je ne bougeai pas, car une foule de pensées inexpriables, causées par l'air, la stature, l'allure du fantôme, se ruèrent à l'improviste dans mon cerveau, et me paralysèrent, me pétrifièrent. » CEP, p. 374.

laire, elle exige donc l'absence ponctuelle, temporaire, de toute comparaison, elle refuse l'analogie arbitraire, décidée et appliquée aux textes avant le temps de l'étude littéraire. Il faut aussi lire et examiner les œuvres de Poe et de Baudelaire dans l'ignorance qu'elles ont chacune l'une de l'autre. C'est pourquoi nous choisissons de suivre la chronologie des textes : l'œuvre de Poe est l'œuvre première, elle est antérieure à la plupart des productions de Baudelaire, elle est également le point de départ, l'origine d'une œuvre seconde : les traductions baudelairiennes. L'approche chronologique tend à mettre en lumière l'élaboration au fil des textes de figures et motifs récurrents, à dégager les grandes lignes du parcours d'une écriture, dont le mouvement est une longue traversée d'un texte à l'autre : les retouches, les remaniements, les répétitions, tout ce par quoi l'écriture fait retour sur elle-même, comptent parmi les phénomènes de revenance, ils font de l'écriture, toujours, une réécriture et donc un acte anachronique – au sens littéral (*ana* : en arrière, *khronos* : le temps) : une avancée à rebours.

L'œuvre de Poe établit une égalité d'identité entre le féminin et le fantomatique. Le destin de Berenice, Morella, Ligeia, Madeline, Eleonora, consiste à faire retour d'entre les morts – réellement ou symboliquement. Chez Baudelaire, le statut d'idole de la femme place également – et tout naturellement – le genre féminin sous le signe de la spectralité. « L'idole n'apparaît ou ne se laisse déterminer que sur fond de mort », souligne Jacques Derrida :

[...] la tradition platonicienne [...] associe étroitement l'image au spectre, et l'idole au phantasme, au *phantasma* dans sa dimension fantomatique ou errante de mort-vivant. Les « *phantasmata* » que le *Phédon* (81d) ou le *Timée* (71a) ne séparent pas des « *eidola* », ce sont les figures des âmes mortes, ce sont les âmes des morts : quand elles ne traînent pas auprès des monuments funéraires et des sépultures (*Phédon*), elles hantent les âmes de certains vivants, jour et nuit (*Timée*). Étroit et récurrent, cet accouplement ne se laisse pas défaire. Il donne à penser que la survivance et le retour du mort-vivant appartiennent à l'essence de l'idole. À son essence inessentielle, bien sûr. À ce qui donne un corps à l'idée, mais un corps à moindre teneur ontologique, un corps moins réel que l'idée même.¹

Après avoir exposé les réflexions ontologiques liées à la revenance chez Poe (chapitre I) et Baudelaire (chapitre II), nous tenterons de montrer en quoi elles engagent une pensée de la littérature, de mettre en évidence l'effet de mise en abyme des textes. L'hantologie est l'autre nom de l'intertextualité.

Notre deuxième partie vise à éclairer la dimension métalittéraire des productions imaginatives de Poe et de Baudelaire (chapitre III), dimension où – selon la formule baudelairienne – « le nombre est dans *tout* »², où le texte est composé d'éléments mobiles (thèmes, figures, motifs), disséminés ici et là, et partout dans l'œuvre, où le personnage et l'auteur incar-

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, Op. Cit.*, p. 235.

² Fusées, *OC, I*, p. 649. Les italiques sont de Baudelaire.

nent tous deux une multitude anonyme, assourdissante. Nous interrogerons la fiction de la voix (chapitre IV), avant d'explorer les rapports fantomatiques entre les langues (chapitre V). Nous porterons ensuite notre attention sur un cas particulier : les traductions françaises de « The Raven » (chapitre V), afin d'analyser l'abandon du traducteur, obligé d'échouer : de réaliser la promesse d'échec de la traduction, et dont la perte signifie aussi le don : le don de soi à l'œuvre à traduire et d'une œuvre à venir, la traduction, *jamais première*, comme tout revenant.

Notre corpus est vaste. Il contient les contes et les poèmes de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *Eureka*, et les recueils poétiques de Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* et les *Petits Poèmes en prose*. Nous retenons les grands chefs-d'œuvre auxquels les deux auteurs doivent d'être encore nos *contemporains*. Ils sont eux aussi des fantômes, ils sont même les premiers de tous les revenants de notre étude.

PREMIÈRE PARTIE
LA FIGURE DE LA REVENANTE

CHAPITRE PREMIER

Du côté de Poe

Chez Poe, les êtres qui « parviennent [...] à repasser les frontières de la mort », grâce à leur propre volonté, sont « nécessairement des femmes et s'appellent Madeline, Ligeia, Morella, Éléonora »¹, souligne Maryse Ducreu-Petit dans *Edgar Allan Poe ou Le livre des bords*. La sœur de Roderick Usher « revient de l'autre côté et se révèle être la volonté manquante de son frère – volonté si défaillante qu'ayant, selon ses dires, depuis des jours entendu “ses premiers faibles mouvements dans le fond de la bière”, il n'a pas osé, pas su, aller la délivrer, devenu totalement aboulique. »² À la différence de Madeline, Morella et Ligeia font l'expérience de la mort réelle et réussissent « à se réincarner identiques dans d'autres corps »³. Certes « moins puissante », Eleonora est « néanmoins capable de promettre un châtement à l'infidèle au-delà de sa mort contre laquelle elle résiste fermement, capable également de se manifester – mais en “pure âme”, suggérant sa “réincarnation” en la personne d'Ermengarde. »⁴ Dans les cas de Bedloe, Vankirk et M. Valdemar, la possibilité et la modalité du retour vers le monde des vivants supposent l'intervention d'un tiers. Il faut un surplus de volonté, une influence extérieure. Il faut l'action d'un homme de science. Dans l'œuvre de Poe, la différence sexuelle entre les revenants compte donc – différence à partir de laquelle Maryse Ducreu-Petit pose un problème de genres, complexe, étendu au-delà des notions de masculin et de féminin. Ainsi,

Morella et Ligeia chacune « une femme qui tient davantage de l'âme que de la féminité »⁵ ; « corps devenus esprits par l'imprégnation du savoir »⁶, elles incarnent une puissance cosmique et spirituelle : « [la] force répulsive qui s'oppose à la dissolution du monde »⁷, non

¹ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, « Objet », 1995, p. 99-100.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

« la force attractive qui rappelle les atomes vers son centre »¹. Elles sont une part individualisée de Dieu, figure tutélaire de tous les revenants de l'œuvre de Poe :

Comme revient la mort, revient le Dieu qui aspire du fond de son gouffre. Comme revient la mort, revient la vie, l'origine qui voue inéluctablement à l'angoisse de la mort. Seuls, les revenants peuvent être à la fois à la fin et au commencement, être encore au commencement quand ils ont déjà passé la fin. Quand l'individu est prisonnier du déroulement temporel, seul le revenant, ou Dieu, habite l'intemporalité et a pour avenir de se promener éternellement entre présent et passé. Le revenant est celui qui a dépassé la mort et dont l'impalpable image demeure pourtant, comme une annonce de l'avenir à ceux qui vivent encore leur individualisation. Dans le système d'*Eurêka*, est mort celui dont les atomes se séparent et se dispersent dans l'espace pour aller former d'autres êtres ; or, le premier à être ainsi « mort » ne peut être que Dieu, grand modèle des atomes dispersés qui vagabondent entre mille créatures.²

Eurêka (1848) donne un surplus de sens aux productions précédentes de Poe : aux « poèmes qui, bien qu'ils comportent des visions d'un monde céleste, témoignent toutefois de l'entrave de la condition terrestre, et de la désespérance qu'elle fait naître », aux nouvelles parsemées « de petits éclats de cette grande vérité tout entière lisible dans *Eurêka*, éléments de puzzles, fragments de prismes. »³ La classification des revenants établie par Maryse Ducreu-Petit distingue les uns et les autres *après coup*, au terme d'un examen rigoureux des contes, et n'induit pas une équivalence absolue entre les figures féminines. La proposition selon laquelle les êtres doués de « la volonté spirituelle de la force répulsive » sont « nécessairement des femmes » n'est pas réversible. Toutes ne sont pas à l'image de Morella et Ligeia, capables de résister – efficacement, volontairement – à « la dissolution des atomes. »⁴ *Berenice*⁵ est une revenante *par défaut*. Elle revient malgré elle, « sous la manifestation matérielle de ses dents », devenue l'idée fixe du narrateur. Elle « n'est pas ce vecteur de volonté que sont Ligeia et les autres »⁶.

Dans le champ de la revenance, la différence sexuelle est à la fois une différence *et* une indifférence. C'est une différence antérieure au temps du retour, la permanence d'une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 251.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ Au risque de dérouter le lecteur, nous nous référerons toujours dans les pages suivantes aux titres originaux des contes de Poe et aux noms américains des protagonistes (c'est pourquoi nous adoptons ici l'orthographe sans accent du prénom de l'héroïne). Dans la mesure où notre corpus comprend *les textes originaux de Poe et les traductions de Baudelaire*, nous réservons l'usage des titres français et des prénoms francisés à l'étude des versions baudelairiennes. Ainsi, si nous écrivons « Bérénice », nous parlons de la Bérénice de Baudelaire, qui n'est pas tout à fait identique à celle de Poe. La plupart des critiques que nous citons ont cependant recours aux traductions du poète (qu'ils remanient parfois), nous ne modifions pas bien sûr dans ce cas les titres auxquels ils renvoient, ni les noms des personnages.

⁶ *Ibid.*

identité au-delà de la différence entre la vie et la mort. Le genre des défunts détermine la modalité de retour des revenants, selon Maryse Ducreu-Petit. Il s'agit là d'une différence ontologique. Mais nous ne savons pas, nous ne savons plus de quelle ontologie elle relève. De quelle ontologie est-il question, en effet : des vivants, des revenants ? Quelle(s) différence(s) entre eux ? Nous l'ignorons ; nous ignorons même si – une fois les morts revenus à la vie – une quelconque différence existe toujours. La revenance produit un « trouble de la classification »¹ entre nombre de catégories, dont les plus importantes – les plus évidentes aussi – sont la vie et mort. Voilà « des états relativement classés – note Roland Barthes dans “Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe” –, ils entrent d'ailleurs en opposition paradigmatique, ils sont pris en charge par le sens, ce qui est toujours pacifiant ; mais la transition des deux états, ou plus exactement [...] leur empiètement, déjoue le sens, engendre l'horreur : il y a transgression d'une antithèse »². Formulée à propos de M. Valdemar, la remarque est applicable au cas de Morella. La revenance provoque également un *trouble de la classification* des contes.

Les contes d'amour et de mort

Chez Henri Justin, le groupement de contes « conjugaux » est « dicté par la parution de “Bérénice”, en 1835. »

Poe a maintenant à sa disposition les colonnes du *Southern Literary Messenger*. « Morella » va suivre, instaurant la série des « contes conjugaux » qui culmine avec « Ligeia » (1838) et à laquelle se rattachent « Éléonora » (1841), voire « Le Portrait ovale » (1842) et même « Le Chat noir » (1843) et « La Caisse rectangulaire » (1844). Ces contes adoptent le point de vue du mari et présentent un drame où la femme est à la fois idéalisée et martyrisée – victime, en fait, de l'idéalisation qui pèse sur elle. Ils trouvent un pendant comique très éclairant dans un des tout premiers contes du « Club [de l'In-Folio] », « Perte d'haleine (1832/1835) », puis encore dans « Pourquoi le petit Français porte sa main en écharpe » (1839). Enfin, l'imminence d'un mariage anime les deux contes comiques « La Semaine des trois dimanches » (1841) et « Les Lunettes » (1844).³

Les « contes conjugaux » forment une catégorie non hermétique aux autres thèmes et motifs de l'œuvre. Ainsi, « Le Chat noir » appartient également aux récits « de meurtre et d'aveu »⁴ ; et Henri Justin attribue « une mention à part » à « La Chute de la maison Usher », dont la complexité générique est grande. Le texte relève « du conte de doubles (la gémellité de Roderick et Madeline étant au cœur du drame), du conte conjugal (le couple atteignant dans la mort

¹ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte de Poe », [Paris], *Œuvres complètes IV*, Seuil, 2002, p. 459.

² *Ibid.*, p. 425.

³ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, [Paris], Nrf / Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2009, p. 56-57.

⁴ *Ibid.*, p. 273. Le cycle des contes « de meurtre et d'aveu » comprend aussi « Le Cœur révélateur », « Le Démon de la perversité » et « La Barrique d'Amontillado » (nous reprenons les titres de Baudelaire modifiés par Henri Justin).

aux frontières de l'inceste), du drame métaphictionnel (Roderick étant un artiste et un grand lecteur), du drame de la parole narratrice enfin, comme souvent chez Poe. »¹

Dans *Le Fantastique dans tous ses états*, Roger Bozzetto met en évidence un « cycle qui n'en est un que pour le critique »², constitué de « quatre textes, dont les titres portent le nom de femmes présentées à chaque fois comme l'épouse du narrateur »³ : « Bérénice », « Morella », « Ligeia » et « Éléonora ». Chacun de ces « contes passionnels » renvoie « à la fois au mythe d'Orphée et d'Eurydice, au refus de la mort de l'aimée, aux croyances spirites, et aux possibilités de contact avec la mort. »⁴ Ils forment donc une section de l'œuvre de Poe, un corpus dont la cohésion tient en partie à la biographie de l'auteur : tous ont été publiés entre 1835 et 1842, la période « la plus heureuse de la vie de Poe, aussi bien du point de vue financier que passionnel. »⁵ 1842 correspond à l'année de publication de « The Oval Portrait » ; là – contrairement à Morella, Ligeia et Eleonora – l'héroïne meurt d'une mort de laquelle on ne revient pas. « Que la femme, chez Poe – écrit Henri Justin –, soit fondamentalement victime de l'écriture, de l'art, c'est la leçon presque trop lisible du “Portrait ovale” »⁶ ; leçon aggravée par le contexte biographique (la tuberculose de Virginia déclarée en 1842), et plus tard « inversée sur le mode macabre dans “La Caisse rectangulaire”, le narrateur naïf croyant que la caisse mystérieuse contient un tableau de grande valeur alors qu'il s'agit de la dépouille mortelle de l'épouse. »⁷ « The Oblong Box » (1844) a partie liée avec les « contes passionnels » recensés par Roger Bozzetto. Mais – comme dans « The Oval Portrait » – il n'est plus question du « refus de la mort de l'aimée »⁸. Poe met en scène le refus de la séparation.

À la limite des récits de revenance⁹, « The Oblong Box » tient lieu de transition entre les contes et les poèmes, en proposant une conclusion comparable au vœu de fidélité à la

¹ *Ibid.*, p. 57.

² Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001, p. 60, n. 107.

³ *Ibid.*, p. 60, n. 107. Épouse ou – précisons – fiancée (cf. « Berenice » et « Eleonora »).

⁴ *Ibid.*, p. 60. Comme Henri Justin donc, Roger Bozzetto n'intègre pas « The Fall of the House of Usher » aux « contes passionnels », tout en reliant l'histoire de Roderick et Madeline à la problématique du cycle. À la différence des textes sélectionnés en effet, le titre de la nouvelle ne porte pas le nom de l'héroïne, laquelle n'est pas l'épouse ou la fiancée du héros, Roderick qui – contrairement encore aux protagonistes principaux du cycle établi par Bozzetto – n'est pas le narrateur du conte.

⁵ *Ibid.*, p. 60, n. 107.

⁶ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*

⁸ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, *Op. Cit.*, p. 60.

⁹ L'héroïne ne transgresse pas les frontières de l'au-delà. Mais elle a un double, ou plutôt une doublure, qui appartient au monde des vivants : la domestique jouant le rôle de l'épouse disparue, le temps de la traversée.

morte exprimé dans « Ulalume », « The Raven » et « Annabel Lee »¹. Il met en exergue *la problématique du deuil*, problématique exploitée dans les histoires de mortes-vivantes, et dont le suicide du héros souligne l'évolution au fil des années. C'est elle dont notre corpus tient compte avant tout, et qui nous invite à retenir les textes suivants : « Berenice », « Morella », « Ligeia », « The Fall of the House of Usher », « Eleonora » et « The Oval Portrait ». « The Fall of the House of Usher » et « Eleonora » ne feront pas ici l'objet d'une analyse détaillée. La présence textuelle de Madeline, réduite à un être de passage, toujours entre apparition et disparition, explique la moindre place accordée à la sœur de Roderick dans notre galerie de fantômes féminins. Le sort réservé à « Eleonora » est moins à la faveur de Poe. Le conte reprend un certain nombre d'éléments d'écriture, sans modification profonde. Notre étude portera donc sur « Berenice » (1835), « Morella » (1835), « Ligeia » (1838) et « The Oval Portrait » (1842), contes liés les uns aux autres par les questions de l'identité et de l'image.

I. LE TEMPS DES MORTES-VIVANTES : 1835-1842

Publié en mars 1835, « Berenice » marque un « tournant dans la production littéraire de Poe », souligne Claude Richard. Enterrée vive, l'héroïne retourne à la vie consciente dans la tombe. Elle incarne le prototype des futures revenantes, telle Madeline Usher (1839), également cataleptique. « Egaeus, initialement la caricature du héros romantique, devient le héros tragique de la mégalomanie intellectuelle et du “voyeurisme métaphysique”. C'est le trait d'union entre les pantins comiques du *Duc de l'Omelette* ou de *Perte d'haleine*, et le héros tragique des grands contes sombres. »² Avec « Berenice » – dont l'intrigue est sans doute liée à un fait divers, daté de février 1833 : « « un scandale à Baltimore à propos de “pillages de tombes dans le seul but de récupérer des dents humaines” »³ –, le lecteur goûte aux premiers délices du maître de l'horreur. Le Cauchemar commence.

¹ À la fin du conte, le mari refuse de quitter le navire en plein naufrage pour ne pas abandonner le cercueil de sa défunte épouse dans les profondeurs de l'océan. C'est donc lui qui rejoint la femme dans la mort, et non plus la morte qui revient auprès du héros.

² Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1308.

³ Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing. Edgar Allan Poe, *Tales & Sketches Volume 1 : 1831-1842, (Mabbott II)*, edited by Thomas Ollive Mabbott, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 207 : « a scandal in Baltimore about the “robbing of graves for the sake of obtaining human teeth” for dentists ». Mabbott ajoute : « An account of it in the *Baltimore Saturday Visiter* of February 23, 1833 was discovered by Lucille King. » / « Un compte-rendu de cette affaire dans le *Baltimore Saturday Visiter* du 23 Février 1833 a été découvert par Lucille King » (Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing).

1. « Berenice »

À la différence sexuelle, Poe superpose la dichotomie entre l'esprit et le corps, constate Eveline Pinto, en opposant « la maladie, organique et féminine » à « la folie, souffrance masculine »¹. Ici donc, Egaeus est un visionnaire au sens le plus péjoratif du terme² : il intervertit le rêve et la réalité ; il confond l'être et l'apparence, la permanence de l'identité et la durée de l'image. Là, la maladie – « l'esprit de métamorphose »³ – altère et détruit l'identité physique et psychique de l'héroïne :

Disease – a fatal disease fell like the simoon upon her frame; and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went! – and the victim – where is she? I knew her not – or knew her no longer as Berenice!⁴

Où est passée la jeune fille pleine d'allégresse, sylphide et naïade parmi « les ombres treillisées de la forêt »⁵ ? Debout face à Egaeus, là, dans la chambre de la bibliothèque, elle n'est plus *elle-même*, elle n'est plus Berenice. Les cheveux autrefois d'un noir de jais sont maintenant *jaunes*. Le front est très pâle ; les lèvres, « amincies et recroquevillées »⁶. Soudain, « un sourire singulièrement significatif » révèle les dents de la jeune fille... « Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died ! » À la différence du rêveur, Egaeus ne perd pas « son objet de vue »⁷. Absorbé dans la contemplation des dents, il ne voit pas l'héroïne s'en aller, elle disparaît comme elle est apparue : après coup.

¹ Eveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique (Paris) », 1983, p. 14.

² Cf. *Dictionnaire de la langue française Abrégé du dictionnaire de Émile Littré de l'Académie Française* par A. Beaujean, tome III, Paris, Éditions de l'Érable, 1967, p. 1276 : est appelé visionnaire celui qui a des visions, des apparitions ; au sens figuré, des idées folles, extravagantes. À l'époque de Poe, le terme *visionary* désigne un homme dont l'imagination est corrompue, trouble (« one whose imagination is disturbed ». Cf. Noah Webster, John Walker, *An American Dictionary of English Language : exhibiting the origin, orthography, pronunciation, and definitions of words*, 4ème édition, New York, Converse, 1830, p. 908). Chacune de ces définitions correspond à Egaeus. « The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself. » (*CTP*, p. 643). Tr. de Baudelaire : « Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et comme des visions seulement, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle-même. » (*CEP*, p. 132.)

³ *CEP*, p. 132. Tr. de Baudelaire.

⁴ *CTP*, p. 643. Tr. de Baudelaire : « Un mal, un mal s'abattit sur sa constitution comme le simoun ; et même pendant que je la contemplais, l'esprit de métamorphose passait sur elle et l'enlevait, pénétrant son esprit, ses habitudes, son caractère, et, de la manière la plus subtile et la plus terrible, perturbant même son identité ! Hélas ! le destructeur venait et s'en allait ; mais la victime, la vraie Bérénice, qu'est-elle devenue ? Je ne connaissais pas celle-ci, ou du moins je ne la reconnaissais plus comme Bérénice. » (*CEP*, p. 132-133).

⁵ *CEP*, p. 135.

⁶ *Ibid.*

⁷ *CEP*, p. 134.

I sat (and sat, as I thought, alone) in the inner apartment of the library. But, uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me.¹

The shutting of a door disturbed me, and looking up, I found that my cousin had departed from the chamber. But from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly spectrum of the teeth.²

Berenice a quitté la bibliothèque. Mais le « *spectre blanc et terrible des dents* »³ est encore visible. Il a quelque chose de fantomatique. Image réelle ou mentale, ou l'un et l'autre ? Dans tous les cas, l'image est rémanente, forme fixe devenue idée fixe, tache blanche imprimée sur la rétine d'Egeus. Elle est toujours là, malgré la disparition de la jeune femme. C'est une lumière parmi – et produite par – « les lumières [...] changeantes de la chambre »⁴, substituée symboliquement aux yeux sans vie et sans éclat de l'héroïne. Les dents deviennent l'autre regard de Berenice, le regard *regardé et regardant* de l'autre Berenice. Mais la lumière, qui n'est plus dans les yeux, ne symbolise pas la vie. Elle représente la vie de l'image. La part la plus en vie de la jeune fille est aussi un plus en vie donc. C'est un déjà mort : l'esprit sans le corps, l'esprit qui voit, qui fait la lumière (sur), dans « la chambre noire [du] cerveau »⁵. Ainsi, le spectre devient la figure métonymique d'une disparue : l'image mémorielle de l'ancienne Berenice, « la lumineuse »⁶, dont les apparitions étaient déjà fantomatiques :

Through the gray of the early morning – among the trellised shadows of the forest at noonday – and in the silence of my library at night – she had flitted by my eyes, and I had seen her – not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream; not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being; not as a thing to admire, but to analyze; not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation.⁷

¹ CTP, p. 645-646. Tr. de Baudelaire : « [...] je m'assis, me croyant seul, dans le cabinet de la bibliothèque. Mais en levant les yeux, je vis Bérénice debout devant moi. » (CEP, p. 135).

² CTP, p. 646. Tr. de Baudelaire : « Une porte en se fermant me troubla, et, levant les yeux, je vis que ma cousine avait quitté la chambre. Mais la chambre dérangée de mon cerveau, le spectre blanc et terrible de ses dents ne l'avait pas quittée et n'en voulait pas sortir. » (CEP, p. 136).

³ CEP, p. 136. Cf. Note de Claude Richard : « Il y a une difficulté de traduction qui paraît insurmontable : le français n'offre qu'un seul mot pour spectre (spectre et fantôme) et spectrum (spectre, dans le sens technique du terme). » (CEP, p. 1310, n. 22)

⁴ Nous traduisons. Baudelaire traduit « lights » au singulier (CEP, p. 136).

⁵ Maryse Ducreu-Petit, « Le regard du voyant », in *EUROPE, Revue littéraire mensuelle*, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001, p. 134.

⁶ *Les Paradis artificiels*, (PA), OC, I, p. 427. Avant de tomber malade, Bérénice était pleine d'allégresse, en anglais : « light-heartedness » (CTP, p. 643), au sens propre donc « le cœur léger », mais littéralement aussi : « la lumière dans le cœur ».

⁷ CTP, p. 645. Tr. de Baudelaire : « À travers les blancheurs du crépuscule, à midi, parmi les ombres treillisées de la forêt, et la nuit dans le silence de ma bibliothèque, elle avait traversé mes yeux, et je l'avais vue, non comme la Bérénice vivante et respirante, mais comme la Bérénice d'un songe ; non comme un être de la terre, un être charnel, mais comme l'abstraction d'un tel être ; non comme une chose à admirer, mais à analyser ; non comme un objet d'amour, mais comme le thème d'une méditation aussi abstruse qu'irrégulière. » CEP, p. 135.

Berenice est l'éternelle victime du regard d'Egeus. D'abord objet d'abstraction, elle disparaît maintenant du champ de vision du héros au profit d'une nouvelle apparition.

Egeus spiritualise la matière. Il donne à l'être primitif de la jeune fille les caractères du non-être. Il tente de réduire la dualité entre l'esprit et le corps en occultant l'un ou l'autre, en pratiquant la division et l'exclusion :

[...] to repeat, monotonously, some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind; to lose all sense of motion or physical existence, by means of absolute quiescence long and obstinately persevered in: such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties [...].¹

Les symptômes du héros désignent entre les lignes l'objet de la quête d'Egeus. L'absence de « tout sentiment de mouvement ou d'existence physique » induit à la perte de la conscience du corps ; et le signe réduit au signifiant, le son sans le sens, c'est le corps du mot sans l'idée, sans l'esprit de la lettre. Egeus veut retourner à l'Unité originelle, indivisible, à « l'imminimisable minime minimum »². Or « l'Âme et le Corps marchent de concert »³, dit Poe. L'idée du mot, qui n'apparaît plus à l'œil de l'esprit⁴, fait retour. Les dents deviennent des idées, et sont visibles partout et tout le temps.

And the evening closed upon me thus – and then the darkness came, and tarried, and went – and the day again dawned – and the mists of a second night were now gathering around – and still I sat motionless in that solitary room – and still I sat buried in meditation – and still the *phantasma* of the teeth maintained its terrible ascendancy [...].⁵

La perte de la notion de temps signifie aussi la perte de la notion de perte. En sauvegardant le spectre des dents, Egeus fait disparaître la disparition de Berenice. Il résiste à « l'esprit de métamorphose ». Il refuse une image de la mort qui n'est pas la Mort et qui emporte une vie, l'image de Berenice, qui n'est pas la Vie. Voilà le point d'articulation entre la problématique

¹ CTP, p. 644. Tr. de Baudelaire : « [...] répéter, d'une manière monotone, quelque mot vulgaire, jusqu'à ce que le mot, à force d'être répété, cessât de présenter à l'esprit une idée quelconque, perdre tout sentiment de mouvement ou d'existence physique dans un repos absolu obstinément prolongé, telles étaient quelques-unes des plus communes et des moins pernicieuses aberrations de mes facultés mentales ». CEP, p. 133.

² Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 10. Tr. Édith Fournier.

³ *Eurêka*, CEP, p. 1156. Tr. de Baudelaire.

⁴ CTP, p. 646 : « They [the teeth] – they alone were present to the mental eye ». CEP, p. 136 : « Elles [les dents], elles seules, étaient présentes à l'œil de mon esprit ». Tr. de Baudelaire.

⁵ CTP, p. 647. Tr. de Baudelaire : « Et puis le soir descendit ainsi sur moi, et les ténèbres vinrent, s'installèrent, et puis s'en allèrent, et un jour nouveau parut, et les brumes d'une seconde nuit s'amoncelèrent autour de moi, et toujours je restai immobile dans cette chambre solitaire, toujours assis, toujours enseveli dans ma méditation, et toujours le fantôme des dents maintenait leur influence terrible ». CEP, p. 136. La traduction baudelairienne de *phantasma* par « fantôme » fera l'objet d'une étude détaillée dans le chapitre V : « Dans l'entre de la traduction ».

du deuil et la question de l'image, de l'illusion, elle-même indissociable des interrogations liées à l'identité, des idées de l'être et du non-être. Deux mots surtout font office d'écrous : *spectrum* et *phantasma*.

Spectrum

Le latin *spectrum* – en français : « apparition », « vision » – est introduit en anglais par Isaac Newton dans une lettre contenant « sa nouvelle Théorie à propos de la Lumière et des Couleurs [et] envoyée par l'auteur à l'Éditeur de Cambridge, le 6 Février 1671-72 [,] afin d'être transmise à la Royal Society ». Il s'agit là – nous précise Claude Guthmann – de « la première publication des découvertes » du scientifique « sur la décomposition de la lumière blanche par le prisme et la théorie des couleurs qu'il a élaborée à partir de celles-ci »¹, – découvertes obtenues grâce à l'expérience suivante : « [a]près avoir obscurci [sa] chambre », Newton creuse une ouverture « dans ses volets » :

Il place alors un prisme en verre contre le trou et observe la réfraction de la lumière blanche sur le mur opposé. Il voit les couleurs dispersées et s'étonne de les voir former une figure oblongue ; il s'attendait, dit-il, à les voir circulaires, comme la forme du trou. En fait, ce qu'il voit est la somme d'une infinité d'images circulaires du soleil correspondant aux diverses « couleurs » dont nous savons qu'elles sont réfractées différemment par le prisme dans la direction perpendiculaire à son arête. Si les couleurs étaient toutes réfractées de la même manière, en une image circulaire du trou, il n'y aurait pas de séparation des couleurs ! Et il observe un spectre coloré cinq fois plus long que large – une forme oblongue ou elliptique au lieu d'être circulaire.²

Newton écrit : « Comparing the length of this coloured *Spectrum* with its breadth, I found it about five times greater »³. L'adjectif « coloured » suggère l'existence d'un spectre non coloré et implique donc la possibilité d'un usage moins restrictif du mot latin. Laquelle est confirmée par une lettre à John Locke (30 juin 1691), où Newton emploie plusieurs fois les termes *spectrum* et *phantasm*.

Publiée en 1829 dans la biographie du philosophe anglais par Lord Peter King, la lettre décrit une expérience ayant donné lieu à un phénomène optique comparable en plusieurs points à l'hallucination d'Egeus. Newton regarde avec l'œil droit, pendant un bref instant, « l'image du soleil réfléchi sur un miroir ». Il « tourn[e] ensuite [son] œil vers un coin obscur

¹ Claude Guthmann, « Newton et la naissance de la théorie des couleurs ». Document mis en ligne en octobre 2010. URL: <<http://www.bibnum.education.fr/physique/optique/lettre-de-newton-contenant-sa-nouvelle-th%C3%A9orie-sur-la-lumi%C3%A8re-et-les-couleurs#>> Consulté le 18 mars 2012.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Cf. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, N° 80, 19 Février 1671/2, p. 3076. Tr. : « En comparant la longueur de ce Spectre coloré avec sa largeur, je la trouvai cinq fois plus grande, un facteur si étonnant qu'il excita chez moi une curiosité plus forte que d'habitude pour chercher d'où cela pouvait bien provenir. » (*Ibid.*)

de la chambre en clignotant » et voit alors apparaître « le cercle coloré qui entour[ait] l'image du soleil ». Lequel, « s'affaiblissant par degrés, fini[t] par disparaître » bientôt. Il reproduit le « mouvement » encore deux fois, puis une troisième. « À la troisième fois »¹, l'illusion, bien loin d'être perdue, gagne en netteté :

At the third time, when the **phantasm** of light and colours about it were almost vanished, intending my fancy upon them to see their last appearance, I found to my amazement, that they began to return, *and by little and little to become as lively and vivid as when I had newly looked upon the sun.*²

N'est-ce pas là exactement le phénomène de rémanence optique, dont Poe nous donne la description en nous présentant le cas d'Egaeus ? Écoutons le narrateur. Que dit le cousin de Berenice ?

[...] and still the phantasma of the teeth maintained its terrible ascendancy, *as, with the most vivid hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber.*³

Newton poursuit l'expérience en prenant pour objet d'étude le pouvoir de l'imagination (*fancy*). Il « observ[e] qu'aussi souvent [qu'il] [va] dans l'obscurité et [qu'il] fix[e] fortement [sa] pensée sur ces images, de la même manière qu'on cherche à voir une chose qu'on a de la peine à apercevoir, [il] [peut] à volonté faire renaître cette illusion (*phantasm*), sans regarder à nouveau les rayons solaires. »⁴ Plus surprenant encore : « en regardant avec [l'œil] gauche les nuages ou un livre, [il] [peut] voir le spectre (*spectrum*) solaire aussi bien qu'avec le droit, pourvu [qu'il] fix[e] un peu [son] imagination (*fancy*) sur cet objet »⁵. À force de répéter les mêmes efforts de concentration, il lui suffit de penser à l'image pour la contempler, « à l'instant », même « dans l'obscurité »⁶, et ce, durant plusieurs mois. N'est-ce pas là encore le

¹ « Expériences sur les images déterminées dans l'œil par l'action de la lumière solaire sur la rétine, par Newton », in *Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres, et arts: Sciences et arts*, Volume 46, Genève, Impr. de la Bibliothèque universelle, 1831, p. 355.

² Lord Peter King, *The life of John Locke: with extracts from his correspondence, journals, and common-place books*, London, H. Colburn, 1829, p. 217. (Livre numérique Google). Tr. : « A la troisième fois, lorsque l'image lumineuse et les couleurs qui l'entouraient eurent presque entièrement disparu, et lorsque je les regardois avec tension, dans la supposition que je cesserais bientôt complètement de les apercevoir, je vis avec étonnement qu'elles reparoissoient de nouveau, et que peu à peu elles devenoient aussi vives et aussi fortes qu'elles l'étoient au moment où je venois de contempler le soleil. » (Tr. anonyme). Nous soulignons. (Sauf indication contraire, tous les passages des citations en gras sont soulignés par nous).

³ *CTP*, p. 647. Nous soulignons. Tr. de Baudelaire : « et toujours le *fantôme* des dents maintenant son influence terrible, au point qu'avec la plus vivante et la plus hideuse netteté il flottait çà et là à travers la lumière et les ombres changeantes de la chambre. » *CEP*, p. 136.

⁴ « Expériences sur les images déterminées dans l'œil par l'action de la lumière solaire sur la rétine, par Newton », *Op. Cit.*, p. 355.

⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁶ *Ibid.*

principe de l'hallucination d'Egeus ? L'image des dents est rémanente, elle hante la bibliothèque parce que les dents sont l'obsession, l'unique objet de pensée du héros.

In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a frenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They – they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life. I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature.¹

À défaut de constituer une source bibliographique de « Berenice », la lettre de Newton témoigne des idées et du langage propres à la fin du XVIII^{ème} siècle et à la première partie du XIX^{ème}. La relation de causalité établie par le scientifique entre l'hallucination et le pouvoir de l'imagination (*fancy*) fait donc partie intégrante de l'espace littéraire et culturel de Poe. De fait, le spectre des dents de Berenice fait référence à un contexte supérieur aux limites de l'œuvre de Newton. Il renvoie par exemple à l'illusion décrite par Charles Darwin sous le nom de « *direct ocular spectrum* ».²

Dans *Zoonomie ou Lois de la vie organique*, l'interprétation rationnelle du témoignage de Benvenuto Cellini à la lumière des nouvelles théories de la vision est digne des contes de Poe :

Benvenuto Cellini, artiste italien, homme aux multiples talents, rapporte qu'après une nuit passée sur une lointaine montagne avec quelques compagnons et un magicien à effectuer de nombreuses cérémo-

¹ CTP, p. 646-647. Tr. de Baudelaire : « Dans le nombre infini des objets du monde extérieur, je n'avais de pensées que pour les dents. J'éprouvais à leur endroit un désir frénétique. Tous les autres sujets, tous les intérêts divers furent absorbés dans cette unique contemplation. Elles, elles seules, étaient présentes à l'œil de mon esprit, et leur individualité exclusive devint l'essence de ma vie intellectuelle. Je les regardais dans tous les jours. Je les tournais dans tous les sens. J'étudiais leur caractère. J'observais leurs marques particulières. Je méditais sur leur conformation. Je réfléchissais à l'altération de leur nature. » CEP, p. 136.

² Erasmus Darwin, *Zoonomia; or, The laws of organic life*, Byrne, 1800, p. 605-606: « When any one has long and attentively looked at a bright object, as at the setting sun, on closing his eyes, or removing them, an image, which resembles in form the object he was attending to, continues some time to be visible; this appearance in the eye we shall call the ocular spectrum of that object. / [...] Such as resemble their object in its colour as well as form; which may be termed direct ocular spectra. » Tr. : « Lorsque l'on regarde longuement et fixement un objet brillant, comme le soleil couchant, et que l'on ferme les yeux, ou que l'on regarde ailleurs, une image dont la forme est semblable à l'objet observé continue pendant un moment d'être visible ; cette apparition dans l'œil portera le nom de spectre oculaire de l'objet. Les apparitions semblables aussi bien par leur couleur que par leur forme seront désignées comme spectres oculaires directs. » (Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing). Voir également T. Wharton Jones, *Defects of sight and hearing: their nature, causes, prevention and general management*, John Churchill and sons, 1866, p. 78: « The spectrum is seen differently, according as the eyes, when turned away from the object, are darkened or directed to an illumined surface. In the former case, the lights and shadows are the same as appeared at the time of regarding the object (positive spectrum); in the latter, they are the reverse (negative spectrum). » / « Le spectre est vu différemment selon que les yeux, une fois détournés de l'objet, sont en pleine obscurité ou dirigés vers une surface éclairée. Dans le premier cas, les lumières et les ombres sont identiques à celles de l'objet regardé plus tôt (spectre positif), dans le second, ils sont inversés (spectre négatif). » (Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing).

nies pour invoquer le diable, et alors qu'ils rentraient au petit matin à Rome, ils virent tout à coup, en regardant le soleil levant, de nombreux démons courir sur les toits des maisons, tandis qu'ils passaient à côté ; ainsi donc étaient les **spectres** de leurs yeux fatigués, écarquillés par la peur et en proie à une quelconque supercherie ou superstition.¹

Chez Darwin – et plus tard chez Poe – la paronomase *spectrum (spectra) / spectre(s)* marque le déplacement et la modification des figures folkloriques de la revenance dans le champ de la rationalité. Dans « Berenice », « *ghastly spectrum* » est la forme paronomastique de « *ghostly spectre* ». Poe nous donne à entendre – à « voir avec l'oreille », selon l'expression de l'auteur² – la ressemblance entre deux phénomènes, dont il marque en même temps la différence : l'hallucination d'Egeus et l'apparition d'outre-tombe. Des histoires de fantômes, il retient les effets, le décor, l'atmosphère, tout en choisissant une nouvelle cause à l'expérience de l'étrange, de « l'impossible et pourtant là »³, sous les yeux : l'illusion d'optique, conformément aux œuvres de démystification du XIX^{ème} siècle, dont les lettres de Walter Scott sur la démonologie et la sorcellerie sont exemplaires, souligne Srdjan Smajić :

Des œuvres célèbres de démystification telles que les lettres de Walter Scott sur la démonologie et la sorcellerie (1830) et les lettres de David Brewster sur la magie naturelle (1832) ont montré que les observations de fantômes peuvent en réalité être expliquées en termes physiologiques, notamment en tant qu'illusions d'optique. L'organe de la vue, affirment Scott et Brewster, nous trompe souvent sur la forme, la nature, voire même l'existence des objets perçus. Les fantômes sont des exemples de choses qui ont l'air vrai, mais qui n'existent que dans l'œil trompé ou malade de l'observateur. La théorie optique a exercé une influence déterminante sur les histoires de fantômes du XIX^e siècle.⁴

Les théories de la vision du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles offrent donc à la littérature fantastique un objet énigmatique : l'image. Réduites à des effets d'optique, à des mirages, les apparitions fantomatiques retrouvent l'acception du *phantasma* platonicien. Dès lors, le travail de

¹ Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing. Erasmus Darwin, *Zoonomia; or, The laws of organic life*, *Op. Cit.* p. 611 : « Benvenuto Cellini, an Italian artist, a man of strong abilities, relates, that having passed the whole night on a distant mountain with some companions and a conjurer, and performed many ceremonies to raise the devil, on their return on the morning to Rome, and looking up when the sun began to rise, they saw numerous devils run on the tops of the houses, as they passed along; so much were the **spectra** of their weakened eyes magnified by fear, and made subservient to the purposes of fraud or superstition. ». Nous soulignons.

² *Marginalia*, CEP, p. 1071. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

³ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, *Op. Cit.*, p. 65.

⁴ Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing. Srdjan Smajić, *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists, Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 4: « Popular ghost-debunking works such as Walter Scott's *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830) and David Brewster's *Letters on Natural Magic* (1832) argued that ghost sightings can effectively be explained in physiological terms, namely as optical illusions. The organ of sight, Scott and Brewster claimed, often deceives us about the shape, nature, and even existence of perceived objects. Ghosts are exemplars of things that look real enough but exist only in the deceived or diseased eye of the beholder. The optical theory exerted a formative influence on the nineteenth-century ghost story. »

réécriture est double. Il consiste à la fois à intégrer quelques-unes des dernières découvertes de la science, et à poursuivre l'échange de la littérature avec Platon.

Phantasma

Dans « Berenice », Poe met en scène « l'apparence-apparition » et « l'apparence-illusion »¹. La première « renvoie [...] à ce qui paraît en pleine lumière, l'apparition, la manifestation »². Elle correspond au *phantasma* de la langue grecque qui « nomme l'image en privilégiant à chaque fois l'un de ses traits définitionnels ou fonctionnels : *eikôn* [...], “la similitude”, *phantasma* [...], “l'apparition dans la lumière” »³. La seconde fait référence aux dialogues de Platon. Le disciple de Socrate « définit *phantasma* en prenant pour exemple la pratique des peintres qui représentent les objets non tels qu'ils sont, mais *tels qu'ils apparaissent selon leur position et le point de vue de l'observateur* », note Gérard Simon.

Il semble imprécis de traduire ici *phantasma* par « simulacre », mot qui a souvent été choisi, mais qui évoque aujourd'hui quelque chose à laquelle personne ne croit vraiment [...], alors que *phantasma* insiste plutôt sur *une apparence présente à s'y méprendre, porteuse de toute la crédibilité que peut receler un « trompe-l'œil » réussi*.⁴

Chez Platon toujours, le mot « phantasma » désigne également « la chose la plus éloignée de l'Idée »⁵. Or les dents de Berenice sont une métaphore inconsciente des idées, inconsciente en tant que métaphore : elles ne sont pas à l'image des idées, elles sont « des idées ! », Egaeus traite la métaphore littéralement. Ainsi, « *the phantasma of the teeth* » représente en même temps une aberration de la perception et une absurdité langagière. C'est un contre-sens – un contre-sens terrible – qui place le héros parmi les pires lecteurs et disciples posthumes de Platon. Au début du conte – dont « le style analytique » s'oppose à l'expression « débridé[e] de la seconde partie », souligne Claude Richard – Egaeus présente « les doctrines platoniciennes de l'existence préalable de l'âme »⁶. Il évoque une « ressouvenance », « *a remembrance of*

¹ « Apparence », *Dictionnaires Le Robert*, Seuil, 2003.

URL : <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/APPARENCE.HTM> Page consultée le 30 avril 2009.

² *Ibid.*

³ « Image », *Dictionnaires Le Robert*, Seuil, 2003.

URL : <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/IMAGE.HTM> Page consultée le 30 avril 2009.

⁴ Gérard Simon, « Eidôlon », *Dictionnaires Le Robert*, Seuil, 2003.

URL : <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM> Nous soulignons. Page consultée le 30 avril 2009.

⁵ Laurent Dubreuil, « Pensées fantômes », *Labyrinthe*, 17 | 2004 (1), [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2008.

URL : <<http://labyrinthe.revues.org/index177.html>>. Page consultée le 30 avril 2009.

⁶ Claude Richard, *CEP*, p. 1308-1309, n. 5.

aërial forms [...] which will not be excluded »¹. Le spectre est donc bien ce qu'il appelle une « remembrance », traduction anglaise de la « réminiscence » platonicienne².

En 1835, le mot « *phantasma* » appartient déjà à la langue anglaise. Il apparaît tout d'abord sous la plume de Shakespeare, le « plus grand des poètes », signale Richard Cumberland en 1822, dans *The Observer* :

Phantasma, un mot adopté dans notre propre langue par le plus grand de nos poètes. Aujourd'hui, on appelle phantasma une apparition propre au premier stade de l'absence mentale ou du sommeil, lorsque l'homme se croit encore éveillé, et qu'il ne peut guère, en fait, qu'être appelé endormi ; pendant ce stade, des apparitions et des images étranges semblent flotter devant lui et terrifient son imagination. Vous avez donc ici toutes les dénominations de plusieurs rêves parfaitement distinguées et définies [...].³

Plus tard encore, *phantasma* est employé « à deux reprises dans le *Novum Organum* [de Francis Bacon, l'un des auteurs favoris de Poe] pour désigner ce qui fait obstacle au savoir »⁴. En anglais, *phantasma* est plus ou moins l'équivalent du mot *phantasm* :

* PHANTASM. Phantasma. n. s. [...] Vain and airy appearance; something appearing only to imagination⁵ —

Like a phantasma, or a hideous dream. Shak.

This armado is a Spaniard that keeps here in court

A phantasm, a monarcho. Shak.

—They believe, and they believe amiss, because they be but phantasms or apparitions. Raleigh

— If the great ones were in forwardness, the people were in fury, entertaining this airy body or phantasm with incredible affection. Bacon

— In this infernal vale first met; thou call'st

Me father, and that phantasm call'st my son. Milton.

Assaying, by his devilish art, to reach

The organs of her fancy, and with them forge

Illusions, as he last, phantasms and dreams. Milton.

(a.) Phantasm is also sometimes used in a synonymous sense with idea, or notion retained in the mind, of an external object.⁶

¹ CTP, p. 642. Tr. de Baudelaire : « une ressouvenance de formes aériennes, d'yeux intellectuels et parlants, de sons mélodieux mais mélancoliques ; une ressouvenance qui ne veut pas s'en aller. » (CEP, p. 132).

² Voir par exemple Platón, *Phedon Or a Dialogue of the Immortality of the Soul from Plato the Divine Philosopher*, Londres, J. Davidson, 1783. Original provenant de la Bibliothèque de Catalogne, numérisé par Google le 2 novembre 2009.

³ Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing. Richard Cumberland, *The Observer*, volume 3, Printed for J. Richardson, 1822, p. 36 : « [...] *Phantasma*, a word adopted into our own language by the greatest poet who ever wrote in it. Now this *phantasma* is a visitation peculiar to the first mental absence or slumber, when the man fancies himself yet waking, and in fact can scarce be called asleep ; at which time strange images and appearances seem to float before him and terrify his imagination. Here, then, you have all the several denominations of dreams perfectly distinguished and defined [...]. »

⁴ *Hobbes et son vocabulaire: études de lexicographie philosophique*, sous la direction d'Yves Charles Zarka, Paris, Librairie philosophique Jacques Vrin, 1992, p. 15.

⁵ Tr. : « Apparence vaine et aérienne, quelque chose qui apparaît seulement à l'imagination ». (Nous traduisons).

⁶ Tr. : « *Phantasm* est quelquefois employé dans un sens proche d'idée, ou de conception fixée dans l'esprit, d'un objet extérieur ». (Tr. de Vivien Cosculluela et Sandy Pecastaing). *Encyclopaedia Perthensis; or Universal*

Ainsi, Egaeus donne à l'image des dents le nom de vocables *ressuscités*, tous deux empruntés à une langue morte (*dead language*) et accueillis dans une langue vivante. Les mots *spectrum* et *phantasma* sont les équivalents linguistiques de Berenice : ils appartiennent eux aussi à une espèce de mort-vivant.

Implicitement, la spiritualisation des dents active la dernière acception du mot *phantasm* : « idée, ou notion retenue dans l'esprit (mémorisée), d'un objet extérieur ». Elle n'est donc pas seulement le résultat d'une illusion d'optique, c'est également un effet de la contamination d'une langue par une autre ; et elle est davantage aussi qu'un substitut à la réminiscence platonicienne. C'est – littéralement – une « remembrance » : *un remembrement accompli sur le mode du démembrement*. Après avoir *découpé* l'image de Berenice, Egaeus développe une série de métonymies contiguës : les dents symbolisent l'identité originelle de l'héroïne en même temps qu'elles sont l'image fantôme de la nouvelle Berenice ; elles représentent ensuite la lumière de l'esprit et « des idées ». A la fin du conte, le démembrement n'est plus une simple opération de l'esprit : Egaeus arrache les dents de la jeune fille et recueille, une à une, les « trente-deux petites choses blanches »¹ dans une boîte². Mais « [l]e conte s'achève sur un retour à la normale », remarque Claude Richard : la boîte tombe et « se bris[e] en morceaux » ; et, dans un fracas de ferraille, les dents « s'éparpill[ent] çà et là sur le plancher »³, elles « retrouvent leurs variétés et leurs multiplicités initiales (le relatif multiple) et rompent la synthèse artificielle réalisée par l'esprit dérangé d'Egaeus »⁴.

Spectralisées, les dents de Berenice représentent la part fantomatique de l'héroïne, dont il faut se demander si elle n'est pas aussi et surtout la part féminine. Quel est donc l'objet de désir d'Egaeus ? Que signifie la volonté de possession des dents, dont la dimension sexuelle est évidente ?

dictionary of the arts, sciences, literature, &c. intended to supersede the use of other books of reference, Seconde édition, Volume 17, Edinburgh, John Brown, 1816, p. 296. (Livre numérique Google). Original provenant de l'Université du Wisconsin – Madison. Numérisé par Google le 13 novembre 2007.

¹ *CEP*, p. 138.

² Notons que la scène en question constitue un des tabous du texte. Elle fait l'objet d'une ellipse, la dernière du conte.

³ *CEP*, p. 138.

⁴ *CEP*, p. 1310, n. 33.

[...] of Berenice I [...] believed que *tous ses dents étaient des idées. Des idées!* – ah, here was the idiotic thought that destroyed me! *Des idées!* – ah, *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason.¹

Pour Egaeus, les dents de Berenice sont quelque chose qu'il n'a pas, qu'il n'a plus, et sans quoi – dit-il – il ne peut pas, il ne pourra pas *reprendre* ses esprits, être à nouveau *en possession* de lui-même. Elles sont la part manquante du héros donc, une partie d'Egaeus *déjà* et, paradoxalement, quelque chose *qu'il n'a pas encore*. N'est-ce pas là – succinctement certes – la définition lacanienne du Phallus ? Voilà pourquoi la part féminine de Berenice est également la part fantomatique de l'héroïne. Elle est avant tout « la signification d'un manque »², un manque commun à Egaeus et à Berenice. Chez Jacques Lacan, « c'est l'Autre, celui à qui manque le Phallus qui *est* le Phallus »³, écrit Judith Butler :

On dit des femmes qu'elles « sont » le Phallus au sens où elles maintiennent le pouvoir de refléter ou de représenter la « réalité » du sujet masculin, lorsqu'il se fait passer pour son propre fondement [...]. Pour pouvoir « être » le Phallus, le réflecteur et le garant d'une position qui est visiblement celle du sujet masculin, les femmes doivent devenir, « être » (au sens où elles doivent « faire comme si elles étaient ») ce que les hommes ne sont précisément pas, et c'est par leur manque qu'elles doivent établir la fonction essentielle des hommes.⁴

Voilà pourquoi encore la différence sexuelle est une question d'hantologie. Elle l'est, parce que le féminin est impensable en termes d'ontologie seulement. Le féminin est essentiellement fantomatique, nous dit Poe. Il ne peut être pensé qu'à condition de l'être à l'endroit d'un entre-deux, là où s'articulent ensemble des éléments dont l'opposition ne tient plus : l'être et le non-être, le corps et l'esprit, l'autre et le même... Que devient dès lors la binarité sexuelle ? Elle n'est plus pertinente. Le féminin ne définit plus un genre propre à un sexe, le sexe féminin. Il est plutôt une manière d'être au monde, une manière d'être à la manière des fantômes. La nouvelle Berenice aux dents « excessivement blanches » est une figure de l'Autre et du Même, l'image de l'altérité inaltérable de l'autre. Elle est l'autre dont la survie guide notre pensée vers l'évidence suivante : *il y a encore et toujours de l'autre dans l'autre*, quelque chose qui résiste au savoir d'autrui, de tous les autres qui ne sont pas *cet autre-là*, fût-il, ce

¹ CTP, p. 647. Tr. de Baudelaire : « de Bérénice je croyais [...] que *toutes dents étaient des idées. Des idées!* ah ! voilà la pensée absurde qui m'a perdu ! *Des idées!* ah ! voilà donc pourquoi je les convoitais si follement ! Je sentais que seule leur possession pouvait seule me rendre la paix et rétablir ma raison » CEP, p. 136.

² Conformément donc à l'idée lacanienne de la femme. Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre Le féminisme et la subversion de l'identité*, tr. Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, « La Découverte / Poche », 2012, p. 100-101 : « Le féminin [chez Lacan] n'est jamais la marque du sujet : le féminin ne pourrait pas être l'un des "attributs" d'un genre. Le féminin, c'est plutôt la signification du manque, signifiée par le Symbolique, un ensemble de règles linguistiques de différenciation qui créent dans les faits la différence sexuelle. »

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

quelque chose, le signe d'un manque, la trace de notre désir, de notre désir d'être, d'être *un peu plus*, davantage là, d'avoir *de l'être en plus*, afin de nous arracher à notre propre condition de fantôme.

2. « Morella »

Qu'est-ce que l'identité ? « En tant que par personne – dit le narrateur de « Morella », en paraphrasant John Locke –, nous entendons une essence pensante douée de raison, et tant qu'il existe une conscience qui accompagne toujours la pensée, c'est elle, cette conscience, qui nous fait être ce que nous appelons *nous-mêmes*, nous distinguant ainsi des autres êtres pensants et nous donnant notre identité personnelle. »¹ Claude Richard attire l'attention du lecteur sur la « perversion intellectuelle » du narrateur qui « déform[e] » la théorie de John Locke, laquelle « nie absolument que l'identité et, à fortiori (sic), l'âme puissent être conservées après la mort. »² Les propos du philosophe deviennent ainsi l'objet d'une interprétation contraire à l'idée lockéenne d'identité personnelle. Dans l'esprit du héros, la notion de permanence porte « au-delà de la vie physique »³ et donc des limites fixées par l'écrivain anglais. Selon Claude Richard, l'hypothèse de la réincarnation est « tellement séduisante que le narrateur va vouloir à tout prix en observer la réalisation. »⁴ Elle prépare l'identification entre Morella et la fille « [à] [laquelle] [elle] donn[e] naissance en mourant »⁵.

Le thème de la permanence de l'identité est signalé dès l'ouverture du conte, par une citation de Platon : « *Αυτο χαθ' αυτο μεθ' αυτου, μονο ειδεσ αιει ον* », suivie de la traduction anglaise : « *Itself, alone by itself, eternally one, and single.* »⁶ (Nous retrouvons là une des références implicites de « Berenice »). La réincarnation de l'épouse du narrateur est un exemple de la volonté de survie, propre aux héroïnes de Poe, et une mise en scène du retour à l'Unité originelle. Morella est une double figure, la figure de l'Une faisant également figure de l'Un. Elle est donc, d'abord, une image de la femme :

¹ « Morella », *CEP*, p. 140. Tr. de Baudelaire. Claude Richard précise la source du narrateur (*Ibid.*, p. 1312, n. 9). Il s'agit de l'*Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre II, chapitre XXVII, paragraphe 9.

² *CEP*, p. 1312, n. 10 et 11.

³ *Ibid.*, n. 10.

⁴ *CEP*, p. 1313, n. 12.

⁵ *CEP*, p. 141.

⁶ *CTP*, p. 667. Tr. de Baudelaire : « Lui-même, par lui-même, avec lui-même, homogène, éternel ». (*CEP*, p. 139) Le terme *μονοειδης* – traduit par « homogène » par Baudelaire, et « one », par Poe – est l'équivalent grec d'*uniformis*, note Nicole Fick. Il « se trouve dans le *Banquet* 211b. Quand un homme aura été conduit à contempler la Beauté, écrit Platon, "il se la représentera en elle-même et par elle-même, éternellement jointe à elle-même en une forme unique" [...]. » Nicole Fick, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 65 fasc. 1, 1987. Antiquité – Oudheid, p. 35. Doi : 10.3406/rbph.1987.3571

URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1987_num_65_1_3571>
Consulté le 20 octobre 2013.

[...] she seemed conscious of my weakness or my folly, and, smiling, called it Fate. She seemed, also, conscious of a cause, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature. *Yet was she woman, and pined away daily.* In time, the crimson spot settled steadily upon the cheek, and the blue veins upon the pale forehead became prominent; and one instant, my nature melted into pity, but, in the next, I met the glance of her meaning eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.¹

« Féminité » et « mortalité » deviennent entre les lignes des termes convertibles. Pourtant, Morella représente *toujours* la profondeur d'un gouffre sans fond, l'Autre absolu, infiniment lointain. Elle est moins et plus qu'une femme, tout en n'étant « toutefois » (*yet*) qu'une femme, dit le texte. C'est un être vivant, une âme dans un corps de femme, un sujet qu'on appelle *femme*. Paradoxalement, l'identité féminine de Morella se définit par quoi elle ne se différencie pas de l'identité masculine : les hommes aussi sont mortels. De Morella donc, le narrateur nous dit seulement qu'elle est un être comme les autres en nous disant qu'elle n'est qu'une femme. Il ne dit pas ce que veut dire : *être une femme*.

Dans l'hypothèse de lecture conforme à la prédiction de l'héroïne prononcée en guise d'adieu, Morella meurt et se réincarne aussitôt dans la fille qu'elle vient de mettre au monde.

I am dying, yet shall I live. [...] But within me is a pledge of that affection – ah, how little ! – which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the child live – thy child and mine's, Morella's.²

Morella dit qu'elle est en train de mourir et qu'elle ne mourra pas. Même morte, elle vivra³. Ce qui constitue la rupture logique de la phrase (*yet*) est donc une absence de rupture. La conjonction *and* exprime plus nettement encore l'idée de continuité : « *And when my spirit departs shall the child live* ». En accentuant le changement de sujet, la reprise du groupe verbal

¹ CTP, p. 668. Tr. de Baudelaire : « Elle semblait aussi avoir conscience de la cause, à moi inconnue, de l'altération graduelle de mon amitié ; mais elle ne me donnait aucune explication et ne faisait aucune allusion à la nature de cette cause. Morella toutefois n'était qu'une femme, et elle dépérissait journellement. À la longue, une tache pourpre se fixa immuablement sur sa joue, et les veines bleues de son front pâle devinrent proéminentes. Et ma nature se fondait parfois en pitié ; mais, un moment après, je rencontrais l'éclair de ses yeux chargés de pensée, et alors mon âme se trouvait mal et éprouvait le vertige de celui dont le regard a plongé dans quelque lugubre et insondable abîme. » CEP, p. 140.

² CTP, p. 669. Tr. de Baudelaire : « – Je vais mourir, cependant je vivrai. [...] / – Ils n'ont jamais été les jours où il t'aurait été permis de m'aimer ; mais celle que dans la vie tu abhorras, dans la mort tu l'adoreras. [...] / – Je répète que je vais mourir. Mais en moi est un gage de cette affection. Ah ! quelle mince affection que tu as éprouvée pour moi, Morella. Et quand mon esprit partira, l'enfant vivra, ton enfant, mon enfant à moi, Morella. Mais tes jours seront pleins de chagrin [...]. » CEP, p. 141.

³ Formule qui fait écho à la parole et formule consacrée du Christ : « he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live ». Cf. *l'Évangile selon Jean*, 11, 25, *The Holy Bible containing the Old and New Testaments according to the authorized version*, Vol. 5, Thomas Scott, Crocker and Brewster, 1827, p. 533.

« *shall live* » annonce la substitution entre la mère et la fille. Dès lors, la mort de Morella trouble « [l']ordre rassurant des présents »¹. Temps du recommencement et temps de la dernière fois se confondent. Le discours testamentaire de la jeune femme identifie le narrateur à une espèce de mort parmi les vivants, non la défunte elle-même. C'est lui – non Morella – qui est appelé à faire l'expérience d'une mort dont on ne revient pas : à vivre le temps de l'événement, l'impossibilité absolue de la répétition.

But thy days shall be days of sorrow – that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are over, and joy is not gathered twice in a life, as the roses of Pæstum twice in a year. Thou shalt no longer, then, play the Teian with time, **but**, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on earth, as do the Moslemin at Mecca.²

Morella et le narrateur sont chacun soumis à un régime temporel différent, marqué par les connecteurs « *yet* », « *and* » et « *but* ».

À la mort de l'une, la temporalité de l'autre devient division, coupure nette entre le passé et le présent.

Yet, as she had foretold, her child – to which in dying she had given birth, which breathed not until the mother breathed no more – her child, a daughter, lived. And she grew strangely in stature and intellect, and was the perfect resemblance of her who had departed, and I loved her with a love more fervent than I believed it possible to feel for any denizen of earth.

But, ere long, the heaven of this pure affection became darkened, and gloom, and horror, and grief, swept over it in clouds.³

L'opposition entre « *yet* » et « *but* » révèle la double temporalité en jeu – l'une propre à la revenante, l'autre au survivant. Elle est visible, chacun des termes étant placé à l'amorce d'un paragraphe. Dans la description de l'enfant, « *and* » entre en contiguïté sémantique avec « *yet* ». Il fortifie à chacune de ses occurrences l'hypothèse de la réincarnation. *A contrario*, « *and* » désigne au paragraphe suivant la discontinuité continue, la différence toujours en ex-

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *Op. Cit.*, p. 72.

² *CTP*, p. 669. Tr. de Baudelaire : « Mais tes jours seront pleins de chagrin, de ce chagrin qui est la plus durable des impressions, comme le cyprès est le plus vivace des arbres. Car les heures de ton bonheur sont passées, et la joie ne se cueille pas deux fois dans une année. Tu ne joueras plus avec le temps le jeu de l'homme de Téos ; le myrte et la vigne te seront choses inconnues, et partout sur la terre tu porteras avec toi ton suaire, comme le Musulman de la Mecque. » *CEP*, p. 141.

³ *CTP*, p. 669. Tr. de Baudelaire : « Cependant, comme elle l'avait prédit, son enfant, auquel en mourant elle avait donné naissance, et qui ne respira qu'après que la mère eut cessé de respirer, son enfant, une fille, vécut. Et elle grandit étrangement en taille et en intelligence, et devint la parfaite ressemblance de celle qui était partie, et je l'aimai d'un plus fervent amour que je ne me serais cru capable d'en éprouver pour aucune habitante de la terre. / Mais, avant qu'il fut longtemps, le ciel de cette pure affection s'assombrit, et la mélancolie et l'horreur et l'angoisse y défilèrent en nuages. » *CEP*, p. 141.

tension entre le passé et le présent. Ainsi, la double temporalité du couple met en lumière l'anachronie de la revenance. Toujours, la temporalité de l'héroïne joint « ce qui s'absente et ce qui se présente »¹. Progressivement – « d'instant en instant » – la ressemblance entre la mère et la fille s'approfondit au-delà de la ressemblance. L'enfant ne devient pas la copie de la défunte : l'une finit par être l'autre, sans l'ombre d'une différence, sinon la différence – temporaire – entre la mort de la première Morella et la vie de la seconde. « Il ne s'agit pas ici seulement d'une mutation d'âme – note Maryse Ducreu-Petit –, mais bien, après une éclipse, d'une nouvelle “information” d'un groupe d'atomes selon la même image individualisée »². C'est une information au sens propre, une mise en forme, littéralement : une incorporation, un remembrement.

[...] and I [...] poured over her maturing form, day after day did I discover new points of resemblance in the child to her mother, the melancholy and the dead. **And**, hourly, grew darker these shadows of similitude, **and** more full, **and** more definite, **and** more perplexing, **and** more hideously terrible in their aspect.³

L'accumulation de la conjonction « *and* » marque à nouveau la temporalité de l'héroïne. Chacun des groupes syntagmatiques introduit par « *and* » est supérieur au précédent, toujours plus long, toujours plus lourd de sens. Il n'est pas question d'une simple correspondance. La ressemblance devient une « identité »⁴. Mais deux éléments sauvent encore la comparaison : *la différence nominative des sujets et la distance entre la vie et mort*. Or l'une et l'autre sont appelées à disparaître bientôt.

Lors du baptême de l'enfant, le narrateur donne à « la vivante » le prénom de « la morte ». À peine les trois syllabes prononcées, la seconde Morella tombe prosternée sur les dalles noires du caveau et s'exclame : « *I am here* », « *Je suis là* ». La métaphore finit aussitôt d'être accomplie. Non seulement un même signifiant (Morella) prend en charge un double signifié (la mère, l'enfant), mais la réponse de la fille implique la notion de déplacement, activant le sens étymologique du mot *métaphore*, « transport ». Morella annonce : « *Je suis là* ». Maintenant, enfin, elle est là. Elle n'était donc pas tout à fait présente, elle n'était pas encore *elle-même*, avant d'être « appelée ». Le principe de la figure poétique est appliqué à la lettre : la confusion entre le comparé et le comparant est totale, le texte fait disparaître *l'un dans*

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Op. Cit., p. 52.

² Maryse Ducreu-Petit, *E. A. Poe le livre des bords*, Op. Cit, p. 103-104.

³ CTP, p. 670. Tr de Baudelaire : « [...] et comme j'étudiais ses formes mûrissantes, chaque jour aussi je découvrais de nouveaux points de ressemblance entre l'enfant et la mère, la mélancolique et la morte. Et d'instant en instant, ces ombres de ressemblance s'épaississaient, toujours plus pleines, plus définies, plus inquiétantes et plus affreusement terribles dans leur aspect. » (CEP, p. 142).

⁴ CTP, p. 670 / CEP, p. 142.

l'autre. Quelques années plus tard, l'enfant meurt. En déposant le cadavre dans la tombe, le narrateur ne voit « aucune trace de la première Morella »¹. La disparition du corps achève l'identification des héroïnes et trouble le statut ontologique de la fille, personnage « hantologique », selon la définition derridienne, « qui existe sans exister, [...] qui est *toujours déjà* “revenant” »². Où commence la revenance des revenantes ? Avant le temps du retour – nous dit Poe –, avant l'instant de la réincarnation, laquelle est seulement un *épisode* de la revenance.

À bien des égards, « Morella » et « Ligeia » forment des textes jumeaux. Tous deux mettent en scène la mort et la résurrection d'une femme d'une grande érudition, auprès de laquelle l'époux tient le rôle de disciple. Les héroïnes ont chacune une voix grave, musicale, un front haut, des doigts pâles et froids.

Le regard de Morella est profond comme un abîme, et provoque vertige et tentation du gouffre :

[...] one instant, my nature melted into pity, but, in the next, I met the glance of her meaning eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.³

A posteriori, « The Imp of the Perverse » (1845) complète la confession de l'époux, en décrivant les impressions terribles de l'homme au bord du précipice, « [le] malaise, [le] vertige et [l'] horreur [qui] se confondent dans un sentiment nuageux et indéfinissable ». Peu à peu, le nuage prend la forme d'une pensée. Il s'agit d'une « pensée effroyable ». C'est « une pensée qui glace la moelle même de nos os, et les pénètre des féroces délices de son horreur. C'est simplement cette idée : quelles seraient nos sensations durant le parcours d'une chute faite d'une telle hauteur ? »⁴ Ligeia est à l'image du *ciel profond*, c'est une vision de gouffre encore, d'un gouffre astral :

The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved ? What *was* it ? I was pos-

¹ CEP, p. 143.

² Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, [Paris], Ellipses, « Le Vocabulaire de... », collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, juillet 2004, p. 43.

³ CTP, p. 668. Tr. de Baudelaire : « Et ma nature se fondait parfois en pitié ; mais, un moment après, je rencontrais l'éclair de ses yeux chargés de pensée, et alors mon âme se trouvait mal et éprouvait le vertige de celui dont le regard a plongé dans quelque lugubre et insondable abîme » CEP, p. 140.

⁴ CEP, p. 868-869. Tr. de Baudelaire.

sessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers.¹

Certes, les analogies entre « Morella » et « Ligeia » sont nombreuses. Les héroïnes opposent à la mort la même volonté de survivre ; l'une et l'autre sont d'origine allemande. La première a fait son éducation à Presbourg, la seconde rencontre le narrateur « dans une vaste et antique ville délabrée sur les bords du Rhin »². Mais, à bien des égards encore, chacun de ces deux contes est l'envers de l'autre. Dans « Morella », la fille inspire au héros l'amour qu'il n'a jamais ressenti pour la mère, envers laquelle son affection s'était muée au fil des années en haine. Dans « Ligeia », le narrateur éprouve une profonde antipathie à l'égard de la nouvelle épouse. Il voue en revanche un culte amoureux à la défunte. Contrairement à la réincarnation de Morella, le retour de Ligeia n'implique pas un glissement de la comparaison à la métaphore. La transformation de Rowena est effectuée plus radicalement, selon le principe de la réversibilité. Au lieu de l'Anglaise aux boucles blondes, le narrateur voit apparaître devant lui l'Allemande à la chevelure noire, et dont « [les] yeux sont des astres ». Ils sont « pleins », « *full* », « comme la lune peut être pleine », écrit Henri Justin. « Comme on peut être en plein soleil ! »³

And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. « Here then, at least, ». I shrieked aloud, « can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA! »⁴

3. « Ligeia »

Tout au long du conte – note encore Henri Justin –, « la relation personnelle entre elle [Ligeia] et le narrateur est réduite au minimum, presque effacée »⁵. Le « quelque chose de plus profond que le puits de Démocrite, qui [git] au fond des pupilles » de l'héroïne, le narra-

¹ CTP, p. 656. Tr. de Baudelaire : « L'expression des yeux de Ligeia ! Combien de longues heures ai-je médité dessus ! Combien de fois, durant toute une nuit d'été, me suis-je efforcé de les sonder ! Qu'était-ce donc ce je ne sais quoi, ce quelque chose de plus profond que le puits de Démocrite, qui gisait au fond des pupilles de ma bien-aimée ? Qu'était cela ? J'étais possédé de la passion de le découvrir. Ces yeux ! ces larges, ces brillantes, ces divines prunelles ! elles étaient devenues pour moi les étoiles jumelles de Léda, et moi j'étais pour elles le plus fervent des astrologues. » CEP, p. 364.

² CEP, p. 363.

³ Henri Justin, « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Op. Cit.*

⁴ CTP, p. 665-666. Tr. De Baudelaire : « Et alors je vis la figure qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement les yeux. / Enfin, les voilà donc ! criai-je d'une voix retentissante ; pourrais-je jamais m'y tromper ? Voilà bien les yeux adorablement fendus, les yeux noirs, les yeux étranges de mon amour perdu, de lady – de LADY LIGEIA. » CEP, p. 374.

⁵ Henri Justin, « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Op. Cit.*

teur n'est pas – comme le traduit Baudelaire – pris de « la passion de *le* découvrir ». Il s'agit plutôt d'une « passion de la découverte ».

Le « quelque chose » (« *something* ») à découvrir n'est tellement pas un objet qu'il ne peut pas être grammaticalement représenté. Le narrateur est saisi d'une frénésie de découverte – point. Ici, « to discover » se trouve construit comme « *to overwhelm* » dans le « Manuscrit ». La vision de Poe, son esthétique, réclame cet emploi du verbe que l'on appelle « absolu ». Il sera souvent traduit au mieux en français par un substantif : *l'engloutissement, la découverte*. De quoi ? La découverte de ce qui engloutit, l'engloutissement dans ce que l'on découvre.¹

La jeune femme est une abstraction comparable à la première Berenice, objet fantomatique du regard d'Egeus. « Déjà de son vivant, si elle a jamais été vivante, Ligeia était, pour le narrateur, une image. »² À la fausse gémellité de « Morella » et « Ligeia », il faut donc ajouter la parenté textuelle de « Ligeia » et « Berenice ». La rivalité entre l'Allemande et l'Anglaise renvoie à la dichotomie entre l'ancienne et la nouvelle Berenice. L'opiomanie du héros fait écho à la pathologie hallucinatoire d'Egeus. (Dans la première version de « Berenice », la propension du narrateur aux folles méditations contemplatives était d'ailleurs aggravée par « un usage immodéré de l'opium »³).

Au fil des pages, Poe ouvre l'interprétation du conte à des hypothèses contradictoires en intégrant encore une fois le problème des hallucinations et des illusions d'optique dans le champ de la spectralité. Ainsi, la mort de Rowena devient l'occasion de deux ou trois conjectures, souligne Eveline Pinto :

Mort naturelle, par maladie chronique, consommation et irritabilité nerveuse mêlées, ou meurtre perpétré, soit par la force des désirs du mari de ressusciter la morte, soit par l'ombre ressuscitante de Ligeia et l'intensité d'un vouloir comparable à celui de la divinité ? L'effet fantastique tient à cette incertitude, à cette suspension entre deux explications : par la foi romantique en l'immortalité et au miracle, par des lois naturelles relevant de la pathologie mentale.⁴

C'est avant tout un choix de lecture qui détermine le genre du conte. Pour Roy P. Basler, – note Richard –, « le retour de Ligeia n'est pas le retour d'un fantôme, mais l'accomplissement d'un fantasme. [...] Le conte n'est donc pas un conte fantastique »⁵. Pour les « littéralistes »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *CEP*, p. 133. Tr. de Baudelaire. Poe supprime l'allusion à la drogue en 1845. Mais elle sera rétablie par Baudelaire dans la traduction définitive de « Berenice » (1857).

⁴ Eveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer, Op. Cit.*, p. 128

⁵ *CEP*, p. 1337.

en revanche, la fin du récit « est non pas le point culminant d'une hallucination, mais le triomphe de Ligeia. »¹ Or, selon Richard :

Cette approche ne présente qu'un inconvénient, elle refuse à l'auteur toute responsabilité artistique. James Gargano tout en s'appuyant sur ces thèses, remédie à leurs lacunes. « Je pense, écrit James Gargano, que *Ligeia* ne peut se mieux comprendre que comme l'histoire d'un homme (le narrateur et non Poe) qui, ayant vécu une fois dans le royaume de l'idéal, cherche à recréer son extase perdue, au prix même de la folie. » Ce grand thème romantique est rénové par l'objectivation du récit : la mise en scène d'une tragédie par un manipulateur qui reste à distance de son héros et le conduit au fond de la folie pour explorer jusqu'au bout les horreurs de l'âme romantique. Poe sait que le salaire de l'égoïsme romantique est l'illusion et la folie.²

Claude Richard prolonge la thèse de James Gargano en mettant en lumière le rapport ambigu de Poe au romantisme. « Romantique par tempérament et par nécessité de l'histoire, Poe parvint, par un prodigieux effort de l'esprit, à se faire le témoin du romantisme et prophète des maléfices ultimes de la mythification du moi. »³ Selon Eveline Pinto, l'antagonisme des figures féminines est bien une critique métalittéraire et oppose, symboliquement, le romantisme germanique et le romantisme anglais :

Héroïne issue du romantisme allemand, Ligeia « éveille le sentiment de l'immortalité », « et survit de par essence à son essence périssable. » Héroïne surgie du romantisme anglais frénétique et noir, Rowena éveille le sadisme érotico-macabre des romans gothiques. Aux déclarations emphatiques du romantisme sont opposées les limites toutes terrestres du mal qui n'est plus moral mais pratique, technique, littéraire ; non plus le péché mais la mode, le mauvais goût, le gothique noir imité par les récits d'horreur. D'où le choix allégorique des prénoms. « Ligeia », prénom inventé par Poe et utilisé dans un poème de jeunesse, *Al Aaraaf*, c'est l'esprit de l'harmonie musicale du monde. Femme et plus que femme, « Ligeia » est le principe transcendant le cosmos, ce que dit encore son regard, que seul un jeu de métaphores cosmiques exprime. Le conventionnalisme de Rowena se marque déjà à son prénom et à son nom sortis tout droit l'un et l'autre des livres, le premier d'*Ivanohé* [sic] et le second de *Christabel*. Si Ligeia est associée au deuil frénétique, au culte des morts et du souvenir, Rowena en est exclue. Car derrière le contraste de leurs deux morts il n'y a pas que jeu de références cultivées, mais aussi la double représentation de la femme au cours du XIX^e siècle américain : la « Sainte chasteté », l'épouse sacro-sainte, et la femme vénale, la prostituée que rien n'interdit d'associer aux fantasmes érotico-macabres et à ceux de la littérature de substitut.⁴

Le « choix allégorique des prénoms » dépasse le « jeu de références cultivées », et introduit un antagonisme qui transcende également la confrontation directe de deux stéréotypes culturels de la femme. Le narrateur se souvient, en écrivant, n'avoir jamais connu le patronyme de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 1337-1338.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ Eveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, *Op. Cit.*, p. 128-129. La dégradation de Rowena au rang de « prostituée » tient à la « cupidité, à la soif de l'or de ses parents » (*Ibid.*, p. 127) attirés par la fortune de Ligeia dont le narrateur est le légataire. Symboliquement donc, Ligeia est celle qui donne et Rowena celle qui prend.

Ligeia : « elle se soustrait au savoir d'autrui – remarque Claude Richard. L'auteur croit en une corrélation entre le nom et la connaissance »¹. Par contraste, la seconde épouse – lady Rowena Trevanion de Tremaine – est un être limpide, d'une décevante transparence. Le nom de Ligeia est d'ailleurs moins qu'un nom, dit et répète Henri Justin. C'est « un *mot* qui ramène une *image* », – « *that sweet word* » –, « non pas un *nom* qui ramènerait le souvenir d'une *personne* »². Après la mort de Ligeia, l'image de la disparue est disséminée, éparpillée. Elle n'est nulle part, et partout à la fois. C'est une hantise : un corps sans corps, qui surgit, ici et maintenant, et là aussi, et là encore, diffus, insaisissable :

[...] subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine, I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always around [aroused]³ within me by **her large and luminous orbs**. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine – in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven – (one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling.⁴

Autrefois, les yeux de Ligeia, désormais, la chrysalide, le courant d'eau rapide, l'océan, la chute d'un météore produisent dans l'esprit du narrateur un même « sentiment », un sentiment comparable à l'effet du regard de l'héroïne, parce qu'il était déjà – et est encore, lorsqu'elle revient à la vie – un microcosmos. Littéralement, « [ses] yeux sont des « orbes » »⁵. Le mot

¹ CEP, p. 1338, n. 4.

² Henri Justin, « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Op. Cit.* Voir également Claude Richard : « L'utilisation du mot unique (“word alone”) – le mot Ligeia – a donc bien pour fonction (ainsi que le révèle le discours) de reconstituer par la restauration du “I” (word-world) un monde occulté-oublié, c'est-à-dire que le texte a pour fonction de ramener l'image (“the image of her”) de Ligeia et non pas Ligeia elle-même (“[she] is no more”). Le langage (“word”) a pour fonction de reconstituer le monde (“world”) et, tout particulièrement, de recréer l'image de la personne qui constituait la totalité du monde du narrateur (“world alone”) équivaut par translation, maintenant justifiée, du “I” à “one world”), c'est-à-dire, en son aberration esthétique et mégalomane, de recréer la personne par le mot – son nom qui, comme par hasard, commence par “I”. » Claude Richard, « “L” ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de “Ligeia” », *Edgar Allan Poe écrivain*, Delta, 1990, p. 199-200.

³ Cf. Note de Claude Richard : « Une coquille du texte anglais rend la phrase quasi incompréhensible. Pour rétablir le sens, il faut rétablir *aroused within me* (que suscitait en moi) au *around within me* fautif. » (CEP, p. 1339, n. 17).

⁴ CTP, p. 656. Tr. de Baudelaire : « après l'époque où la beauté de Ligeia passa dans mon esprit et s'y installa comme dans un reliquaire, je puisai dans plusieurs êtres du monde matériel une sensation analogue à celle qui se répandait sur, en moi, sous l'influence de ses larges et lumineuses prunelles. Cependant, je n'en suis pas moins incapable de définir ce sentiment, de l'analyser ou même d'en avoir une perception nette. Je l'ai reconnu quelquefois, je le répète, à l'aspect d'une vigne rapidement grandie, dans la contemplation d'une phalène, d'un papillon, d'une chrysalide, d'un courant d'eau précipité. Je l'ai trouvé dans l'Océan, dans la chute d'un météore. Je l'ai senti dans les regards de quelques personnes extraordinairement âgées. Il y a dans le ciel une ou deux étoiles, plus particulièrement une étoile de sixième grandeur, double et changeante, qu'on trouvera près de la grande étoile de la Lyre, qui, vues au télescope, m'ont donné un sentiment analogue. » (CEP, p. 365).

⁵ Henri Justin, « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Op. Cit.*

est « astronomique »¹, souligne encore Henri Justin. Publié en 1850 à titre posthume, « The Poetic Principle » éclaire la nature de la sensation vague, indicible, du narrateur dont le regard plonge dans le regard *sans fond* de Ligeia. Dans une longue périphrase – comparable en plusieurs points à la « série d’analogies » entre des « objets les plus communs du monde » et l’expression des yeux de Ligeia (la construction syntaxique, le champ lexical, l’impression de dissémination d’un *même* à travers une multitude d’images) –, Poe énonce « quelques-uns des éléments simples qui sont à la source du véritable effet poétique chez le poète lui-même »².

He recognizes the ambrosia which nourishes his soul, **in the bright orbs that shine in Heaven** – in the volutes of the flower – in the clustering of low shrubberies – in the waving of the grain-fields – in the slanting of tall, Eastern trees – in the blue distance of mountains – in the grouping of clouds – in the twinkling of half-hidden brooks – in the gleaming of silver rivers – in the repose of sequestered lakes – in the star-mirroring depths of lonely wells. He perceives it in the songs of birds – in the harp of Æolus – in the sighing of the night-wind – in the repining voice of the forest – in the surf that complains to the shore – in the fresh breath of the woods – in the scent of the violet – in the voluptuous perfume of the hyacinth – in the suggestive odor that comes to him, at eventide, from far-distant, undiscovered islands, over dim oceans, illimitable and unexplored. He owns it in all noble thoughts – in all unworldly motives – in all holy impulses – in all chivalrous, generous, and self-sacrificing deeds. He feels it in the beauty of woman – in the grace of her step – in the lustre of her eye – in the melody of her voice – in her soft laughter – in her sigh – in the harmony of the rustling of her robes. He deeply feels it in her winning endearments – in her burning enthusiasms – in her gentle charities – in her meek and devotional endurance – but above all – ah, far above all – he kneels to it – he worships it in the faith, in the purity, in the strength, in the altogether divine majesty – of her *love*.³

La périphrase – écrit Michel Deguy – « entoure de mots, une chose qui n'est pas un mot, une chose de choses, dans sa singularité, son unicité et sa complexion »,⁴ elle « fait paraître à l'imagination ; elle suggère, aimait dire Mallarmé »⁵. Elle montre une image d’image, volatile,

¹ *Ibid.*

² « Le Principe poétique », *CEP*, p. 1034. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

³ *CTP*, p. 906. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Il reconnaît l’ambrosie qui nourrit son âme dans les astres étincelants qui brillent aux cieux, dans les volutes de la fleur, dans le massif des arbustes nains, dans l’ondulation des champs de céréales, dans l’inclination des grands arbres d’Orient, dans les lointains bleutés des montagnes, dans les formes que composent les nuages, dans le scintillement de ruisseaux à demi enfouis, dans l’éclat des rivières d’argent, dans la tranquillité des lacs retirés, dans les miroirs des étoiles que sont les profondeurs des puits solitaires. Il la perçoit dans le chant des oiseaux, dans la harpe d’Éole, dans les soupirs du vent de nuit, dans la voix plaintive de la forêt, dans le ressac qui porte sa plainte du rivage, dans la brise fraîche des sous-bois, dans la senteur de la violette, dans le parfum voluptueux de la jacinthe, dans les richesses des odeurs qui lui viennent, le soir, d’îles lointaines et inconnues par de sombres océans, que l’homme n’a pu ni visiter ni limiter. Il reconnaît sa présence dans toutes les nobles pensées, tous les mobiles désintéressés, tous les saints désirs, tous les actes chevaleresques, généreux, où le moi se sacrifie. Il la ressent dans la beauté de la femme, dans la grâce de son pas, l’éclat de son œil, la mélodie de sa voix, la douceur de son rire, dans son soupir, dans l’harmonie bruissante de ses vêtements. Il la ressent profondément dans ses attraits enchanteurs, ses enthousiasmes ardents, sa tendre générosité, la force tranquille de sa dévotion, mais au-dessus de tout, oh, oui, au-dessus de tout, il se prosterne devant elle ; il la révère dans la foi, dans la pureté, dans la force et dans la majesté absolument divines de son amour. » *CEP*, p. 1034.

⁴ Michel Deguy, *Réouverture après travaux*, Galilée, p. 2007, p. 9.

⁵ *Ibid.*

vaporeuse, faite de la matière des souvenirs. Elle exprime l'impossible captation de la « chose de choses ». Ligeia est bien davantage qu'une figure empruntée au romantisme germanique. C'est l'absolu cosmique, l'un des plus grands rêves de Poe, qui est aussi l'un des plus grands rêves du romantisme, de Novalis à Hugo. Le dernier moment de la périphrase rappelle encore l'héroïne, depuis « *the grace of her step* », qui évoque la légèreté du pas de la jeune femme, « ven[ant] et s'en all[ant] comme une ombre »¹, jusqu'au dernier mot, « *love* », chargé de la passion idolâtre et bienveillante qui anime Ligeia.

That she loved me I should not have doubted; and I might have been easily aware that, in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion. But in death only, was I fully impressed with the strength of her affection. For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry.²

Le sentiment éveillé chez le narrateur par les « larges et lumineuses orbes » de Ligeia, et qui n'est pas décrit, est donc l'effet poétique selon Poe. L'inspiration romantique est là. Elle n'est l'objet d'aucune distanciation. Par la voix du narrateur, c'est le « Poe romantique par tempérament »³ qui parle. Mais le romantisme dont il s'agit là puise dans l'expérience poétique elle-même avec un art de l'introspection qui n'appartient en définitive à aucune école.

Dans « *Landor's Cottage* » (1849), l'hommage en prose à Annie Richmond révèle au lecteur de « Ligeia » le mot qui correspond exactement à l'expression des yeux de l'héroïne. C'est « *romance* », difficile à rendre en français selon Claude Richard et qui, au lieu du « romanesque » baudelairien, « se traduirait peut-être mieux par “poésie” »⁴, « au sens le plus large et le moins technique du terme »⁵ :

So intense an expression of *romance*, perhaps I should call it, or of unworldliness, as that which gleamed from her deep-set eyes, had never so sunk into my heart of hearts before. I know not how it is, but this peculiar expression of the eye, wreathing itself occasionally into the lips, is the most powerful, if not absolutely the sole spell, which rivets my interest in woman. “*Romance*,” provided my readers

¹ *CEP*, p. 363.

² *CTP*, p. 658. Tr. de Baudelaire : « Qu'elle m'aimât, je n'en pouvais douter, et il m'était aisé de deviner que, dans une poitrine telle que la sienne, l'amour ne devait pas régner comme une passion ordinaire. Mais, dans la mort seulement, je compris toute la force et toute l'entendue de son affection. Pendant de longues heures, ma main dans la sienne, elle épanchait devant moi le trop-plein d'un cœur dont le dévouement plus que passionné montait jusqu'à l'idolâtrie. » *CEP*, p. 367.

³ Celui-là même qu'évoquait Claude Richard dans la note introductive à « Ligeia », à laquelle nous avons déjà emprunté plusieurs extraits.

⁴ Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1447, n. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 1515, n. 1. Notons qu'il y a déjà dans « Ligeia » une occurrence du mot en question : l'esprit de « *Romance* », dit le narrateur (Baudelaire traduit le terme par « Roman »), a présidé à son mariage avec Ligeia. *CTP*, p.654 / *CEP*, p. 363.

fully comprehended what I would here imply by the word – “romance” and “womanliness” seem to me convertible terms [...].¹

Le mot « romance » désigne un genre romanesque, selon André Le Vot, typiquement américain, et dont Hawthorne donne la définition suivante :

Quand un écrivain appelle son ouvrage un *romance*, il est à peine nécessaire de faire remarquer qu'il revendique une certaine liberté quant à la manière et au matériau, liberté qu'il ne se serait pas cru autorisé à prendre s'il avait prétendu écrire un roman. On attend de ce dernier une fidélité minutieuse non seulement au possible, mais aussi au probable, au banal déroulement de l'expérience humaine. Quant au *romance*, bien qu'il doive se conformer aux règles rigides de la création littéraire et ne pas s'écarter de la vérité du cœur humain sans commettre un péché impardonnable, l'auteur a parfaitement le droit d'y présenter cette vérité à travers une affabulation qui soit largement dictée par son propre choix. Il lui appartient s'il le désire de régler ses éclairages de façon à aviser ou adoucir l'atmosphère, d'approfondir et enrichir les ombres du tableau.²

Grâce à la réciprocité des termes *romance* et *womanliness* (« féminin »), l'ontologie de Ligeia gagne en précision. Ce que la poésie suppose de fantomalité, et qui tient à l'évanescence de la Beauté, le plus légitime domaine du poème³, le narrateur en fait l'expérience aux côtés de l'héroïne. Ligeia à la voix mélodieuse, et dont le nom signifie en grec « harmonieux ou sonore »⁴, appartient à l'au-delà du poème. Elle incarne la promesse de la Beauté, selon l'adage de Stendhal :

And thus when by Poetry – or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods – we find ourselves melted into tears – we weep then – not as the Abbate Gravi[n]a⁵ supposes – through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.⁶

¹ CTP, p. 624. Tr. de Baudelaire : « Jamais expression d'un romanesque aussi intense, oserai-je dire, ou d'une étrangeté si extra-mondaine, telle que celle qui s'échappait de ses yeux profondément enchâssés, n'avait jusqu'alors pénétré le fond de mon cœur. Je ne sais comment cela se fait, mais cette expression particulière de l'œil, qui quelquefois même s'inscrit jusque dans les lèvres, est le charme le plus puissant, sinon l'unique, qui enchaîne mon attention à une femme. Romanesque ! pourvu que mes lecteurs comprennent pleinement tout ce que je voudrais enfermer dans ce mot ! romanesque et féminin me semblent deux termes réciproquement convertibles ». CEP, p. 956.

² Cité par André Le Vot, dans « Conquête de l'américanité », *Études françaises*, vol. 10, n° 4, 1974, p. 426. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/036592ar>> Consulté le 20 octobre 2013.

³ Cf. *La Genèse d'un poème*, « Méthode de composition », CEP, p. 1010.

⁴ Note de Claude Richard, CEP, p. 1513, n. 31.

⁵ Nous corrigeons entre crochets une faute typographique de notre édition.

⁶ « The Poetic Principle », CTP, p. p. 894. Tr., p. 1022. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Ainsi quand la Poésie ou la Musique, le plus envoûtant des états poétiques, nous fait fondre en larmes, ces larmes sont dues non pas, comme le suppose l'Abbate Gravina, à l'excès de plaisir, mais à un certain chagrin irrité, impatient, devant notre incapacité à nous approprier dans l'instant, totalement, sur cette terre, aussitôt et à jamais, ces joies divines et ravissantes, dont à travers le poème et à travers la musique nous n'obtenons que des visions éphémères et indistinctes. » CEP, p. 1022.

L'équivalence entre poésie et féminité complique la question du deuil dans l'œuvre de Poe. Elle place l'ontologie féminine sous le signe de la spectralité¹. De fait, la fantomaticité idiosyncrasique de Ligeia implique que le retour de la disparue est bel et bien la *réapparition* d'un fantôme. L'autre qui retourne au monde des vivants est *encore* une « figure » de la revenance. C'est *toujours* une « vision ». Plongé dans des « rêves opiacés »², le narrateur invoque la défunte ; et, des images formées sous l'influence de la drogue, éclate à *nouveau* la beauté de Ligeia, *déjà* comparable – lorsqu'elle était en vie – à une « vision aérienne », à « un rêve d'opium »³.

Au fil des pages consacrées à l'agonie de Rowena, le cadre (*frame*) devient un motif implicite de la revenance :

[...] and from this attack her frame, at all time feeble, never altogether recovered.⁴

[...] et depuis cet accès, sa constitution, qui avait toujours été faible, ne peut jamais se relever complètement. Tr. de Baudelaire.⁷

There was now a partial glow upon the forehead and upon the cheek and throat; a perceptible warmth pervaded the whole frame [...].⁵

Il y avait maintenant une carnation imparfaite sur le front, la joue et la gorge ; une chaleur sensible pénétrait tout le corps [...].Tr. de Baudelaire.⁸

The lady lived; and with redoubled ardor I betook myself to the task of restoration.⁶

Ma femme vivait ; et avec un redoublement d'ardeur, je me mis en devoir de la ressusciter. Tr. de Baudelaire.⁹

Frame signifie en français « constitution, ossature » et « cadre ». Le terme renvoie donc au corps et à l'image. À demi-mot, Rowena quitte le monde des apparences. Elle devient un cadre vide et une toile blanche. La traduction de Baudelaire est conforme à la version des faits donnée par le narrateur. *Mais le message inconscient reste fixé à la lettre originale, au sens visiblement caché des mots*. Moins qu'une tentative de résurrection, « the task of restoration »

¹ Souvenons-nous aussi des vers de « To Helen » (1848) : « There fell a slivery-silken veil of light / [...] / Fell on the upturn'd faces of these roses / That smiled and died in this parterre, enchanted / By thee, and by the poetry of thy presence. » (CTP, p. 949). Tr de Mallarmé : « Tombait de soie et argenté un voile de lumière, [...] tombait sur les figures levées de ces roses qui souriaient et mouraient en ce parterre, enchanté par toi et par la poésie de ta présence » (CEP, p. 1278). « And thou, ghost, amid the entombing trees / Didst glide away. » (CTP, p. 950). Tr. de Mallarmé : « et toi, fantôme, parmi le sépulcre des arbres, te glissas au loin. » (CEP, p. 1279).

² CEP, p. 370.

³ CEP, p. 363.

⁴ CTP, p. 662.

⁵ CTP, p. 664.

⁶ CTP, p. 664.

⁷ CEP, p. 371.

⁸ CEP, p. 373.

⁹ CEP, p. 673.

désigne une *tâche de restauration*. Tous les efforts du narrateur – tous les soins qu’il prodigue à Rowena – visent à rétablir *l’image disparue de la disparue*¹ :

In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug) I would call aloud upon her name, during the silence of the night, or among the sheltered recesses of the glens by day, as if, through the wild eagerness, the solemn passion, the consuming ardor of my longing for the departed, **I could restore her** to the pathway she had abandoned – ah, *could* it be forever? – upon the earth.²

Qu’est-ce qui fait retour ? Qui ou quoi restaure l’image *matérielle* de la morte ? Dans « The Oval Portrait », le peintre tire des joues de la femme « les couleurs qu’il éta[le] sur la toile »³, à chaque coup de pinceau. Dans « Ligeia », la « coloration légère, très faible, à peine sensible, [qui] [...] mont[e] aux joues » de Rowena – et qui s’estompe complètement « après un laps de temps très court » – et, plus tard encore, la « carnation imparfaite » sur « le front, les joues et la gorge »⁴, semblent être l’œuvre d’une main fantôme. C’est donc peut-être – qui sait ? – l’œuvre de la défunte qui, à la manière du peintre, vampirise Rowena ; le narrateur n’a-t-il pas vu un peu plus tôt des gouttes « d’un fluide brillant et couleur de rubis » tomber dans le verre de vin de la pauvre mourante, « comme de quelque source invisible dans l’atmosphère de la chambre »⁵ ?

4. « The Oval Portrait »

Dans « The Oval Portrait », la fantomalité de l’héroïne est également ontologique. Elle est induite par le mot *spirit*, dont la première occurrence concerne les tableaux accrochés aux murs de la tour.

Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque.⁶

¹ *To recover* signifie « recouvrer » et « recouvrir » ; *to restore*, « restaurer (un monument, une œuvre) » et « re-vigorer, rendre à la vie ».

² *CTP*, p. 661-662. Tr. de Baudelaire : « Dans l’enthousiasme de mes rêves opiacés, car j’étais habituellement sous l’emprise du poison, je criais son nom à haute voix durant le silence de la nuit et, le jour, dans les retraites ombreuses des vallées, comme si, par l’énergie sauvage, la passion solennelle, l’ardeur dévorante de ma passion pour la défunte, je pouvais la ressusciter dans les sentiers de cette vie qu’elle avait abandonnée ; pour toujours ? était-ce vraiment possible ? » *CEP*, p. 370.

³ *CEP*, p. 592.

⁴ *CEP*, p.373-374.

⁵ *CEP*, p. 372.

⁶ *CTP*, p. 290. Tr. de Baudelaire : « Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d’une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d’or d’un goût arabesque. » *CEP.*, p. 590.

[...] the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and the **spirits** of his bride [...].¹

[...] her, who so loved him, yet who grew daily more **dispirited** [...].²

[...] the **spirit** of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp.³

« *Spirited* », « vif, animé », « plein de fougue, de verve », et « *dispirited* », « découragé, abattu », sont formés à partir du même substantif : *spirit*, pris dans le sens de « caractère, courage, entrain, ardeur ». Mais la formule « *the spirit(s) of* », qui active l'acception principale du mot *spirit* : « esprit, âme », invite le lecteur à porter une nouvelle écoute aux deux adjectifs, en exploitant la polysémie du terme. La problématique de la revenance est posée là en filigrane, entre explicite et implicite. Chaque occurrence fait écho à plusieurs et établit une série de correspondances qui approfondissent la confusion entre l'être et l'apparaître : « *dispirited* » renvoie à « *spirited* » et implique aussitôt une analogie discrète entre l'épouse et les tableaux de la tour. *Ainsi, l'égalité entre la jeune fille et les peintures de la chambre précède la ressemblance du portrait*. L'héroïne – dont la présence au monde est aussi fragile qu'un reflet à la surface de l'eau – ne vit et n'existe qu'à condition d'être visible et vue.

« Pendant de longues semaines », « de jour en jour plus languissante et plus faible », l'héroïne assume son rôle de modèle « [en] souri[ant] toujours, et toujours, sans se plaindre ». Tous « ceux qui contempl[ent] le portrait parl[ent] à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille ». Mais, bientôt, l'épouse du peintre devient absente à tous les regards. « [T]andis que la besogne approch[e] de sa fin », plus personne n'est autorisé dans la tour. Même le peintre ne la voit plus et ne voit pas qu'il ne la voit plus, touche après touche, minute après minute. « [D]evenu fou par l'ardeur de son travail », il « détourn[e] rarement ses yeux de la toile, même pour contempler la figure de sa femme »⁴. L'héroïne meurt d'abord et surtout parce qu'elle a *déjà* disparu aux yeux des autres.

And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. **And then** the brush was given, **and then** the tint was placed; **and, for one moment**, the painter stood entranced before the work which he had wrought; **but in the next**, while he yet gazed, he grew tremu-

¹ *CTP*, p. 292. Tr. de Baudelaire : « [...] la lumière qui tombait si lugubrement dans cette tour isolée desséchait la santé et les esprits de sa femme » *CEP*, p. 590.

² *CTP*, p. 292. Tr. de Baudelaire : « [...] celle qui l'aimait si fort, et qui devenait de jour en jour plus languissante » *CEP*, p. 590.

³ *CTP*, p. 292. Tr. de Baudelaire : « [...] l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. » *CEP*, p. 590.

⁴ *CEP*, p. 590.

lous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice 'This is indeed *Life* itself!' turned suddenly to regard his beloved : – *She was dead.*'¹

Le temps agit, le temps beaucoup plus court que l'art². Il emporte la vie de l'épouse, minuscule, transitoire, contenue dans la plus grande de toutes, « la Vie elle-même ». C'est elle, « la Vie elle-même », transposée dans la toile, transposable à l'infini, qui transmigre d'un corps à un autre³.

« The Oval Portrait » fait acte de rupture. À partir de 1842, les belles mortes de l'œuvre de Poe ne quittent plus la tombe. Le retour de la défunte au monde des vivants est devenu un tabou, dont le sort de la femme du peintre nous montre en filigrane la formation. Il faut peut-être chercher l'explication à la fermeture définitive du cycle des revenantes du côté de la vie de Poe. « The Oval Portrait » a été publié pour la première fois en mars 1842, sous le titre : « Life in Death ». Composé quelques semaines auparavant, selon Thomas O. Mabbott (Poe était le rédacteur du magazine dans lequel le texte devait paraître, et n'avait donc aucune raison de différer la publication)⁴, le conte est immédiatement postérieur à l'hémoptysie de Virginia, survenue au début de l'année :

Le 20 janvier 1842, quelques amis – dont le cousin Henry Herring et sa femme – passaient la soirée chez Poe dans la maison de Coates Street. Virginia chantait en s'accompagnant à la harpe (d'autres disent au piano) lorsqu'un vaisseau se rompit dans sa gorge. Le sang coula sur sa robe, dont la tradition veut qu'elle ait été blanche. Edgar la saisit dans ses bras pour la porter sur son lit, puis, dans la nuit glaciale, courut chercher le médecin.

[...] Plus grave que la simple rupture d'un vaisseau, l'hémoptysie fut diagnostiquée par le Dr Mitchell. C'était la tuberculose – par pudeur, on disait alors la *consumption* – qui allait emporter Sissy presque exactement cinq ans plus tard.⁵

¹ *CEP*, p. 292 Tr. de Baudelaire : « Et quand bien des semaines furent passées, et qu'il ne restait que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il devint pâle, et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : en vérité, c'est la Vie elle-même ! Il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée ; elle était morte ! » *CEP*, p. 592-593.

² Cf. Charles Baudelaire, « Le Guignon », *FDM, OCI*, p. 17.

³ Selon Patrick F. Quinn, le sort de l'héroïne illustre ainsi l'un des principes de base de la cosmologie de Poe : « [...] in the living economy of matter as Poe conceived it, the Whole – “vast, animate and sentient” – continues always to exist, although its parts die in feeding one another and in so bringing about new living structures. In “the Oval Portrait”, the life of woman was drained from her body, but instead of being dissipated this life is transferred to her portrait. The quantity of life remains constant. » Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957. Tr : « dans l'économie vivante de la matière telle que Poe l'a conçue, le Tout – « vaste, animé et sensible » – continue toujours d'exister, même si ses parties meurent en se nourrissant les unes les autres et en formant ainsi de nouvelles structures vivantes. Dans « Le Portrait ovale », la vie d'une femme a été extirpée de son corps, mais, au lieu de se dissiper, cette vie est transférée à son portrait. La quantité de vie reste constante. » Nous traduisons.

⁴ *Mabbott II*, p. 660-661.

⁵ Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe poète américain, Op. Cit.*, p. 306-307.

Durant cinq ans, donc, Poe est le témoin impuissant des crises et rémissions successives de Virginia ; « la moindre toux le faisait sursauter, – écrit un jour George Graham (propriétaire du journal dont Poe était à l'époque le rédacteur en chef) – lui pénétrait le cœur d'un froid de glace... Cette anticipation quotidienne de la perte de Virginia devait faire de lui cet homme triste et pensif, et nourrir de sa mélodie funèbre son chant immortel. »¹

Les héroïnes de Poe sont fantomalisées – sinon fantomales déjà, ontologiquement – avant d'être des fantômes de l'au-delà. Revient, dès lors, après la mort, le fantôme d'un fantôme : moins qu'une personne, et davantage à la fois, et ce, sans qu'il s'agisse là d'un paradoxe : Ligeia, Morella, sont faites – matériellement, substantiellement – de l'altérité de tout un tas d'autres *autres*, – de Dieu par exemple, dont Poe nous dit pourtant qu'il est en nous, dans « *notre propre cœur* »². D'où la force symbolique de cet autre féminin, son effet spéculaire : elle est l'autre du sujet masculin tant qu'il ne se reconnaît pas en elle, et tant qu'il ignore donc, tant qu'il ne voit pas en lui-même sa part de divinité. Mais sitôt qu'elle est miroir et reflet, image du monde, de l'univers cosmique à l'image duquel nous sommes aussi, nous qui, dans la cosmologie de Poe, sommes une partie de Dieu, que devient la féminité de la femme ? Cet autre, qui habite un corps de femme, et qui est maintenant à notre image, à l'image de tous, hommes et femmes, est-il encore la figure de *l'Autre*, et du *féminin* ?

De la féminité de Morella, nous avons dit ce qu'en disait le narrateur : pas grand-chose donc, rien en tout cas qui nous permette de distinguer les catégories du masculin et du féminin. *Morella n'était qu'une femme et, en tant que telle, elle dépérissait, jour après jour. Voilà tout ce que dit le narrateur. Elle meurt comme les hommes meurent, eux aussi, piégés dans*

¹ *Ibid.*, p. 308. Une lettre de Poe adressée à George Eveleth, un an après la mort de la jeune femme, confirme les impressions de Graham : « Il y a six ans, une femme que j'aimais comme jamais homme n'aima, se rompit en chantant un vaisseau sanguin. On désespéra de sa vie. Je lui dis un adieu éternel et je passai par toute l'agonie de sa mort. Elle se remit partiellement et, de nouveau, j'espérai. À la fin de l'année, le vaisseau se rompit de nouveau. Je revécus exactement la même scène. Puis, de nouveau, l'année suivante. Puis encore et encore, à des intervalles variés. Chaque fois, je vivais toutes les agonies de sa mort – et à chaque retour de sa maladie je la chérissais davantage et m'accrochais à sa vie avec une opiniâtreté plus désespérée. Mais je suis de constitution sensible – et nerveux à un degré peu commun. Je devins fou, avec de longs intervalles d'une horrible lucidité. Lors de ces accès d'absolue inconscience, je buvais, Dieu seul sait à quel rythme et en quelles quantités. Il va sans dire que mes ennemis rapportaient la folie à la boisson et non pas la boisson à la folie. À vrai dire, j'avais abandonné tout espoir de guérison durable lorsque j'en trouvai un dans la mort de ma femme. Ceci, je peux le supporter et je le supporte comme il convient à un homme. C'était l'horrible oscillation sans fin entre l'espérance et le désespoir que je n'aurais pas pu supporter plus longtemps sans perdre entièrement la raison. Ainsi, dans la mort de ce qui était ma vie, je reçois une nouvelle existence mais, ô Dieu, combien mélancolique. » (*Ibid.*, p. 401). La confiance de Poe fait curieusement écho à « Morella », publié treize ans plus tôt, où le narrateur attend la mort de l'héroïne « avec un désir intense et dévorant », pendant des jours, des semaines et des mois, et qui – tandis que « l'esprit se cramponn[e] à son habitacle d'argile » –, devient « furieux de tous ces retards » (*CEP*, p. 140).

² *Eurêka*, *CEP*, p. 1191. Tr. de Baudelaire. Nous reproduisons les italiques du texte.

leur corps d'homme, comme n'importe qui, homme ou femme, est appelé à mourir. La féminité de l'héroïne est d'ordre physique, elle caractérise le corps d'un être, dont nous ignorons le genre. Le genre de Morella, le texte ne précise pas s'il est féminin. Il pourrait ne pas l'être après tout. Il pourrait être masculin, voire neutre. Questions donc : dans les histoires d'outre-tombe déclinées au masculin, à quoi ressemblent les *revenants* de Poe ? Qui sont-ils ? Comment reviennent-ils ?

II. LE TEMPS DES MORTS-VIVANTS : 1843-1845

Dans la catégorie des morts-vivants de l'œuvre de Poe, Eric Lysøe reconnaît plusieurs types : les « revenants » (Berlitzing, Morella, Ligeia), les « défunts novices » : les protagonistes des dialogues *post-mortem* : « The Colloquy of Monos and Una », « The Conversation of Eiros and Charmion » et « The Power of words », les « éternels proscrits » : les « marins de *Manuscrit trouvé dans une bouteille* », les « belles cataleptiques » (Berenice, Madeline), les « dormeurs éveillés » (Bedloe, Vankirk, Valdemar, Allamistakeo)¹. Retenons trois d'entre eux : Bedloe, Vankirk et Valdemar. Ils sont les héros d'un cycle de récits de revenance, dont l'ouverture en 1843, avec « A Tale of the Ragged Mountains », *marque la fin du temps des « mortes-vivantes »* : la trilogie – disons – des phtisiques magnétisés, composée dans la veine d'un genre littéraire hybride, jeune, baptisé « merveilleux scientifique » par Maurice Renard en 1908.

Avec « Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall » (1835), nous abordons des contes marqués par un fort élément de « merveilleux scientifique », le citoyen Hans Pfaall allant faire un voyage sur la lune. Puis, en 1838, la fin de *La Narration d'Arthur Gordon Pym* conduit le héros dans les zones inexplorées de l'Antarctique. En 1839, la « Conversation d'Eiros et Charmion » offre un récit de fin du monde par le feu. En 1841, Poe construit « La Semaine des trois dimanches » sur ce que Jules Verne appellera une « plaisanterie cosmographique ». En 1844, « Le Canard au ballon » trompe le public par un récit fort plausible, mais en avance sur l'histoire de la traversée de l'Atlantique en aérostat. Puis « Révélation magnétique » (1844) et « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845) jouent la vogue pseudo-scientifique du mesmérisme.²

L'histoire de Bedloe complète la trilogie des récits de magnétisme et doit donc être ajoutée à la liste d'Henri Justin³.

¹ *Éric Lysøe commente Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, (traduit par Baude-laire), [Paris], Gallimard, « Foliothèque », 1999, p. 131-132.

² Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 57.

³ Elle est rangée par Henri Justin avec les « contes de doubles ».

1. Science et vraisemblance.

Dans « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », Roland Barthes contextualise la référence au magnétisme introduite au début de « The Facts in the case of M. Valdemar ». Elle constitue, dit-il, le « code culturel » du récit, « très insistant dans cette partie du XIX^e siècle » :

À la suite de Mesmer (en anglais, « magnétisme » peut se dire « *mesmerism* ») et du marquis Armand de Puységur, qui avait découvert que le magnétisme pouvait provoquer le somnambulisme, magnétiseurs et sociétés de magnétisme s'étaient multipliés en France (vers 1820) ; en 1829, on avait pu, paraît-il, procéder à l'ablation indolore d'une tumeur sous hypnose ; en 1845, année de notre conte, Braid, de Manchester, codifie l'hypnotisme en provoquant une fatigue nerveuse par contemplation d'un objet brillant ; en 1850, au Mesmeric Hospital de Calcutta, on obtient des accouchements sans douleur. On sait que, par la suite, Charcot classa les états hypnotiques et circonscrit l'hypnotisme à l'hystérie (1882), mais que, depuis, l'hystérie, comme entité clinique, a disparu des hôpitaux (à partir du moment où l'on cessa de l'observer). 1845 marque le sommet de l'illusion scientifique : on croit à une réalité physiologique de l'hypnose (encore que Poe, pointant la « nervosité » de Valdemar, peut laisser entendre la prédisposition du sujet).¹

1845, c'est également pour Poe l'année des grandes corrections, le temps du *Broadway Journal*, périodique new-yorkais dont l'écrivain américain est devenu l'unique propriétaire, et où « A Tale of the Ragged Mountains » est publié pour la deuxième fois. La date de la narration n'est plus 1843 (date de la composition du conte), mais 1845. La réactualisation temporelle du discours narratif est une opération récurrente chez Poe. Elle vise la coïncidence entre les temps du narrateur et des lecteurs contemporains. Dans « Four Beasts in One ; The Homo-Camelopard », conte « inscrit dans la tradition de Voltaire, de Rabelais et de Swift »², le temps de la narration équivaut à l'année de composition et/ou de publication du texte (1833, 1836, 1839, 1845). À chaque fois cependant, le narrateur invite le lecteur à se « transporte[r] [...] dans la remarquable cité d'Antioche », « en l'an du monde trois mil huit cent trente »³. De même, l'histoire de Bedloe a toujours lieu en 1827. À l'époque, souligne le narrateur, le résultat des expériences du Dr. Templeton, qui « avait voyagé dans les jours de sa jeunesse et était devenu à Paris un des sectaires les plus ardents des doctrines de Mesmer »⁴, a rarement été observé en Amérique. C'est donc la différence culturelle entre la France et le Nouveau Monde qui justifie ici l'écart entre le moment de la narration et le temps de la diégèse. Publiée en 1827 aux États-Unis, l'histoire de Bedloe eût été incroyable. Près de vingt ans plus tard,

¹ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte de Poe », *Op. Cit.*, p. 424.

² Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1326.

³ *CEP*, p. 198.

⁴ *CEP*, p. 734.

elle ne l'est plus ; les thèses de Mesmer ont enfin conquis l'opinion publique américaine. « It is only now, in the year 1845, when similar miracles are witnessed daily by thousands, that I dare venture to record this apparent impossibility as a matter of serious fact ».¹ Le terme *fact* est un outil supplémentaire de mystification. C'est l'un des tout premiers mots de « Mesmeric Revelation » (1844). « Whatever doubt may still envelop the *rationale* of mesmerism, its startling *facts* are now almost universally admitted. »² C'est également un élément du titre du dernier conte de la trilogie, dont « le signifié visé [...] est d'ordre empirique »³, remarque Roland Barthes. Il ajoute :

[...] la loi, la déontologie scientifique asservit le savant, l'observateur au *fait* ; c'est un vieux thème mythique que l'opposition du fait à la rumeur ; invoqué dans une fiction [...], le *fait* a pour fonction structurale (car la portée de cet artifice ne dupe personne) d'authentifier l'histoire, non pas de faire croire qu'elle s'est réellement passée, mais de tenir le discours du réel, et non celui de la fable. Le *fait* est alors pris où il s'oppose à la mystification (Poe reconnu dans une lettre privée que l'histoire de M. Valdemar était une pure mystification : *it is a mere hoax*).

La lettre à laquelle Barthes fait allusion, et dont Claude Richard propose un extrait dans la collection « Bouquins », contredit le critique et théoricien de la littérature sur un point : l'artifice ne dupe *plus* personne.

Un habitant de Stonehaven en Écosse, Arch Ramsay, écrit à Poe le 30 novembre 1846 pour s'enquérir du degré exact de véracité des faits rapportés : « Monsieur, adepte du magnétisme, je prends respectueusement la liberté de m'adresser à vous pour savoir si ce pamphlet récemment publié à Londres (par Short et Cie, Bloomsbury) sous l'autorité de votre nom et intitulé *Magnétisme in Articulo Mortis [La Vérité sur le cas de M. Valdemar]*, est authentique » (Works, t. XVII, p. 268-269). La primesautière Elisabeth Barrett Browning que l'on ne saurait soupçonner de complaisance envers l'horrible, écrit gaiement : « Il y a un conte de votre main [...] à propos de magnétisme qui nous jette dans la confusion la plus remarquable et nous fait terriblement douter de savoir si « ça peut être vrai » comme disent les enfants à propos des histoires de fantômes. Ce qui est certain dans le conte en question, c'est la puissance de l'écrivain et cette faculté qu'il a de transformer d'improbables horreurs en choses qui paraissent si proches et familières » (Works, p. 229).

Alors, Poe se réjouit franchement : c'est le triomphe de la « théorie de l'effet ». À Ramsay, il répond : « Mystification est bien le mot qui convient pour le cas de M. Valdemar. [...] Quelques personnes le croient – mais certainement pas moi – alors, n'y croyez pas » (Letters, t. II, p. 337). Il s'en expliquera encore plus clairement dans un fragment des *Marginalia*.⁴

¹ CTP, p. 680. / CEP, p. 734 : « C'est seulement maintenant, en l'an 1845, quand de semblables miracles ont été journellement attestés par des milliers d'hommes, que je me hasarde à citer cette apparente impossibilité comme un fait positif. » Tr. de Baudelaire.

² CTP, p. 88. / CEP, p. 764 : « Bien que les ténèbres du doute enveloppent encore toute la théorie positive du magnétisme, ses foudroyants effets sont maintenant presque universellement admis. » Tr. de Baudelaire.

³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte de Poe », *Op. Cit.*, p. 418.

⁴ Claude Richard, CEP, p. 1432.

Trois ans après la publication du conte, Poe évoque les débats autour de l'authenticité du cas de Valdemar en condamnant avec force le scepticisme des uns et la crédulité des autres. Ainsi, *The Record* croit la réalité des faits rapportés en adoptant – dit-il, sévère, moqueur – un critère absurde de vérité :

The Record soutient que l'histoire est vraie parce que « les initiales des jeunes gens ont dû constituer une indication suffisante à leur identification », parce que « les infirmières ont dû être soumises à toutes sortes de questions » et parce que « l'émotion, la colère et les diverses rumeurs qui ont finalement abouti à l'inévitable communication au public, suffisent à montrer que quelque chose d'extraordinaire doit s'être produit ».

Assurément ! [...] Tout ce qu'il nous reste à faire maintenant c'est prouver ces faits. Ah ! mais voilà ! c'est l'histoire qui les prouve.¹

« Il n'y a pas de sujet au monde qui donne naissance à des idées plus comiques que cette histoire de preuve interne apportée par le texte lui-même »². Certes risible, la preuve atteste au moins de la vraisemblance du texte (laquelle n'est guère un sujet de plaisanterie pour l'auteur). En réduisant à zéro le degré de vérisimilitude du conte, *The Morning Post* attire la colère de Poe. Selon le journal – qui « en sait à peu près autant en pathologie qu'en grammaire anglaise » – « plusieurs déclarations, notamment au sujet de la maladie dont mourut le patient, prouvent sans conteste, soit que le récit est fabriqué de toutes pièces, soit qu'il est l'œuvre d'une personne qui connaît fort mal la phtisie ». Or « des symptômes identiques [à ceux de Valdemar] se sont manifestés en fait et ne manqueront pas de se représenter », affirme Poe. Le magazine « dout[e] de la chose pour la simple raison que la chose [est] prodigieuse et n'[a] jamais jusqu'alors été imprimée dans un livre ». Il n'exprime rien que « le scepticisme des sots »³. Mais il a raison de ne pas y croire en fin de compte : il s'agit bien d'une mystification.

Les emprunts de Poe au profit de la vraisemblance sont nombreux. « A Tale of the Ragged Mountains » s'inspire de l'essai de T. B. Macaulay sur l'administrateur anglais, Warren Hastings⁴. « The Facts in the case of M. Valdemar » « imite les innombrables rapports, scientifiques ou fictifs, traitant de cas de vie-dans-la-mort soit sous l'effet de la catalepsie, soit sous l'effet du magnétisme ou de l'enterrement prématuré qui fourmillaient »⁵ dans les jour-

¹ *Ibid.*

² *CEP*, p. 1098. Poe ajoute : « Remarquez que c'est par cette preuve-là que nous trancherons de l'esprit. »

³ *Ibid.*, p. 1100.

⁴ Passages reproduits dans l'édition de Mabbott. Cf. Edgar Allan Poe, *Tales & Sketches Volume 2 : 1843-1849*, Edited by Thomas Olive Mabbott, (*Mabbott III*), Urbana and Chicago, University of Illinois, 2000, p. 937-938.

⁵ Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1433, n. 8.

naux de l'époque. Même le titre du conte fait référence. Il renvoie au livre de Chauncey Hare Townshend, *Facts in Mesmerism* (1840)¹, ouvrage auquel Poe a déjà emprunté le terme *sleep-waker* en écrivant un an plus tôt « Mesmeric Revelation ».

La science attise la crédulité des lecteurs et réveille les vieilles superstitions. Déplacées dans le champ littéraire, les expériences des adeptes de Mesmer deviennent l'occasion d'un nouveau traitement des histoires de mort-vivant. Là encore, il est question des frontières « indéfinies et vagues » entre la vie et la mort². Le merveilleux scientifique est riche des souvenirs du gothique et des doctrines de la métempsychose.

2. La réincarnation de Bedloe

À la différence des deux autres morceaux de la trilogie, « A Tale of the Ragged Mountains » est placé sous le signe de la subjectivité. Le titre renvoie à « A Tale of Jerusalem » (1832) et « The Tell Tale Heart » (1843) et fait écho aux nombreuses occurrences du mot « *tale* » chez Poe. Il produit un effet de mise en abyme : l'aventure d'Auguste Bedloe dans les Montagnes Déchirées est *un conte à l'intérieur du conte*. Dans la description du phthisique, l'espace seulement de quelques lignes bien serrées, nous retrouvons le regard changeant au fil des pages et les traits cadavériques de Roderick Usher :

« The Fall of the House of Usher »

The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me.³

The pallor of his countenance had assumed, if possible, a more ghastly hue – but the luminousness of his eye had utterly gone out.⁴

« A Tale of the Ragged Mountains »

In moments of excitement the orbs grew bright to a degree almost inconceivable; seeming to emit luminous rays, not of a reflected, but of an intrinsic lustre, as does a candle or the sun; yet their ordinary condition was so totally vapid, filmy and dull, as to convey the idea of the eyes of a long-interred corpse.⁵

¹ Il s'agit de la date de la première publication du livre à Londres. L'essai – précise Claude Richard – fut « réédité deux fois en 1841 (Boston et New York), puis à nouveau en 1842 (New York) et révisé à Londres en 1844 ». *CEP*, p. 1411.

² « L'Enterrement prématuré », *CEP*, p. 753. Tr. de C. Richard et J.-M. Maguin.

³ *CTP*, p. 234. / *CEP*, p. 410 : « La pâleur maintenant spectrale de la peau et l'éclat maintenant miraculeux de l'œil me saisissaient particulièrement et même m'épouvantaient. » Tr. de Baudelaire.

⁴ *CTP*, p. 241. / *CEP*, p. 416 : « La pâleur de sa physionomie avait revêtu une couleur peut-être encore plus spectrale ; mais la propriété lumineuse de son œil avait entièrement disparu. » Tr. de Baudelaire.

⁵ *CTP*, p. 679. / *CEP*, p. 733 : « Dans les moments d'excitation, les prunelles devenaient brillantes à un degré presque inconcevable et semblaient émettre des rayons lumineux d'un éclat non réfléchi ; mais intérieur, comme fait un flambeau ou le soleil ; toutefois, dans leur condition habituelle, elles étaient tellement ternes, inertes et nuageuses qu'elles faisaient penser aux yeux d'un corps enterré depuis longtemps. » Tr. de Baudelaire.

Bedloe a recours aux séances de magnétisme et consomme de la morphine pour apaiser les douleurs associées à la phtisie. La drogue accroît l'imagination « singulièrement vigoureuse et créatrice »¹ du héros. Bedloe appartient donc à la famille des visionnaires de Poe, à la lignée des personnages en proie à la *fancy*, souffrant d'hyperacuité sensorielle, tels Roderick Usher et les narrateurs de « The Tale Tell Heart », « Eleonora », « William Wilson », « Berenice ». Il ressemble à l'époux opiomane de Ligeia. Avant les expériences de Templeton, Bedloe a déjà une perception du réel altérée, doublement corrompue par la morphine et un tempérament « au plus haut degré sensitif »². Il est prédisposé aux effets du magnétisme, comme d'autres personnages de Poe à l'influence des superstitions³. À l'instar de Templeton, la caution savante du conte qui a foi – comme Frederick Metzengerstein – en la métempsychose, Bedloe tient lieu de transition entre les genres. C'est un héros des contes étranges et fantastiques transposé dans l'univers du merveilleux scientifique.

Avec « A Tale of the Ragged Mountains », Poe offre une nouvelle variation autour du thème de la réincarnation. Au cours d'une promenade dans les Montagnes Déchirées, Bedloe est pris d'une crise hallucinatoire. Il n'est plus aux États-Unis. Il est en Inde à la fin du XVIII^{ème} siècle, lors d'une révolte de la population locale contre les soldats anglais. Victime d'une flèche empoisonnée, il meurt en ayant à la fois la sensation et la conscience de la mort et du non-être. Une fois revenu à Charlottesville, le héros réfute l'hypothèse du rêve éveillé.⁴ Mais il n'impose aucune interprétation des faits. Il laisse apparaître la possibilité d'une vérité « plus étrange que toutes les fictions »⁵, l'idée d'une vie antérieure dont Bedloe aurait eu des visions là, dans les Montagnes déchirées. Admettons. Dans ce cas, à qui appartiennent les souvenirs hallucinés du héros ? À Oldeb, le capitaine tué au cours de la révolte ? À Templeton qui se lia d'amitié avec le mort à Calcutta ? Retourné en Virginie, le scientifique est devenu le

¹ CEP., p. 734.

² *Ibid.*

³ Voir par exemple « The Sphinx » et « The Premature Burial ».

⁴ Cf. CTP, p. 683 : « Had the vision occurred to me as I describe it, without my suspecting it as a dream, then a dream it might absolutely have been, but, occurring as it did, and suspected and tested as it was, I am forced to class it among other phenomena. » CEP, p. 738 : « Si la vision s'était offerte à moi telle que je la décris, sans que je l'eusse soupçonnée d'être un rêve, alors elle eût pu être purement un rêve ; mais, se présentant comme je l'ai dit, et suspectée et vérifiée comme elle le fut, je suis forcé de la classer parmi d'autres phénomènes. » Tr. de Baudelaire.

⁵ Pour appuyer l'hypothèse de la réincarnation du capitaine Oldeb, Templeton montre au héros et au narrateur un portrait à l'aquarelle de son ancien camarade, en tous points conforme à la « physionomie si originale » de Bedloe (CEP, p. 740).

« compagnon perpétuel » de Bedloe en raison des « souvenirs pleins de regrets du défunt »¹, dont le héros est – littéralement – le portrait craché² ; « [...] pendant que vous pensiez ces choses au milieu de la montagne – dit le médecin –, j'étais occupé ici, à la maison, à les décrire sur le papier »³. La télépathie tient donc également lieu d'explication, vaguement plausible. Mais plusieurs coïncidences étranges étayent encore la thèse de la réincarnation.

En 1780, Oldeb lutte aux côtés d'une petite troupe de soldats anglais contre les Indiens en insurrection, qui lancent sur eux une volée de flèches « imitant le mouvement d'un *serpent* qui rampe »⁴. Il meurt *empoisonné* à la suite d'une blessure faite à la *tempe*. Près de cinquante ans plus tard, Bedloe est victime d'une erreur médicale. Il succombe à une saignée locale prescrite contre un rhume, durant laquelle des sangsues *venimeuses*, dont les « mouvements vermiculaires ressemblent beaucoup à ceux des *serpents* »⁵, ont été appliquées à ses *tempes*. Voilà au moins trois points de ressemblance entre les circonstances relatives au décès des deux hommes. Dans l'article nécrologique annonçant la mort du héros, « le nom du défunt » est publié « avec l'orthographe : *Bedlo* ». Or « qu'est-ce que *Bedlo* sans *e*, – dit le narrateur – si ce n'est Oldeb retourné ? »⁶

La relation amicale entre Templeton et Bedloe est une variante de l'intrigue amoureuse de « Ligeia ». Ici aussi, l'hypothèse de la réincarnation fait objection à l'absence définitive du mort. Et – comme dans le conte de 1838 – l'addiction du héros à la drogue ouvre la possibilité d'une interprétation rationnelle associant les visions de Bedloe à l'influence de la morphine, et réduisant le phénomène de télépathie à une appropriation inconsciente des souvenirs de Templeton, laquelle d'ailleurs pourrait être expliquée par les facultés d'analyse de l'esprit humain, dont Dupin – l'autre Auguste des contes de Poe – a déjà fait la démonstration avec l'affaire de la rue Morgue (1840) et le meurtre de Marie Rogêt (1842).

3. Mort ou vivant ?

À l'instar de Bedloe, Vankirk souffre de phtisie et profite des effets apaisants des séances de magnétisme. Sous hypnose, dans la zone intermédiaire entre la vie et la mort, il dialogue avec le narrateur. La forme de l'échange est minimaliste. C'est une succession de longues réponses et de questions concises, dont la plupart sont provoquées par les déclarations

¹ CEP, 740.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 739.

⁵ *Ibid.*, p. 741.

⁶ CEP, p. 741.

troublantes du « dormeur éveillé ». Les tirades de Vankirk sont une ébauche élaborée du grand livre cosmogonique de Poe, selon Claude Richard : « l'étape la plus importante du douloureux pèlerinage qui mène à *Eurêka* où la tension existentielle entre l'individuel humain et l'universel divin sera pleinement résolue »¹. Mais le texte n'en reste pas moins une nouvelle histoire merveilleuse et scientifique de mort-vivant et l'exploitation commerciale « d'un sujet accrocheur » et « très en vogue à l'époque : le magnétisme animal »². Vankirk expire, sitôt réveillé. Il devient froid et dur comme la pierre. La mort du héros appelle encore une question du narrateur, *sans réponse*. « Had the sleep-waker, indeed, during the latter portion of his discourse, been addressing me from out the region of the shadows ? »³

Ainsi, les dernières confidences de Vankirk annoncent la parole impossible de Valdemar surgissant depuis l'autre côté de la vie⁴. Au dernier stade de la maladie, Valdemar est plongé par le narrateur dans un état d'hypnose magnétique. L'expérience vise à combler une lacune scientifique. Car « personne n'avait encore été magnétisé *in articulo mortis* ».⁵ Premier constat : le processus de mort est ralenti ; le décès qui devait survenir vers minuit n'a pas lieu. Longtemps, le malade oscille entre la vie et la mort. Il dort ; il meurt. C'est seulement un peu avant l'aube qu'il prononce la sentence *scandaleuse*⁶ : « *je suis mort* »⁷. L'état physique du défunt est alors intact ; nulle altération – nulle dégradation du corps n'est visible. Mais la voix est différente. Elle n'est plus lourde de sommeil. C'est une voix venue d'outre-tombe. Elle est nette, distincte, parfaitement, horriblement articulée par une langue sans bouche. Au terme des sept longs mois de l'expérience, le patient est enfin libéré de l'hypnose. Tandis que le narrateur effectue « des passes magnétiques à travers les cris de : “Mort ! mort !” qui [font] littéralement explosion sur la langue et non sur les lèvres du sujet », le corps de Valdemar, « d'un seul coup, dans l'espace d'une minute, et même moins », devient « une masse dégoûtante et quasi liquide, une abominable putréfaction »⁸.

La cohésion de la trilogie des récits de magnétisme et la cohérence interne, structurale, des histoires de revenantes sont toutes deux établies selon les principes de la *conver-*

¹ Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1411.

² *Ibid.*

³ *CTP*, p. 95. / *CEP*, p. 733 : « Le somnambule, pendant la dernière partie de son discours, m'avait-il parlé du fond de la région des ombres ? » Tr. de Baudelaire.

⁴ La ressemblance entre les deux textes est d'ailleurs soulignée par le premier titre baudelairien du troisième conte de la trilogie : « Mort ou vivant ? Cas de M. Valdemar » (26 septembre 1854).

⁵ *CEP*, p. 887. Tr. de Baudelaire.

⁶ Cf. Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte de Poe », *Op. Cit.*, p. 434-436.

⁷ *CEP*, p. 892.

⁸ *CEP*, p. 894.

gence et de la *symétrie axiale*. Dans « Berenice », Poe change la chevelure noire de l'héroïne en boucles jaunes. De même, il *renverse* l'image d'un conte dans un autre. Le corps sans vie et « quasi liquide » de Valdemar est l'envers exact du cadavre de Vankirk. Dans « Mesmeric Revelation », la parole du magnétisé est ample, nourrie. Dans « The Facts in the case of M. Valdemar », elle est aussi puissante et terrifiante qu'elle est avare, économe de mots. Ici, Poe propose un traitement horrifique de l'hypnose magnétique avec un sens aigu du détail. Là, il fait du merveilleux scientifique un espace de rêveries délicates et de conjectures métaphysiques.

Jean-François Chassay souligne la différence générique de la trilogie en identifiant chacun des contes à une catégorie littéraire : « le texte à énigme, sur le mode policier (“Les souvenirs d’Auguste Bedloe”), la réflexion philosophique (“Révélation magnétique”), l’histoire d’horreur (“La vérité sur le cas de M. Valdemar”). »¹ L’identité textuelle des trois contes est à l’image de la plupart des récits de Poe : hybride. Elle invite le lecteur à être attentif à l’avertissement de Julien Gracq :

En matière de critique littéraire, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges. Il en faut, et il faut s’en servir, à condition de ne jamais prendre de simples outils-pour-saisir, outils précaires, outils de hasard, pour des subdivisions originelles de la création ; que d’énergie gaspillée à baliser les frontières du « romantisme », à répartir les œuvres d’imagination entre les fichiers du *fantastique*, du *merveilleux*, de *l’étrange*, etc ! Les œuvres d’art, il est judicieux d’avoir l’œil sur leurs fréquentations, mais de laisser quelque peu flotter leur état-civil.²

L’œuvre de Poe pratique l’hybridation littéraire. Elle produit aussi une confusion des genres féminin et masculin entre les lignes et après coup, au fil des textes. Ici et là, la typologie des personnages multiplie les analogies entre les uns et les autres au-delà de la différence sexuelle. Ainsi, Valdemar possède quelques traits de ressemblance avec Ligeia : des cheveux noirs, un nom dont la consonance germanique rappelle les origines de l’héroïne et une force de volonté remarquable. « His will was at no period positively, or thoroughly, under my control, and in regard to *clairvoyance*, I could accomplish with him nothing to be relied upon. »³ Dans « Berenice » – remarque Henri Justin –, Poe produit « l’impression confuse que le narrateur dit être né d’une mère morte » :

¹ Jean-François Chassay, « Revenir d’entre les morts : le magnétisme animal », in *Edgar Allan Poe, une pensée de la fin*, sous la direction de Jean-François Chassay, Jean-François Côté, Bertrand Gervais, Québec, Liber, 2001, p. 79.

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, [Paris], José Corti, 2011, p. 174.

³ *CTP*, p. 97 / *CEP*, p. 888 : « Sa volonté n’était jamais positivement, ni entièrement soumise à mon influence, et relativement à la clairvoyance je ne réussis à faire avec lui rien sur quoi l’on pût faire fond. » Tr. de Baudelaire.

Egaeus n'est-il pas dans l'écriture du symptôme quand il ajoute à sa présentation de la bibliothèque de la demeure familiale [...] : « Ici mourut ma mère. Ici même je suis né » ? La même chose dite sur le divan (« Ma mère est morte là. Moi j'y suis né ») ferait dresser l'oreille au psychanalyste.¹

Tout se passe comme si le narrateur-protagoniste avait reçu sa vie de la mort : il se sent orphelin de cette mère et fantasme le mouvement inverse par lequel il souhaite et craint d'aller mourir en elle.²

« I [...] buried in gloom »³, « buried in meditation »⁴, dit encore Egeus. Tout se passe donc également comme s'il avait été enterré vivant avec la morte. « *Bury/Berenice* : même prononciation »⁵. Le nom de l'héroïne prédestine la jeune fille à une inhumation prématurée. Laquelle fait signe à nouveau vers la figure de la mère morte et objective la contradiction intérieure du narrateur.

Longtemps, Berenice a été l'envers du narrateur. « I, ill of health [...] – she, agile, graceful, and overflowing with energy »⁶. Plus tard, victime de « l'esprit de métamorphose », elle incarne la mélancolie noire dans laquelle le héros est enseveli depuis l'enfance. Egeus, le fils presque né de la mort, venu au monde dans le caveau symbolique du cadavre maternel, l'homme aux passions intellectuelles – dont l'esprit est enfermé dans « la chambre de [son] cerveau », et le corps dans la chambre des livres – est une version imparfaite de la seconde Morella, la fille née « pour de vrai » dans la mort de la mère, « Athéna davantage sortie du cerveau que du ventre »⁷ de la défunte. « Morella » met donc en scène le désir inconscient d'Egeus, fantasme morbide de fusion avec la mère perdue⁸. « Berenice » tire la généalogie

¹ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 97-98.

² *Ibid.*, p. 137.

³ CTP, p. 643. Tr. de Baudelaire : « moi, [...] enseveli dans ma mélancolie » (CEP, p. 132).

⁴ CTP, p. 647. Tr. de Baudelaire : « toujours enseveli dans ma méditation » (CEP, p. 136).

⁵ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 136. À l'époque de Poe, on prononçait les quatre syllabes du prénom, qui rimait avec « very spicy » (Cf. *Mabbott II*, p.219). La paronomase « bury » ['beri] / « Berenice » ['berinaisi] existait donc déjà en 1835.

⁶ CTP, p. 643 / CEP, p. 132 : « moi, maladif [...], elle, agile, gracieuse et débordante d'énergie ». Tr. de Baudelaire.

⁷ Maryse Ducreu-Petit, *E. A. Poe ou le Livre des bords*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁸ Cf. Jacques Derrida, « Fors », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Flammarion, « Champs Flammarion », janvier 1999, p. 15-17 : « L'introjection définie par Ferenczi est ce processus qui permet d'étendre les investissements auto-érotiques. En y incluant l'objet, d'où le nom d'introjection, elle élargit le moi. Elle ne se replie pas, elle gagne, se propage, assimile, progresse. "J'ai mis l'accent sur cette "inclusion" voulant signifier par là que je conçois tout amour objectal (ou tout transfert), aussi bien chez le sujet normal que chez le névrosé... comme un élargissement du Moi, c'est-à-dire comme une introjection. À prendre les choses, à la base, l'amour de l'homme ne saurait porter, précisément, que sur lui-même. Pour autant qu'il aime un objet, il l'adopte comme partie de son Moi." (Ferenczi) Se référant à cette définition, Maria Torok précise que l'introjection n'inclut pas seulement l'objet mais les pulsions qui s'y rapportent. Contre la confusion courante, elle inscrit une démarcation rigoureuse entre l'introjection et l'incorporation. [...] Suivant *Deuil et Mélancolie* [...], l'incorporation dans le Moi apporte une réponse économique à la perte de l'objet. À cet objet "incorporé" le Moi tente ainsi de s'identifier. Grâce à ce que Maria Torok appelle une "temporisation", il se réapproprie les investissements antérieurs dans l'objet perdu en attendant une réorganisation libidinale. Signant la perte de l'objet, mais aussi le refus du deuil, une telle manœuvre est étrangère et à vrai dire opposée au processus d'introjection. Je feins de prendre le mort vivant, intact, *sauf (fors) en moi*, mais c'est pour refuser, de manière

des revenantes vers « Metzengerstein » (1832)¹, point d'origine de l'œuvre fictionnelle en prose de l'écrivain américain. C'est là, en effet, qu'apparaît *pour la première fois* la figure de la mère morte. Elle surgit – le temps d'une digression – sous les traits de Lady Mary, et disparaît en 1850 dans l'édition posthume des œuvres de Poe.

III. LA FIGURE DE LA MÈRE MORTE

« Lecteur des grands philosophes antiques, [Poe] l'était aussi des petites annonces modernes. Et c'est la lecture de ces dernières, il convient de s'en souvenir, qui incita l'auteur d'"Israfel" à entreprendre la rédaction des contes qui ont fait, avec un peu de retard, son immortalité »², rappelle Georges Walter. Tout commence donc en 1831. Poe fait acte de candidature en proposant cinq contes au *Philadelphia Saturday Courier* : « Metzengerstein », « The Duc de l'Omelette », « A Tale of Jerusalem », « Loss of Breath » et « Bon-Bon ». « En dépit du verdict [qui couronna une histoire sentimentale], l'hebdomadaire décida de publier tous ses textes : il avait donc visé juste », conclut le biographe :

Pour connaître sa première victoire, Edgar dut attendre le 15 juin 1833. Un autre concours, celui du *Saturday Visiter* de Baltimore, offrait cinquante dollars pour le meilleur conte et vingt-cinq pour le meilleur poème. Edgar, qui avait, cette fois, des réserves, adressa au jury, d'une part un poème, "Le Colisée", méditation rhétorique et romaine sur la ruine, et, d'autre part, six contes présentés sous le titre général du "Club de l'In-Folio". "J'imagine, écrivit-il, un groupe de dix-sept personnes qui se sont donné le nom de "Club de l'In-Folio". Elles se réunissent une fois par semaine, et, lors d'un dîner nocturne, chaque membre lit à haute voix un conte de sa composition." Aussi connu que fût le procédé [...], l'originalité d'Edgar Poe réside dans le caractère à la fois parodique et agressif de son propos. "Le "Club de l'In-Folio", écrit-il encore, est une clique d'imbéciles [...] aussi laids que stupides dont le but est d'abolir la littérature [...] Soit qu'il indisposât les éditeurs, soit que l'auteur lui-même, et c'est le plus probable, s'en fût dépris, cet habillage parodique disparut par la suite. Le connaître est pourtant indispensable : il explique le dessein à la fois très calculé et très ambigu qui est à l'origine de toute l'œuvre de Poe [...]"³.

« D'emblée, remarque Claude Richard dans "les Contes de Poe ou les modes de la contamination", Poe a donc trouvé son sujet : la littérature, et son personnage privilégié : le poète, le vrai ou le faux poète, ange ou démon de la prophétie, officiant de la révélation ou de la damna-

nécessairement équivoque, de l'aimer comme partie vivante, mort sauf en moi, selon le processus d'introjction, comme ferait le deuil dit "normal". »

¹ C'est en effet le premier conte que Poe a publié – le premier à *notre connaissance en tout cas*, note Thomas Olive Mabbott (*Mabbott II*, p. 17). Il n'est pas sûr en revanche qu'il soit le premier conte que Poe ait écrit. Selon Mabbott, la composition de « Bon Bon » (publié en 1832 sous le titre « Bargain Lost ») est probablement antérieure à celle de « Metzengerstein ». (*Ibid.*)

² Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, *Op. Cit.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 188-189. Nous soulignons.

tion »¹. L'édition des œuvres de Poe dirigée par Claude Richard dresse la liste des contes du Club, textes dont le sens dépend – ajoute le critique – des « auteurs présumés ». Double parodique de « certains conteurs allemands (E. T. A. Hoffmann, *Les Elixirs du Diable*) ou anglais (Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*) »², l'auteur fictif de « Metzengerstein » est M. Horrible Dictu.

À l'ouverture du texte, la révélation d'une « ancienne prophétie » met en lumière la complexité des éléments parodiques chez Poe. « *A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing* ».³ La prédiction fait signe vers la prophétie du chef-d'œuvre de Walpole selon laquelle « le château et le Principat d'Otrante seraient enlevés à la dynastie actuelle, le jour où le propriétaire légitime serait devenu trop grand pour l'habiter »⁴. Dès le début du texte donc, Poe réduit l'avenir de la famille Metzengerstein à la répétition d'une répétition. À la fin du conte, l'image du cheval formée par un gigantesque nuage de fumée noire est encore « un hommage plus ou moins parodique au roman de Walpole »⁵, souligne Roger Bozzetto. En 1836, Poe ajoute un sous-titre : « *A Tale in Imitation of the German* », qui dénonce à la fois la nature parodique du conte et la folle tentative du héros de devenir à l'image d'une image. Le conte développe la problématique de l'imitation en exploitant trois types de la revenance : les thèmes et figures littéraires des histoires de fantôme, le problème de « l'héritage psychique »⁶, et la hantise intertextuelle. Car Metzengerstein désire être conforme à la figure de la tapisserie qui représente un de ses ancêtres en « implacable et triomphant meurtrier du Berlifitzing sarrasin »⁷. Il veut réaliser à tout prix la vieille prophétie qui n'est elle-même qu'une copie approximative de la prophétie d'Otrante. Déjà, tout l'art de la construction de Poe est là⁸. À un défaut près. L'évocation de Lady Mary diminue l'efficacité de la narration :

¹ Claude Richard, « Les Contes de Poe ou les modes de la contamination », *CEP*, p. 58.

² *CEP*, p. 1288.

³ *CTP*, p. 672. / *CEP*, p. 76 : « *Un grand nom tombera d'une chute terrible, quand, comme le cavalier sur son cheval, la mortalité de Metzengerstein triomphera de l'immortalité de Berlifitzing* ». Tr. de Baudelaire.

⁴ Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, traduction de l'anglais et notice biographique de Dominique Corticchiato, préface de Paul Éluard, in *Romans terrifiants*, présentation générale de Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. 11.

⁵ Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁶ Claude Nachin, *Les fantômes de l'âme À propos des héritages psychiques*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2010.

⁷ *CEP*, p. 78.

⁸ Cf. *Mabbot II*, p. 15. Voir également Roger Asselineau, « Introduction », *Choix de contes*, Paris, Aubier, 1958, p. 7 : « [la] technique [de Poe] est parfaitement au point », affirme Roger Asselineau. « Il applique en particulier avec rigueur sa règle de l'unité d'effet. Dès la première phrase, il définit en deux mots (avec plus de netteté et de brutalité qu'il ne fera plus tard) l'impression qu'il entend produire : "horreur" et "fatalité". Et, ce principe posé, il s'y tient. Toute l'atmosphère du conte est effectivement constituée par ces deux éléments et ces deux éléments seulement. »

The beautiful Lady Mary! – how could she die? – and of consumption! But it is a path I have prayed to follow. I would wish all I love to perish of that gentle disease. How glorious! to depart in the hey-day of the young blood – the heart of all passion – the imagination all fire – amid the remembrances of happier days – in the fall of the year, and so be buried up forever in the gorgeous, autumnal leaves. Thus died the Lady Mary. The young Baron Frederick stood, without a living relative, by the coffin of his dead mother. He laid his hand upon her placid forehead. No shudder came over his delicate frame – no sigh from his gentle bosom – no curl upon his kingly lip. Heartless, self-willed, and impetuous from his childhood, he had derived at the age of which I speak, through a career of unfeeling, wanton, and reckless dissipation, and a barrier had long since arisen in the channel of all holy thoughts, and gentle recollections.¹

Poe ôte le paragraphe dans la version définitive. Il « éliminait systématiquement les éléments autobiographiques de son œuvre », note Claude Richard. Or « Elizabeth Arnold, sa mère, et Frances Allan, sa mère adoptive, étaient toutes deux mortes de la tuberculose ».² Mais la disparition du passage dédié à la mémoire de « la belle Lady Mary » a encore un autre avantage : *elle crée une entité auctoriale impersonnelle et donc universelle*, en circonscrivant la présence du narrateur aux limites de l'énonciation :

« Metzengerstein » (1850)

Why then give a date to **the story I have to tell? Let it suffice to say**, that at the period of **which I speak**

Of the doctrines themselves – that is, of their falsity, or probability – **I say nothing. I assert**, however, that

(**I give the words of** an acute, and intelligent Parisian.)³

La version définitive révèle donc un effort d'écriture visant à réduire l'effet de caricature littéraire, effort dont témoignent déjà en 1840 la suppression du sous-titre et la préface aux *Tales of Grotesque and Arabesque*, où Poe dévoile aux lecteurs la matière non parodique de ses contes : « Si dans maintes de mes productions, la terreur a été le thème, je soutiens que cette

¹ *Mabbott II*, p. 20. Tr. de Claude Richard : « La Belle Lady Mary ! Est-il vrai qu'elle soit morte ? – et de consommation ! C'est pourtant une voie que j'implorais le ciel de suivre. Je souhaiterais à tous ceux que j'aime de périr de cette douce maladie. Quelle gloire ! partir dans le printemps du sang juvénile – le cœur plein de passion, l'imagination pleine de feu, parmi les souvenirs de jours plus heureux – au déclin de l'année, et ainsi être à jamais ensevelie dans d'éclatantes feuilles d'automne. Ainsi périt Lady Mary. Auprès du cercueil de sa mère, le jeune baron Frédéric était seul, dernier survivant de sa lignée. Il appuya sa tête sur le front serein. Pas un frisson n'agita cet être fragile – pas un soupir ne vint de sa poitrine insensible. Dur, obstiné et impétueux depuis son enfance, il était parvenu à l'âge dont je parle après une vie de dissipations insensibles, impudiques, effrénées : depuis longtemps sur la route des saintes pensées et des doux souvenirs une barrière s'était dressée. » (*CEP*, p. 1288.)

² *CEP*, p. 1288.

³ *CTP*, p.672. / *CEP*, p. 75 : « À quoi bon mettre une date à l'histoire que j'ai à raconter ? Qu'il me suffise de dire qu'à l'époque dont je parle » / « De ces doctrines elles-mêmes, de leur fausseté ou de leur probabilité, je ne dirai rien. J'affirme, toutefois » / « je cite les termes d'un subtil et intelligent Parisien ». Tr. de Baudelaire.

terreur n'est pas d'Allemagne mais de l'âme »¹. C'est bien la raison pour laquelle – selon Georges Walter – « “Metzengerstein” [...] n'[a] jamais été considér[é] comme [une] plaisanteri[e] »² ; « l'artiste est trop *juste*. Il a raté sa parodie. »³

En cette année 1832, Poe pratiquait le numéro de jongleur parodique, celui qui fait l'âne sur la piste du cirque, exagère les mouvements de la tradition, jette la balle trop haut, la laisse parfois tomber. Le public ne s'y trompe pas : il faut que l'artiste ait maîtrisé la perfection pour oser feindre la maladresse. Il serait naïf de croire que celui-là ne s'en est pas rendu compte. À force de brouiller les pistes, il lui arrive de donner la bonne – quand il ne s'y perd pas lui-même. Un jour, il efface la mention « conte imité des Allemands » et déclare que la substance terrible de ses récits « n'est pas d'Allemagne, mais de l'âme. » [...] Les contes d'Edgar Poe ne sont pas plus de simples imitations des contes d'Hoffmann qu'ils ne sont une autobiographie permanente [...]. En dépit des allusions personnelles ici et là répandues, voir en Ligeia l'image de Virginia et dans le narrateur du « Chat noir » un autoportrait de l'auteur, bref, chercher l'auteur comme on cherche la femme, c'est perdre de vue le sens sous-jacent et suggéré, le deuxième regard sans lequel la fiction, selon Poe, n'a aucun intérêt. Qui peut parler d'autobiographie quand surgit, dès le début, un archétype de son théâtre, le personnage terrible, le héros négatif, Metzengerstein ; cet adepte hongrois de la métempsychose, incarne déjà la *fancy*, le délire auquel il succombe comme succombera Usher, dans une apocalypse [...]. Très tôt les sombres histoires d'Edgar Poe nous disent que c'est l'homme – surtout quand il se décrète Dieu – qui est l'artisan de sa terreur »⁴.

Georges Walter prononce des réserves à l'égard des interprétations biographiques des textes de Poe, non une résistance catégorique et aveugle. En lisant « The Oval Portrait », « on ne peut se défendre [...] de penser à Virginia, même s'il serait absurde de l'identifier à la jeune fille », ajoute le biographe⁵.

Même tenue à l'écart du fantôme d'Elizabeth Arnold, Lady Mary n'en reste pas moins une figure maternelle. C'est la mère de Metzengerstein, disparue en pleine jeunesse. Elle fait partie des éléments récurrents des fictions de Poe. C'est un symptôme de l'œuvre donc, conformément à « l'esthétique psychanalytique » de Nicolas Abraham qui est « fond[ée] sur les trois propositions suivantes » :

1° Toute œuvre d'art comporte nécessairement une double face : consciente et inconsciente, manifeste et latente.

2° Toute œuvre d'art est solution exemplaire de conflits exemplaires.

3° Toute œuvre d'art symbolise la dialectique universelle de la symbolisation elle-même.⁶

¹ « Préface des *Contes grotesques et arabesques* », *CEP*, p. 989. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

² Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, *Op. Cit.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ *Ibid.*, p. 191-192.

⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁶ Nicolas Abraham, « Le temps, le rythme et l'inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique » in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, *Op. Cit.*, p. 89.

Il existe une réelle affinité d'idée entre la notion d'inconscient du texte élaborée par Nicolas Abraham et la philosophie littéraire de Poe selon laquelle un poème doit posséder « une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini »¹. Étendu à l'ensemble de l'œuvre, non entre les bords d'un texte seulement, le « courant souterrain de pensée » devient sensible au fil des mots et à travers les figures qui font retour d'une création à l'autre. « Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation – disait Baudelaire en paraphrasant Sainte-Beuve –, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession »². Dans son article sur Senancour, Sainte-Beuve écrivait :

Chaque écrivain a son mot de prédilection qui revient fréquemment dans le discours et qui trahit par mégarde chez celui qui l'emploie, un vœu secret ou un faible. On a remarqué que madame de Staël prodiguait la *vie* ; elle-même a remarqué que M. de Guibert, dans son discours de réception à l'Académie, répéta, je ne sais combien de fois, le mot de *gloire* ; tel grand poète épanche sans relâche l'*harmonie* et les *flots* ; tel autre, à l'étroit dans cette civilisation étouffante, ne peut s'empêcher de remonter à une scène héroïque et au monde des *géants*.³

La méthode de Baudelaire inspirée par Sainte-Beuve induit encore une lecture plus ou moins biographique du texte. Mais déjà l'idée de l'inconscient de l'œuvre prend forme. Le but de la critique n'est pas la vérité du biographe obtenue au prix d'une enquête fournie. De fait, l'analyse lexicale de Sainte-Beuve n'évoque pas le « moi social », mais bien ce que Proust appelle le « moi profond » de l'écrivain⁴ – preuve que la distance n'est pas toujours grande entre les deux hommes. Chez Baudelaire, le mot *traduit* une idée fixe. Chez Sainte-Beuve, il « *trahit par mégarde* [...] un vœu secret ». Il n'est pas toujours un choix de l'auteur. Il parle plutôt qu'il n'est parlé ; il traduit (trahit) quelque chose de l'inconscient – un désir, une obsession –, en même temps qu'il reproduit *par sa fréquente répétition* un phénomène dont nous pouvons supposer depuis l'invention de la psychanalyse qu'il n'est pas sans rapport avec le retour du refoulé. Sainte-Beuve et Baudelaire ne sont pas loin de l'idée d'*automatisme de répétition*. Dans « La répétition de Freud à Lacan : “répéter : destin du sujet et voie du désir” » (2008), Evelyne Hurtado retrace les grandes étapes de la construction du concept freudien,

¹ *La Genèse d'un poème*, « Méthode de composition », *CEP*, p. 1016. Tr. de Baudelaire.

² « Sur mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 164.

³ Charles Augustin Sainte-Beuve, « M. de Sénancour. 1832 », *Portraits contemporains*, Volume 1, Didier, 1855, p. 115-116.

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 127.

jusqu'à l'élaboration, liée aux « cas de névroses traumatiques et de névroses de guerre »¹, de la notion de « compulsion de répétition » :

Le trauma, pour laisser en paix le sujet, exige d'être réduit, d'être symbolisé. Son retour incessant sous forme d'images, de rêves ou de mises en acte ne serait qu'une tentative par le sujet de le maîtriser en l'intégrant à l'organisation symbolique.

La répétition aurait donc pour fonction de diminuer le trauma. Mais cette fonction s'avère la plupart du temps inopérante. La répétition ne parvient pas à remplir cette mission. Elle doit sans cesse être reconduite, elle est sans cesse à refaire. Elle a un caractère d'automatisme. Freud dira que l'automatisme de répétition s'impose au principe de plaisir et au principe de réalité. Ainsi, il va établir que cette compulsion de répétition est un phénomène primaire chez l'être parlant, lié au trauma originaire, celui de la naissance, inhérent au fait même de vivre. Cette « exigence pulsionnelle » à revenir au point d'origine, à l'état inanimé, Freud va la nommer « pulsion de mort » ; son but viserait donc à restaurer un état antérieur.²

Publiée en 1933, année au cours de laquelle l'Allemagne nazie brûle les livres de Freud, l'étude en deux volumes de Marie Bonaparte consacrée à l'œuvre de Poe contribue à étendre le champ de recherche de la psychanalyse.

Marie Bonaparte effleure à peine la « face [...] consciente » et « manifeste » de l'œuvre d'art. De « The Philosophy of composition », elle retient surtout « la nécessité qu'avait Poe, aux yeux des autres et en partie des siens, de prétendre qu'il n'était pas un fou dominé par un tréfonds psychique atroce d'où montaient ses inspirations. »³ Certes, la conclusion de Poe – acquise au terme d'une longue série de déductions –, selon laquelle la mort d'une belle femme est le plus poétique sujet au monde, prête à sourire. Quelle heureuse coïncidence ! Le plus poétique sujet du monde est aussi l'un des thèmes récurrents de l'œuvre de Poe ! Mais Marie Bonaparte ne dit pas que la mystification de l'écrivain contient une part de vérité ; elle manque le discours littéraire, l'idée du texte – « prodigieuse » selon Mallarmé. « A savoir que tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint ; et que l'éternel coup d'ailes n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol. »⁴ Que la raison d'être du texte relève d'un conflit intérieur de l'auteur – conformément à l'hypothèse de lecture de Marie Bonaparte – ne diminue en rien le degré de vérité du discours littéraire. L'aveuglement de Poe sur le « tréfonds psychique atroce d'où montaient ses inspirations » est aussi ce par quoi il réussit à faire la lumière sur quelques éléments de réponse à la

¹ Eveline Hurtado, « La répétition de Freud à Lacan : “répéter : destin du sujet et voie du désir” » (texte issu d'un travail en cartel à Aix-en-Provence, en décembre 2008), in *Mensuel de l'EPFCL (École de la Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien France)*, Mensuel 44, Juin 2009, p. 50.

² *Ibid.*, p. 50-51.

³ Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, Paris, Denoël et Steele, 1933, p. 122-123.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Scolies », *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 772.

grande et éternelle question : qu'est-ce que la littérature ? Il manque au travail de Marie Bonaparte la question adressée à l'œuvre de Borges par Monique Charles : « La création est-elle obligatoirement répétition ou peut-elle instaurer de l'inédit psychique ? »¹

1. Les strates de l'identification

Les propos de Marie Bonaparte sur l'automatisme de répétition de Poe sont catégoriques :

L'automatisme de répétition qui préside à notre vie instinctive profonde assumait, pour Edgar Poe, ainsi qu'il arrive souvent, le masque d'un destin extérieur à nous-mêmes, destin qui lui enlevait l'une après l'autre ses « mères », mais sur un mode unique avec des variantes. Et il trouvait, vu la fixation à la mère de son enfance, chérie, adorée et vue, elle, sur son lit d'agonie et de mort, il arrivait que ces deuils atroces, tout en brisant le cœur d'Edgar, aussi le comblaient.²

Les propos de Marie Bonaparte sont toujours catégoriques donc, mais ils sont également appuyés sur des éléments biographiques dont la psychanalyste ne garantit pas toujours la certitude. Dans « Deuil, nécrophilie et sadisme » (1930-1931), la contemplation du corps sans vie d'Elizabeth par l'enfant Poe est encore hypothétique :

En tout cas, même si l'enfant n'avait pas contemplé la chair glacée et cireuse du cadavre, cette chair dont est pétri si amoureusement le visage et de Bérénice et de Madeleine et de Rowena, le petit Edgar aurait inévitablement vu, jour après jour, sur les traits, dans le corps de sa mère chérie, les progrès de la phtisie, l'amaigrissement, la toux et les hémoptysies. C'est pourquoi, en vertu des fixations profondes régnant en l'inconscient, et de l'automatisme de répétition qui les font par la suite dominer notre vie, Edgar Poe devait rester condamné à aimer de passion des femmes porteuses des attributs morbides ou mortuaires de sa mère chérie, soit dans la fiction, soit dans la vie.³

Les arguments diffèrent légèrement au gré des publications. Mais la conclusion ne varie pas. *A posteriori*, Marie Bonaparte ouvre une multitude de pistes à explorer dans le cadre d'une étude de *l'inconscient de l'œuvre*. L'une d'entre elles est l'idée simple, efficace, formulée à propos d'Ulalume, selon laquelle les mortes fictives de Poe sont conçues à la manière des poupées russes. Selon la psychanalyste, « le caveau d'Ulalume contenait plusieurs autres

¹ Monique Charles, *Borges, ou, l'étrangeté apprivoisée : approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, Editions L'Harmattan, « Psychanalyse et Civilisations », 2002, p. 7.

² Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 57.

³ Marie Bonaparte, « Deuil, nécrophilie et sadisme », *Psychanalyse*, 2005/1 no 2, p. 110.

mortes : sous Virginia, Frances Allan ; plus bas encore Hélène Stanard ; et, tout au fond, la grande morte décisive : la mère du poète, Élisabeth Arnold. »¹

« Morella » est sans doute l'un des meilleurs exemples isolés de la thèse de Marie Bonaparte. « Puisque pour Edgar Poe, l'amour avait pris dès l'enfance le visage de la mort, il fallait bien, pour qu'il fût comblé, que la seconde Morella à son tour mourût, comme devait mourir, quelques années plus tard, la petite Virginia, suivant l'exemple d'Elizabeth Arnold. »² Fidèle aux conclusions de l'élève de Freud, Roger Asselineau souligne une « coïncidence remarquable » : « Virginia Clemm, que Poe commençait alors à aimer, [...] n'avait elle aussi qu'une dizaine d'années à l'époque où fut écrit le conte »³. La fille de Morella serait donc un double fictif de la cousine et future épouse de Poe, épousée un an après la publication de la nouvelle. Roger Asselineau continue d'appliquer la grille de lecture bonapartiste au texte, en lisant, en transparence, à travers le récit, le conflit intérieur de l'auteur, dont l'amour qu'il porte à Virginia est « tout à la fois de fidélité au souvenir de la morte [...] et d'infidélité puisque, malgré tout, la morte est trahie », et en associant la fin du dilemme à la mort de la seconde Morella : elle « permet [...] au héros, et à Poe, de retrouver le cadavre aimé auquel ils étaient inconsciemment attachés. »⁴ Roger Asselineau suit l'exemple de Marie Bonaparte en identifiant la première Morella à Elizabeth Arnold, « la morte [...] trahie », et « non point, comme l'ont cru certains [à] la jeune Mary Devereaux dont Poe s'éprit à Baltimore en sa jeunesse »⁵. Mais l'interprétation psychanalytique de Marie Bonaparte est plus complexe. « Morella » – dit-elle – met en scène le « double mécanisme de l'âme de l'auteur » consistant à « *s'arracher* à la fixation maternelle qui l'écrase [...] [et] [à] y revenir »⁶ presque aussitôt.

Dans *Morella*, le veuf s'attache si intensément à la fille de la défunte qu'un sentiment de culpabilité obscur mais profond vient le pénétrer ; dans *Ligeia* et *Éléonora*, il mène à l'autel une autre femme, Rowena ou Ermengarde. Ermengarde nous est présentée comme assez semblable à la disparue ; Rowena, au contraire, est douée d'une beauté de type opposé à celle de Ligeia ; elle a les yeux bleus et les cheveux blonds, tandis que les cheveux et les yeux de Ligeia sont de la teinte du corbeau. Mais en vain le héros a tenté l'infidélité totale à la morte : il ne lui échappera pas. Rowena est frappée, par la main spectrale de Ligeia qui lui verse le poison, de la même maladie que celle-ci : elle lui devient identique, elle meurt comme elle, et son cadavre lui-même, à la fin, se mue en la personne de Ligeia. C'est dans *Ligeia* que ce double mécanisme de la fidélité dans l'infidélité apparaît le plus intégralement. Dans *Morella*, l'accent est plutôt porté sur la fidélité fatale, de par l'identité d'aspect comme de nom de la fille

¹ *Ibid.*, p. 112.

² Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 289.

³ Roger Asselineau, « Introduction », *Choix de contes*, Paris, Aubier, 1958, p. 56.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Marie Bonaparte, « Deuil, nécrophilie et sadisme », *Op. Cit.*, p. 113.

avec la mère. Dans *Éléonora*, au contraire, c'est sur l'infidélité que l'accent porte : en vertu de l'autorisation miséricordieuse de la morte, le héros peut garder sa seconde épouse Ermengarde. Mais nous le soupçonnons : les motifs du pardon de la morte, qui ne seront révélés que « dans le ciel », sont sans doute qu'Ermengarde, au fond, réincarne Éléonora.¹

Chez Marie Bonaparte, les trois contes aux héroïnes éponymes expriment un même désir de « fidélité dans l'infidélité »². Ils forment donc un triptyque à l'intérieur du « cycle de la mère morte-vivante » – qui compte huit textes : « Bérénice », « Morella », « Ligeia », « La Chute de la maison Usher », « Éléonora », « Le Portrait ovale », « L'Assignation » et « Metzengerstein ».

La lecture de « Berenice » par Henri Justin fait également écho à l'interprétation de Marie Bonaparte en exploitant le thème du complexe d'Œdipe qui – selon lui – sous-tend le conte :

[Bérénice] tente dans un sourire que son émaciation rend sinistre une ultime invitation à l'amour – invitation qu'Egeus comprend, mais qui l'horripile d'autant plus qu'il plaque maintenant sur sa cousine l'image, la vision plutôt, de sa mère morte. Menacé par la tentation de l'innommable, il se raccroche aux dents de Bérénice comme aux seuls appuis possibles dans le déferlement du vertige³.

Henri Justin ne quitte pas le cadre de l'étude littéraire. Il n'entreprend pas la psychanalyse de Poe. Mais il retrouve quelques-unes des pistes de lecture ouvertes par l'élève de Freud, en rencontrant le « mythe personnel » de l'écrivain américain. À propos de « Berenice », Marie Bonaparte écrit :

[...] le danger de la sexualité, le châtement menaçant pour qui s'y livrerait sont indiquées, dans Bérénice, par la hantise qu'Egeus a des dents de celle-ci. On trouve chez beaucoup d'impuissants, en effet, quand on les analyse, l'idée plus ou moins consciente, et qui semblera étrange à plus d'un lecteur, que le vagin de la femme est denté et partant dangereux, pouvant mordre et châtier. L'inconscient de Poe, d'après le témoignage de ses contes, devait aussi contenir ce fantasme. La bouche et le vagin sont dans l'inconscient des équivalents, et lorsqu'Egeus arrache à Bérénice ses dents dans une impulsion morbide, il cède à la fois à l'attrait du vagin maternel et à un désir de vengeance contre celui-ci qui, trop dangereux, l'écarta de la possession de la femme. Il accomplit par là sur la mère chérie, et haïe à la fois pour avoir repoussé l'amour sexuel de son enfant, une sorte de castration punitive.⁴

L'héroïne est donc identifiée – comme Morella – à Elizabeth Arnold et Virginia Clemm. L'automatisme de répétition de l'auteur force la psychanalyste au ressassement. Au risque – elle le concède – de fatiguer le lecteur :

¹ *Ibid.*, p. 114-115.

² *Ibid.*, p. 113.

³ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 99.

⁴ Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 283-284.

Je ne puis pourtant lui épargner cette lassitude. Car cette monotonie, cette répétition perpétuelle, sont elles-mêmes expressions du psychisme de Poe. Puisqu'elles s'imposèrent à lui, nous n'avons pas le droit de nous y dérober [...]. Car peut-être mieux qu'aucun exemplaire isolé, cette monotonie du thème comme de son expression permet de sentir l'écrasant automatisme de répétition qui dominait l'âme, la vie et l'œuvre d'Edgar Poe.¹

Plus que la répétition, c'est – pourrait-on dire – la répétition de la répétition qui compte, qui donne aux figures romanesques de la revenante un surplus de sens. À travers chacune d'elles, apparaissent au moins deux des héroïnes personnelles de la vie de Poe, Elizabeth et Virginia, l'une et l'autre, représentant ensemble les *trois* images freudiennes de la femme : « la génitrice, la compagne, la mort »². Chacune préfigure ou reproduit – même approximativement, d'une manière ou d'une autre – telle ou telle « morte-vivante » de l'œuvre de Poe, fantôme réel ou symbolique. Chez Marie Bonaparte donc, la figure de la revenante est déjà une figure de l'innombrable.

À l'interprétation psychanalytique des textes de Poe, l'élaboration de nouvelles théories de la psychanalyse, depuis Freud, et de la littérature, – sous l'impulsion notamment de la critique des années soixante – apporte des possibilités de variation qui manquent à la lecture de Marie Bonaparte. Marie Bonaparte « plaque » sur le fantasme des dents le symbole freudien du « vagin denté ». Mais « [le rêve] des “dents”, évoquant leur poussée ou leur perte, leur réparation ou leur déchaussement », et qui « se rencontre dans presque toutes les analyses », désigne la plupart du temps une transition, selon Maria Torok, et traduit « le conflit de passage d'un stade d'introjection à un autre »³. Or Egaeus – nous l'avons déjà dit – veut la permanence des choses. Il s'oppose à « l'esprit de métamorphose » (*the spirit of change*). Après avoir détourné le regard des yeux de l'héroïne (*the changed Berenice*), ternes et vitreux, il contemple fixement les dents de la jeune fille, dont l'image ne quitte pas la bibliothèque et flotte parmi les lumières changeantes de la pièce (*the changing lights*). Les dents de Berenice représentent *l'Invariable* absolu. *Autrement dit, le symbole de la transition est renversé*. Ici, le refus du changement passe d'abord par un retournement de l'image de la perte⁴.

Dans « La Folie Edgar Poe » (2010), Thierry Fromentin applique au cas de l'écrivain américain la théorie d'inspiration freudienne de Michel Lasselin, selon laquelle l'alcoolisme

¹ *Ibid.*, p. 289.

² André Green, *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2010, p.87.

³ Maria Torok, « Maladie du deuil », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, *Op. Cit.*, p. 249.

⁴ Le crime d'Egaeus n'en demeure pas moins un acte à connotation sexuelle.

résulte « de puissantes fixations affectives », liées à « des expériences douloureuses de la toute première jeunesse »¹ :

Pour Michel Lasselin, l'alcoolique a raté [la] phase qui suit immédiatement l'assomption jubilatoire de l'image par l'enfant. Pas d'Autre maternel suffisamment consistant et présent pour soutenir cette assomption. Pour une raison ou une autre, qui peut être un moment dépressif, un deuil, un désinvestissement provisoire, la mère a manqué et a regardé ailleurs. Pas totalement cependant, l'enfant a tout de même représenté pour la mère, il n'est pas un bout de chair dans l'imaginaire de la mère, il ne sera pas de ce fait psychotique, mais elle a manqué. Cette défaillance de l'investissement libidinal de l'enfant par une mère présente-absente entraîne un certain nombre de conséquences cliniques.²

L'article de Thierry Fromentin justifie à nouveau l'identification de la mère de Poe à la seconde Berenice aux yeux « sans vie et sans éclat »³. Il renvoie encore une fois à l'exégèse de Marie Bonaparte. Mais l'absence provisoire de l'enfant au regard de la mère fait également signe vers une invention théorique postérieure au temps de la psychanalyste : le concept de la mère morte d'André Green (1980). Lequel ne résulte pas d'une étude « des conséquences psychiques de la mort réelle de la mère » et désigne :

[...] une imago qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant, source de la vitalité de l'enfant, en figure lointaine, atone, quasi inanimée, imprégnant très profondément les investissements de certains sujets [...] et pesant sur le destin de leur avenir libidinal objectal et narcissique. La mère morte est donc, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une mère qui demeure en vie, mais qui est pour ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin.⁴

Le concept de la mère morte est riche de plusieurs idées avec lesquelles les lecteurs de l'auteur américain sont déjà familiers : *l'identification inconsciente du sujet à la mère morte*, *l'enterrement prématuré* (à propos de la mère d'un patient, André Green écrit : « Elle avait été enterrée vive, mais son tombeau lui-même avait disparu »⁵), – « *le meurtre psychique de l'objet, accompli sans haine* » (André Green ajoute : « On comprend que l'affliction maternelle interdise toute émergence d'un contingent de haine susceptible d'endommager encore plus son image »⁶), – « *le sentiment [qu'a le patient] qu'une malédiction pèse sur lui, celle de la mère morte qui n'en finit pas de mourir et qui le retient prisonnier* »⁷, – ou encore la conclusion du psychanalyste qui n'est pas loin d'être la morale d'« Eleonora » : « *La leçon de la*

¹ Thierry Fromentin, « La folie Edgar Poe », *La revue lacanienne*, 2010/2 n° 7, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *CEP*, p. 135.

⁴ André Green, *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, *Op. Cit.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁷ *Ibid.*, p. 259-260.

*mère morte est qu'elle aussi doit mourir un jour pour qu'une autre soit aimée. Mais cette mort doit être lente et douce pour que le souvenir de son amour ne périsse pas et nourrisse l'amour que généreusement elle offrira à celle qui prend sa place. »*¹ Qu'il soit ou non un outil de compréhension de la vie psychique de l'écrivain², qu'importe – le concept d'André Green nous offre une clé de lecture de l'œuvre de Poe, où la mère, figure récurrente, apparaît et réapparaît, le temps d'une ligne, d'un ou plusieurs paragraphes, et produit toute une lignée d'orphelins parmi les héros et narrateurs des contes ; *c'est un élément de l'inconscient collectif des textes de Poe*, c'est le regard absent d'Egeus qui « a toujours regardé Bérénice sans la voir »³, l'œil vide de la seconde Berenice, l'œil éteint de Roderick Usher, d'Auguste Bedloe, l'œil couvert d'une taie du vieillard de « The Tell Tale Heart », l'aveuglement du peintre qui ne détourne plus « ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme »⁴.

2. Transpositions et remaniements

Marie Bonaparte compare le paragraphe de « Metzengerstein » consacré à la mère du héros, qui n'apparaît plus dans l'édition établie par Griswold en 1850, conformément sans doute aux intentions de l'auteur, et « les passages supprimés par Poe en 1845, dans les versions ultimes [...] de *Bérénice*, d'*Éléonora*, du *Portrait ovale* », aux « fragments oubliés du rêve qui reviennent après coup ». Or, dit-elle :

Tout analyste le sait : ces fragments oniriques sont généralement importants ; si la censure du rêve au réveil les a supprimés momentanément ou durablement du souvenir du rêve manifeste, c'est qu'ils étaient particulièrement significatifs et révélateurs de son sens latent. Or, de quoi parlent tous ces passages supprimés par Poe et que nous rétablissons ? Dans *Bérénice*, de la femme morte couchée dans son cercueil, et d'opium ; dans *Éléonora*, c'est la description de la femme qui est supprimée ; dans le *Portrait ovale*, c'est l'aveu circonstancié de l'opium [...].⁵

Deux évidences entrent en contradiction avec les propos de Marie Bonaparte. *Premièrement, une œuvre d'art n'est pas un rêve*. Certes, l'une comme l'autre traduisent les obsessions inconscientes de l'auteur. Mais cela ne signifie pas que l'œuvre d'art n'est pas en même temps, et toujours, autre chose qu'une matière comparable en tous points à un rêve. Entre le cauchemar de Stevenson à l'origine de « Strange Case of Dr Jekyll et Mr. Hyde » et le conte publié

¹ *Ibid.*, p. 282.

² Cela, nous n'avons pas la compétence d'en juger (comme nous n'avons d'ailleurs pas les compétences requises pour valider l'une ou l'autre des interprétations psychanalytiques de Poe que nous abordons).

³ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 347.

en 1886, il y a au moins – c’est beaucoup – la différence entre le « travail du rêve »¹ et le procès de l’écriture. *Deuxièmement, les suppressions auxquelles Marie Bonaparte fait allusion participent d’une entreprise de remaniements et de transpositions longue de toute la carrière de l’auteur.* Autrement dit – parmi les exemples fournis par la psychanalyste –, Poe ne fait jamais rien disparaître ici et là – d’un trait de rature – qui n’apparaisse ailleurs, dans un autre conte.

Dans une lettre à Philip P. Cooke, en 1846, Poe confie « [avoir] toujours gardé à l’esprit l’unité qui fait le livre » et « composé [chacun de ses contes] en fonction de son effet comme partie d’un *tout* ». ² Quelques années plus tôt, le 21 septembre 1938, il écrivait – toujours à Philip P. Cooke :

Vous souvenez-vous qu’il y a là [dans *Morella*] une conviction graduelle de la part du parent que l’esprit de la première *Morella* occupe (« tenants ») la personne de la seconde ? Il était nécessaire, puisque *Morella* était écrit, de modifier *Ligeia* : je fus donc obligé de me contenter d’une soudaine demi-conscience, que prend le narrateur, du fait que *Ligeia* se dresse devant lui. Il y a un point que je n’ai pas complètement développé – j’aurais dû suggérer que la volonté n’a pas accompli son intention – il y aurait eu une rechute – finale – et *Ligeia* (qui n’avait réussi que dans la mesure où elle avait communiqué une idée de la vérité au narrateur) aurait dû être enterrée en tant que Rowena, les altérations physiques s’étant graduellement effacées. ³

En refusant de développer la fin de « *Ligeia* » selon ses premières intentions, et ce, afin de ne pas reproduire la conclusion de « *Morella* », Poe évite de donner à l’Unité du livre les caractères de l’uniformité. « Il y a déjà *Morella*, souffrons donc que *Ligeia* reste telle quelle »⁴. La formule concerne l’art des contes. Mais elle nous renseigne en même temps sur la manière dont Poe répond à la question ontologique des doubles. Les contes nous l’ont déjà dit et répété : les doubles ne peuvent pas coexister au même endroit et au même moment ; la présence de l’un auprès de l’autre entraîne aussitôt la disparition d’au moins l’un d’entre eux. Dans « *The Fall of the House of Usher* » (septembre 1839) – remarque Maryse Ducreu-Petit – « voir lady Madeline, c’est ne plus voir son frère » ; « comme au théâtre quand le même ac-

¹ Cf. Juliette Vion-Dury, Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes fantastiques*, Presses universitaires de Limoges, 2001, 167 : « Paisiblement installé à Bournemouth avec son épouse Fanny et sa famille, entouré de nombreux amis, Stevenson n’échappe pas plus que dans sa ville natale d’Édimbourg aux cauchemars qui le hantent. Une nuit, Fanny doit le réveiller alors qu’il pousse des cris perçants : “Je rêvais d’un joli conte d’horreur”, lui révèle-t-il. C’est ce conte d’horreur qui va devenir *L’Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Stevenson en effet croit en ce que Freud appellera le “travail du rêve”, et il a lui-même expliqué que le matériau de ses récits lui était fourni par ses “Brownies”, des petits lutins écrivant à sa place pendant son sommeil. »

² *Ibid.*

³ Citation empruntée à Hélène Cixous, « Une poétique du revenir », *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, « Poétique », 1974, p. 158, n. 2. Les modifications apportées entre crochets et parenthèses sont d’Hélène Cixous.

⁴ *Ibid.*

teur joue deux rôles, il est impossible que les deux personnages soient présents en même temps »¹. À moins qu'il y ait entre eux la distance qui sépare la vie et la mort.

Plongée dans un état cataleptique dont les médecins et l'entourage de la victime confondent les symptômes avec les signes cliniques de la mort, Madeline est mise en bière et confiée à la solitude d'un lugubre caveau, quelque part dans les souterrains du bâtiment. Après avoir déplacé le couvercle du cercueil, le narrateur et Roderick contemplent « la face du cadavre »². Une ressemblance extraordinaire entre le frère et la sœur attire aussitôt l'attention du narrateur, *dont le regard pour la première fois va et vient de l'un à l'autre* (grâce à quelques mots murmurés par Usher, il apprend que « la défunte et lui étaient jumeaux, et que des sympathies d'une nature presque inexplicable avaient toujours existé entre eux »³). Ici donc, *c'est l'absence de Madeline à la vie qui autorise la présence du corps de la jeune femme auprès de Roderick et du narrateur, figure extérieure à la Maison Usher*. Autrement dit, *c'est elle encore – et surtout – qui sauvegarde la présence de Roderick au monde*. Sitôt Madeline sortie de la torpeur cataleptique et revenue auprès du héros, la confrontation n'est plus possible : « avec un cri plaintif et profond, elle tomb[e] lourdement en avant sur son frère, et dans sa violente et définitive agonie, elle l'entraîn[e] à terre, cadavre maintenant et victime de ses terreurs anticipées. »⁴

Publié en automne 1839, « William Wilson » met également en scène une rencontre de doubles fatale à chacun d'eux. Face au miroir, le héros voit un autre à son image, « mort au monde, au ciel et à l'espérance »⁵, qu'il a assassiné d'un coup d'épée. Dans « Ligeia », Rowena tombe malade et devient l'hôte de la défunte. La blonde aux yeux bleus se transforme en Ligeia, la brune au regard couleur de jais. Transposition, substitution d'un corps à la place d'un autre, l'apparition de la première épouse disparue implique la disparition immédiate de la seconde.

3. Les cheveux jaunes de Berenice

Au fil des publications, Poe modifie l'image de ses héroïnes en fonction des nouvelles mortes-vivantes. Les versions successives de « Ligeia » entraînent le remaniement de « Bere-

¹ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*, Op. Cit., p. 27-28.

² CEP, p. 416.

³ *Ibid.*

⁴ CEP, p. 420.

⁵ CEP, p. 442.

nice » et de « Morella » : *le retrait en 1840 du passage révélant l'opiomanie d'Egeus*, laquelle était l'objet d'une simple allusion, au détour d'une phrase (« Ligeia » compte six occurrences du mot « opium »), – *la disparition d'une phrase relative à la seconde Berenice* (appliquée à Rowena dès la première publication du conte, en 1838), – *la suppression en 1842 du poème inséré dans « Morella », intitulé « Catholic Hymn »* (Poe ajoute « The Conqueror Worm » dans la version définitive de « Ligeia », publiée trois ans plus tard). Toujours en 1845, Poe supprime la description de la cousine d'Egeus « couchée dans son cercueil ». Or « The Fall of the house of Usher » contient une scène similaire. Là, nous retrouvons le rictus de Berenice sur les lèvres de Madeline, « ce sourire équivoque et languissant qui est si terrible dans la mort »¹.

Dans « Berenice », l'héroïne « commence par avoir des cheveux d'or (*golden*, pas *yellow*), et c'est en noir – souligne Marie Bonaparte –, “en boucles à présent aussi noires que l'aile du corbeau”, (*ringlets now black as the raven's wings*), que les transforme sa maladie »². Dans la version définitive, la blondeur originelle de l'héroïne est donc perdue *deux fois* : les cheveux de la première Berenice sont devenus « d'un noir de jais » (*jetty*) et prennent ensuite la couleur d'un jaune vif (*vivid yellow*). Marie Bonaparte ajoute : « le *blond* (non le *jaune*) des cheveux est plutôt chez Poe, symbole d'“infidélité” à la mère aux cheveux *noirs*, qui reparaitrait, ainsi, en la première version du conte, dans le corps même de la blonde cousine, tout comme Ligeia se réincarne en Rowena la blonde. »³

« Berenice » 1835 / 1840

[...] **the once golden hair** [...] overshadowed the hollow temples with ringlets **now black as the raven's wing**⁴

« Ligeia » 1838 / 1842 / 1845

[...] **the raven-black**, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses [of Ligeia]⁵

[...] the **fair-haired** and blue-eyed lady Rowena Trevanion, of Tremaine⁶

[...] huge masses of long and dishevelled hair. *It was blacker than the raven wings of the midnight!*¹

¹ CEP, p. 416.

² Marie Bonaparte, *Edgar Poe Étude psychanalytique*, volume I, *Op. Cit.*, p. 281.

³ *Ibid.*, p. 281-282.

⁴ URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>> (« Berenice » 1835) Consulté le 20 octobre 2013.

URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/bernicec.htm>> (« Berenice » 1840). Consulté le 20 octobre 2013. Tr. : « les cheveux, autrefois d'un blond doré, [...] ombrageaient les tempes creuses d'innombrables boucles » (Nous traduisons en adaptant la version de Baudelaire).

⁵ URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/ligeiaa.htm>> Consulté le 20 octobre 2013. Tr. de Baudelaire : « cette chevelure d'un noir de corbeau, lustrée, luxuriante, naturellement bouclée ». « Ligeia », CEP, p. 363.

⁶ URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/ligeiac.htm>> Consulté le 20 octobre 2013. Tr. de Baudelaire : « lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la blonde chevelure et aux yeux bleus ». CEP, p. 369.

« Berenice » 1845

[...] **the once jetty hair** [...] overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, **now of a vivid yellow**²

Les chevelures de Berenice et de Rowena ne sont pas tout à fait identiques. L'une est dorée (*golden hair*), l'autre non (*fair-haired*). La première image de la cousine d'Egeus renvoie à la fois à la blonde Rowena et à la brune Ligeia. L'or – dont « Ligeia » multiplie les occurrences : « *the carpets of tufted gold !* », « *through thirst of gold* », « *a single chain of gold* », « *golden candelabras of Eastern figure* », « *cloth of gold* », « *the golden carpet* »³ – est le symbole de l'héroïne éponyme du conte (conclusion qui a fait l'objet d'une brillante démonstration par Claude Richard dans « L ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de "Ligeia" »⁴). Ainsi, Poe supprime deux renvois à « Ligeia » en inversant le sens de la transformation des cheveux de Berenice, et en choisissant ensuite la couleur jaune, au lieu de la blondeur dorée des versions précédentes. Il privilégie d'autres rapprochements, les boucles jaunes étant une allusion directe, selon Marie Bonaparte – et plus tard Henri Justin –, à « Vie-dans-la Mort », « [la] mort-putain [qui] symbolise la condamnation du Vieux Marin »⁵ dans le poème de Coleridge :

Or il est deux autres créations d'Edgar Poe où les cheveux de l'héroïne sont également qualifiés de jaunes (*yellow*) [...]. Ce sont les deux poèmes *Eulalie* et *Lénore*. Dans *Eulalie*, il n'est pas question de malheur, si ce n'est pour le conjurer. Mais dans *Lénore*, c'est ainsi qu'il est fait mention du jaune des cheveux : Lénore est couchée dans son cercueil, « la vie sur sa blonde chevelure », (littéralement : sur ses cheveux jaunes), « mais pas dans les yeux – la vie là encore, sur la chevelure – la mort aux yeux. » Voilà qui semble confirmer que le jaune des cheveux était positivement devenu, pour Edgar Poe, un symbole de cette Vie dans la Mort qui est celle de toutes ses héroïnes [...].⁶

¹ URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/ligeiae.htm>> Consulté le 20 octobre 2013. Tr. de Baudelaire : « une masse énorme de longs cheveux désordonnés : ils étaient plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau ! » *CEP*, p. 374.

² URL : <<http://www.eapoe.org/works/tales/berniced.htm>> Consulté le 20 octobre 2013. Tr. de Baudelaire : « les cheveux, autrefois d'un noir de jais, [...] ombrageaient les tempes creuses d'innombrables boucles, actuellement d'un blond ardent ». *CEP*, p. 135.

³ *CTP*, p. 657-662.

⁴ Cf. Claude Richard, « L ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de "Ligeia" », in *Edgar Allan Poe écrivain*, Delta, 1990.

⁵ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, *Op. Cit.*, p. 133. Cf. Samuel Taylor, Coleridge, *La Chanson du vieux marin*, traduite par Auguste Barbier et illustrée par Gustave Doré, Paris, Hachette, 1877, p. 8 : « Her lips were red, her looks were free, / Her locks were yellow as gold : / Her skin was as white as leprosy, / The Night-Mare LIFE-IN-DEATH was she, / Who thickens man's blood as cold. » Tr. d'A. Barbier : « Ses lèvres étaient rouges, ses regards hardis ; elle avait les cheveux jaunes comme de l'or, et la peau blanche, et la peau blanche comme celle d'un lépreux. C'était ce cauchemar qui gèle et ralentit le cœur de l'homme, VIE-DANS-LA-MORT. » (*Ibid.*, p. 8). La chevelure de « Life-in-Death » est « *yellow as gold* » : dans « Berenice », les retouches de Poe dissocient les éléments de la comparaison posée par Coleridge. Il y a tout à la fois renvoi à et rupture avec le modèle britannique.

⁶ Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 281.

Publié tout d'abord en 1831, sous le titre « A Paeon », « Lenore » a subi d'importants remaniements jusqu'en 1844, date à laquelle Edgar Poe ajoute l'adjectif « yellow »¹. Or le poème « Eulalie » – qui évoque dès la première version des cheveux « jaunes » – a sans doute été composé cette année-là.² Autrement dit : *c'est elle* – « *the yellow-haired Eulalie* » – qui donne à Lenore et Berenice leur nouvelle et définitive apparence. L'adjectif « yellow » offre également à la cousine d'Egeus la lettre qui manque à son prénom, « l ».

Dans « Ligeia », la consonne « l », selon Claude Richard, est l'équivalent alphabétique de Dieu et donc l'objet de « conquête » du héros³. Elle hante presque tous les prénoms féminins de l'œuvre de Poe : Morella, Ligeia, Madeline, Eleonora, Helen, Lenore, Eulalie, Ulalume, Annabel Lee...⁴ Nous la trouvons aussi dans « The Facts in the Case of M. Valdemar ». C'est le nom de l'étudiant anonyme : « Mr. L——l », qui s'évanouit en entendant le héros prononcer la sentence impossible : « *I am dead* »⁵, « je suis mort »⁶.

No person present even affected to deny, or attempted to repress, the unutterable, shuddering horror which these few words, thus uttered, were so well calculated to convey. Mr. L——l (the student) swooned. The nurses immediately left the chamber, and could not be induced to return. My own impressions I would not pretend to render intelligible to the reader. For nearly an hour, we busied ourselves, silently – without the utterance of a word — in endeavors **to revive Mr. L——l**.⁷

Les derniers mots – « to revive Mr. L——l », en français : « pour ranimer (*réveiller, faire revenir à soi*) M. L——l » – sont-ils une allusion parodique de Poe à ses propres *revenantes* ? Littéralement, *to revive* signifie « ressusciter, faire revenir à la vie ». La scène est terrible, effrayante. Mais elle n'est pas dénuée d'un certain humour, gaguesque. Poe choisit cinq mots seulement – efficaces – qui créent un effet de rupture : « *Mr. L——l (the student) swooned* ». Imaginons la scène : le corps de l'étudiant tombant raide sur le sol, à la renverse. Elle prêterait moins à sourire si Poe ne s'amusait pas aussi avec le champ lexical de la revenance en utili-

¹ À partir de 1844, les corrections sont plus discrètes. Cf. Edgar Allan Poe, *Complete Poems*, edited by Thomas Olive Mabbott, (*Mabbott I*), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

² Cf. *Mabbott I*, p. 348.

³ Cf. Claude Richard, « L ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de "Ligeia" », *Edgar Allan Poe écrivain*, Delta, 1990.

⁴ Liste à laquelle on pourrait ajouter le nom de « Lady Mary ».

⁵ *CTP*, p. 101.

⁶ *CEP*, p. 892.

⁷ *CTP*, p. 101. / *CEP*, p. 892 : « Aucune des personnes présentes n'essaya de nier ni même de réprimer l'indescriptible, la frissonnante horreur que ces quelques mots ainsi prononcés étaient si bien faits pour créer. M. L...l, l'étudiant, s'évanouit. Les gardes-malades s'enfuirent immédiatement de la chambre, et il fut impossible de les y ramener. Quant à mes propres impressions, je ne prétends pas les rendre intelligibles pour le lecteur. Pendant près d'une heure, nous nous occupâmes en silence (pas un mot ne fut prononcé) à rappeler M. L...L à la vie. Quand il fut revenu à lui, nous reprîmes nos investigations sur l'état de M. Valdemar. » Tr. de Baudelaire.

sant les verbes « *return* » et « *revive* ». Valdemar est là – bien conscient –, mort parmi les vivants, tandis que les vivants eux-mêmes (les infirmiers, l'étudiant) sont incapables de revenir auprès du défunt : les uns s'enfuient et refusent obstinément de retourner dans la chambre ; l'autre, évanoui, reste inconscient pendant une heure. C'est lui maintenant, « Mr. L——l », qu'il faut rendre à la vie. À nouveau donc, et là, avec drôlerie, Poe trace la ligne de séparation entre les vivants et les morts *en pointillés*.

*

La transgression des frontières entre la mort et la vie est scandaleuse, scandaleuse parce qu'elle menace le bon ordre des choses, nos certitudes, nos habitudes de pensée. Or disparaissent toujours, lorsqu'apparaît la figure – féminine ou masculine – du revenant, les limites entre l'une et l'autre. Disparaît également la ligne droite du temps ; le passé, le présent, le futur deviennent des catégories troubles, cases imbriquées les unes dans les autres. La permanence de l'identité au-delà de la vie physique, l'apparition *fantomatique* des *vivants* – vision aberrante : antérieure à la mort – marquent l'avènement d'un temps nouveau, anachronique. Poe explore les zones grises de la notion de genre, où les différences entre le féminin et le masculin s'estompent. Il troue, il découpe le tissu du texte en déplaçant une même figure, la figure de la mère morte, d'un conte dans un autre. Il nous donne à penser l'inquiétude, l'intranquillité, l'absence de repos de la pensée elle-même, longue, essentielle, le passage d'une idée à l'autre, *vers* l'autre, à l'endroit d'une comparaison, d'une contradiction ; ce qu'il nous donne à penser, c'est le mouvement de la vie. L'œuvre de Poe est trompeuse : elle nous parle de mort, de fantômes, de revenants, mais elle est, toujours, du côté de la vie, de la vie qui passe, fragile, lumineuse. Poe nous met en garde. Il nous avertit du risque de vivre en dessous de la vie, *à la manière des fantômes*, tel Egaeus, non Berenice, Egaeus enterré vivant, enseveli en lui-même, dans cette tombe, cette petite mort qui s'appelle la mélancolie. Il nous dit aussi d'apprendre à vivre en apprenant à vivre *avec les fantômes* : « en apprenant non pas à faire la conversation avec le fantôme mais à s'entretenir avec lui, avec elle, à lui laisser ou à lui rendre la parole, fût-ce en soi, en l'autre, en l'autre en soi : ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore », écrit Jacques Derrida.

À la liste des revenants de Poe, il est temps d'ajouter un nom : Poe. Ajoutons l'écrivain à la liste, donc, et demandons-nous : *comment vivre avec les fantômes ? comment*

apprendre à vivre en apprenant à vivre avec les fantômes ? Paradoxalement, Baudelaire, dont tant de textes – lettres, poèmes – nous disent l’ignorance qu’il avait, dans laquelle il a vécu, de la jouissance de vivre, – paradoxalement, Baudelaire nous répond, à sa façon, et de plusieurs manières : en traduisant Poe, en fréquentant l’œuvre de l’auteur américain, longtemps, et en nous racontant l’insaisissable, « l’imprévu qui se montre, [...] l’inconnu qui passe »¹. « Volontiers – dit-il – je n’écrirais que pour les morts »². De fait, Baudelaire parle aux vivants comme – on imagine – il parlerait aux morts, en s’adressant à la part la plus lointaine, silencieuse, de l’autre.

¹ « Les Foules », *PPP, OC, I*, p. 291.

² « À J. G. F. », *PA, OC, I*, p. 400.

CHAPITRE II

Du côté de Baudelaire

La fidélité est « un des signes du génie », selon Baudelaire.¹ C'est aussi, toujours, un critère de l'amitié. Laquelle est d'abord, fondamentalement, – souligne Jacques Derrida – un acte d'amour :

Aimer, voilà ce qu'on entend avant tout, de bon sens, voilà ce qu'il faut entendre, ce qu'on ne peut pas ne pas entendre, en toute confiance, quand résonne le mot *amitié* : l'amitié consiste à aimer, n'est-ce pas, c'est une façon d'aimer bien sûr. Conséquence, implication : c'est donc un acte avant d'être une situation, l'*acte* d'aimer plutôt, plus tôt que l'*état* d'être aimé. Une action avant une passion. L'acte de cette activité, cette intention d'aimer, le *phileîn*, est plus propre à l'amitié elle-même (*kata ten philían*) que la situation qui consiste à se laisser aimer ou à se faire aimer, en tous cas à être aimé (*phileisthai*). L'être-aimé dit certes quelque chose de la *phília*, mais seulement du côté de l'aimé (*philéton*). Il ne dit rien de l'amitié *elle-même* qui implique en *elle-même*, *proprement*, essentiellement, l'acte et l'activité : il faut bien que quelqu'un aime pour savoir ce que veut dire aimer, puis, et seulement alors, être aimé.²

Si l'amitié est un acte, avant tout, alors elle est aussi, invariablement, – ajoute le philosophe – du côté de la vie :

[...] la vie, le souffle, l'âme se trouvent toujours et nécessairement du côté de l'aimant ou de l'aimer, alors que l'être-aimé de l'aimable peut être sans vie, il peut appartenir au règne du non-vivant, du non-psychique ou du « sans âme » (*en apsíkhō*). On ne peut aimer sans vivre et sans savoir qu'on aime mais on peut encore aimer le mort ou l'inanimé qui n'en savent donc rien. C'est même à la possibilité d'aimer le mort qu'une certaine aimance vient à se décider.³

N'est-ce pas également à « la possibilité d'aimer le mort », qui « n'en [sait] rien », à la possibilité de la non-réciprocité des sentiments et des consciences, donc, qu'une certaine éthique et politique de la poésie « vient à se décider » ?

¹ Lettre à Mme Sabatier, 18 août 1857, *Corr.*, I, p. 422. Notons l'importance de la date : la lettre est adressée à Mme Sabatier deux jours avant l'ouverture du procès des *Fleurs du Mal*.

² Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Éditions Galilée, « La philosophie en effet », octobre 1994, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 26-27.

I. LES FANTOMES D'AMOUR

« Je ne pourrais pas aimer d'amitié sans m'engager, *sans me sentir* d'avance engagé à aimer l'autre par-delà la mort »¹, note encore Jacques Derrida. La promesse de fidélité a valeur de *memento mori*. Elle appelle l'être aimant à garder à l'esprit l'idée – qui est certitude – de la mort à venir de l'être aimé, et l'oblige en même temps à se souvenir d'ores et déjà, aujourd'hui, demain, de se souvenir plus tard, amicalement encore, du futur disparu. Ce double appel, cette double mémoire est lisible dans « Une charogne », où Baudelaire compare la femme au cadavre en décomposition qu'ils ont découvert un jour, ensemble, « au détour d'un sentier »² :

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements. v. 44

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !³ v. 48

Que signifie la dernière strophe du poème ? « La femme sera-t-elle douée d'immortalité ? », demande Claude Pichois.

On peut en douter. C'est le poète qui d'elle conservera le souvenir, magnifié, spiritualisé. La forme créée par lui ne saurait périr. À la présence obsédante de la mort succède la certitude – qui ressortit de l'idéalisme pur – que ce qui a été créé par l'Esprit ne saurait succomber à la mort.⁴

Le poème se désigne lui-même comme un reliquaire de la *future* morte. Il se place déjà dans le temps et l'espace de la survie. À la différence du devoir de mémoire à l'égard des génies de la littérature : Poe, Hoffmann, Balzac, Nerval, De Quincey, la promesse de fidélité adressée aux vivants produit une fantomalisation *anticipée* de l'être aimé, phénomène sensible dans les hommages baudelairiens à Maria Clemm :

¹ *Ibid.*, p. 29.

² « Une charogne », *FDM, OC, I*, p. 31 (v. 3).

³ *Ibid.* p. 32.

⁴ *OC, I*, p. 889.

Ton **image** quasi divine **voltigera incessamment** au-dessus du martyrologe de la littérature.¹
« Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages »

Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant,
À mes yeux agrandis **voltige incessamment**.
« L'Aube spirituelle »

Voilà le **souvenir** enivrant **qui voltige**
Dans l'air troublé [...].
« Le Flacon », *FDM, OC*, I, p. 48 (v. 13-14).

Déesse **dans l'air** répandue,
Flamme dans notre souterrain !
[...]
Volupté, **fantôme élastique** !
« La Prière d'un païen », *FDM : Poèmes apportés par l'édition de 1868, OC*, I, p. 139 (v. 4-5, 14).

Son **fantôme** danse **dans l'air** comme un **flambeau**.
« Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire... », *FDM, OC*, I, p. 43 (v. 11).

D'un texte à l'autre, tel mot fait résonner telle expression, – tel syntagme reproduit, fidèlement ou peu près, telle structure, tel groupe syntaxique. Les mots ont la mobilité des fantômes. Ils diffèrent le sens de quelques autres, qu'ils changent en synonymes, équivalents, ou compléments sémantiques. Ainsi, *image*, *fantôme*, *souvenir* deviennent des termes convertibles.²

Dans l'œuvre poétique de Baudelaire, les femmes sont les objets d'un « culte des images »³, des idoles donc : « la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginaires qu'elle *hante* et qu'elle féconde. »⁴ Elle est également la projection anticipée – anachronique – d'un « vieux Souvenir »⁵, une figure du monde des vivants envers laquelle, déjà, il est temps d'accomplir un devoir de mémoire :

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

¹ Formule reprise dans « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » (*OC*, II, p. 309) : « Il [Poe] embaumera dans sa gloire le nom de la femme [...] dont l'image voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature. »

² Nous verrons au chapitre IV l'importance de ces équivalences dans les traductions de Poe.

³ *Mon Cœur mis à nu, OC*, I, p. 701.

⁴ « Dédicace à J. G. F », *PA, OC*, I, p. 399. Nous soulignons.

⁵ « Le Cygne », *FDM, OC*, I, p. 87 (v. 50).

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,¹

1. Le culte des images

Chez Baudelaire, l'une des fonctions sociales et poétiques de la femme consiste à (*se*) *faire image*.

La femme est bien dans son droit et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits.²

L'idole, l'image de la femme, ne représente pas un objet ou concept figé, ni même la « femme naturelle »³.

L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances ; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts ; cet être terrible et incommunicable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer) ; cet être en qui Joseph de Maistre voyait *un bel animal* dont les grâces égayaient et rendaient plus facile le jeu sérieux de la politique ; pour qui et par qui se font et défont les fortunes ; pour qui, mais surtout *par qui* les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux ; de qui dérivent les plaisirs les plus énervants et les douleurs les plus fécondantes, la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, et pour M. G. en particulier, la femelle de l'homme. C'est plutôt une divinité, un astre qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards.⁴

L'idole est *une image de la femme*, qui n'est pas à l'image de la femme, et qui n'est pas sans elle, malgré tout. Elle n'apparaît pas sans l'apparition de la femme. À la différence entre

¹ « Je te donne ces vers... », *FDM*, OC, I, p. (v. 1-6).

² *Le Peintre de la vie moderne*, chap. XI : « Éloge du maquillage », OC, II, p. 716-717. Voir la confidence de la Présidente recueillie par Baudelaire dans « Confession », l'un des rares poèmes où « la femme aimée est traitée en être pensant », note Jean Prévost. (Nous empruntons la citation à Claude Pichois, OC, I, p. 917) : « Que c'est un dur métier que d'être belle femme », dit le double poétique de Mme Sabatier, « [...] c'est le travail banal / De la danseuse folle et froide qui se pâme / Dans un sourire machinal » (*FDM*, OC, I, p. 46, v. 29-32). « Dans la société bourgeoise, un des rôles dévolus à la femme, écrit Simone de Beauvoir, c'est de *représenter* : sa beauté, son charme, son intelligence, son élégance sont les signes extérieurs de la fortune du mari. » Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I Les faits et les mythes*, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 290-291).

³ Cf. *Mon Cœur mis à nu* (III), OC, I, p. 677 : « La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. / Elle est en rut et elle veut être foutue. / Le beau mérite ! / La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. »

⁴ *Le Peintre de la vie moderne*, chap. X : « La Femme », OC, II, p. 713.

l'idole et le sujet féminin, – « incommunicable comme Dieu [...] parce qu'il n'a rien à communiquer »¹, – établie selon une série de dichotomies opposant l'art et la nature, l'âme et le corps, la spiritualité et l'animalité, Dieu et Satan, – correspond la différence irréductible entre l'image et l'objet.

Or qu'est-ce qu'une image ? D'abord – constate Rémi Brague – « ce qui peut être encadré » :

[...] elle n'est rien d'autre que ce qui se laisse encadrer. Baudelaire exprime ce rôle joué par le cadre avec une clarté parfaite dans un sonnet qui porte ce titre et qui occupe la troisième place dans l'ensemble de quatre pièces « Un fantôme » : « Comme un beau cadre ajoute à la peinture, [...] / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature, / Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, / S'adaptait juste à sa rare beauté ; / Rien n'offusquait sa parfaite clarté, / Et tout semblait lui servir de bordure. » Le cadre, en isolant de la nature, change ce qu'il encadre en image. Cette fonction est remplie, dans le cas de la femme, par la toilette, le maquillage, les bijoux, dans le cas du théâtre, par la salle décorée de la façon la plus artificielle qui soit, etc. La femme, là où elle est peut-être, pour Baudelaire la mieux elle-même, à savoir sous la figure de la fille, « darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans son cadre ». La toilette élève la femme, telle que la représente Guys, à la dignité d'être son propre portrait. L'artiste se borne ainsi à reproduire un sujet qui se fait lui-même image : il représente des jeunes filles « recevant et renvoyant la lumière avec leurs yeux, avec leurs bijoux, avec leurs épaules [...], resplendissantes comme des portraits dans la loge qui leur sert de cadre ». ²

Chez Baudelaire, le maquillage occupe également la fonction du cadre :

Le rouge et le noir représentent la vie, *une vie surnaturelle et excessive* ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute au beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. ³

L'art du maquillage montre l'entreprise délicate du *faire image* poétique, production qui implique l'idée de la productivité barthésienne, selon laquelle l'« espace [du texte] n'est pas celui de la figure, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire »⁴. « Tout ce qui orne la femme – écrit Baudelaire –, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même »⁵.

¹ *Ibid.*

² Rémi Brague, *Image vagabonde Essai sur l'imaginaire baudelairien*, chap. 11 : « Le Cadre et l'arabesque », Chatou, Les Éditions de la transparence, « essai d'esthétique », 2008, p. 109-110.

³ *Le Peintre de la vie moderne*, chap. XI ; « Éloge du maquillage », *OC*, II, p. 717. Je souligne.

⁴ Roland Barthes, « Texte (Théorie de) », *Op. Cit.*, p. 448.

⁵ *Le Peintre de la vie moderne*, chap. X : « La Femme », *OC*, II, p. 714. À rapprocher du « Thyrses » : « Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? » (*PPP*, *OC*, I, p. 336).

Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, le théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et *n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible* ?¹

La robe et la femme sont inséparables, car chacune donne corps à l'autre. La confusion entre les deux éléments, le contenant et le contenu, tient au paradoxe du cadre. En produisant une bordure, l'encadrement ouvre la possibilité du débordement. « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres », dit Baudelaire. À la fois *dans* et *hors* l'image, le cadre représente une ligne de séparation qui est aussi une ligne de partage, une absence de division entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi, la « totalité indivisible » est un effet de l'image. L'image implique un rapport d'identité entre la partie et le tout, le dedans et le dehors, le fini et l'infini, hors champ, en même temps qu'elle signifie au regard et à la conscience du spectateur la différence entre l'être et l'apparence, marquée par la dualité baudelairienne entre misogynie et gynolâtrie, laquelle prend souvent la forme d'une contradiction. Car misogynie et idolâtrie amoureuse – ou, selon les termes de Michel Deguy, « misotique » et « érotique »² – ont partie liée l'une avec l'autre.

2. « Érotique » et « misotique »

Pièce publiée pour la première fois en 1857, – sans doute inspirée par « Sara dite Louchette, une petite prostituée juive [...] [qui] est peut-être responsable de la syphilis de Baudelaire »³, – « *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* » est un exemple éclatant de la misogynie baudelairienne, exprimée avec force à la marge des poèmes, en particulier dans les *Journaux intimes* :

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

v. 5

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !

¹ *Le Peintre de la vie moderne*, chap. X : « La Femme », OC, II, p. 714. Nous soulignons.

² Michel Deguy, *Poèmes en pensée*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2002, p. 37.

³ Note de Claude Pichois, OC, I, p. 883.

Salutaire instrument, buveur du sang du monde, v. 10
 Comment n'as-tu pas honte et n'as-tu pas
 Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
 La grandeur de ce mal où tu te crois savante
 Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
 Quand la nature, grande en ses desseins cachés, v. 15
 De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
 — De toi, vil animal, — pour pétrir un génie ?

Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie !¹

La séduction de l'interlocutrice apparaît ici comme une manière d'être *ontologique*, typiquement *féminine*. Les adjectifs « aveugle » et « sourde » disent l'absence de conscience du sujet féminin, tout entier réduit à un corps. L'ambiguïté du terme « ruelle », qui désigne « une petite rue étroite » et « l'espace entre le lit et le mur », associe l'interlocutrice à la figure de la prostituée.

Le dernier quatrain du poème (v. 15-18) chosifie encore la femme : la « *machine* » sans âme, qui avale « [le] sang du monde », devient l'*instrument* du « génie » poétique. Toujours, la femme ignore la « grandeur [du] mal où [elle] [se] [*croit*] savante » et obéit aveuglement à « la loi de [sa] beauté ». L'interlocutrice du poète incarne déjà « l'immortel péché » du « Voyage » :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
 Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
 L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
 Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout¹.

Le mot *râtelier* (v. 4) – « dentier », et « sorte d'échelle qui sert à recevoir le fourrage du bétail » – *animalise* l'interlocutrice. Il ajoute un comparant large, vague, indéfini, référence non déterminée au folklore fantastique et merveilleux, qui *diabolise* l'animalité de la femme : elle est maintenant un monstre vampirique, cannibale.

Baudelaire dénonce aux vers 15-17 la servilité – atavique – de l'autre féminin, et développe une nouvelle idée d'esclavagisme : la Nature, « grande en ses desseins cachés », « se sert » de la femme, afin d'offrir au poète, *un prétexte au poème, à l'œuvre à écrire*. Les apostrophes soulignent la déchéance progressive de l'interlocutrice. Le second hémistiche du vers 16, « ô reine des péchés », place la femme tout en haut de l'échelle du Mal. Mais, au vers suivant, la voilà déchue, déjà, animalisée encore, toujours méprisable. Aux vers 16 et 17, le pa-

¹ « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », *Les Fleurs du Mal*, OC, I, p. 28.

¹ « Le Voyage », *FDM*, OC, I, p. 132 (v. 89-92).

rallélisme des hémistiches « de toi se sert, ô femme » et « de toi, vil animal », marqué par la reprise anaphorique du complément d'objet, met en évidence la régression hiérarchique de la femme, accentuée par « vil ». L'emploi des tirets au vers 17 donne un surplus de force au tutoiement, familier, en inscrivant une espèce d'aparté à l'intérieur du poème, où l'injure tient lieu de confiance. La multiplication des apostrophes, différant l'énonciation attendue du complément de but, « pour pétrir un génie », augmente encore, amplifie dans l'espace du texte, l'opposition entre les sujets. Aux diverses identifications métaphoriques de la figure féminine, Baudelaire associe l'idée de la *transposition et récupération en poésie de la « grandeur [du] mal » de la femme*. La répulsion de l'artiste à l'égard de l'interlocutrice est mêlée d'un sentiment d'admiration, qui éclate au vers 18, où le poète transforme l'« ignominie », l'abomination de la femme, en « fangeuse grandeur ». La femme est donc bien, là, un modèle de l'esthétique baudelairienne : « Baudelaire valorise volontiers l'excès passionnel qu'il interprète comme le signe d'une grandeur rebelle aux compromissions et aux mesquineries du “siècle vaurien” dans lequel il vit. L'idéal poétique (ou artistique) se doit, pour justifier sa raison d'être, de nier la sage mesure bourgeoise », note John E. Jackson à propos de « L'idéal »¹. « Pour Baudelaire, [...] la femme *est l'oxymore*, souligne Michel Deguy: “Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie !” [...] Elle – ou il = son corps – est le milieu en tant que partage du haut et du bas, et convertisseur du haut et du bas entre eux. »² « Index vers le haut, elle déploie l'Azur, la voûte nocturne ; Index vers le bas, elle “situe” la vermine et les vermis-seaux. »³

La double antinomie opposant au vers 18 « fangeuse » à « sublime », et « grandeur » à « ignominie », amplifiée par les oxymores et le chiasme, souligne la mutation alchimique de la femme en *élément de « l'expérience poétique » et figure matricielle du poème*. Selon Michel Deguy :

[...] pour l'expérience poétique, la femme est quelque part (en elle-même) « centre », centrée sur le point d'indifférence des différences, le point de passage des contraires l'un dans l'autre qui repassent l'un à l'autre par elle, fléau de la métaphore, source en retrait dans ce qui sourd en se partageant.⁴

Sémantiquement, le chiasme du dernier vers produit un effet de redondance : le mot « grandeur » renvoie au sens étymologique de l'adjectif « sublime », qui fait signe vers l'esthétique

¹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Le Livre de Poche, « Classique », édition établie par John E. Jackson, 2002, p. 278.

² Michel Deguy, « Le corps de Jeanne. (Remarques sur les corps poétiques des Fleurs du mal) », in *Poétique revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°3, [Paris], Éditions du Seuil, 1970, p. 338.

³ *Ibid.*, p. 339.

⁴ Michel Deguy, « Le corps de Jeanne (Remarques sur le corps poétique des *Fleurs du Mal*) », *Op. Cit.*, p. 339.

baroque, « élevé »². Dans une brève étude du « Gâteau », Patrick Labarthe met en évidence l’affiliation de l’œuvre baudelairienne au Sublime baroque à travers la rencontre des opposés et des extrêmes : « l’expérience [du poète] culmine dans cette coïncidence des contraires – extase autant qu’effroi, “joie mêlée de peur” – qui fonde, selon la tradition, l’esthétique du sublime »¹. À la dualité de la nature féminine, « fangeuse » et « sublime », « *Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle* » superpose donc la vision métaphorique d’une « coïncidence des contraires », « salutaire », dit le poème. Les attaques misogynes deviennent l’occasion d’un éloge, en préparant la dernière exclamation du sujet baudelairien, expression de son admiration envers la démesure féminine.

De Béatrix à Béatrice

Parmi les idoles baudelairiennes, l’une des plus importantes sans doute, des plus significatives, est « La Béatrice ». Figure éponyme de la pièce CXV des *Fleurs du Mal* (1861) (LXXXVI dans l’édition de 1857), elle est – de manière factuelle, dans l’histoire génétique des poèmes de Baudelaire – le résultat d’une série de transpositions, dont la toute première est l’emprunt par l’auteur à l’œuvre de Dante, emprunt indirect – pourrait-on dire – opéré dans le labyrinthe de la bibliothèque universelle, où la Florentine, l’idole du poète italien, hante une multitude de livres.

« De profundis clamavi » paraît pour la première fois en avril 1851, sous le titre « La Béatrix »¹. Le 1^{er} juin 1855, la *Revue des Deux Mondes* publie dix-huit poèmes de Baudelaire², parmi lesquels « De profundis clamavi », intitulé alors « Le Spleen », et un morceau inédit, « La Béatrice », qui deviendra deux ans plus tard « Le Vampire ». Les deux poèmes sont intégrés aux *Fleurs du Mal* en 1857, sous leur titre définitif. Ils appartiennent à la première section du recueil, « Spleen et Idéal ». Parmi les pièces inédites du volume, figure encore une fois un poème intitulé « La Béatrice ». Il apparaît dans la troisième section, « Les Fleurs du Mal », et intégré ensuite à la quatrième en 1861. *Ainsi, Baudelaire ne débaptise aucun de ces trois textes sans donner aussitôt le nom de la muse dantesque à un nouveau morceau.*

² Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, p. 3663.

¹ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 246.

¹ Précisément : le 9 avril 1851 dans *Le Messager de l’Assemblée*. Le poème fait alors partie d’un ensemble de morceaux (onze poésies) publiés sous le titre : *Les Limbes* (deuxième titre, après *Les Lesbiennes*, choisi par Baudelaire pour les futures *Fleurs du Mal*).

² Sous le titre jusque-là inédit : *Les Fleurs du Mal*.

La première transposition du titre implique une légère modification nominative : Béatrix devient Béatrice.

« De Profundis Clamavi »

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ; v. 4

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
– Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! v. 8

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux v. 12
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !

À propos du titre initial du « Vampire », Claude Pichois écrit : « Le titre de 1855 [« La Béatrice »] – la forme française, alors que la forme latine avait été donnée en 1851 à *De Profundis Clamavi* – est pris par antiphrase »¹ :

« Le Vampire »

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée, v. 4

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine ;
– Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne, v. 8

Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne,
– Maudite, maudite sois-tu ! v. 12

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,

¹ OC, I, p. 892.

Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté. v. 16

Hélas ! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit :
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit, v. 20

Imbécile ! – de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire ! » v. 24

L'ultime pièce baptisée « La Béatrice » achève la diabolisation de la muse dantesque, opérée dans « Le Vampire » grâce aux deux grandes références explicites du poème : l'une à la Florentine, l'autre à l'un des archétypes de la littérature fantastique, identifié à la toute fin du dernier vers.

« La Béatrice »

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguissais lentement sur mon cœur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête v. 5

Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
À me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent, v. 10
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux :

– « Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent. v. 15

N'est-ce pas grand' pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs, v. 20
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine, v. 25
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !

La reine de mon cœur au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse.

v. 30

« De Profundis clamavi » – la toute première « Béatrice » baudelairienne donc – « appartient par sa première publication au recueil des *Limbes* »¹, souligne encore Claude Pichois :

Bien qu'il ne soit pas placé à proximité de *La Cloche fêlée* et des *Spleen*, c'est bien de cette série qu'il fait partie, comme le prouve le titre qu'il porte en 1855. Mais de ce spleen le poète aspire à se dégager et invoque la femme aimée, la Béatrix (voir le titre de 1851), qui doit le conduire vers l'Idéal. C'est en raison de cette invocation à la femme aimée que ce « Spleen » figure à la place où on le voit.²

La Béatrice baudelairienne assume le rôle de la Béatrice dantesque : *elle aussi doit conduire le poète vers l'Idéal.*

« De Profundis clamavi », le titre définitif du poème, tout en impliquant une nouvelle référence, évoque une ascension comparable au voyage de Dante dans *La Divine Comédie*. Dans *Le Livre des Psaumes*, *De Profundis* est un « chant des montées »³ (des profondeurs de la mort vers le Paradis céleste). La référence religieuse, substituée à l'allusion à Dante, enrichit l'expression du deuil qui donne forme au poème et qui est inhérente au Spleen baudelairien. Ainsi, « De Profundis clamavi » anticipe la définition freudienne de la mélancolie.

Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même. Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur, incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable : il se fait des reproches, s'injurie et s'attend à être jeté dehors et puni. Il se rabaisse devant chacun, plaint chacun des siens d'être lié à une personne aussi indigne que lui. Il ne peut pas juger qu'une modification s'est produite en lui, mais étend au passé son autocritique ; il affirme qu'il n'a jamais été meilleur. [...]⁴

Chez Baudelaire, Béatrice est associée à un chant de douleurs, où le monde extérieur est décrit à l'image du monde intérieur : « pauvre et vide ».

¹ Dont la publication est annoncée pour la première fois en novembre 1848 dans *L'Écho des marchands de vin* ; le titre sera utilisé par Baudelaire jusqu'en 1852 : début janvier 1852, Baudelaire adresse à Gautier douze poèmes destinés à *La Revue de Paris* avec cette indication : « Les morceaux suivants sont tirés du livre *LES LIMBES* qui doit paraître très prochainement chez Michel Lévy ». Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson (Charente), Du Lérot, 2002, p. 274-275.

² Note de Claude Pichois, *OC*, I, p. 891.

³ Titre donné aux psaumes 120-134. Il s'agit peut-être des psaumes chantés par les pèlerins qui montaient à Jérusalem.

⁴ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, « Deuil et mélancolie », traduction de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche, Gallimard, « Folio essais », 2003, p. 150.

Dès 1855, dans « Le Vampire », et plus tard encore, en 1857, dans « La Béatrice », Baudelaire inverse le sens du voyage vers l'Idéal, du Paradis à l'Enfer. La figure originale – l'amour de Dante, guide du poète dans *La Divine Comédie* et inspiratrice de *La Vita nova* – est donc littéralement *dégradée*. En 1857, Baudelaire raconte au lecteur une *descente* dans les hauteurs des cieux infernaux, où apparaît, accompagnée d'un « troupeau de démons », la nouvelle et dernière Béatrice. La diabolisation de la Florentine est une décadence naturelle, produite par l'appropriation générale de l'héroïne dantesque au cours du temps. D'un poème à l'autre, la reprise triplée du nom de la jeune femme par Baudelaire met en évidence les effets *d'appauvrissement* de la répétition sur l'original et les copies successives, elles aussi objets de reproduction :

[...] les phénomènes et les idées qui se produisent périodiquement à travers les âges empruntent toujours à chaque résurrection le caractère complémentaire de la variante et de la circonstance. La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen Âge. Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives de l'archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne magnifique, il est vrai, mais illuminée par des feux qui ne sont pas ceux du bienveillant Phœbus. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer, et elle va sans doute, à de certaines solennités abominables, rendre régulièrement hommage à l'Archidémon, prince de la chair et seigneur du péché.¹

À chacun des trois poèmes, correspond un *faire image* poétique. La figure matricielle de « De profundis Clamavi » est la métaphore ; « Le Vampire » multiplie les comparaisons ; « La Béatrice » est une allégorie. La comparaison s'oppose au langage métaphorique, langage de l'unité, de la fusion. Dans « Le Vampire », « comme un troupeau de démons » (v.3) – première analogie du poème – annonce le « troupeau de démons vicieux » (« La Béatrice », v. 27) ; la personnification et la prosopopée opèrent à la dernière strophe une transition vers le poème allégorique. Chaque texte montre un degré de solitude et un *faire image* spécifiques ; la combinaison de l'un avec l'autre traduit un état d'être et d'esprit, symptomatique du rapport du poète à l'Idéal incarné par la femme. Dans « De Profundis Clamavi », la métaphore exprime l'indivisibilité du Moi baudelairien. Le gouffre où « [le] cœur [du poète] est tombé » est un désert : « un univers morne à l'horizon plombé », sans « bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ». Ici, la verticalité de l'abîme se confond avec l'horizontalité de « la terre polaire ». L'invocation à l'autre – « Toi, l'unique » – tend à sauvegarder la possibilité d'un dialogue et donc de la différence. Elle ouvre dans la parole l'espace d'un entre-deux. Mais l'invariabilité de l'adjectif substantivé, « l'unique », lance le processus d'indifférenciation, en privant l'autre

¹ « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *OC*, II, p. 790.

d'identité sexuelle. En 1857, Baudelaire change « toi » en « Toi ». La majuscule n'est peut-être pas liée seulement à la référence religieuse du nouveau titre. Il faut peut-être voir là l'influence du « Vampire », qui suit immédiatement, dans *Les Fleurs du Mal*, « De Profundis Clamavi » :

De Profundis clamavi (v. 1-2)

J'implore ta pitié, **Toi**, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où **mon cœur** est tombé.

Le Vampire (v. 1-2)

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans **mon cœur** plaintif es entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée

Dans « Le Vampire », la majuscule du pronom est produite par contrainte (« toi » est placé en début de phrase, à l'attaque du vers), – contrainte qui marque la dégradation morale de l'idole. Tout est œuvre de répétition aux vers suivants : de la rhétorique – « toi qui », v. 1 et 3 ; « comme », v. 1, 3 et 8-11 – à la thématique du poème, explicitée à la dernière strophe, où Baudelaire introduit le type de l'héautontimorouménos. Après coup donc, la démultiplication de la figure féminine opérée par la série de comparaisons entre en contradiction avec l'adjectif « unique ».

Selon Yves Bonnefoy, « le fait de l'allégorie », figure qui marque la fin de la quête de l'Idéal, la dernière étape poétique du voyage baudelairien vers (sa) Béatrice, est la démystification :

[...] [l'allégorie] [...] prend forme à partir d'un système de concepts, et ne fait donc allusion au monde – apparemment respecté, pourtant, pour son épaisseur de réalité sensible et de sens – qu'en le soumettant à ces schèmes, à ces catégories de langage, ce qui réduit ce qui est à certains de ses aspects. Autrement dit, c'est une violence faite à la réalité empirique, alors que la simple métaphore – « Tu ressembles parfois à ces beaux horizons... » – n'est qu'une hypothèse de lecture, ouverte à la contradiction, et laisse de ce fait intact, et peut même intensifier, le sentiment de la transcendance de ce qui est sur ce qui l'exprime. Consentir à l'allégorie, surtout dans ce monde moderne où il n'y a plus de symboles pour en réparer le dommage, c'est donc beaucoup perdre, ce qu'un poète comme Baudelaire, si perceptif, ne peut pas ne pas s'avouer, – qui reconnaît ainsi que c'est au-dehors de l'être qu'il est resté, toujours loin de la « douce langue natale ».¹

Le passage au fil des poèmes de la métaphore à l'allégorie accompagne un mouvement de distanciation : à la fin du voyage, l'espoir d'un lien *par la parole* entre l'autre et soi a disparu, la femme n'est plus un *semblant* d'interlocutrice. Elle est à la fois l'objet du regard et la spectatrice ; elle n'est plus comparée à, elle vient *avec* « un troupeau de démons ». À l'autre ano-

¹ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image, Op. Cit.*, [Paris], Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1999, p. 218-219.

nyme et asexué du premier poème, « Toi, l'unique », succède le « vampire », figure féminine, sans nom. Le titre du troisième morceau révèle, enfin, le genre et le nom de l'être aimé : *la femme n'est donc plus quelque chose entre l'être et la chose*. Mais, paradoxalement, la distanciation n'exclut pas l'intériorisation de l'Autre. Ainsi, les trois poèmes composent en filigrane un autoportrait moral du poète, ébauche de « L'Héautontimorouménos ».

En 1855, Baudelaire voulait clore la série des dix-huit poèmes publiés dans la *Revue des Deux Mondes* par « un très bel Épilogue [...] adressé à une dame », et qui « dit à peu près ceci » :

Laissez-moi me reposer dans l'amour. – Mais non, – l'amour ne me reposera pas. – La candeur et la bonté sont dégoûtantes. – Si vous voulez me plaire et rajeunir mes désirs, soyez cruelle, menteuse, libertine, crapuleuse, et voleuse ; – et si vous ne voulez pas être cela, je vous assommerai, sans colère. Car je suis le représentant de l'ironie, et ma maladie est d'un genre absolument incurable.¹

« L'Héautontimorouménos », où l'on retrouve deux passages de l'Épilogue au mot près (« Je te frapperai sans colère », v. 1 ; « la vorace Ironie », v.15)², peut donc être lu comme une conclusion à « De profundis Clamavi » et « Le Vampire », et comme un complément à « La Béatrice » :

Car je suis de mon cœur le vampire
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire.³

La figure féminine du vampire est une extension de la dualité intérieure du sujet, à la fois victime et bourreau de lui-même, et brouille les limites entre la misogynie et la gynolâtrie de Baudelaire. À Madame Aupick d'ailleurs, qui avait vu un éloge du « beau sexe » dans les premières lignes du chapitre X du *Peintre de la vie moderne*, « La Femme », Baudelaire avait répondu : « tu l'as lu tout de travers », avant d'ajouter : « Je crois qu'il n'a jamais été rien dit de si dur que ce que j'ai dit dans le *Delacroix* et dans l'article du *Figaro* »⁴. La dernière référence renvoie au *Peintre de la vie moderne*, publié les 26 et 29 novembre, et 3 décembre 1863. Baudelaire semble s'approprier le point de vue qu'il prête à Guys et Delacroix sur la gent féminine. Or « [Delacroix] – disait-il – considérait la femme comme un objet d'art, déli-

¹ *OC*, I, p. 984-985.

² Voir « L'Héautontimorouménos », *OC*, I, p. 79.

³ « L'Héautontimorouménos », *OC*, I, p. 79 (v. 26-28).

⁴ *Corr.*, II, p. 336.

cieux et propre à exciter l'esprit, mais un objet d'art désobéissant et troublant, si on lui livre le seuil du cœur, et dévorant gloutonnement le temps et les forces »¹.

La Confusion des genres

Double métaphorique de l'autre féminin et du « je » du poème, la figure du vampire est un exemple de la confusion baudelairienne des genres (entre les hommes et les femmes, les vivants et les morts), laquelle prend, dans l'œuvre critique et poétique de l'auteur, une multitude de formes. En conclusion de leur étude détaillée des « Chats », Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss remarquent :

[...] pour Baudelaire, l'image du chat est étroitement liée à celle de la femme, comme le montrent d'ailleurs explicitement les deux poèmes du même recueil intitulés « Le Chat », à savoir le sonnet : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux (qui contient le vers révélateur : « Je vois ma femme en esprit... ») et le poème « Dans ma cervelle se promène... Un beau chat, fort, doux... » (qui pose carrément la question, « est-il fée, est-il dieu ? »). Ce motif de vacillation entre mâle et femelle est sous-jacent dans « Les Chats », où il transparaît sous des ambiguïtés intentionnelles (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux... ; Leurs reins féconds...*). Michel Butor note avec raison que, chez Baudelaire, « ces deux aspects : féminité, supervirilité, bien loin de s'exclure, se lient ». Tous les personnages du sonnet sont du genre masculin, mais les chats et leur alter ego les grands sphinx, participent d'une nature androgyne. La même ambiguïté est soulignée, tout au long du sonnet, par le choix paradoxal de substantifs féminins comme rimes dites masculines.²

On pourrait encore multiplier les exemples, souligner l'emploi *exclusif*, dans les cinq premières strophes des « Petites vieilles », de sujets verbaux *masculins* pour désigner les « Èves octogénaires » :

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants. v. 4

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les ! ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus v. 8

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus ; v. 12

¹ *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OC, II, p. 766.

² Roman Jakobson & Claude Lévi-Strauss, « “Les Chats” de Charles Baudelaire », in Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1977, p. 187.

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés v. 16

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.¹ v. 20

On pourrait également mettre en exergue les derniers vers de « Sed non satiata », qui font du poète une entité hermaphrodite, androgyne, grâce d'abord à l'ambiguïté du syntagme « Mégère libertine » – *apostrophe à la femme ou segment apposé au pronom « je »*, – et au nom de Proserpine, *attribut du sujet* :

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine !² v. 14

Dans « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », Baudelaire produit encore un amalgame des genres, en identifiant tous les personnages de l'écrivain américain – masculins et féminins – à « Poe lui-même » :

Les personnages de Poe, ou plutôt le personnage de Poe, l'homme aux facultés suraiguës, l'homme aux nerfs relâchés, l'homme dont la volonté ardente et patiente jette un défi aux difficultés, celui dont le regard est tendu avec la roideur d'une épée sur des objets qui grandissent à mesure qu'il les regarde, – c'est Poe lui-même. – Et ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres, et parlant d'une voix qui ressemble à une musique, c'est encore lui ; ou du moins, par leurs aspirations étranges, par leur savoir, par leur mélancolie inguérissable, elles participent fortement de la nature de leur créateur. Quant à sa femme idéale, à sa Titanide, elle se révèle sous différents portraits éparpillés dans ses poésies trop peu nombreuses, portraits, ou plutôt manières de sentir la beauté, que le tempérament de l'auteur rapproche et confond dans une unité vague mais sensible, et où vit plus délicatement peut-être qu'ailleurs cet amour insatiable du Beau, qui est son grand titre, c'est-à-dire le résumé de ses titres à l'affection et au respect des poètes.³

De même, Madame Bovary devient, chez Baudelaire, un modèle d'androgynie :

Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser son sang viril dans les veines de sa créature, et que

¹ OC, I, p. 89.

² OC, I, p. 28.

³, OC, II, p. 318.

madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin.¹

Baudelaire ajoute : « la pauvre épuisée, la bizarre Pasiphaé, reléguée dans l'étroite enceinte d'un village, poursuit l'idéal à travers les bastringues et les estaminets de la préfecture : – qu'importe ? disons-le, avouons-le, c'est un César à Carpentras ; *elle poursuit l'Idéal !* »² Elle n'est donc pas seulement un avatar de Flaubert. C'est aussi un *alter ego* de Poe : chez lui – écrit encore Baudelaire –, « point de pleurnicheries énervantes ; mais partout, mais sans cesse *l'infatigable ardeur vers l'idéal* »³. Comment comprendre l'androgynie du poète baudelairien ? Est-ce là une ambivalence propre au poète seulement, ou bien l'expression de la bisexualité psychique commune à tout individu ? Question encore, empruntée à Marie-Claire Lanctôt-Bélanger : « le féminin de l'homme est-il le même que le féminin de la femme ? »⁴ Quel rapport entre la féminité de Poe et la nature féminine, animale, objet de la misogynie baudelairienne ? Faut-il inclure Poe dans la catégorie des *revenantes* de l'auteur des *Fleurs du Mal* ?

Poe : une revenante de Baudelaire ?

Baudelaire féminise Poe en recourant à l'art – très en vogue au XIX^{ème} siècle – de la physionomie : « Jeune – dit-il –, il avait montré une rare aptitude pour tous les exercices physiques, et bien qu'il fût petit, avec des pieds et des mains de femme, tout son être portant d'ailleurs ce caractère de délicatesse féminine, il était plus que robuste et capable de merveilleux traits de force. »⁵

Le pédant et aigre Griswold lui-même avoue que, lorsqu'il alla rendre visite à Poe, et qu'il le trouva pâle et malade encore de la mort et de la maladie de sa femme, il fut frappé outre mesure, non seulement de la perfection de ses manières, mais encore de la physionomie aristocratique, de l'atmosphère parfumée de son appartement, d'ailleurs assez modestement meublé. Griswold ignore que le poète a plus que tous les hommes ce merveilleux privilège attribué à la femme parisienne et à l'espagnole, de savoir se parer avec un rien, et que Poe, amoureux du beau en toutes choses, aurait trouvé l'art de transformer une chaumière en un palais d'une espèce nouvelle.⁶

¹ « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *OC*, II, p. 81.

² *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons.

³ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 283. Nous soulignons.

⁴ Marie-Claire Lanctôt-Bélanger, « Esquisse d'une géographie. Propositions pour l'étude de la bisexualité psychique », *Filigrane*, volume 7, numéro 2, 1998, p. 9.

⁵ « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 309.

⁶ *Ibid.*, p. 309-310.

Dans une lettre à Alfred Guichon, Baudelaire écrit : « Dans les deux [portraits de Poe]¹, un front énorme en largeur comme en hauteur ; l'air très pensif, avec une bouche souriante. Malgré l'immense force masculine de la tête, c'est, en somme, une figure très féminine. Les yeux sont vastes, très beaux et très rêveurs »². La féminisation de Poe ne produit pas l'archétype baudelairien de la femme naturelle, « contraire du Dandy »³. Elle contient l'idée d'une féminité *non exclusive à la femme*, d'une « délicatesse d'épiderme » – selon l'expression de Baudelaire – consubstantielle aux poètes. Ainsi, Baudelaire évoque « la manière pénétrante et *fémnine* »⁴ de Thomas De Quincey :

Plus d'une fois il [Thomas De Quincey] a remercié la Providence pour ce privilège incomparable, non seulement d'avoir été élevé à la campagne et dans la solitude, « mais encore d'avoir eu ses premiers sentiments modelés par les plus douces des sœurs, et non par d'horribles frères toujours prêts aux coups de poing, *horrid pugilistic brothers* ». En effet, les hommes qui ont été élevés par les femmes et parmi les femmes ne ressemblent pas tout à fait aux autres hommes, en supposant même l'égalité dans le tempérament ou dans les facultés spirituelles. Le bercement des nourrices, les câlineries maternelles, les chatteries des sœurs, surtout des sœurs aînées, espèce de mères diminutives, transforment, pour ainsi dire, en la pétrissant, la pâte masculine. L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants,

*Dulce balneum suavibus
Unguentatum odoribus,*

y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. Enfin, je veux dire que le goût précoce du *monde* féminin, *mundi muliebris*, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs [...].⁵

Les considérations physionomistes relatives à Poe et le déterminisme familial appliqué au cas de Quincey produisent le même résultat : ici et là, Baudelaire fait de la féminité une propriété innée du sujet, idiosyncrasique. Si l'on prend l'auteur au pied de la lettre, si l'on accepte l'idée de la féminisation de Poe, alors il faut classer l'écrivain américain parmi les revenants et les *revenantes* de Baudelaire.

¹ Portraits que Baudelaire prévoit alors de publier dans une nouvelle édition de ses traductions.

² Lettre à Alfred Guichon, 13 juillet 1860, Corr., p. 65.

³ *Mon Cœur mis à nu*, OC, I, p. 677.

⁴ « Un mangeur d'opium », PA, OC, I, p. 447.

⁵ *Ibid.*, p. 499.

II. LES FANTOMES DE LA LITTÉRATURE

Selon le témoignage de Charles Asselineau, « Edgar Poe lui fut révélé par les traductions [d'Isabelle] Meunier, publiées en feuilleton dans les journaux »¹ et inaugurées en janvier 1847 par la publication du « Chat noir » dans *La Démocratie pacifique*².

Dès les premières lectures, il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinaient au sien par tant de rapports. J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. À tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant : « Connaissez-vous Edgar Poe ? » Et selon la réponse, il épanchait son enthousiasme ou pressait de questions son auditeur³.

« Dès lors – ajoute Charles Asselineau –, Baudelaire ne cessa plus de s'occuper d'Edgar Poe. [...] Quiconque, à tort ou à raison, était réputé informé de la littérature anglaise & américaine, était par lui littéralement mis à la *question*. Il accablait les libraires étrangers de commissions & d'informations sur les diverses éditions des œuvres de son auteur, dont quelques-uns n'avaient jamais entendu parler. »⁴ Il eut même – selon ses propres mots – « la patience de [se] lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. »⁵ Tout aussi rapide fut le début de l'entreprise de critique et traduction consacrée à l'auteur du « Chat noir », longue de dix-sept ans.

Le 15 juillet 1848, *La Liberté de penser* publie la première traduction baudelairienne de Poe : « Révélation magnétique ». Dans l'introduction au conte, Baudelaire exécute à main levée un portrait de Poe déjà fidèle à l'image de l'artiste selon ses propres critères, en comparant l'écrivain aux « romanciers qui ne marchent qu'appuyés sur une méthode créée par eux-mêmes, et qui est la conséquence de leur tempérament »⁶. Il ajoute : « Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures, si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technique philosophique d'Edgar Poe. »⁷ De 1848 à

¹ Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1869, p. 39-40.

² *Ibid.*, p. 40 : « Un soir, fatigué d'entendre ce nom nouveau revenir sans cesse dans nos conversations & tourbillonner à mes oreilles comme un hanneton exaspéré, je dis à mon tour : – Qu'est-ce qu'Edgar Poë ? / En réponse à cette sommation directe, Baudelaire me raconta, ou plutôt me récita le conte du *Chat noir*, qu'il possédait comme une leçon apprise, & qui, dans cette traduction improvisée, me fit une vive impression ».

³ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ Lettre à Armand Fraisse, « [Paris.] 18 février 1860. », *Corr.*, I, p. 676.

⁶ Charles Baudelaire, « [Présentation de Révélation magnétique] », *OC*, II, p. 247.

⁷ *Ibid.*, p. 249.

1865, il ne changera pas de position. Plusieurs fois témoin du soin de Baudelaire « à suivre le texte littéral »¹, Charles Asselineau raconte :

Alors qu'il publiait dans le *Moniteur* les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, troisième volume de sa traduction (1858), il courait les tavernes & les tables d'hôtes pour découvrir un marin anglais qui pût lui donner le sens exact des termes de navigation, de manœuvre, &c. Un jour, le voyant se creuser la tête à propos d'un détail d'orientation, j'eus le malheur de le plaisanter sur sa rigueur d'exactitude.

– Eh bien ? me dit-il en relevant la tête, et les gens qui lisent en suivant sur la carte !

Je sens encore son regard chargé de mépris et de fureur, & qui voulait dire : Vous ne comprenez donc pas que toute chose que j'écris doit être irréprochable, & que je ne dois pas plus donner prise à la censure d'un matelot qu'à la critique d'un littérateur ?²

En 1851, Baudelaire acquiert enfin une édition des œuvres complètes de Poe et reprend la publication des traductions l'année suivante. En 1852, il fait paraître « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages ». Deux autres notices suivront, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » (1856) et « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857). Dans la lettre à Maria Clemm publiée en 1854, en tête des « Souvenirs d'Auguste Bedloe »³, Baudelaire exprime toute sa fidélité à l'écrivain américain, demeurée intacte au fil du temps : « Plusieurs années ont passé et son fantôme m'a toujours obsédé »⁴. Il « compare [...] l'Edgar Poe que [son] imagination avait créé, – riche, heureux, – un jeune gentleman de génie vaquant quelquefois à la littérature au milieu des mille occupations d'une vie élégante, – avec le vrai Edgar, – le pauvre Eddie que [Maria Clemm] [a] aimé et secouru »⁵. Voilà l'homme qu'il veut faire connaître à la France. Poe à « l'ivrognerie littéraire »⁶ est encore une « idée fausse »⁷. Qu'importe. « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi – écrit Baudelaire dans “Les Fenêtres” –, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis »⁸.

¹ *Ibid.*

² Charles Asselineau, *Baudelaire sa Vie et son Œuvre, Op. Cit.*, p. 43.

³ Publiés sous le titre : « Une aventure dans les Montagnes Rugueuses ».

⁴ « [Dédicace des *Histoires extraordinaires*] », *OC*, II, p. 291. Cette « lettre figure en tête du premier feuillet du *Pays* (25 juillet 1854), où parut la traduction des nouvelles destinées à former en 1856 et 1857 les *Hist[oi]res extr[ar]dinaires*] et les *Nouv[elles] Hist[oi]res extr[ar]dinaires*]. Elle ne devait être réimprimée que dans les *Œuvres posthumes* de Baudelaire, en 1908. » (Edgar Poe, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1067, note d'Yves Le Dantec).

⁵ *OC*, II, p. 291.

⁶ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 288.

⁷ « [Dédicace des *Histoires extraordinaires*] », *OC*, II, p. 291.

⁸ *OC*, I, p. 339.

1. Le « pauvre Eddie »

Baudelaire condamne le moralisme des Américains. Mais il ne réfute pas toutes les accusations de Griswold, l'exécuteur testamentaire de Poe. Il force même quelquefois le trait de ce qui est déjà une caricature.

Le poète avait appris à boire, comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes. Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente ; c'étaient de vieilles connaissances qui l'attiraient impérieusement, et, pour renouer avec elles, il prenait le chemin le plus dangereux, mais le plus direct. Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué.¹

« Tous les contes d'Edgar Poe sont pour ainsi dire biographiques. *On trouve l'homme dans l'œuvre*. Les personnages et les incidents sont le cadre et la draperie de ses souvenirs »², note encore Baudelaire qui ajoute l'opiomanie à l'alcoolisme de Poe. Aux « sempiternels reproches des biographes américains », il oppose en guise de réponse une diatribe contre le matérialisme du Nouveau Monde :

L'Américain est un être positif, vain de sa force industrielle, et un peu jaloux de l'ancien continent. Quant à avoir pitié d'un poète que la douleur et l'isolement pouvaient rendre fou, il n'en a pas le temps. Il est si fier de sa grandeur, il a une foi si naïve dans la toute-puissance de l'industrie, il est tellement convaincu qu'elle finira par manger le Diable, qu'il a une certaine pitié pour toutes ces rêvasseries. *En avant, dit-il, négligeons nos morts*. Il passerait volontiers sur les âmes solitaires et libres, et les foulerait aux pieds avec autant d'insouciance que ses immenses lignes de fer les forêts abattues, et ses bateaux monstres les débris d'un bateau incendié la veille. Il est si pressé d'arriver. Le temps et l'argent, tout est là.³

¹ « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 315.

² « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 252. Nous soulignons. Cf. « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 299 : « Je répète que pour moi la persuasion s'est faite qu'Edgar Poe et sa patrie n'étaient pas de niveau. Les États-Unis sont un pays gigantesque et enfant, naturellement jaloux du vieux continent. Fier de son développement matériel, anormal et presque monstrueux, ce nouveau venu dans l'histoire a une foi naïve dans la toute-puissance de l'industrie ; il est convaincu, comme quelques malheureux parmi nous, qu'elle finira par manger le Diable. Le temps et l'argent ont là-bas une valeur si grande ! L'activité matérielle, exagérée jusqu'aux proportions d'une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre. Poe, qui était de bonne souche, et qui d'ailleurs professait que le grand malheur de son pays était de n'avoir pas d'aristocratie de race, attendu, disait-il, que chez un peuple sans aristocratie le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître, – qui accusait chez ses concitoyens, jusque dans leur luxe emphatique et coûteux, tous les symptômes du mauvais goût caractéristique des parvenus, – qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches, et qui appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires, – Poe était là-bas un cerveau singulièrement solitaire. Il ne croyait qu'à l'immuable, à l'éternel, au *self-same*, et il jouissait – cruel privilège dans une société amoureuse d'elle-même, – de ce grand bon sens à la Machiavel qui marche devant le sage, comme une colonne lumineuse, à travers le désert de l'histoire. » Walter Benjamin retrouve chez Poe la même protestation contre la société américaine. Plusieurs fois, il souligne le rôle contestataire du narrateur de « L'Homme des foules », figure sociale marginale, flâneur étranger à la foule, incarnant, comme le poète, une vivante protestation contre l'industrialisation de la société moderne, où les machines et les hommes s'automatisent : « Le flâneur aux yeux de Poe est d'abord un homme qui n'est pas à l'aise dans sa propre société » (Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez

Négliger nos morts, oublier « la forme et l'essence divine de [nos] amours décomposés »¹, tel est le grand crime des sociétés modernes industrielles, dont le conteur américain est l'une des premières victimes.

À longueur de page, Baudelaire dit la souffrance sociale de Poe. Il creuse les blessures, ouvre les plaies. Il fait violence au fantôme de l'écrivain américain. La martyrologie de Poe participe du *sadisme* de Baudelaire. Elle reproduit les coups fictifs, jouissifs, contre les idoles féminines.

Je le dis sans honte, parce que je sens que cela part d'un profond sentiment de pitié et de tendresse, Edgar Poe, ivrogne, pauvre, persécuté, paria, me plaît plus que calme et *vertueux*, un Goethe ou un W. Scott. Je dirais volontiers de lui et d'une classe particulière d'hommes, ce que le catéchisme dit de notre Dieu : "Il a beaucoup souffert pour nous."²

Dans « À une Madone », Baudelaire « compl[ète] [le] rôle de Marie »³ de l'être aimé en plantant « sept couteaux » « bien affilés » « dans [son] Cœur pantelant », métaphore allégorique du « plus profond de [son] amour »⁴. Dans les études sur Poe, il complète le rôle de martyr de l'auteur en maltraitant « le pauvre Eddie », en changeant les épisodes alcooliques de Poe en une ivrognerie sauvage, destructive et créative, – « un moyen mnémonique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée »⁵. Baudelaire écrit : « il ne buvait pas en gourmand, mais en barbare, avec une activité et une économie de temps tout à fait américaines, comme accomplissant une fonction homicide, comme ayant en

Charles Baudelaire » (1938), *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions Payot, « Petite Bibliothèque de Payot », 2002, p. 75). « La plupart des citadins doivent vaquer à leurs affaires ; le simple particulier ne peut flâner, au fond, que s'il se situe déjà en marge, en tant que personne privée » (Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Op. Cit.*, p. 176) ; « [...] la foule telle qu'elle apparaît chez Poe avec ses mouvements précipités et saccadés est décrite de façon particulièrement réaliste. Sa description comporte une vérité supérieure. Ces mouvements sont moins ceux des gens qui vaquent à leurs occupations que ceux des machines qu'ils font fonctionner. Poe semble avoir prémonitoirement modelé l'attitude et les réactions de la foule sur le rythme de ces machines. Le flâneur, en tout cas, ne partage pas ce comportement. Il lui fait plutôt obstacle ; il l'interrompt. Son nonchaloir ne serait donc rien d'autre qu'une protestation inconsciente contre le temps du processus de production » (Walter Benjamin, « Baudelaire », *Paris, capitale du XIXe siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, 3e édition, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 2002, p. 352).

¹ « Une Charogne », *FDM, OC, I*, p. 32 (v. 45-48).

² « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC, II*, p. 288.

³ Cf. Note de Claude Pichois : « Baudelaire joue sur le prénom de la comédienne [Marie Daubrun, l'inspiratrice et destinataire de la pièce] et le nom de la Vierge. » *OC, I*, p. 937 (note 1 de la page 59).

⁴ « À une Madone », *FDM, OC, I*, p. 59.

⁵ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », *OC, II*, p. 315.

lui *quelque chose à tuer, a worm that would not die.* »¹ Baudelaire martyrise donc et, en même temps, *sadise* la figure de Poe, qu'il calque sur le modèle de l'héautontimorouménos. L'alcoolisme de Poe devient une habitude contradictoire : un acte instinctif et *calculé*, dont le but est l'opprobre – la mort sociale – et la corruption irrémédiable du corps. « [Il] fuyait tout dans le noir de l'ivresse comme dans une tombe préparatoire. »²

On raconte d'ailleurs qu'un jour, au moment de se remarier (les bans étaient publiés, et, comme on le félicitait sur une union qui mettait dans ses mains les plus hautes conditions du bonheur et de bien-être, il avait dit : « Il est possible que vous ayez vu des bans, mais notez bien ceci : je ne me marierai pas »), il alla, épouvantablement ivre, scandaliser le voisinage de celle qui devait être sa femme, ayant ainsi recours à son vice pour se débarrasser d'un parjure envers la pauvre morte dont l'image vivait toujours en lui et qu'il avait admirablement chantée dans son *Annabel Lee*. Je considère donc, dans un grand nombre de cas, le fait infiniment précieux de préméditation comme acquis et constaté.³

La martyrisation de Poe a au moins une double fonction. Elle prépare l'identification du bourreau à la victime, dont elle exploite déjà les conséquences : Poe, l'être en souffrance, la grande victime des temps modernes, devient un *alter ego*, il se change – lui aussi – en figure sadique. Il heurte le corps collectif des États Unis, comme Baudelaire le corps des femmes. Il radicalise l'exclusion sociale dont il est l'objet, à force d'offenses publiques.

L'obsession baudelairienne de Poe n'aurait pas résisté à l'épreuve du temps si l'auteur du « Chat noir » n'était pas mort, selon Jean-Paul Sartre. Mort, il est utile à Baudelaire. C'est un fantôme de fantômes, le double spectral « des âmes vouées à l'autel, *sacrées* pour ainsi dire, et qui doivent marcher à la mort et à la gloire à travers un sacrifice permanent d'elles-mêmes ». ⁴

Vivant, l'auteur d'*Eurêka* n'eut été qu'une chair vague comme la sienne : comment accoter l'une contre l'autre deux injustifiables gratuités ? Mort, au contraire, sa figure s'achève et se précise, les noms de poète et de martyr s'appliquent à lui tout naturellement, son existence est un destin, ses malheurs semblent l'effet d'une prédestination. C'est alors que les ressemblances prennent toute leur valeur : elles font de Poe comme une image du passé de Baudelaire, quelque chose comme le Jean Baptiste de ce Christ maudit. Baudelaire se penche sur les années profondes, sur cette Amérique lointaine et détestée et il découvre soudain son reflet dans les eaux grises du passé. Voilà ce qu'il *est*. Du coup son existence est consacrée. Différent en cela de Flaubert, il n'a point besoin du collège entier des artistes (encore que son poème *Les Phares* soit comme un recensement de la société spirituelle). Individualiste exaspéré, il choisit là encore ; et l'élu devient le représentant de l'élite tout entière. Que les rapports de Baudelaire avec Poe participent eux aussi de la communion des Saints, la lecture de la célèbre prière de *Fusées* suffirait à le prouver :

¹ *Ibid.*, p. 314. La citation anglaise est empruntée à « Morella ».

² « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 314.

³ *Ibid.*

⁴ Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 250.

Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs.

Cela signifie que dans l'âme mystique de Baudelaire, la communauté laïque des artistes a pris une valeur profondément religieuse ; elle devient une église.¹

Déchirer les cicatrices en tirant le fil du texte – en prêtant à l'auteur le caractère et les malheurs de ses personnages –, élargir les blessures, c'est pratiquer une ouverture. À propos des dernières strophes de l'ode censurée, en 1857, « À Celle qui est trop gaie », Michel Deguy note :

« À celle qui est trop gaie » (V, des *Pièces condamnées*) (ou le désir demeurant désir) « Et faire à ton flanc étonné / une blessure large et creuse / ... / et, vertigineuse douceur / À travers ces lèvres nouvelles / Plus éclatantes et plus belles / t'infuser mon venin, ma sœur / . »

L'apologue – ici érotique, « fantasme sadique », comme ne s'y sont pas trompés les juges de Baudelaire – est aussi bien par[a]bole² de la poésie. Le dit du poème est métaphore du désir poétique : il s'agit de *pratiquer* une neuve *ouverture* (oreille) chez l'autre pour qu'il accueille la poésie ; qu'il entende, comme poésie, le désir de poésie se perpétuant.

Le désir a le langage du désir sexuel, mais celui-ci n'est pas le « dernier mot ». Il y a circularité métaphorique.³

Les remarques de Michel Deguy permettent de lever le voile sur un certain nombre de métaphores serrées, condensées en une seule : la métaphore des « lèvres » « nouvelles » et « éclatantes », et de saisir dans le jeu combinatoire des allusions et associations d'image nourries les unes des autres la signification profonde du « fantasme sadique », de comprendre en quoi il se lie au désir de poésie. Le mot « lèvres » identifie la blessure à la fois à la bouche et au sexe de la femme. Mais il désigne aussi – souligne Michel Deguy – une ouverture supplémentaire (oreille). Ce qui veut dire que la bouche elle-même et le sexe sont sémantiquement et en partie déssexualisés. Dans la version définitive du poème, Baudelaire remplace « sang » par « venin » et augmente donc l'étendue de la portée métaphorique des « lèvres ». Car le mot « venin » ne prive pas la conclusion du texte de l'idée de contamination contenue dans le terme initial, « sang »⁴. Laquelle est d'ailleurs explicitée par Baudelaire dans une note des « Épaves » :

Les juges ont cru découvrir un sens à la fois sanguinaire et obscène dans les deux dernières stances. La gravité du Recueil excluait de pareilles *plaisanteries*. Mais *venin* signifiant spleen ou mélancolie, était une idée trop simple pour des criminalistes.

¹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 2006, p. 132-133.

² Nous corrigeons une coquille du texte.

³ Michel Deguy, « Le Corps de Jeanne (Remarques sur le corps poétique des *Fleurs du Mal*) », *Op. Cit.*, p. 347.

⁴ Cf. La lettre à Mme Sabatier, 9 décembre 1852, *Corr.*, I, p. 206.

Que leur interprétation syphilitique leur reste sur la conscience.¹

Qu'il y ait eu au moins l'intention d'un « sens [...] sanguinaire », la version manuscrite du poème le confirme. Quant à l'obscénité des dernières strophes, faire semblant de croire contre l'avis des juges – contre l'évidence – qu'elle n'existe pas prête à sourire. En empruntant « le langage du désir sexuel », Baudelaire lie le désir de poésie au désir de l'autre. Il parle de partage, d'échange.

Dans les quatre premières strophes (v. 1-16), le poème fait l'éloge de la dédicataire à travers une série de comparaisons – « comme un beau paysage », « comme un vent frais dans un ciel clair », « comme une clarté », « l'image d'un ballet de fleurs » – qui préparent l'analogie de la deuxième partie (v. 17-24) entre « l'insolence de la Nature » et la beauté de la femme :

Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage ;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair. v. 4

Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules. v. 8

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs. v. 12

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé ;
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime ! v. 16

Quelquefois dans un beau jardin
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti, comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein ; v. 20

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.² v. 24

¹ OC, I, p. 157.

² OC, I, p. 157.

Aux strophes 5 et 6, l'isotopie du végétal et la reprise d'éléments lexicaux et sémiques des vers précédents font écho aux comparaisons de la première partie : « un beau jardin » renvoie à « un beau paysage », « le soleil » à « ébloui » et « clarté ». À la fin du vers 23, « fleur » répète le dernier mot de la troisième strophe. Il désigne un élément à la fois rappelé et rappelant. Il représente un objet de souvenir introduit par le nom qu'il rappelle et qui est donc lui aussi une invitation à la remémoration. Le texte implique le passage du général au particulier et du pluriel au singulier : « une fleur » / « de[s] fleurs ». Il opère également une diminution de l'espace : « paysage » / « jardin » –, ainsi qu'une réduction temporelle marquée à l'ouverture de la deuxième partie par l'usage archaïque de « quelquefois », employé dans le sens qu'il avait aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles : « une fois », « un jour »¹. Le travail de concentration scénographique du poème – consistant donc à prolonger aux strophes 5 et 6 l'analogie entre la femme et le « paysage » à travers une écriture du détail et de l'anecdote (« quelquefois », « un jardin », « une fleur »), qui fait suite aux généralités de la première partie – produit en secret une comparaison entre la dédicataire et la plante sur laquelle le sujet a « puni » « l'insolence de la Nature », comparaison constituant une transition vers la troisième et dernière partie du texte.

Ainsi je voudrais, une nuit,
 Quand l'heure des voluptés sonne,
 Vers les trésors de ta personne,
 Comme un lâche, ramper sans bruit, v. 28

Pour châtier ta chair joyeuse,
 Pour meurtrir ton sein pardonné,
 Et faire à ton flanc étonné
 Une blessure large et creuse, v. 32

Et, vertigineuse douceur !
 À travers ces lèvres nouvelles,
 Plus éclatantes et plus belles,
 T'infuser mon venin, ma sœur !² v. 36

Dans les dernières strophes, le fantasme d'agression tend à expliciter l'égalité établie aux vers 21-24. La dédicataire est comparable à la fleur du jardin, non pas seulement dans une relation établie selon des critères esthétiques. L'une et l'autre produisent le même effet ; elles sont, comme « le soleil », « le printemps et la verdure », une métonymie de la Nature, dont la beauté abondante en couleurs et en lumière fait offense à l'homme mélancolique, victime de la

¹ Cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, *Op. Cit.*, p. 3038.

² *OC*, I, p. 157.

« vorace Ironie »¹. L'analogie implique un rapport de proportions. La Nature et la femme pêchent toutes deux par excès. Elles brillent d'un *trop* grand éclat de vie. Tout est dans le titre : la femme est « *trop gaie* ». Il ne s'agit pourtant pas de l'idole secouée d'un « rire moqueur »². C'est plutôt la « belle curieuse » de « *Semper Eadem* » (1860) : « Bouche au rire enfantin », « âme toujours ravie », dont la « joie » est « éclatante pour tous »³. Le *trop* en question est le résultat d'un manque. À la Nature saturée de vert, à la femme, il manque *un manque*, une lacune, un vide à *laisser absolument intact*. À mots couverts, le texte élabore une comparaison silencieuse entre « l'insolence de la Nature » et la beauté de la femme, construite sur un lieu commun : l'expression – typiquement française – *beauté insolente*, formule qu'il ne prononce pas et qu'il renouvelle pourtant, en exploitant la polysémie de l'adjectif. La dédicataire est d'une beauté supérieure, « insolente » donc. C'est une beauté généreuse : nullement froide, nullement hautaine. Elle rayonne. Elle irradie. Elle apaise le « passant chagrin ». Mais elle fait injure en même temps à qui la regarde, l'admire, et pour qui « vivre est un mal », « une douleur très simple et non mystérieuse »⁴. Le *trop* de gaieté de la femme, la joie en *trop* qu'elle partage d'un frôlement d'épaule est un don embarrassant, non réciproque, un cadeau dont l'auteur bienheureux oppose par avance à qui le reçoit le refus d'un don en réponse. Car la femme – cela, nous le devinons – n'accepte pas en retour le *trop de tristesse* de l'homme en proie au spleen.

Michel Deguy découvre dans la blessure ouverte un substitut à l'oreille de la femme (sous-entendu : à l'oreille qui n'entend pas, oreille bouchée dirait-on, fermée comme les paupières de celui qui refuse de voir sont closes). Il renvoie donc à « venin », mot qui exploite mieux que « sang » l'image des lèvres en évoquant la métaphore, devenue lieu commun, du *venin de la parole*.

À la perpétuation de l'espèce, Baudelaire substitue l'ardeur d'un désir infiniment prolongé. Il refuse l'idée de reproduction, exclut les « hideurs de la fécondité »⁵. Mais le poème ne dit pas seulement qu'il faut pour cela produire une ouverture, il dit aussi *comment*. Il faut « faire [...] une blessure ». Il faut faire parler la souffrance, faire éclater la voix de l'autre. Il faut qu'il parle le langage du mal, non articulé, qu'on lâche et qui prépare, en libérant la voix, une parole « nouvelle », beaucoup « plus éclatante et plus belle ». *Moins lisible immédiatement, le sadisme de Baudelaire à l'égard de Poe est également mû par le désir de poésie*. Plus

¹ « L'Héautontimorouménos », *FDM, OC, I*, p. 78 (v. 15).

² « Chanson d'après-midi », *FDM, OC, I*, p. 60 (v. 30).

³ « *Semper Eadem* », *OC, I*, p. 41 (v. 6, v. 9-10).

⁴ *Ibid.* (v. 5).

⁵ « J'aime le souvenir de ces époques nues », *FDM, OC, I*, p. 12 (v. 28).

il fait souffrir le « fantôme » de Poe, le « pauvre Eddie », plus la voix de l'auteur américain porte loin.

Chez Baudelaire, paradoxalement, la plaie béante, la cicatrice qu'on déchire, tient lieu de réparation, non la blessure qu'on ferme. Cette contradiction, cet impossible-là est le propre de la poésie :

Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée de luxe et de l'élégance ; *non seulement elle constate, mais elle répare*. Partout elle se fait négation de l'iniquité.¹

Baudelaire écrit à Sainte-Beuve en 1856, année de publication des *Histoires extraordinaires* : « *Il faut, c'est-à-dire je désire qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand-chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France* »². Voilà la réparation posthume promise au « vrai Edgar ». Aux yeux du monde, alors, Poe deviendra *aussi grand que grandes ont été ses souffrances de martyr*. Il sera bien plus grand qu'un seul homme, et vivra d'une vie supérieure à la sienne. Il incarnera la grande Blessure, « la blessure large et creuse » de tous les grands blessés.

Un écrivain célèbre de notre temps a écrit un livre pour démontrer que le poète ne pouvait trouver une bonne place ni dans une société démocratique ni dans une aristocratique, pas plus que dans une république que dans une monarchie absolue ou tempérée. Qui donc a su lui répondre péremptoirement ? J'apporte aujourd'hui une nouvelle légende à l'appui de sa thèse, j'ajoute un saint nouveau au martyrologe : j'ai écrit l'histoire d'un de ces illustres malheureux, trop riche de poésie et de passion, qui est venu, après tant d'autres, faire en ce bas monde le rude apprentissage du génie chez les âmes inférieures.³

Les traductions et études de Baudelaire offrent une hospitalité virtuelle à Poe, qui rejoint les *guignons* de l'histoire littéraire européenne : Balzac, Hoffmann, etc. « À Paris, en Allemagne, il eût trouvé des amis qui l'auraient facilement compris et soulagé ; en Amérique, il fallait qu'il arrachât son pain »⁴. À la langue d'accueil, Baudelaire ajoute la France terre d'asile⁵. Il

¹ « Pierre Dupont [I] », *OC*, II, p. 35. Nous soulignons.

² Lettre à Sainte-Beuve, 19 mars 1856, *Corr.*, I, p. 343.

³ « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 297. Voir également « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » (1852) : « Alfred de Vigny a écrit un livre [*Stello*] pour démontrer que la place du poète n'est ni dans une république, ni dans une monarchie absolue, ni dans une monarchie constitutionnelle ; et personne ne lui a répondu. » (*OC*, II, p. 250).

⁴ Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC*, II, p. 270-271.

⁵ France toute personnelle, qui représente davantage une patrie – au sens proustien : comme la langue maternelle est la véritable patrie de l'auteur de la *Recherche* – qu'une nation. France des auteurs que Baudelaire affectionne et qui, comme Poe, incarnent la conscience du Beau ; non la France bourgeoise ou celle du Progrès : « La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait grand train dans la voie du Progrès. – Questions d'art, *terra incognita*.

devient l'hôte du poète *utopique*, « exilé sur le sol au milieu des huées »¹. Il fait honneur à l'écrivain américain « qui, comme les Hoffmann, les Jean-Paul, les Balzac, est moins de son pays que cosmopolite »². Il transforme la commémoration de Poe en *co-remémoration*, en associant l'auteur du « Chat noir » à des figures lointaines ; disparues, parmi lesquelles Balzac, avec qui Baudelaire entretient une amitié à distance, au second degré – dirons-nous –, conséquence de la familiarité commune à l'un et à l'autre avec une certaine idée de la littérature et du métier d'écrivain. Claude Pichois fixe la rencontre entre les deux hommes à l'automne 1846 :

B[audelaire] et lui se sont personnellement croisés plutôt rencontrés. Témoignage de Prarond : « Balzac et B[audelaire] s'avançaient en sens contraire, sur un quai (de la rive gauche). B[audelaire] s'arrêta devant Balzac et se mit à rire comme s'il le connaissait depuis dix ans. Balzac s'arrêta de son côté et répondit par son large rire *comme devant un ami retrouvé*. Et ces deux esprits, après s'être reconnus d'un seul coup d'œil et salués, cheminèrent ensemble, causant, discutant, s'enchantant, ne parvenant pas à s'étonner l'un l'autre. »³

De fait, il y a toujours un ou deux esprits en compagnie de Poe.

2. Maria Clemm

Dans « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » (1852), Baudelaire engage le début d'une longue conversation sans réponse avec la tante et belle-mère de l'écrivain américain. Là, Maria Clemm apparaît sous les traits d'une figure maternelle idéale, sanctifiée, et complète donc l'iconographie baudelairienne de Poe, victime sacrificielle d'une Amérique vouant un culte à l'Argent.

Admirable créature, autant ce qui est libre domine ce qui est fatal, autant l'esprit est au-dessus de la chair, autant ton affection plane sur toutes les affections humaines ! Puissent nos larmes traverser l'Océan, les larmes de tous ceux qui, comme ton pauvre Eddie, sont malheureux, inquiets, et que la misère et la douleur ont souvent traînés dans la débauche, puissent-elles aller rejoindre ton cœur ! Puissent

Le grand homme est bête ». [Projets de préfaces], [II] « Préface » (des *Fleurs du Mal*), *OC*, I, p. 182. Dans « Théophile Gautier [I] », Baudelaire incrimine à nouveau la France : « Hélas ! la France n'est guère poète non plus. Nous avons, tous tant que nous sommes, même les moins *chauvins*, su défendre la France à table d'hôte, sur des rivages lointains ; mais ici, chez nous, en famille, sachons dire la vérité : la France n'est pas poète, elle éprouve même, pour tout dire, une horreur congénitale de la poésie. » (*OC*, II, p. 124)

¹ « L'Albatros », *FDM*, *OC*, I, p. 10.

² Charles Baudelaire, [Dédicace des *Histoires extraordinaires*], *OC*, II, p. 291. Voir *Fusées*, *OC*, I, p. 661 : « STYLE. / La note éternelle, le style *éternel et cosmopolite*. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe » (Nous soulignons). Voir également « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *OC*, II, p. 800 : « Comme le péché est partout, la rédemption est partout, le mythe partout. *Rien de plus cosmopolite que l'éternel* ». Nous soulignons.

³ Claude Pichois & Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Charente, Du Lérot, éditeur, 2002, p. 41. Nous soulignons.

ces lignes, empreintes de la plus sincère et de la plus respectueuse admiration, plaire à tes yeux maternels ! Ton image quasi divine voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature !¹

Deux ans plus tard, Baudelaire écrit à Maria Clemm une lettre qu'il publie en introduction aux « Souvenirs d'Auguste Bedloe », le « premier feuillet du *Pays* (25 juillet 1854), où parut la traduction des nouvelles destinées à former en 1856 et 1857 les *Hist[oi]res extr[a]ordinaires* et les *Nouv[elles] Hist[oi]res extr[a]ordinaires*, note Yves Le Dantec. Elle ne [sera] réimprimée que dans les *Œuvres posthumes* de Baudelaire, en 1908 »². Faire l'éloge de la « mère »³ à travers l'apologie posthume du fils constitue dès lors la nouvelle ligne éditoriale des traductions :

Aujourd'hui, ce n'est pas seulement le plaisir de montrer [les] beaux ouvrages [de Poe] qui me possède, mais aussi celui d'écrire au-dessus le nom de la femme qui lui fut toujours si bonne et si douce. Comme votre tendresse pansait ses blessures, il embaumera votre nom avec sa gloire.⁴

Je devais cet hommage public à une mère dont la grandeur et la bonté honorent le Monde des Lettres autant que les merveilleuses créations de son fils. Je serais mille fois heureux, si un rayon égaré de cette charité qui fut le soleil de sa vie pouvait, à travers les mers qui nous séparent, s'élaner sur moi, chétif et obscur, et me réconforter de sa chaleur magnétique.⁵

Dans la deuxième notice biographique consacrée à l'écrivain, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » (1856), Baudelaire réalise un amalgame des précédentes interpellations lancées à intervalles réguliers à Maria Clemm.

Il est évident que cette mère, – flambeau et foyer allumé par un rayon du plus haut ciel, – a été donnée en exemple à nos races trop peu soigneuses du dévouement, de l'héroïsme, et de tout ce qui est plus que le devoir. N'était-ce pas justice d'inscrire au-dessus des ouvrages du poète le nom de celle qui fut le soleil moral de sa vie ? Il embaumera dans sa gloire le nom de la femme dont la tendresse savait panser ses plaies, et dont l'image voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature.⁶

¹ *OC*, II, p. 266-267

² Note d'Yves Le Dantec, in Edgar Poe, *Œuvres en prose*, édition présentée, établie et annotée par Yves Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1067. On ignore si la lettre fut bel et bien envoyée à Maria Clemm.

³ Mère par alliance et surtout de cœur, comme l'atteste le sonnet de Poe composé à son intention : « To My Mother ».

⁴ [Dédicace des *Histoires extraordinaires*], *OC*, II, p. 291-291. Ce texte est extrait d'une lettre de Baudelaire adressée à Maria Clemm. Il fut publié pour la première fois dans *Le Pays* le 25 juillet 1854. Dans sa lettre à Mme Aupick datée du 28 juillet 1854, Baudelaire corrige l'erreur d'impression de la lettre figurant en tête des « Souvenirs d'Auguste Bedloe » : « Ces animaux-là se sont avisés de commencer la publication le 24 à 4 heures sans m'avertir. D'où il suit que l'édition des départements a été un vrai torché-cul, *un monstre*. Même dans l'édition de Paris, où on a atténué le mal dans la nuit, car le hasard m'avait conduit à l'imprimerie – il est resté des fautes graves, particulièrement dans la dédicace à Maria Clemm, à laquelle je tenais beaucoup ; ainsi : il embaumera, LUI, votre nom avec SA gloire. » (*OC*, II, p. 1219).

⁵ *OC*, II, p. 292.

⁶ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » (1856), *OC*, II, p. 308-309.

Baudelaire confirme l'intention, formulée dans la lettre de juillet 1854, d'offrir les traductions de Poe à Maria Clemm, en faisant précéder les *Histoires extraordinaires* d'une dédicace à son nom.

CETTE TRADUCTION EST DÉDIÉE
À
MARIA CLEMM,
À LA MÈRE ENTHOUSIASTE ET DÉVOUÉE,
À CELLE POUR QUI LE POÈTE A ÉCRIT CES VERS :¹

Suit une version en prose du sonnet « To My Mother », dont le titre – omis en français par Baudelaire – est déjà une dédicace à Maria Clemm. La traduction du poème ne vise donc pas l'équivalence absolue avec l'original. La substitution des dédicaces, toutes deux adressées à la même femme, – l'une de l'auteur, l'autre du traducteur, – montre paradoxalement l'absence de tentative d'échange entre les textes. Ils ne se valent pas, il n'y a pas usurpation des rôles ; le traducteur n'emprunte pas la voix du fils. Il répète en revanche l'acte de l'écrivain, il reproduit le don du poème en le redonnant à celle pour laquelle il a été composé. Il donne à la fois le sonnet et les contes traduits de Poe, il donne à nouveau le don déjà donné et offre en supplément quelques-unes des « merveilleuses créations [du] fils » en gage d'admiration. Autrement dit, Baudelaire pratique encore une fois l'ouverture : il augmente l'étendue du geste de partage.

3. « L'incorrigible Gérard »

En 1855, la mort de Nerval ajoute un nom au « martyrologe de la littérature ». Composée en 1860, la notice sur Hégésippe Moreau développe, en deux paragraphes, une longue comparaison entre Poe et l'auteur de « Sylvie » et « Aurélia ou la vie rêvée », où Baudelaire – selon l'analyse de John E. Jackson – « démontre sur l'exemple de ses deux admirations la contradiction qu'il ressent en lui-même : celle de la plus haute capacité poétique et intellectuelle allant de pair avec un déclassement social auquel la misère donne un visage propre à effrayer le bourgeois. »²

La même raison qui fait une destinée malheureuse en fait une heureuse. Gérard de Nerval tirera du vagabondage, qui fut si longtemps sa grande jouissance, une mélancolie à qui le suicide apparâtra

¹ OC, II, p. 1220.

² John E. Jackson, *Baudelaire sans fin, essai sur Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2005, p. 147.

finalement comme seul terme et seule guérison possibles. Edgar Poe, qui était un grand génie, se couchera dans le ruisseau, vaincu par l'ivresse. De longs hurlements, d'implacables malédictions, suivront ces deux morts. Chacun voudra se dispenser de la pitié et répétera le jugement précipité de l'égoïsme : pourquoi plaindre ceux qui méritent de souffrir ? D'ailleurs le siècle considère volontiers le malheureux comme un impertinent. Mais si ce malheureux unit l'esprit à la misère, s'il est, comme Gérard, doué d'une intelligence brillante, active, lumineuse, prompte à s'instruire ; s'il est, comme Poe, un vaste génie, profond comme le ciel et comme l'enfer, oh ! alors, l'impertinence du malheur devient intolérable. Ne dirait-on pas que le génie est un reproche et une insulte pour la foule ! Mais s'il n'y a dans le malheureux ni génie ni savoir, si l'on ne peut trouver en lui rien de supérieur, rien d'impertinent, rien qui empêche la foule de se mettre de niveau avec lui et de le traiter conséquemment de pair à compagnon, dans ce cas-là constatons que le malheur et même le vice peuvent devenir une immense source de gloire.

Gérard a fait des livres nombreux, voyages ou nouvelles, tous marqués par le goût. Poe a produit au moins soixante-douze nouvelles, dont une aussi longue qu'un roman¹ ; des poèmes exquis d'un style prodigieusement original et parfaitement correct, au moins huit cents pages de mélanges critiques, et enfin un livre de haute philosophie. Tous les deux, Poe et Gérard, étaient en somme, malgré le vice de leur conduite, d'excellents hommes de lettres, dans l'acception la plus large et la plus délicate du mot, se courbant humblement sous la loi inévitable, travaillant, il est vrai, à leurs heures, à leur guise, selon une méthode plus ou moins mystérieuse, mais actifs, industriels, utilisant leurs rêveries ou leurs méditations ; bref, exerçant allégrement leur profession.²

Selon André Ferran, « [Baudelaire] voit en [Poe] un nouveau Gérard. Et aussi un autre Baudelaire. »³ À la manière d'un syllogisme, l'identification entre Poe, – dont Baudelaire a tant de fois dit qu'il lui ressemblait, – et Nerval produit une égalité secondaire entre les deux poètes français. Les analogies baudelairiennes entre « l'*incorrigible* Gérard »⁴ et « le pauvre Eddy » méritent donc une attention particulière. Or l'une d'entre elles est la mort *scandaleuse* des deux hommes, dont « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » expose en détail les circonstances :

¹ Il s'agit des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858) / *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838).

² « Sur mes contemporains : Hégésippe Moreau », *OC*, II, p. 156-157. Léon Lemonnier souligne lui aussi les analogies artistiques et textuelles entre les deux écrivains, avançant même l'hypothèse selon laquelle la ressemblance de Poe à Nerval aurait « prépar[é] en quelque sorte sa venue et son succès en France » (*Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947, p. 20). Voici quelques-uns des rapprochements établis par Lemonnier : « Mais quelles que soient les différences qui séparent Poe et Nerval, l'atmosphère d'une partie de leur œuvre reste identique. Tous deux ont repris, comme l'avait fait Hoffmann dans l'*Elixir du Diable*, la vieille légende du double, et ils l'ont traitée dans le même sens de vérité psychologique. La vision a les mêmes caractères chez Gérard et chez Poe » (*Ibid.*, p. 21) / « On retrouve donc, chez Gérard comme chez Poe, la même angoisse d'halluciné ; mais on rencontre aussi la même mélancolie, s'exprimant de préférence par le thème de l'amour perdu. Gérard, dans ses rêves, poursuit Aurélia, et si par hasard il la rencontre, le jardin prend aussitôt l'aspect d'un cimetière. Le soir, elle lui apparaît encore ; mais des voix murmurent : "Il est trop tard... Elle est perdue". C'est exactement le fameux "Nevermore". » (*Ibid.*, p. 21-22). / « Chez l'un comme l'autre, c'est toujours le même fantôme délicieux et insaisissable qui passe, le même nom de femme qui les hante comme un refrain langoureux. Tantôt, quand la femme paraît lointaine, le nom est donné dans sa pleine sonorité étrange : Aurélia, Eléonora ; et tantôt, quand il semble que le fantôme veuille un instant prendre place au foyer du poète, le même nom est abrégé en une appellation plus tendre et plus familière : Aurélie, Lenore. » (*Ibid.*, p. 22).

³ André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, *Op. Cit.*, p. 173.

⁴ Lettre à Théophile Gautier, [fin 1851], *Corr.*, I, p. 180.

Le lendemain matin, dans les pâles ténèbres du petit jour, un cadavre fut trouvé sur la voie [...]. Sur ce corps, dont on ignorait le nom, on ne trouva ni papiers ni argent, et on le porta dans un hôpital. C'est là que Poe mourut, le soir même du dimanche 7 octobre 1849, à l'âge de trente-sept ans¹, vaincu par le *delirium tremens*, ce terrible visiteur qui avait déjà hanté son cerveau une ou deux fois. [...]

Cette mort est presque un suicide, – un suicide préparé depuis longtemps. Du moins, elle en causa le scandale.²

Qui ne se rappelle les déclamations parisiennes lors de la mort de Balzac, qui cependant mourut correctement ? – Et plus récemment encore – il y a aujourd'hui, 26 janvier, juste un an³, – quand un écrivain d'une honnêteté admirable, d'une haute intelligence, et *qui fut toujours lucide*, alla discrètement, sans déranger personne, – si discrètement que sa discrétion ressemblait à du mépris, – délier son âme dans la rue la plus noire qu'il pût trouver, – quelles dégoûtantes homélies ! quel assassinat raffiné ! Un journaliste célèbre, à qui Jésus n'enseignera jamais les manières généreuses, trouva l'aventure assez joviale pour la célébrer en un gros calembour. – Parmi l'énumération nombreuse des *droits de l'homme* que la sagesse du XIX^e siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de *s'en aller*. Mais la *Société* regarde celui qui s'en va comme un insolent ; elle châtierait volontiers certaines dépouilles funèbres, comme ce malheureux soldat, atteint de vampirisme, que la vue d'un cadavre exaspérait jusqu'à la fureur. – Et cependant, on peut dire que, sous la pression de certaines circonstances, après un sérieux examen de certaines incompatibilités, avec de fermes croyances à de certains dogmes et métempsycoses, – on peut dire, sans emphase et sans jeu de mots, que le suicide est parfois l'action la plus raisonnable de la vie. – Et ainsi se forme une compagnie de fantômes déjà nombreuse, qui nous hante familièrement, et dont chaque membre vient nous vanter son repos actuel et nous verser ses persuasions.⁴

La hantise de Poe et Nerval, dont les fantômes deviennent des figures de figures, éternels compagnons d'infortune de morts anonymes et célèbres (parmi lesquels Balzac encore), porte l'idée de suicide, expression suprême de l'individualisme baudelairien. « Le suicide pouvait très bien apparaître à un homme tel que Baudelaire comme la seule action héroïque qui fût encore possible aux “multitudes malades” des villes, en ces temps de réaction », remarque Walter Benjamin⁵.

Le 30 juin 1845, Baudelaire, – racontent Claude Pichois et Jean Ziegler, – « attende à ses jours. De ce suicide manqué on a deux récits qui proviennent malheureusement de la même source : Louis Ménard, avec qui Baudelaire allait se brouiller dès 1846 et selon qui cette tentative n'aurait été qu'un simulacre destiné à ajouter un trait romantique à la lé-

¹ Il avait en fait quarante ans.

² « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 305.

³ Cf. John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, *Op. Cit.*, p. 148-149 : « Laissant le souvenir de la date du suicide de Nerval venir se signifier dans la présentation de la vie de Poe, Baudelaire souligne la *vérité*, davantage la *nécessité* de l'évocation d'un esprit qui ne le cède en rien à celui du “vaste génie” du conteur américain. Le trio formé par Poe, Nerval et Baudelaire devient ainsi le représentant parfait du *scandale social* que la société française (et américaine) inflige aux poètes de génie dont elle méconnaît la grandeur. »

⁴ *Ibid.*, p. 306 et 307.

⁵ Walter Benjamin, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire (1938)*, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Op. Cit.*, p. 113.

gende »¹. La lettre d'adieu à Narcisse Ancelle² a pourtant « une résonance beaucoup plus grave »³ :

Je me tue – sans *chagrin*. – Je n'éprouve aucune de ces perturbations que les hommes appellent *chagrin*. – Mes dettes n'ont jamais été un *chagrin*. Rien n'est plus facile que de dominer ces choses-là. Je me tue parce que je ne puis plus vivre, que la fatigue de m'endormir et la fatigue de me réveiller me sont insupportables. Je me tue parce que je suis inutile aux autres – *et dangereux à moi-même*. – Je me tue parce que je me crois immortel, et que *j'espère*. – Au moment où j'écris ces lignes, je suis tellement bien doué de lucidité, que je rédige *encore* quelques notes pour *M. Théodore de Banville*, et que j'ai toute la force nécessaire pour m'occuper de mes manuscrits.⁴

La lucidité au moment de mettre fin à ses jours est donc, sous la plume de l'auteur des *Fleurs du Mal*, un trait commun à Baudelaire et Nerval. Le suicide, – écrit Baudelaire à sa mère, le 6 mai 1861, après un nouveau passage à l'acte, – est « une idée non pas fixe, mais qui revient à des époques périodiques »⁵ :

Pourquoi le suicide ? est-ce à cause des dettes ? Oui, et cependant les dettes peuvent être dominées. C'est surtout à cause d'une fatigue épouvantable qui résulte d'une situation impossible *trop prolongée*. Chaque minute me démontre que je n'ai plus goût à la vie. [...] Ma situation est atroce. Il y a des gens qui me saluent, il y a des gens qui me font la cour, il y en a peut-être qui m'envient. Ma situation littéraire est plus que bonne. Je puis faire ce que je voudrai. Tout sera imprimé. Comme j'ai un genre d'esprit impopulaire, je gagnerai peu d'argent, mais je laisserai une grande célébrité, je le sais, – pourvu que j'aie le courage de vivre. Mais ma santé spirituelle ; détestable ; – perdue peut-être. [...] Ma situation relative à l'honorabilité, épouvantable, – c'est là le grand mal. Jamais de repos. Des insultes, des outrages, des avanies dont tu ne peux pas avoir l'idée, et qui corrompent l'imagination, la paralysent.⁶

Les deux lettres à travers les années se font écho l'une à l'autre. Ici et là, Baudelaire évoque la même lassitude : la « fatigue épouvantable qui résulte d'une situation impossible trop prolongée » (1861), la « fatigue de [s]'endormir et la fatigue de [se] réveiller » (1845). Jamais les dettes ne constituent le mobile du suicide. « [Elles] peuvent être dominées » (1861). « Rien n'est plus facile que de dominer ces choses-là » (1845). Dans le pire des cas, elles donnent au suicidaire une raison supplémentaire de mourir. En mars 1861, « la “navette” des traites entre Poulet-Malassis, Baudelaire et leurs amis se révèle impossible. – Baudelaire se dit au bord du suicide : ce qui le retient, c'est l'orgueil de ne pas laisser ses affaires embrouillées et le désir de publier ses œuvres critiques »⁷. Aux difficultés d'argent, il faut ajouter les problèmes de

¹ Claude Pichois & Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 211.

² Il fut nommé conseil judiciaire de Baudelaire le 21 septembre 1844.

³ *Ibid.*

⁴ *Corr.*, I, p. 124-125.

⁵ *Corr.*, II, p. 151.

⁶ *Ibid.*, p. 151-152.

⁷ « Chronologie », *OC*, I, p. XLV.

santé. Durant le mois de mai, « son affection syphilitique contractée très jeune et qui avait fait une “explosion” en 1849 est en recrudescence. De nouveau, Baudelaire se dit au bord du suicide »¹.

Le « ridicule pendu » de Cythère

Composé entre 1844 et 1846, « Un Voyage à Cythère » est – et a toujours été – hanté par l’esprit de Nerval. Vers la fin de l’année 1851, Baudelaire écrit à Gautier : « Le point de départ de cette pièce est quelques lignes de Gérard (*Artiste*) qu’il serait bon de retrouver »². Dans un manuscrit (de date inconnue), qui porte en sous-titre : « dédié à Gérard de Nerval », il déclare vouloir « mettre en épigraphe [les] quelques lignes de prose qui [lui] ont servi de programme et [qu’il croit] avoir lues dans *L’Artiste* »³. Lesquelles, publiées en 1844, « fournissent un *terminus a quo* à la composition du poème, que Prarond [...] a peut-être entendu réciter avant 1846 »⁴, note Claude Pichois. « Pendant toute l’année 1843, Gérard visite le bassin oriental de la Méditerranée, sans d’ailleurs faire escale à Cérigo, qu’il imaginera à coup de lectures. L’année suivante, il publie dans *L’Artiste* un certain nombre d’articles ; l’édition définitive du *Voyage en Orient* ne paraîtra qu’en 1851 »⁵. Dans *Baudelaire sans fin*, John E. Jackson conclut :

Ainsi donc, le texte du *Voyage en Orient* a-t-il suggéré à Baudelaire la possibilité d’une allégorie – le gibet garni dans l’île de l’amour – dans laquelle il a pu reconnaître et se réapproprier, dans la douleur, une image de soi dont la nature pathétique contrebalance, si l’on peut dire, la cruauté. Une telle « réinjection », pour employer un terme emprunté à la psychanalyse, définit la poésie comme une entreprise tragique dont le poète aurait à accepter la fatalité. Reprenant la vision nervalienne, l’approfondissant, Baudelaire redéfinirait *dans le dialogue avec son ami* la condition moderne du poète comme une condition en somme impossible.⁶

Trois emprunts paradigmatiques à l’article de Nerval mettent en évidence le statut dialogique du poème de Baudelaire :

NERVAL, « Voyage à Cythère [III] » (1844) :

Pendant que nous rasions la côte, avant de nous abriter à San-Nicolo, j’avais aperçu un petit monument, vaguement découpé sur l’azur du ciel, et qui du haut d’un rocher semblait la statue encore debout de quelque divinité protectrice... Mais en approchant davantage, nous avons enfin distingué l’objet qui signalait cette côte à l’attention des voyageurs. C’était un gibet, un gibet à trois branches, dont une seule

¹ *Ibid.*, p. XLVI.

² *OC*, I, p. 1069 (note de Claude Pichois).

³ *Ibid.*, p. 1069-1070. Le manuscrit a peut-être été adressé à Nerval lui-même.

⁴ *Ibid.*, p. 1070.

⁵ *Ibid.*

⁶ John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, *Op. Cit.*, p. 174-175. Nous soulignons.

était garnie. Le premier gibet réel que j'aie vu encore, c'est sur le sol de Cythère, possession anglaise, qu'il m'a été donné de l'apercevoir !¹

BAUDELAIRE, « Un Voyage à Cythère » (1857) :

– Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.

J'entrevois pourtant un objet singulier. V. 20

Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entrebâillant sa robe aux brises passagères ;

v. 24

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.²

v. 28

Baudelaire attribue à son poème le titre sous lequel a été publié en 1844 le récit de Nerval dont il s'inspire. Titre qui disparaît dans l'introduction au *Voyage en orient* (1851), où l'extrait prend finalement place³. Mais Baudelaire lie et en même temps *différencie* la source et l'emprunt en ajoutant l'article indéfini au « Voyage »⁴. Le poème ne désigne donc pas un voyage constituant *le voyage* à Cythère, autrement dit : symbolisant *tous* les voyages vers l'île. Il parle peut-être même de l'absence du voyage, d'un voyage qui n'a pas eu lieu, malgré le voyage.

Conformément au modèle nervalien, le texte emploie les sujets pronominaux *nous* et *je*. Il reproduit également les syntagmes « raser la côte » (v. 25) et « un gibet à trois branches » (v. 27) dans la septième strophe, qui synthétise en grande partie l'ensemble du passage de référence. Quelques reprises lexicales sont effectuées tout au long du poème, davantage sur le mode de l'adaptation. Ainsi, « J'entrevois pourtant un *objet* singulier » (v. 20) renvoie à « nous avons enfin distingué l'*objet* [...] ». Dans la dernière partie (v. 41-60), « debout » constitue une allusion supplémentaire au paragraphe de Nerval : le mot rappelle

¹ Gérard de Nerval, « Voyage à Cythère » (III), *L'Artiste Beaux-arts et Belles-lettres*, 1844, 4^{ème} série, tome I, Quinzième livraison. – 11 août, Paris, p. 226. Déplacé dans l'introduction du *Voyage en Orient*, le paragraphe compte deux modifications mineures : la première consiste dans l'ajout de virgules (« qui, du haut d'un rocher, semblait »), la seconde concerne « enfin » auquel Nerval préfère en dernière instance l'adverbe « clairement », et qui n'occupe pas la même position dans la phrase (« nous avons distingué clairement l'objet »). Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Tome I^{er}, troisième édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Charpentier Libraire-éditeur, 1851, p. LXVII-LXVIII. Dans les notes de la Pléiade, Claude Pichois rappelle que « Voyage à Cythère » est également le titre du chapitre IV de « Sylvie » (1853) (*OC*, I, p. 1070).

² *OC*, I, p. 118.

³ Dans la section XV intitulée « San-Nicolo ».

⁴ Il s'agit d'une modification d'autant plus importante en dépit des apparences qu'elle vise aussi les versions antérieures du poème d'abord intitulé « Voyage à Cythère » (dans le manuscrit non daté) et « Le Voyage à Cythère » (dans la copie adressée à Gautier en 1851-1852).

l'objet « qui du haut d'un rocher semblait la statue encore *debout* de quelque divinité protectrice ». En transformant le « ridicule pendu » en interlocuteur, Baudelaire rend explicite la nature dialogique des vers :

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si bleu,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau. v. 44

Ridicule pendu tes douleurs sont les miennes !
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes ; v. 52

– Le ciel était charmant, la mer était unie ;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le cœur enseveli dans cette allégorie. v. 56

Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !¹ v. 60

La force de présence de l'instance interlocutive incarnée par le défunt est marquée par l'usage du pronom personnel et des adjectifs possessifs de la deuxième personne du singulier aux vers 42-46. À l'attaque du vers 42, l'adverbe « silencieusement » montre le point d'ouverture, l'origine du déploiement de la parole du sujet baudelairien à l'adresse du mort : l'interlocution commence dans un acte de ventriloquie, grâce au don de la voix du poète au « pauvre pendu muet »².

« [D]ans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1855 [et] dans la première édition des *Fleurs du Mal* [...], Baudelaire [a] supprimé la dédicace » à Nerval, décision – note John E. Jackson – qui « s'explique sans doute par le désaccord entre les deux poètes »³. Quel désaccord ? Baudelaire écrit à Gautier, vers 1852 : « L'*incorrigible* Gérard prétend au contraire que

¹ *OC*, I, p. 118-119. En 1855, date de la première publication du poème, Baudelaire substitue « symbolique » à « dégoûtant » (*OC*, I, p. 1073), correction « particulièrement heureuse » selon Claude Pichois : « c'est *symbolique* qui livre la clé de la pièce » (*OC*, I, p. 1074). La mise en regard des deux versions est utile. L'adjectif supprimé nourrit le sens de la prière : le poète exprime l'espérance de contempler un jour *sans dégoût* « [son] cœur et [son] corps » *dégoûtants*.

² Premier hémistiche du vers 45 dans le manuscrit de date inconnue, le paquet des *Douze Poèmes* envoyé à Gautier et la première épreuve de l'édition des *Fleurs du Mal*. Cf. *OC*, I, p. 1073.

³ John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, *Op. Cit.*, p. 162.

c'est pour avoir abandonné le bon culte que Cythère est réduite à cet état »¹. Or, selon John E. Jackson :

« Au contraire », doit s'entendre ici par rapport à l'épistolier : « au contraire de moi ». Ce n'est pas du texte de l'*Artiste*, mais sans doute d'une conversation avec son auteur que Baudelaire tire cette affirmation. Pourquoi Gérard serait-il « incorrigible » ? Parce qu'il continuerait à affirmer la « sainteté » de l'amour, jadis symbolisé par Cythère et sa déesse tutélaire, au mépris de l'expérience moderne de l'absence de sainteté, voire du satanisme de cette passion².

L'absence de la dédicace et des « lignes de prose », qui « ont servi de programme » au poème, exclut tout risque d'identification macabre par le lecteur entre Nerval et le « ridicule pendu ».

John E. Jackson ajoute :

Le fait qu'« Un voyage à Cythère » ait été composé avant le suicide de Nerval interdit de penser que Gérard ait pu lui-même servir de modèle au pendu. Qu'une telle interprétation ait été rendue possible après coup par le dénouement tragique de la rue de la Vieille Lanterne n'en renforce pas moins le pathétique de cette « allégorie » où l'on comprend que le poète ait eu le sentiment d'avoir le cœur enseveli « comme en un suaire épais ». Le caractère de dialogue du texte avec le poète ami se prolongerait ainsi macabrement de façon posthume, donnant une raison supplémentaire, le tact, à la suppression de la dédicace initiale : la divergence d'opinion au sujet de la ruine de Cythère avait à s'effacer devant le respect porté à la mémoire d'un poète « qui fut toujours lucide ».³

Le renoncement à la dédicace appelle au moins en toute objectivité un constat simple : la liste des dédicataires des livres et poèmes de Baudelaire a beau être longue – Théophile Gautier, Ernest Christophe, Victor Hugo, Constantin Guys, Nadar, Maxime Du Camp, Eugène Fromentin, Henri Hignard, Sainte-Beuve, Théodore de Banville, Charles Asselineau, Arsène

¹ Lettre à Théophile Gautier, [fin 1851], *Corr. I*, p. 180.

² John E. Jackson, *Baudelaire sans fin, Op. Cit.*, p. 164-165. Selon Jacques Crépet : « Les mots "au contraire" témoignent que Baudelaire répondait ici à Gautier, et que Gautier ne s'était nullement offusqué de voir son ami, dans *Le Voyage à Cythère*, rapporter la déchéance de l'île prestigieuse aux « infâmes cultes » de ses habitants. Mais le néo-païen Gérard de Nerval ne pouvait, lui, souscrire à un tel *attendu*, puisque déjà, au cours de son article de l'*Artiste* dont Baudelaire s'était inspiré pour ce poème [...], il avait condamné les fantaisies galantes que les poètes ont prêtées à Vénus, comme propres, disait-il en substance, à nous valoir une idée tout à fait fautive du culte *sérieux* que les anciens rendaient à cette grande Déesse. Et sans doute avait-il protesté quand Baudelaire lui avait lu son *Voyage à Cythère*. » *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Correspondance générale recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crépet*, Tome premier 1833-1856, Paris, Éditions Louis Conard, Jacques Lambert Libraire-éditeur, 1947, p. 153, n. 2. Voir également le commentaire de Claude Pichois : « Cette phrase pose problème. En effet, la pensée qu'explique Baudelaire n'est qu'implicite dans les textes de Nerval sur Cythère-Cérigo. Faudrait-il donc penser que Baudelaire a envoyé le manuscrit *ms.* [non daté] à Gérard, qui en est le dédicataire, et que celui-ci, par une lettre, ou oralement, a marqué sa désapprobation de l'interprétation trop chrétienne (janséniste) de Baudelaire ? Ainsi s'expliquerait qu'en 1855 le poème paraisse sans dédicace. Mais la simple réponse par le poème au texte-prétexte de Nerval n'est pas à exclure, au moment où Baudelaire dénonce l'École païenne » (*OC*, I, p. 1073-1074).

³ John E. Jackson, *Baudelaire sans fin, Op. Cit.*, p. 174-175.

Houssaye, Édouard Manet, Franz Liszt, Joseph Stevens, Maria Clemm¹ –, elle contient exclusivement des noms de contemporains *encore vivants* au moment des publications. En 1860, la dédicace des *Paradis artificiels* à la mystérieuse J. G. F., rédigée sur le mode épistolaire, montre pourtant combien la parole de Baudelaire se prête plus volontiers au dialogue avec les morts :

J'ai, quant à moi, si peu de goût pour le monde vivant que, pareil à ces femmes sensibles et désœuvrées qui envoient, dit-on, par la poste leurs confidences à des amis imaginaires, volontiers je n'écrirais que pour des morts.

Mais ce n'est pas à une morte que je dédie ce petit livre ; c'est à une qui, quoique malade, est toujours active et vivante en moi, et qui tourne maintenant tous ses regards vers le Ciel, ce lieu de toutes les transfigurations.²

La parole de Baudelaire adressée aux défunts surgit dans le temps et l'espace *encadré* du texte. C'est là, là seulement, où elle se déploie. C'est là aussi qu'il fait parler cadavres et fantômes, là où l'écriture invente une réciprocité interlocutive entre les vivants et les morts, à la fois pieuse et mensongère, et sans laquelle on finirait peut-être par ne plus entendre le silence des éternels disparus.

¹ Théophile Gautier : *Les Fleurs du Mal*, Ernest Christophe : « Le Masque », « Danse macabre », Victor Hugo : « Le Cygne », « Les sept vieillards », « Les petites vieilles », Constantin Guys : « Rêve parisien », Nadar (sous les initiales F. N.) : « Le Rêve d'un curieux », Maxime Du camp : « Le voyage », Eugène Fromentin (1820-1876) : « À propos d'un importun qui se disait son ami », Henri Hignard (1818-1893) : « Tout à l'heure je viens d'entendre... » [*Poésies de jeunesse*], Sainte-Beuve : « Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne... » [*Poésies de jeunesse*], Théodore de Banville : « À Théodore de Banville » [*Poésies de jeunesse*], Charles Asselineau : « D'un esprit biscornu le séduisant projet... » [*Poésies de jeunesse*], Arsène Houssaye : *Le Spleen de Paris* [*Petits poèmes en prose*], Édouard Manet : « La corde », Franz Liszt : « Le Thyrses », Joseph Stevens (1819-1892) : « Les bons chiens », Maria Clemm : les traductions des contes de Poe. Ajoutons avec précaution, de manière hypothétique, les poèmes signés Alexandre Privat d'Anglemont, précédés de dédicaces, parmi lesquelles celle du sonnet « Avril » publié pour la première fois dans *L'Artiste* en 1845, adressée à Joséphine de Ferrières. (Cf. *OC*, I, p. 1264).

² *OC*, I, p. 399-400. Qui est J. G. F, également dédicataire en 1861 de « L'Héautontimorouménos » ? « [Les] initiales conservent leur secret », remarque Claude Pichois. Il ajoute : « J. Crépet avait proposé : À Jeanne, Généreuse ou Grande ou Glorieuse Femme ; J. Pommier : À Jeanne, Gentille Femme ; A. Feuillerat : À Jeanne, Grande ou Gracieuse ou Gentille Féline. Nous ne saurions nous rallier à ces pittoresques développements des initiales, même si le *Sonnet cavalier* publié sous les initiales de Privat d'Anglemont [et attribué plus tard à Baudelaire, sans réelle certitude] porte pour dédicace : « À Mme E. M... Gentille Femme ([*OC*, I], p. 222). [...] / Un certain Robert Jacquet écrivit à François Porché au mois de mai 1943 pour lui faire savoir que J. G. F. devait se lire : Juliette Gex-Fagon, qui habitait quai d'Anjou. « Juliette, mandait R. Jacquet, en quête de l'étrange, avait connu Charles au Louvre à l'occasion d'une visite de Pradier. J'ai eu sur Juliette des renseignements très précis par la sœur de ma mère qui fut sa confidente. Elle a aimé naïvement le ténébreux Charles et a essayé de sauver son cœur. Elle était l'amie d'un peintre nommé Jacquet dont je suis le petit-fils » (lettre citée dans l'édition Crépet-Blin, tirage de 1950, p. 617-618). Mais Juliette Gex-Fagon est introuvable dans les archives de l'état civil. Et R. Jacquet s'est dérobé à toutes les recherches que nous avons faites pour lui demander un supplément d'informations. » *OC*, I, p. 986-987.

4. Thomas De Quincey

« [Baudelaire] a pris de l'opium, puis il a découvert le livre de Thomas De Quincey, les *Confessions of an English Opium-Eater*, ensuite les *Suspiria de profundis*, et – note Claude Pichois – il a adapté ce texte qu'il adoptait, miroir dans lequel il se reconnaissait presque parfaitement »¹, et ce, en tentant – selon ses propres mots – de « fondre [ses] sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables »². À la fin de l'année 1859, alors qu'il travaille à l'adaptation du livre depuis au moins deux ans³, Baudelaire apprend la mort de Quincey et décide de rendre hommage à l'écrivain britannique, à la marge du texte, au cours d'une longue digression, où plane à nouveau l'ombre de Poe :

J'ai sous les yeux un article nécrologique, daté du 17 décembre 1859, qui peut fournir matière à quelques tristes réflexions. D'un bout du monde à l'autre la grande folie de la morale usurpe toutes les discussions littéraires à la place de la pure littérature. [...] Déjà, à propos des étranges oraisons funèbres qui suivirent la mort d'Edgar Poe, j'ai eu l'occasion d'observer que le champ mortuaire de la littérature est moins respecté que le cimetière commun, où un règlement de police protège les tombes contre les outrages *innocents* des animaux.⁴

L'allusion à « Edgar Allan Poe sa vie et ses œuvres » (1856) – « Il n'existe donc pas en Amérique d'ordonnance qui interdise aux chiens l'entrée des cimetières ? »⁵, écrit Baudelaire en référence à Griswold – n'est pas réductible à une simple redite (voire à une espèce de radotage). Elle est plutôt l'indice d'une mise en relation antérieure entre les deux auteurs étrangers.

Dans la notice de 1856, Baudelaire place les écrits de Poe sous le signe des paradis artificiels. Il produit un rapprochement *non biographique, d'ordre esthétique*, entre deux œuvres, deux artistes, en comparant les tableaux de Delacroix aux décors des contes, où « l'opium [...] donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité »⁶. Dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), il fait une nouvelle allusion à l'opium :

Le mot *littérature de décadence* implique qu'il y a une échelle de littératures, une vagissante, une puérile, une adolescente, etc. Ce terme, veux-je dire, suppose quelque chose de fatal et de providentiel,

¹ *OC*, I, p. 1360.

² *Ibid.*, p. 1363.

³ Depuis trois ans au moins. Cf. Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 27 avril 1857, *Corr.*, I, p. 397.

⁴ *OC*, I, p. 495.

⁵ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 298.

⁶ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », *OC*, II, p. 318.

comme un décret inéluctable ; et il est tout à fait injuste de nous reprocher d'accomplir la loi mystérieuse. Tout ce que je puis comprendre dans la parole académique, c'est qu'il est honteux d'obéir à cette loi avec plaisir, et que nous sommes coupables de nous réjouir dans notre destinée. – Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles ; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.¹

Là encore, Baudelaire esquisse la légende de l'opiomanie de Poe. L'œuvre et l'auteur sont tous deux englobés dans des catégories vagues, extrêmement larges : la « littérature de décadence », « nous », « certains esprits poétiques ». *Il est probable que la découverte de Thomas De Quincey ait accéléré chez Baudelaire le processus d'identification entre Poe et ses personnages*, parmi lesquels quelques-uns, Egaeus, Bedloe, qu'il avait pris déjà soin de rendre opiomanes, en traduisant et en remaniant les contes². Dans la première partie des *Paradis artificiels*, « Le Poème du haschich », Baudelaire décrit les effets de l'opium, puise plusieurs exemples dans les nouvelles de Poe, fait disparaître la séparation d'usage entre la réalité et la fiction, et conclut : « Ainsi s'exprime, par la bouche de ses personnages, le maître de l'horrible, le prince du mystère. »³

*

Comment apprendre à vivre avec les fantômes ? En apprenant d'abord à vivre avec les vivants, nous suggère Baudelaire. Apprendre à aimer surtout, c'est apprendre à vivre avec les fantômes. Souvenons-nous de la leçon de Jacques Derrida : aimer engage le sujet « à aimer l'autre par-delà la mort »⁴. Dans « Une charogne », la promesse de fidélité à l'être aimé implique la fantomalisation anticipée de la femme. Mais la spectralisation des figures féminines baudelairiennes est également liée au culte de l'image dont elles sont l'objet, et qui, sous l'effet d'une différence dont nous ignorons l'étendue : de la distance sans mesure entre l'être et l'apparence, produit un double discours : misogynie et gynolâtre. L'image de femme est le lieu de convergence des *contraires*, le point de rencontre des *extrêmes*. Elle ouvre la possibilité d'une écriture de l'indifférence où se mêlent, et se fondent l'un dans l'autre, l'autre et soi.

¹ OC, II, p. 319-320.

² Cf. *Supra*. Chapitre IV : « Qui parle ? ».

³ OC, I, p. 428.

⁴ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1994, p. 29.

Le sadisme baudelairien met en lumière la fonction spéculaire de l'image de la femme : le rapport entre le bourreau et la victime objective et prolonge en même temps la lutte intérieure du sujet.

La specularité baudelairienne des figures féminines est signifiante au-delà de la question du sadisme. Elle fait de la confusion des genres un phénomène ontologique ; elle dit qu'il y a du féminin dans l'homme et du masculin dans la femme. C'est pourquoi le fantôme du « pauvre Eddy » compte parmi les revenants et les *revenantes* de Baudelaire. Il est plus nombreux. Il n'est pas seulement double, il est plusieurs : c'est un fantôme de fantômes. *Un fantôme n'est jamais seul*. Voilà entre autres choses ce que nous apprend le fantôme de Poe, qui vient toujours à Baudelaire en compagnie d'un frère de mort (Balzac, Hoffmann, Nerval, Quincey).

DEUXIÈME PARTIE
LES HANTISES DE L'ÉCRITURE

CHAPITRE III

« Nombre est le spectre »

De combien de fantômes est fait le texte ? Voilà notre nouvelle question. Ils sont là, dans le texte, à la marge : *voix d'écriture, silence d'outre-mot* ; ils surgissent tout à coup, dès l'instant où un nom lourd de sens vient à l'oreille, sur la page, dès que le langage produit un *semblant de vie*. « [O]n ne peut ni classer ni compter le fantôme, il est le nombre même, il est en nombre, innombrable comme le nombre, on ne peut pas compter sur lui ou avec lui. Il n'y en a qu'un et déjà il y en a trop »¹, écrit Jacques Derrida ; « le nombre appartient au mouvement même, au processus non fini de la spectralisation (Baudelaire avait très bien dit le nombre dans la ville-fourmilière du capitalisme moderne – le fantôme, la foule, l'argent, la prostitution – et Benjamin après lui. »² Toujours, donc, le fantôme est l'Un et le multiple, l'Un démultiplié, à l'image des sept vieillards qui passent, chacun après l'autre, devant le poète baudelairien :

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. [...]

[...]

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

À quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !³

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, Op. Cit.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 245.

³ « Les sept vieillards », *FDM, OC, I*, p. 87-88 (v. 13-36).

Le « méchant hasard » fait écho à l'adaptation baudelairienne de l'idée de Pythagore selon laquelle « tout est nombre ».

Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre.

Tout est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre.¹

Est-ce que le revenant « est le nombre même »², parce que « le nombre est dans tout » ? Ou bien doit-on conclure que le « nombre est dans tout », parce que le revenant – qui « est le nombre même » – est dans tout ? Si « le nombre est dans tout », il est aussi dans le texte ; et si « Nombre est le spectre »³, alors le texte et le spectre ont partie liée l'un avec l'autre. Le texte et toute chose. Si « tout est nombre », et si « Nombre est le spectre », alors tout est spectre. Toute chose et tout être... Ah ! Méfions-nous des syllogismes. Ils produisent quelques fantaisies. Méfions-nous et continuons néanmoins nos déductions. Demandons-nous d'abord : qu'est-ce qu'un texte ?

I. LE TEXTE COMME PRODUCTIVITÉ

« La définition du texte a été élaborée à des fins épistémologiques, principalement par Julia Kristeva »⁴, souligne Roland Barthes en référence au « Texte clos » (1968), où l'auteur de *Semeiotike* écrit :

[...] nous définissons le *texte* comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que linguistiques ; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.⁵

Dans *Sémiotique de la poésie* (1978), Michael Riffaterre propose deux définitions succinctes du texte : « Du point de vue du sens – écrit-il –, le texte est une succession linéaire

¹ *Fusées*, OC, I, p. 649.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Op. Cit., p. 220.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Roland Barthes, « Texte (Théorie de) », Op. Cit., p. 447.

⁵ Julia Kristeva, « Le texte clos », in *Langages*, 3e année, n° 12, « Linguistique et littérature », p. 103.

d'informations ; du point de la signifiante, le texte est un tout sémantique unifié »¹. Chez Michael Riffaterre, la signifiante désigne l'« unité à la fois formelle et sémantique » du texte « qui contient tous les indices d'obliquité »², autrement dit : de la manière dont une œuvre littéraire – en particulier un poème – fait sens. Car « la poésie exprime les concepts de manière oblique [...], *un poème nous dit une chose et en signifie une autre.* »³ Chez Roland Barthes, la signifiante entre en opposition avec la signification – laquelle résulte d'un travail d'interprétation consistant à arrêter le sens d'un mot, d'une phrase, d'un texte, etc. – et renvoie au « sans fin des opérations possibles dans un champ donné de la langue » :

[...] lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification, qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication, et le travail signifiant qui, lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation : c'est ce travail qu'on appelle la *signifiante*. La signifiante est un *procès*, au cours duquel le « sujet » du texte, échappant à la logique de l'*ego-cogito* et s'engageant dans d'autres logiques (celle du signifiant et celle de la contradiction), se débat avec le sens et se déconstruit (« se perd ») ; la signifiante, et c'est ce qui la distingue immédiatement de la signification, est donc un travail, non pas le travail par lequel le sujet (intact et extérieur) essaierait de maîtriser la langue (par exemple la langue du style), mais ce travail radical (il ne laisse rien intact) à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre (au lieu de la surveiller) [...]. La signifiante [...] place le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte, non comme une projection, fût-elle fantasmatique (il n'y a pas « transport » d'un sujet constitué), mais comme une « perte » (au sens que ce mot peut avoir en spéléologie) [...].⁴

Roland Barthes reprend la notion d'intertextualité de Julia Kristeva et affirme également l'égalité suivante :

[...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables, les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources et d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.⁵

Le texte au sens barthésien est l'endroit d'une double perte : du sujet – écrivain, lisant – et de la visibilité globale des sources de l'œuvre dont la liste est infinie, car l'intertextualité est aus-

¹ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, p. 13.

² *Ibid.*.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Roland Barthes, « Texte (Théorie de) », *Op. Cit.*, p. 449-450.

⁵ *Ibid.*, p. 451.

si un effet de lecture : l'inscription dans le texte, à l'encre invisible, de paroles fantômes, bribes de livres empruntés à la bibliothèque intérieure du lecteur. Nombre est le texte. Il ne contient pas seulement des citations, il accueille également des citations de citations. Il assemble des fragments de discours éparpillés d'une œuvre à l'autre, dont le sens varie au fil des reprises.

1. L'Intertexte

Prenons un exemple : « Le Guignon » – et déroulons le fil du texte. Le poème de Baudelaire a d'abord été adressé sous forme manuscrite à Théophile Gautier entre septembre 1851 et début janvier 1852 sous le titre : « L'Artiste inconnu ». À la table de la série des douze pièces envoyées trois ans plus tard à Théophile Gautier encore, il est intitulé : « Les Artistes inconnus ». Il est publié pour la première fois le 1^{er} juin 1855 dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre : « Le Guignon. »

« *Le Guignon* »

Dans « Le Guignon », deux poèmes font l'objet d'un plagiat : « A Psalm of Life, in Voices of the Night » (1839) de Longfellow et « *Elegy Written in a Country Churchyard* » (1751) de Thomas Gray.

Le Guignon (1861)

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

– Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

« A Psalm of Life, in Voices of the Night »

Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to grave.¹

Henry Wadsworth Longfellow

« *Elegy Written in a Country Churchyard* »

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear:
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.²

Thomas Gray

¹ Tr. de Claude Pichois : « L'art est long, et le temps s'enfuit, et nos cœurs, bien que forts et braves, comme des tambours voilés, vont battant des marches funèbres jusqu'à la tombe. » *OC*, I, p. 859.

² Tr. de Claude Pichois : « Maintes pierres précieuses du plus pur et serein éclat gisent dans les profondeurs insondées et obscures de l'Océan. Maintes fleurs sont nées pour s'épanouir, invisibles, et prodiguer en vain leur douceur dans l'air du désert. » *OC*, I, p. 859.

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Dans le manuscrit daté de 1851-1852, figure, en marge du premier vers, la note suivante :
« Vita brevis, ars longa. HIPPOCRATIS aphorismorum Sectio prima. I. » Glose inutile, selon Claude Pichois :

[...] car Longfellow avait déjà repris la maxime d'Hippocrate. P. Bénichou fait remarquer que l'art d'Hippocrate est la médecine et que celui-ci insiste sur sa difficulté pour engager ses confrères à s'entourer de tous les appuis possibles. Longfellow lui-même ne songe plus à la création esthétique : il appelle l'Art l'activité humaine, l'action sous toutes ses formes.¹

Pourquoi ajouter à la marge du texte une citation qui n'est pas indispensable à l'éclaircissement du plagiat ? La glose de Baudelaire est utile parce qu'elle est inutile, utile parce qu'elle obscurcit l'une des sources du poème. Qui est à l'origine de la formule baudelairienne : « L'Art est long et le Temps est court » ? Hippocrate ? Longfellow ? Longfellow citant Hippocrate ? Dans tous les cas, la maxime empruntée à l'écrivain américain est déjà une citation modifiée.

Dans « Le Guignon », Baudelaire additionne deux plagiats dont chacun occupe quasiment une moitié du texte. L'originalité du poème tient donc à l'assemblage des emprunts :

À l'exception des deux premiers vers, le quatorzain (construit sur sept rimes) ne contient à peu près rien d'autre que ce que le poète a pris à ses modèles. Mais en mettant au creuset ses emprunts, Baudelaire leur a donné une tout autre valeur. P. Bénichou fait remarquer que le poème de Longfellow, qui porte pour sous-titre : *What the heart of the young man said to the psalmist* (« Ce que le cœur du jeune homme dit au Psalmiste »), est un appel au courage actif, une exhortation optimiste. En isolant les vers funèbres, Baudelaire en retourne le sens. Quant à Gray, il voulait rendre dignes de respect les morts enterrés dans un obscur cimetière de campagne. C'est à la défense de ces humbles destinées que concourent chez lui le joyau et la fleur symbolique : ces villageois portaient peut-être en eux des virtualités rares, qui n'ont pu éclore dans l'ignorance et la pauvreté. Mené par la marche funèbre de Longfellow vers le petit cimetière de Gray, Baudelaire fait du joyau et de la fleur des figures de l'œuvre d'art à laquelle la notoriété a été refusée. « Ces symboles, commentent P. Bénichou, évoquent la relation du poète au public : relation toujours menacée, soit que le poète se sente impuissant à soulever le "poids si lourd" qui entrave la création, comme l'indique le début du sonnet, soit que la rare excellence de son œuvre demeure étrangère aux foules, comme le suggèrent les tercets.²

¹ OC, I, p. 861.

² OC, I, p. 860.

L'intertextualité du « Guignon » liée aux emprunts baudelairiens n'est pas l'occasion d'un dialogue à trois voix. Elle n'est pas le lieu d'un échange imaginaire avec Longfellow et Gray. La mutation sémantique des citations est trop grande, trop profonde. La force dialogique du sonnet est déployée ailleurs : dès le titre, et *vers l'œuvre de Baudelaire*. Car le poème, implicitement, est une réponse contradictoire à un article de jeunesse de l'auteur : « Conseils aux jeunes littérateurs », publié en 1846 :

Ceux qui disent : J'ai du guignon, sont ceux qui n'ont pas encore eu assez de succès et qui l'ignorent.

Je fais la part des mille circonstances qui enveloppent la volonté humaine, et qui ont elles-mêmes leurs causes légitimes ; elles sont une circonférence dans laquelle est enfermée la volonté ; mais cette circonférence est mouvante, vivante, tournoyante, et change tous les jours, toutes les minutes, toutes les secondes son cercle et son centre. Ainsi, entraînées par elle, toutes les volontés humaines qui y sont cloîtrées varient à chaque instant leur jeu réciproque, et c'est ce qui constitue la liberté.

[...]

C'est pourquoi il n'y a pas de guignon.¹

« Le Guignon » est le résultat textuel d'une modification de la pensée de Baudelaire vis-à-vis du destin de l'artiste dont le poète affirme désormais le caractère aléatoire, dangereusement capricieux. Le titre définitif ouvre un réseau intertextuel à l'intérieur de l'œuvre critique et poétique de Baudelaire, en faisant écho aux « Conseils des jeunes littérateurs » et à quelques lignes d'« Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » (1852), dont la rédaction est postérieure à la composition du poème (1849-1851) :

Il y a des destinées fatales ; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts. Il y a quelque temps, on amenait devant les tribunaux un malheureux qui avait sur le front un tatouage singulier : *pas de chance*. Il portait ainsi partout avec lui l'étiquette de sa vie, comme un livre son titre, et l'interrogatoire prouva que son existence s'était conformée à son écriteau. Dans l'histoire littéraire, il y a des fortunes analogues. On dirait que l'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé de certains hommes, et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres.²

« Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » (1852).

L'emprunt à « *Elegy Written in a Country Churchyard* » tisse également le fil de l'intertextualité dans l'espace clos de l'œuvre baudelairienne : « Les Plaintes d'un Icare » ont

¹ *OC*, II, p. 13-14.

² *OC*, II, p. 249. Voir aussi « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres » (1856) : « Dans ces derniers temps, un malheureux fut amené devant nos tribunaux, dont le front était illustré d'un rare et singulier tatouage : Pas de chance ! Il portait ainsi au-dessus de ses yeux l'étiquette de sa vie, comme le livre son titre, et l'interrogatoire prouva que ce bizarre écriteau était cruellement véridique. Il y a dans l'histoire littéraire des destinées analogues, de vraies damnations – des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front. L'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé d'eux et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres. » *OC*, II, p. 296.

été publiées pour la première fois le 28 décembre 1852 dans *Le Boulevard* – sous le titre : « La Plainte d'un Icare » –, avec en guise d'épigraphe les quatre vers de Thomas Gray à l'origine des deux tercets du « Guignon ».

« Les Plaintes d'un Icare »

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus ;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que des souvenirs de soleils.

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu ;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse ;

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.¹

Dans *Baudelaire antique et moderne*, Pierre Brunel souligne la parenté thématique du « Guignon » et des « Plaintes d'un Icare », qui donnent forme tous deux à l'idée – typiquement baudelairienne – de démesure :

On aurait tort de n'utiliser le mot « démesure » que pour transposer en français le terme grec *hybris*. Il a partie liée, – on n'ose dire complicité –, avec le mal. « Dans la malignité du mal », a écrit Emmanuel Lévinas, « le mal est excès ». Alors que la notion d'excès évoque, d'emblée, l'idée quantitative d'intensité, de son degré dépassant la mesure, « le mal est excès dans sa quiddité même. »

Pour le représenter, Baudelaire a pu avoir recours à des figures mythologiques : le Sisyphe du « Guignon », ou cet Icare qui « en vain [a] voulu de l'espace / Trouver la fin et le milieu » ou, mieux encore, mais anonyme, l'Ixion implicite qui, dans le même poème se confond avec le fils de Dédale, et dont les « bras sont rompus / Pour avoir étreint des nuées. »

« Heureux, dispos et repus », les « amants des prostituées » (qui sont leurs clients, et non leurs souteneurs)² représentent la satiété ordinaire. Au contraire l'Icare baudelairien, ou tout aussi bien son Ixion, est un insatiable [...].³

¹ *FDM (Poèmes apportés par l'édition de 1868)*, OC, I, p. 143.

² Ce n'est pas l'avis de Claude Pichois, qui affirme au contraire : « Les “amants des prostituées” ne peuvent guère être que leurs souteneurs. » (OC, I, p. 1117). Sur ce point, nous sommes plutôt tentée de suivre l'interprétation de Pierre Brunel.

³ John E. Jackson, *Baudelaire sans fin essai*, Op. Cit., p. 19.

Sisyphé, condamné à faire rouler éternellement un rocher qui retombe avant d'avoir atteint le sommet de la montagne, Icare dont la cire des ailes fond sous la chaleur du soleil et qui plonge dans la mer, Ixion, attaché à une roue enflammée, après avoir tenté de séduire Héra et enlacé une nuée noire à la place de la déesse, suite à une ruse de Zeus, tous sont des figures de la chute et de la damnation, dont le modèle baudelairien de l'artiste est l'incarnation contemporaine. Le choix du mot *guignon* éclaire un des buts de l'exercice de réécriture : la transfiguration de l'antique en moderne. Baudelaire emprunte au langage populaire la matière d'une allégorie originale, simple, qui mêle la banalité au tragique. La tragédie d'ailleurs tient en grande partie au caractère affreusement ordinaire des brisures de destin dont il est question.

Les emprunts du « Guignon » ne sont pas des citations au sens strict. Baudelaire ne fait pas parler Longfellow et Gray. Il parle à partir d'eux et avec eux. Or parler à ou parler avec, parler pour et au nom de, signifie aussi : parler, voire même : *se* parler, donner un espace ou une adresse à la parole, un lieu et un mobile qui font tous deux advenir la parole *au monde*.

De l'intertextualité à l'interlocution

« La poésie de Baudelaire est, de façon spontanée dirait-on une poésie de l'interlocution », note John E. Jackson :

Baudelaire parle, il fait de son poème le théâtre d'une parole qui, le plus souvent, est orientée vers un destinataire clairement identifié. Ainsi l'oralité devient-elle, plus qu'une caractéristique relative, le registre naturel de sa poésie. À l'opposé du rêve mallarméen d'une écriture se réfléchissant seule dans l'espace nocturne et désolé d'une chambre déserte, la poésie des *Fleurs du Mal* ne cesse de s'incarner dans une voix à laquelle elle finit par s'identifier.¹

Sans cesse, la pensée de Baudelaire « se meut de figure en figure », souligne Jean Starobinski.

Ainsi :

Tous les « Je pense » du poème [« Le Cygne »] sont adressés à des êtres malheureux – eux-mêmes pensifs et tourmentés par le regret d'autres êtres ou d'autres lieux. Le *à* d'intention mentale est capital. La dédicace « à Victor Hugo », alors exilé, nous le fait savoir. De même sont importantes, au long du poème, toutes les prépositions directionnelles [...]. J'y insiste : le mouvement de la pensée ne s'arrête pas à l'attribution d'un sens allégorique aux figures visibles. Il va surtout *vers* les êtres pour les rassembler dans l'ensemble non clos des « exilés ». Il ne s'agit donc pas d'une simple énumération de figures homologues : les figures exemplaires ont beau se juxtaposer ; chacune d'entre elles comparait comme si elle avait été découverte par un nouvel élan de compassion :

Je pense à la négresse amaigrie et phthisique,

¹ *Ibid.*

*Piétinant dans la boue, et cherchant l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;*

*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !*

Le suspens final peut s'interpréter comme une fracture, faisant du poème un objet analogue aux colonnes brisées qui, dans une mainte allégorie classique de la Mélancolie, jonchent les alentours du personnage pensif. Mais il s'entend aussi comme le signe de la non-limitation du mouvement de compassion qui veut s'élargir sans avarice. Sitôt que, portée par une vraie charité, la pensée se dirige vers l'autre souffrant, il s'en présente « d'autres encor ».¹

Mais peut-on seulement écrire sans écrire à ? Peut-on parler sans parler à ? L'élan de compassion de Baudelaire suit avant tout le mouvement de la parole elle-même, dont Jacques Derrida souligne qu'elle ne peut pas avoir lieu, être formulée, libérée à haute voix, sortir de soi, sans s'adresser déjà, avant tout autre interlocuteur, à quelque revenant. Il faut qu'il y ait quelqu'un à qui parler pour parler, quelqu'un à qui il faut parler, quelqu'un à qui l'on ne peut pas ne pas parler, avec qui l'on n'a pas le droit de faire silence, si l'on ne veut pas condamner l'autre et soi à un même silence de mort. Toute parole est interlocutive donc. Raison pour laquelle Baudelaire célèbre l'acte de la prière. La prière – dit-il – est un « réservoir de force »². Elle est l'essence même de la parole, l'origine de toute parole, elle consiste dans un mouvement vers l'autre, long, irrésistible, dont on sait d'avance qu'il est sans fin. La parole est toujours suspendue entre deux silences : entre le silence de mort où l'on ne peut pas, où l'on ne peut plus prendre la parole encore à prendre, et contre lequel elle lutte fermement, obstinément, et le silence absolu, l'impossible silence qui vient après que tout a été dit, « une bonne fois pour toutes ».³

¹ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 76-77.

² *Fusées*, OC, I, p. 653.

³ Cf. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [Paris], Éditions Gallimard, 1986, p. 415 : « Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on n'aura plus peur de se taire. Ça y sera »

« *Le Masque* »

Dans « *Le Masque* », l'interlocution participe à la dispersion et au rassemblement des sujets, au-delà des frontières du texte. Là, « la présence [du] blanc typographique entre [les] groupements de vers ne suffit pas déterminer une strophe »¹. Tout le poème est un long dialogue :

- Contemplons ce trésor de grâces florentines ; (v. 1)
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
Divinement robuste, adorablement mince, (v. 5)
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.
- Aussi, vois ce souris fin et voluptueux,
Où la Fatuité promène son extase ;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur ; (v. 10)
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :
« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! »
À cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne ! (v. 15)
Approchons, et tournons autour de sa beauté.
- Ô blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !
- Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur, (v. 20)
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve (v. 25)
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !
- Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite,
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu, (v. 30)
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?
- Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore ! (v. 35)

¹ Michèle Aquien et Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le Livre de Poche / La Pochothèque, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 692.

Demain, après-demain et toujours – comme nous !¹

La disposition typographique du poème établit six groupements inégaux d'alexandrins, à la fois séparés par un interligne et liés entre eux par la rime finale, selon l'organisation suivante :

- 1) v.1-7 : ABAB/CDC
- 2) v. 8-16 : D/EFEF/GHGH
- 3) v. 17-19 : III
- 4) v. 20-28 : J/KLKL/MNMN
- 5) v. 29-31 : OPO
- 6) v. 32-36 : P/QRQR

Dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Patrick Labarthe identifie trois « parties » thématiques, trois strophes formées chacune par l'addition de plusieurs quatrains : la première est composée d'un seizain à huit rimes (v. 1-16), la seconde équivaut à un douzain à six rimes (v. 17-28), la dernière à un huitain à quatre rimes (v. 29-36). Chacune est supérieure à la strophe suivante d'un quatrain. Ainsi, les trois parties produisent l'effet d'une décroissance régulière :

Contemplons ce trésor de grâces florentines ;
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux, (v. 4)
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.
– Aussi, vois ce souris fin et voluptueux, (v. 8)
Où la Fatuité promène son extase ;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur ;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur : (v. 12)
« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! »
À cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté. (v. 16)

Ô blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !
– Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur, (v. 20)
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment. (v. 24)
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;

¹ « Le Masque », *FDM, OC, I*, p. 23-24.

Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux ! (v. 28)

– Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite,
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?
– Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu ! (v. 32)
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours – comme nous ! (v. 36)

La liaison entre les quatrains associés en strophes est ici opérée par la syntaxe. À l'intérieur de la première strophe, la fin de chaque quatrain marque l'amorce grammaticale du quatrain suivant (v. 4, 8, 12), à l'exception du dernier vers qui ferme la strophe sur elle-même (v. 16) ; le procédé est répété aux vers 20 et 32. La différence – visible donc – entre les groupements originaux de vers et la structure strophique du poème montre l'importance de l'interlocution, qui motive le choix typographique de Baudelaire.

« Dans la première partie du poème (v. 1-16) – note Patrick Labarthe –, le travail de l'*ekphrasis* consiste à découvrir et à faire apprécier les “grâces florentines” de la statue, image de la Beauté, au sens où a pu l'entendre le néo-platonisme florentin. Cette image, avant d'être fixée dans le marbre, a été intérieure et spirituelle, synthèse en quelque sorte d'expériences sensibles. »¹

La deuxième partie [...] (v. 17-28) inaugure un violent mouvement de désillusion : [...] la statuette allégorique révèle une dualité fatale, comme une tête de Janus experte à déjouer, au moment de sa plus grande beauté, l'harmonie mensongère et le sens univoque qu'on lui prêtait. Face à l'altérité de la sculpture, le poète-visiteur ne peut plus s'aveugler sur le mensonge de l'art : la Beauté, comprend-il, occulte la finitude en ce qu'elle a de brisé, de cruellement « bicéphale ». Tel le visiteur d'une salle, confronté au crâne anamorphique des *Ambassadeurs* de Holbein, c'est à l'abîme qui se creuse entre la belle apparence et la désolation d'une nature marquée de mort, que le poète attache obstinément son regard.²

Selon Patrick Labarthe encore :

[...] la troisième partie commence *véritablement* avec le dialogue qui s'instaure entre le guide et l'interlocuteur. Ces voix scindées ne sont autres que celles de doubles au sein de la conscience : à la question de savoir « quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ? », le poète répond par un acte

¹ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Op. Cit., p. 168.

² *Ibid.*, p. 169.

d'appropriation de la souffrance, si bien que l'interprétation culmine dans une sorte d'intériorisation forcenée de la Douleur d'être assujéti au Temps.¹

Toujours selon Patrick Labarthe – le troisième « moment » du poème est « amorcé dès le vers 25, tout empreint de compassion : “Pauvre grande Beauté !” [...]. Le tutoiement de la statue était préparé dès le vers 13, par la prosopopée prêtée à celle-ci : entrée dans l'existence temporelle et “l'imparfait” de cette terre, la statue s'humanise par la souffrance que le sujet lyrique intériorise et dont il s'“abreuve”. »² Ainsi, la répartition stricte des strophes produit l'amorce d'une partie à l'intérieure d'une autre, comme les groupements de vers élaborés par Baudelaire. *Quelle que soit l'organisation typographique choisie, le texte noue les paroles entre elles.* En suivant l'alternative ouverte par Patrick Labarthe, nous obtenons une nouvelle division du poème en trois longues strophes : *un seizain (quatre quatrains à huit rimes), un huitain (deux quatrains à quatre rimes) et un douzain (trois quatrains à six rimes).* L'organisation strophique du « Masque » n'est plus dès lors soumise à une décroissance continue. Elle s'établit selon un mouvement variable, à l'image d'un « magnifique fleuve » :

Contemplons ce trésor de grâces florentines ;
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux, (v. 4)
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.
– Aussi, vois ce souris fin et voluptueux, (v. 8)
Où la Fatuité promène son extase ;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur ;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur : (v. 12)
« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! »
À cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté. (v. 16)

Ô blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !
– Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur, (v. 20)
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment. (v. 24)

¹ *Ibid.*, p. 171. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 170.

Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
 De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;
 Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
 Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux ! (v. 28)

– Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite,
 Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
 Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?
 – Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu ! (v. 32)

Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
 C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
 Demain, après-demain et toujours – comme nous ! (v. 36)

Un des paradoxes du « Masque » tient à la formation par une opération de *scission* de l'Unité universelle, « comme nous » : la dualité de la statue, l'opposition entre la « véritable tête » et « la face qui ment » ouvre après coup la possibilité de l'identification des spectateurs à la sculpture. Le tutoiement adressé à la statue élargit le champ de l'interlocution (v. 26). « Le mal mystérieux qui ronge son flanc d'athlète », tel l'aigle dévorant jour après jour le foie de Prométhée, divise, dédouble « la femme au corps divin », en même temps qu'il rassemble l'œuvre d'art – vivante donc, moderne Galatée – et les deux spectateurs dans un rapport d'égalité, à l'intérieur d'un même espace de parole.

2. Le Texte et l'idée du livre

La parole habite l'espace de l'écriture « sans proprement l'habiter »¹, selon la formule derridienne. La parole, c'est l'énergie, la tension du langage vers le monde extérieur et un surplus de langage encore, infinie, éternelle. C'est la promesse et la condition d'avenir de l'œuvre dont elle empêche la clôture. Ouvert, le texte est un lieu de commerce avec les fantômes. Il devient lui-même une chose spectrale, aérienne, toujours en mouvement, et propre à tous les déplacements. Posons-nous à nouveau la question : *de combien de fantômes est fait un texte ?* Le calcul est impossible. Précisons d'abord de quoi le mot *fantôme* est le nom. Il ne s'agit pas d'une métaphore ornementale. Il désigne toute espèce de corps étranger au texte dont la présence affleure à la surface de la page, et dont la pensée contient toutes les notions et problématiques liées à la spectralité. Laquelle implique l'idée de mobilité, mobilité sensible à travers les expériences du livre de Poe et Baudelaire, dont les œuvres poétiques ou narratives éditées en volume sont en grande partie des assemblages de textes, des recueils structu-

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, Op. Cit.*, p. 42.

rés, organisés¹, dont la plupart des morceaux ont déjà été publiés, indépendamment les uns des autres.

À propos des *Fleurs du Mal*, Baudelaire écrit en 1861 : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi. »² La lente élaboration du recueil – depuis l'annonce de la publication des *Lesbiennes*, premier titre provisoire du livre, jusqu'à l'édition de 1861 – témoigne d'une volonté d'architecture comparable aux exigences de Poe, dont chacun des contes a été composé « en fonction de son effet comme partie d'un tout »³ :

In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book-unity always in mind – that is, each has been composed with reference to its effect as part of *a whole*. In this view, one of my chief aims has been the widest diversity of subject, thought, & especially *tone & manner of handling*. Were all my tales now before me in a large volume and as the composition of another – the merit which would principally arrest my attention would be the wide *diversity and variety*. You will be surprised to hear me say that (omitting one or two of my first efforts) I do not consider any one of my stories *better* than another. There is a vast variety of kinds and, in degree of value, these kinds vary – but each tale is equally good *of its kind*.⁴

D'abord conçu comme un « pendant » aux *Fleurs du Mal* – « le mot revient six fois au moins dans la *Correspondance* [de Baudelaire] », note Claude Pichois⁵ –, *Le Spleen de Paris* offre au lecteur la liberté d'une promenade hasardeuse d'un texte à l'autre : « Nous pouvons couper où nous voulons – annonce Baudelaire dans la dédicace de l'ouvrage à Arsène Houssaye –, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. »⁶ D'une manière ou d'une autre donc, chacun des textes intégrés à un volume de Poe ou de Baudelaire est hanté par l'idée du livre. Laquelle contient elle-même davantage encore, en donnant en partie forme et contour à l'idée de l'œuvre totale, « computable »⁷. Étudions un cas particulier : *The Tales of the Folio Club*. Pourquoi particulier ? Parce que le recueil n'a jamais l'objet d'une publication. C'est en

¹ La désorganisation des *Petits Poèmes en prose* est une forme d'organisation. C'est un choix de construction.

² Lettre à Alfred de Vigny, [Paris, environ 16 décembre 1861.], *Corr. II*, p. 196.

³ Lettre à Philip P. Cooke, New York, 9 août 1846, « Trois lettres inédites », traduit de l'anglais par Henri Justin, in *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001, p. 15.

⁴ Lettre à Philip P. Cooke, New York, 9 août 1846. URL : <<http://www.eapoe.org/works/letters/p4608090.htm>>. Consulté le 21 octobre 2013.

⁵ *OC*, I, p. 1293.

⁶ « À Arsène Houssaye », *PPP*, *OC*, I, p. 275.

⁷ Cf. Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Op. Cit.*, p. 452

quelque sorte un livre fantôme, d'autant plus important dans l'histoire de Poe qu'il constitue le premier volume de contes élaboré par l'auteur américain.

The Tales of the Folio Club

Le livre est d'abord intitulé *Eleven Tales of the Arabesque* dans une lettre aux propriétaires du *New England Magazine*, Joseph T. et Edwin Buckingham, datée du 4 mai 1833 :

I send you an original tale in hope of your accepting it for the N. E. Magazine. It is one of a number of similar pieces which I have contemplated publishing under the title of 'Eleven Tales of the Arabesque'. They are supposed to be read at table by the eleven members of a literary club, and are followed by the remarks of the company upon each. These remarks are intended as a burlesque upon criticism. In the whole, originality more than any thing else has been attempted. I have said this much with a view of offering you the entire M.S. If you like the specimen which I have sent I will forward the rest at your suggestion – but if you decide upon publishing all the tales, it would not be proper to print the one I now send until it can be printed in its place with the others. It is however optional with you either to accept them all, or publish 'Epimanes' and reject the rest – if indeed you do not reject them altogether.¹

À travers la genèse du Folio Club – genèse pure, suspendue au temps de la genèse –, nous assistons à la naissance de l'œuvre future, – dès les premières années – vertigineuse. Déjà, la lettre de Poe révèle une des idées fixes du futur théoricien et artisan de la nouvelle : *l'obsession du plan*. Poe « [a] toujours gardé à l'esprit – selon ses propres termes (nous l'avons dit, il faut insister) – l'unité qui fait le livre »², et composé chaque morceau en répondant aux exigences d'architecture du texte, parmi lesquelles « la perfection de l'intrigue qu'il définit ainsi : quelque chose où l'on ne peut rien déplacer ni supprimer sans détruire l'ensemble – quelque chose où l'on est incapable de déterminer en aucun point si un élément de détail est déterminant ou déterminé par rapport à tout autre élément de détail. »³

¹ Lettre à Joseph T & Edwin Buckingham, Baltimore, 4 mai [1832].

URL : <<http://www.eapoe.org/works/letters/p3305040.htm>>. Consulté le 21 octobre 2013. Tr. : « Je vous envoie un conte original dans l'espoir que vous l'acceptiez au NE Magazine. Il fait partie d'un certain nombre de pièces similaires que j'ai envisagé de publier sous le titre : "Onze contes arabesques". Ils sont censés être lus à table par les onze membres d'un club littéraire, et sont suivis par les remarques du groupe sur chacun d'eux. Celles-ci se veulent être une parodie sur la critique. Dans l'ensemble, l'originalité plus que toute autre chose a été recherchée. Je dis cela en vue de vous proposer le manuscrit dans son intégralité. Si vous aimez l'échantillon que je vous ai envoyé, je vous transmettrai le reste selon votre souhait – mais si vous décidez de publier tous les contes, il ne serait pas bon d'imprimer celui que je vous adresse maintenant autrement qu'à sa place, avec les autres. Il vous revient toutefois, soit de les accepter tous, soit de publier « Epimanes » et de rejeter le reste – si tant est que vous ne les rejetiez pas tous. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Cosculluela.

² Lettre à Philip P. Cooke, New York, 9 août 1846, « Trois lettres inédites », traduit de l'anglais par Henri Justin, *Op. Cit.*, p. 15

³ Citation extraite d'un compte-rendu anonyme des contes de Poe, attribué à l'auteur lui-même. *CEP*, p. 1395. L'idée du livre exposée à Thomas T. et Edwin Buckingham n'est donc pas étrangère à la théorie de l'effet et l'art du conte de l'auteur américain : « A skillful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single expect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in es-

Combien de contes étaient déjà écrits ou en préparation lorsque Poe adressa « Epimanes » au *N. E. Magazine*, et lesquels ? Nous ne le savons pas avec certitude. Parallèlement à la publication des histoires soumises au concours du *Philadelphia Saturday Courier*, égrenée tout au long de l'année 1832, Poe envoie plusieurs manuscrits au *Baltimore Saturday Visiter*¹. Pendant trois ans encore, Poe tente de faire éditer le livre. Trois ans d'échecs répétés, résumés en quelques lignes par Claude Richard :

[...] en octobre 1833, la publication du volume est annoncée dans le *Baltimore Saturday Visiter* ; en novembre 1834, le manuscrit est entre les mains des grands éditeurs de Philadelphie, Carey and Lea (*Letters*, t. I, p. 54) ; White le propriétaire du *Southern Literary Messenger*, envisage de les publier en septembre 1835 (*Letters*, t. I, p. 74) ; enfin après tous ces échecs, Poe offre son manuscrit à l'éditeur Harrison Hall, le 2 septembre 1836 : « À différentes époques, un certain nombre de contes – dix-sept en tout [en réalité, quatorze seulement avaient été publiés à cette date]² – tous de ma main, ont paru dans le *Messenger*. Leur ton est celui de la bizarrerie et ils présentent dans l'ensemble, quelque fantaisie : à l'origine, ils furent écrits pour illustrer un ouvrage d'importance « Sur les facultés imaginatives ». Je les ai préparés pour une réédition éventuelle, sous forme de recueil, de la manière suivante : j'imagine un groupe de dix-sept personnes qui se sont données [sic] le nom de Club de l'In-Folio. Elles se réunissent une fois par semaine pour un dîner nocturne où chaque membre lit à haute voix un conte de sa composition. Au terme de la soirée, on vote sur les mérites de chaque conte : le gagnant présidera la séance suivante, le perdant devra offrir le repas et les vins de cette même session. Les dix-sept contes qui parurent dans le *Messenger* sont censés être narrés par les dix-sept membres au cours des réunions mensuelles.

tablishing this preconceived effect. If his very first sentence tend not to the outbringing of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed – an end absolutely demanded, yet, in the novel altogether unattainable. » « Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne », *Godey's Lady's Book*, November 1847.

URL : <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Consulté le 21 octobre 2013. Tr. : « Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d'*effet unique* à produire, il inventera alors des épisodes, combinera des événements, les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à cet effet, c'est qu'alors, dès tout le premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli, un tableau, à la fin, est peint qui laisse dans l'esprit de qui le contemple avec un art semblable une impression de satisfaction la plus totale. L'idée du conte, sa thèse, s'est trouvée présentée intacte parce qu'imperturbée – chose absolument indispensable et cependant tout à fait hors de portée dans le roman. » *CEP*, p. 1003. Tr. de Claude Richard.

¹ Manuscrits auxquels une note éditoriale – dont Lambert A. Wilmer est peut-être l'auteur, selon Mabbott – fait allusion : « Mr. Edgar A. Poe has favoured us with the perusal of some manuscripts tales written by him. If we were merely to say that we have *read* them, it would be a compliment, for manuscript of this kind are very seldom read by anyone but the author. But we may further say that we have read these tales every syllable, with the greatest pleasure, and for originality, richness of imagery and purity of the style, few American authors in our opinion have produced anything superior. With Mr. Poe's permission we may hereafter lay one or two of the tales before the readers. » *Mabbott II*, p. 13-14. Désormais, nous utiliserons l'abréviation : Mabbott II, suivie du numéro de la page. Tr. : « M. Edgar A. Poe nous a fait la faveur de nous donner à lire le manuscrit de plusieurs de ses contes. Si nous avions simplement à dire que nous les avons lus, ce serait un compliment, car des manuscrits de ce genre sont très rarement lus par quiconque, sinon l'auteur. Mais nous pouvons dire davantage : nous avons lu ces contes, syllabe après syllabe, avec le plus grand plaisir, en raison de leur originalité, de la richesse des images et de la pureté du style, peu d'auteurs américains ont produit à notre avis quelque chose de supérieur. Avec la permission de M. Poe, nous pouvons offrir un ou deux de ces contes aux lecteurs. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Cosculluela.

² Remarque de Claude Richard.

Après la lecture de chaque conte, les seize autres membres du groupe font successivement la critique et ces compte-rendus [sic] constituent dans mon esprit une parodie burlesque de la critique en général » (*Letters*, t. I, p. 103-104).¹

Au fil du temps, Poe augmente le corpus du recueil (onze nouvelles en 1833, seize en 1835, dix-sept en 1836). Il modifie en 1833 le nom de l'ouvrage proposé plus tôt à Thomas T. et Edwin Buckingham en adressant six contes au *Baltimore Saturday Visiter*, sous le titre général : *The Tales of The Folio Club*. Le projet de livre "Sur les facultés imaginatives" est – « presque certainement », écrit Alexander Hammond – une « création du moment ». Laquelle place les contes dans « une perspective particulièrement féconde » – note le critique –, en invitant le lecteur à découvrir dans l'œuvre en attente de publication « une anatomie satirique de la fiction contemporaine »². Toujours dans la lettre à Harrison Hall, Poe fixe l'étendue des comptes rendus inédits à un quart de l'ouvrage, et établit le volume à 300 pages environ. Là encore, il s'agit vraisemblablement d'une improvisation, suggère Thomas O. Mabbott³. Le plan de la « réédition nouvelle » renvoie au prologue du recueil, dont la date de composition – estime Claude Richard – est antérieure à la lettre adressée au *N. E. Magazine* : « [le manuscrit] est en effet lié aux cinq contes publiés en 1832 dans *The Philadelphia Saturday Courier*, auxquels ils devaient servir de préface. »⁴ À l'intention d'Harrison Hall, Poe ajoute :

The author of the tale adjudged to be the worst demurs from the general judgment, seizes the seventeen M.S.S. upon the table, and, rushing from the house, determines to appeal, by printing the whole, from the decision of the Club, to that of the public.⁵

La mise en librairie des contes du Club annonce *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. À peine revenu aux États-Unis, Pym entreprend la rédaction de ses aventures maritimes avec la

¹ *CEP*, p. 1285-1286.

² Alexander Hammond, « Further Notes on Poe's Folio Club Tales », *Poe Studies*, December 1975, Vol. VIII, No. 2, p. 41: « While the tide Poe gives this "large work" was almost certainly the creation of the moment, it does suggest a particularly fruitful perspective on his 1833 collection that complements interpretation of the work as a satiric anatomy of contemporary fiction. » Tr. : « Bien que le mouvement que Poe donne à cette "œuvre vaste" fût presque certainement une création du moment, il donne une idée de la perspective particulièrement féconde de son recueil de 1833, laquelle complète l'interprétation de l'œuvre comme une anatomie satirique de la fiction contemporaine. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Coscolluela.

³ Cf. *Mabbott II*, p. 202 : « In view of Poe's habit of anticipating accomplishments, it is very doubtful that the criticisms were ever written, and some of the six new tales may also have been merely planned. » Tr. : « Compte tenu de l'habitude de Poe d'anticiper ses réalisations, il est très improbable que les critiques n'aient jamais été écrites, et certains de ces six nouveaux contes peuvent aussi avoir été simplement planifiés. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Coscolluela.

⁴ *CEP*, p. 1285.

⁵ Lettre à Harrison Hall, Richmond, 2 Septembre 1836.

URL : <<http://www.eapoe.org/works/letters/p3609021.htm>>. Consulté le 21 octobre 2013. Tr. : « L'auteur du conte jugé le pire de tous fait objection au jugement général, saisit les dix-sept manuscrits sur la table, et, se précipitant hors de la maison, décide de faire appel, en imprimant la totalité, de la décision du Club, à celle du public. » Nous traduisons.

collaboration d'un écrivain américain, dont « plusieurs gentlemen de Richmond (Virginie) »¹ lui ont soufflé le nom : « Mr. Poe ». Dès 1832, Poe brouille les limites entre la réalité et la fiction, exploite les zones de l'intertextualité en faisant du livre un lieu de références multiples, innombrables, *parmi lesquelles le livre lui-même*, devenu – dans le monde du lecteur – là, entre ses mains – le point à la fois d'ancrage et de fuite du réel. Le narrateur du prologue – comme Arthur Gordon Pym en 1838 – invente un lecteur, un lecteur fictif, habitant le monde fictif des membres du Folio Club, dont voici les portraits :

There was, first of all, Mr. Snap, the President, who is a very lank man with a hawk nose, and was formerly in the service of the Down-East Review.

Then there was Mr. Convolvulus Gondola, a young gentleman who had travelled a good deal.

Then there was De Rerum Natura, Esqr., who wore a very singular pair of green spectacles.

Then there was a very little man in a black coat with very black eyes.

Then there was Mr. Solomon Seadrift who had every appearance of a fish.

Then there was Mr. Horribile Dictu, with white eyelashes, who had graduated at Gottingen.

Then there was Mr. Blackwood Blackwood who had written certain articles for foreign Magazines.

Then there was the host, Mr. Rouge-et-Noir, who admired Lady Morgan.

Then there was a stout gentleman who admired Sir Walter Scott.

Then there was Chronologos Chronology who admired Horace Smith, and had a very big nose which had been in Asia Minor.²

À une exception : De Rerum Natura, l'incarnation du Diable, tous représentent l'équivalent parodique d'un ou plusieurs écrivains.

Alexander Hammond, Thomas O. Mabbott, Claude Richard et Henri Justin ont chacun établi une liste hypothétique des contes du Folio Club³. Dans « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes » (1972) – étude dont Henri Justin a repris la plupart des conclusions dans *Poe dans le champ du vertige*, en prenant également en compte

¹ *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, CEP, p. 205. Tr. de Baudelaire.

² « The Folio Club », *Mabbott II*, p. 205. Tr. : « Tout d'abord, il y avait M. Vadelavant, le président, un homme efflanqué avec un nez d'oiseau de proie. Il avait travaillé, jadis, pour la Revue du Maine. / Ensuite, il y avait M. Convolvulus Gondola, jeune homme de bonne famille qui avait beaucoup voyagé. / Ensuite il y avait M. De Rerum Natura ; il portait une paire de lunettes vertes très singulières. / Ensuite il y avait un tout petit homme aux yeux très noirs qui portait une redingote noire. / Ensuite il y avait M. Salomon Aladérive qui ressemblait trait pour trait à un poisson. / Ensuite il y avait M. Horribile Dictu. Ses cils étaient blancs et il était diplômé de l'université de Göttingen. / Ensuite il y avait M. Blackwood Blackwood qui avait écrit quelques articles pour des magazines étrangers. / Ensuite il y avait l'hôte, M. Rouge-et-Noir qui admirait Lady Morgan. / Ensuite il y avait un gros monsieur qui admirait Walter Scott. / Ensuite il y avait Chronologos Chronologie qui admirait Horace Smith, et dont le très gros nez s'était rendu en Asie Mineure ». CEP, p. 74-75. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

³ Cf. Annexe.

les propositions de Claude Richard –, Alexander Hammond identifie les auteurs dont les membres de l'association sont chacun la caricature :

1. Mr. Snap [John Neal], « Raising the Wind »
2. Mr. Convolvulus Gondola [Thomas Moore], « The Visionary »
3. De Rerum Natura [Le Diable], « Bon-Bon »
4. « A very little man in a black coat with very black eyes » [Edgar Poe], « Siope »
5. Mr. Solomon Seadrift [Adam Seaborn / John Cleves Symmes (?)], « MS. Found in a Bottle »
6. Mr. Horribile Dictu [les auteurs de la littérature gothique germanique], « Metzengerstein ».
7. Mr. Blackwood Blackwood [William Maginn], « A Decided Loss (1832) » / « Loss of Breath » (1835) / (1845)
8. Mr. Rouge-et-Noir [Nathaniel Parker Willis], « The Duc de l'Omelette »
9. « A stout gentleman who admired Sir Walter Scott » [Washington Irving], « King Pest the First ».
10. Chronologos Chronology [Mordecai M. Noah], « Epimanes »
11. « The newest Folio Club member who narrates the prologue » [Benjamin Disraeli], « Lionizing ».¹

Au-delà des différences entre les listes des uns et des autres, – au-delà des incertitudes –, un fait est établi : Poe figure parmi les membres du Folio Club. Ainsi, le Club de l'In-Folio fait signe encore une fois vers *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Là aussi – nous l'avons déjà mentionné –, nous rencontrons un « être de papier » représentant trait pour trait l'écrivain américain : « Mr. Poe ». Il faut donc inscrire en lettres capitales *The Tales of the Folio Club* dans l'intertexte du roman de 1838. Même – encore et toujours – à l'état d'ébauche, le livre fantôme de Poe contient un ordre de lecture applicable à *l'œuvre à venir* : aux contes, poèmes, essais, articles, qui forment l'intégralité de la production littéraire du Bostonien². Il donne forme au « paradigme “auteur-texte-critique” » – souligne Alexander Hammond –, « central »³ dans les grandes fictions de l'écrivain.

Dans « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes » (1972), « Further Notes on Poe's *Folio Club Tales* » (1975) et « Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club* : The Evolution of a Lost Book » (1977), Alexander Hammond met en lumière la complexité narrative du projet du « jeune gentleman de Richmond », dont il fixe le temps de la genèse à 1831. Il montre le phénomène de confluence des sources, la superposition des modèles du Club – dont beaucoup sont encore des objets d'hypothèse –, parmi lesquels *Le Banquet* de Platon, le *Décameron* de Boccace, *Tales of a Traveller* de Washington Irving (*Contes d'un voyageur*), *On Murder Considered as One of the Fine Arts* de Thomas De

¹ Alexander Hammond, « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes », *Poe Studies*, vol. V, no. 2, December 1972.

² Pseudonyme sous lequel Poe a publié son premier recueil de poèmes, en 1827.

³ Alexander Hammond, « Further Notes on Poe's *Folio Club Tales* », *Op. Cit.*, p. 42

Quincey (*De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*) ; et ajoute aux références littéraires l'exemple des clubs américains en exploitant l'une des découvertes de John C. French :

John C. French [« Poe's Literary Baltimore, » *Maryland Historical Magazine*, 32 (1937), 101-112] notes the striking similarities between this club [the Folio Club] and the Delphian Club, a Baltimore literary group founded in 1816 and probably still meeting at the home of William Gwynn during Poe's years in that city. An examination of the Delphian Club minutes in the Maryland Historical Society convinces me that Poe had access to them, probably through his acquaintance with Gwynn, a Baltimore editor and lawyer who knew Poe's father, employed one of his cousins, and aided the young author during his efforts to publish "Al Araaf" [see Floyd Stovall, *Edgar Poe the Poet* (Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1969), pp. 3334]. The Delphians were, I think, an immediate but ultimately minor target for Poe's satire in this collection.¹

L'édition critique des contes de Poe établie par Thomas O. Mabbott renvoie également à l'article de John C. French :

The imaginary club was modeled, as Dr. John C. French pointed out (*Maryland Historical Magazine*, June 1937), on two actual organizations of which Poe must have known. There had been a literary group in Annapolis in the eighteenth century called The Tuesday Club – and Poe's club met on Tuesday. There was from 1816 to 1825 (and perhaps later) a Delphian Club, to which John Neal and Poe's acquaintance William Gwynn belonged. Its members adopted odd pseudonyms; Neal used his when he published his poem *The Battle of Niagara* in 1818 as by Jehu O'Cataraact.²

La présence de John Neal parmi les membres du Delphian Club est un élément supplémentaire en faveur des conclusions de John C. French, Mr. Snap étant la caricature de l'écrivain (conformément à la démonstration de Claude Richard, à laquelle Alexander Hammond souscrit sans réserve). Mentionnons également *Die Serapionsbrüder (Les Frères de Saint-Sérapion)* (1819-1821), à l'origine – écrit Palmer Cobb – de « l'idée du Folio Club ».³ Affir-

¹ Alexander Hammond, « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes », *Op. Cit.*, p. 25. Tr. : « John C. French [« Poe's Literary Baltimore, » *Maryland Historical Magazine*, 32 (1937), 101-112] note des similitudes frappantes entre ce club [Le Folio Club] et le Club de Delphes, un groupe littéraire de Baltimore fondé en 1816, qui se réunissait probablement à la résidence de William Gwynn au cours des années de Poe dans cette ville. Un examen des comptes-rendus du Club de Delphes dans le *Maryland Historical Society* m'a convaincu que Poe y avait eu accès, sans doute grâce ses relations avec Gwynn, un éditeur et avocat de Baltimore qui connaissait le père de Poe. Il employa un de ses cousins, et aida le jeune auteur alors qu'il tentait de faire publier « Al Araaf » [voir Floyd Stovall, *Edgar Poe the Poet* (Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1969), pp. 3334]. Les Delphiens étaient, je crois, une cible directe mais en fin de compte mineure pour la satire de Poe dans ce recueil. » Nous traduisons.

² *Mabbott II*, p. 201. Tr. : « Le club imaginaire a été conçu, comme l'a remarqué Dr. John C. French (*Maryland Historical Magazine*, Juin 1937), à partir des modèles de deux associations réelles dont Poe devait avoir connaissance. Il y avait un groupe littéraire à Annapolis au XVIII^{ème} siècle appelé le Club du mardi – et le club de Poe se réunit le mardi. De 1816 à 1825 (et peut-être plus tard), existait un Club de Delphes dont faisait partie une connaissance de John Neal et de Poe, William Gwynn. Ses membres adoptaient des pseudonymes bizarres. Neal eut recours au sien lorsqu'il publia son poème "La Bataille de Niagara" sous le nom de Jehu O'Cataraact. » Nous traduisons.

³ Palmer Cobb, *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Ayer Publishing, 1908, p. 50 : « Hoffmann's collection of stories which he calls the *Serapionsbrüder* (from which Poe got his idea of the

mation encore prématurée. Voire tout à fait erronée¹. Mais la référence fait au moins acte de comparaison. Elle place Hoffmann et Poe sur la scène intertextuelle, scène libre, ouverte aux hasards et coïncidences, où l'œuvre de l'écrivain germanique nourrit à distance la confusion entre la réalité et la fiction des contes du Folio Club.

Intitulé du nom du cercle formé par Hoffmann et plusieurs de ses amis en 1818², *Die Serapionsbrüder* adapte en mode de narration les rencontres du groupe. À la manière des premiers frères Sérapion, les seconds – note Champfleury – sont « une association de poètes, de musiciens et de peintres qui passent leurs soirées à des causeries artistiques »...

... « Les conversations, entre lesquelles sont intercalés les contes, a dit un des derniers traducteurs, ne sont point dépourvues de traits spirituels et d'aperçus ingénieux ; mais on y trouve d'insipides longueurs, capables de rebuter même les flegmatiques compatriotes de l'auteur, et, à plus forte raison, un lecteur français. C'est ce qui les a fait avec raison supprimer par les traducteurs de toutes les nations. »

Les traducteurs de toutes les nations rendraient plus de services en dormant tout le jour qu'en traduisant de la sorte.³

L'organisation du recueil (alternance de contes et de commentaires critiques), déterminée chez Hoffmann et Poe par une même situation narrative (la réunion d'un groupe d'amis au cours de laquelle chacun raconte une histoire, qui fait ensuite l'objet d'un débat) n'est donc pas le seul point commun aux deux livres. L'un et l'autre représentent au XIX^{ème} siècle un défi au monde de l'édition. En mars 1836, Paulding annonce à Thomas White – propriétaire du *Southern Literary Messenger* – que les éditeurs Harper & Brothers ont refusé le manuscrit des *Tales of the Folio Club*, en avançant les arguments suivants :

[...] They say the stories have so recently appeared before the Public in the « Messenger » that they would be no novelty – but most especially they object that there is a degree of obscurity in their application, which will prevent ordinary readers from comprehending their drift, and consequently from enjoying the fine satire they convey. It requires a degree of familiarity with various kinds of knowledge

Folio Club) takes its title from the story of the hermit monk Serapion, whose insanity consists in the belief that he is the martyred monk Serapion, whose death had occurred four hundred years previous to the time in which the story is told. » Tr. : « Le recueil d'histoires d'Hoffmann qu'il intitule *Les Frères Sérapion* (d'où Poe a tiré son idée du *Club de l'In-Folio*) emprunte son titre à l'histoire de moine ermite Sérapion, dont la folie consistait à croire qu'il était le moine martyr Sérapion, mort quatre cent ans avant l'époque à laquelle l'histoire est racontée. » Nous traduisons.

¹ C'est notamment la conclusion de Roger Forclaz. « On peut considérer comme certain, puisqu'il parle de l'ouvrage, que les *Phantasiestücke* donnèrent à Poe l'idée d'intituler un recueil de ses contes *Phantasy-Pieces*. Il est en revanche fort douteux que le "Folio Club" ait été inspiré par le club des "Frères Sérapion" du conteur allemand, comme Gruener le prétend, car il y a des sources plus probables, à commencer par les *Tales of a Traveler* d'Irving. » Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de docteur ès lettres, Berne, Herbert Lang, Francfort/M, Peter Lang, 1974, p. 93.

² Et ce, après un premier groupe formé quatre ans plus tôt, et baptisé les *Frères Séraphin*.

³ *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduits par Champfleury, Paris, Michel Lévy, Frères éditeurs, 1856, p. 19.

which they do not possess, to enable them to relish the joke: the dish is too refined for them to banquet on. . .

I hope Mr. Poe will pardon me if the interest I feel in his success should prompt me to take this occasion to suggest to him to apply his fine humour, and his extensive requirements, to more familiar subjects of satire; to the faults and foibles of our own people, their peculiarities of habits and manners, and above all to the ridiculous affectations and extravagancies of the fashionable English Literature of the day which we copy with such admirable success and servility. His quiz on Willis, and the Burlesque of « Blackwood, » were not only capital, but what is more, were understood by all.¹

Le choix des « traducteurs de toutes les nations » consistant à élaguer le recueil d'Hoffmann des « conversations » autour des contes, les conseils de Paulding à l'intention de Poe, appelant à séduire un large lectorat en évitant toute forme d'élitisme, l'objection à la publication des frères Harper guidée par l'impératif de vendre à un large public, non à quelques Américains à peine, disent les difficultés d'existence d'une œuvre littéraire exigeante dans l'espace public. En composant les contes du Folio Club, Poe étend l'exercice littéraire au-delà des limites de la caricature. Il saisit la possibilité de produire à l'endroit de la fiction une critique du langage, de la littérature, de la poésie. Il pose la question de l'être. S'il y a du langage, il y a de l'être, l'être du langage d'abord, un ou plusieurs êtres de langage.

¹ Alexander Hammond, « Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a Lost Book », *The Library Chronicle of the Friends of the University of Pennsylvania Library*, Volume XLI, 1977, p. 33-34. Tr. : « [...] Ils disent que les histoires qui ont été récemment soumises au public dans le "Messenger" ne seraient pas des nouveautés – et objectent plus particulièrement qu'il y a un degré d'obscurité dans leur élaboration qui empêcherait les lecteurs ordinaires de saisir leur portée et, par conséquent, de profiter de la belle satire qu'elles contiennent. Il faudrait que les lecteurs aient une certaine familiarité avec diverses formes de savoir pour être capables de savourer la plaisanterie : le plat est trop raffiné pour être servi à leur banquet.../ J'espère que M. Poe me pardonnera si l'intérêt que je porte à son succès m'incite à saisir cette occasion pour lui suggérer d'appliquer son humour fin et ses nombreuses exigences à des sujets de satire plus répandus, aux défauts et aux faiblesses de notre peuple, à leurs habitudes et mœurs particulières, et surtout aux affectations ridicules, aux extravagances de la littérature anglaise aujourd'hui à la mode, que nous copions avec un succès si admirable et tant de servilité. Ses devinettes sur Willis et le Burlesque de "Blackwood" n'étaient pas seulement capitales, mais, qui plus est, comprises par tous. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Cosculluela. En juin, Harper & Brothers adressent à Poe une lettre exposant les raisons du refus de publication : « First, because the greater portion of them had already appeared in print – Secondly, because they consisted of detached tales and pieces; and our long experience has taught us that both these are very serious objections to the success of any publication. Readers in this country have a decided and strong preference for works (especially fiction) in which a single and connected story occupies the whole volume, or number of volumes, as the case may be; and we have always found that republications of magazine articles, known to be such, are the most unsaleable of all literary performances. *The third objection was equally cogent. The papers are too learned and mystical. They would be understood and relished only by a very few – not by the multitude. The numbers of readers in this country capable of appreciating and enjoying such writings as those you submitted to us is very small indeed.* » Nous soulignons. Tr. : « D'abord parce que la plus grande partie d'entre eux ont été déjà publiés. Ensuite, parce qu'il s'agit de contes et pièces indépendants les uns des autres, et notre longue expérience nous a appris que ce sont là deux objections très graves à la réussite de toute publication. Les lecteurs de ce pays ont une préférence marquée et solide pour les œuvres (de fiction en particulier) dans lesquelles une seule et même histoire occupe tout le volume, ou, selon le cas, plusieurs volumes, et nous avons toujours constaté que les rééditions d'articles de magazine, publiés tels quels, sont les plus invendables de toutes les productions littéraires. La troisième objection est tout aussi pertinente. Les articles sont trop savants et mystiques. Ils seraient compris et savourés par quelques-uns – non par un large public. Le nombre de lecteurs dans ce pays capables d'apprécier et de profiter d'écrits tels que ceux que vous nous avez soumis est vraiment très faible. » Tr. de Sandy Pecastaing, revue et corrigée par Vivien Cosculluela.

La Chose langage

Le langage comme chose et être, nous le trouvons presque partout chez Poe : dans le mot, image ou son vide, qui se remplit progressivement de sens, à force de rêverie prolongée, (c'est le cri du corbeau, les cinq lettres rouges dans le billet d'Auguste à Arthur Gordon Pym, *blood*), dans les sonorités du poème, dont les allitérations, les assonances, compressées, serrées les unes aux autres, tirent la parole au bord d'un impossible à dire : vers l'imprononçable, l'illisible à haute voix :

[...] with my head 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,¹

Le langage comme chose et être encore, c'est le nom de Morella, murmuré par « les vents du firmament » et « le clapotement de la mer »², mêlé à la musique du monde, « the music of things »³. C'est également le mot lourd, chargé de sens, qui devient un cadavre typographique : le mot mort, *sans l'idée*, litanie d'Egaeus longtemps, longtemps répétée dans la bibliothèque. C'est le paragraphe en *x* où la consonne en forme de croix est substituée à la voyelle *o*, cercle, courbe fermée sur elle-même.

'Sx hx, Jxhn! hxw nxw? Txld yxu sx, yxu knxw. Dxn't crxw, anxther time, befxre yxu're xut xf the wxds! Dxes yxur mxther knxw yxu're xut? Xh, nx, nx! sx gx hxme at nnce, nxw, Jxhn, tx yxur xdixus xld wxds xf Cxncxrd! Gx hxme tx yxur wxds, xld xwl, – gx! Yxu wxnt? Xh, pxh, pxh, Jxhn, dxn't dx sx! Yxu've gxt tx gx, yxu knxw! sx gx at nnce and dxn't gx slxw; fxr nxbxdy xwns yxu here, yxu knxw. Xh, Jxhn, Jxhn, if yxu dxn't gx yxu're nx hxmx – nx! Yxu're xnly a fxwl, an xwl; a cxw, a sxw; a dxll, a Pxll; a pxxr xld gxxd-fxr-nxthing-tx-nxbxdy lxx, dxg, hxg, xr frxg, cxme xut xf a Cxncxrd bxg. Cxxl, nxw – cxxl! Dx be cxxl, yxu fxxl! Nxne xf yxur crxwing, xld cxck! Dxn't frxwn sx – dxn't! Dxn't hxllx, nxr hxwl, nxr grxwl, nxr bxw-wxw-wxw! Gxxd Lxrd, Jxhn, hxw yxu dx lxxk! Txld yxu sx, yxu knxw, but stxp rxlling yxur gxxse xf an xld pxll abxut sx, and gx and drxwn yxur sxrrxws in a bxwl!⁴

¹ « The Raven », *CTP*, p. 945. Tr. de Baudelaire : « ma tête reposant à l'aise sur le velours du cousin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet caressé par la lumière de la lampe ». « Le Corbeau », *La Genèse d'un poème*, *CEP*, p. 1007.

² *CEP*, p. 145.

³ « Al Aaraaf », *CTP*, p. 1001. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « la musique des choses ». *CEP*, p. 1227.

⁴ *CTP*, p. 365. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Hx ! Hx ! Jxhn ! alxrs ! alxrs ? Pas ballxt mxn grxs. Pas de cxcxricx la prxchaine fwis, avant l'xrée de la fxrèt. Vxtre nxunxo est au exurant de ce cxngé ? xh lnxn ! nxn ! –alxrs, vxlez au fxyer, prestx, Jxhn, à vxs xdieuses fxrêts mxsies de Cxncxrd ! Vxlez au fxyer,

Tel quel, le paragraphe est un exemple supplémentaire d'écriture figée en écriture, opposée au passage du texte encré à l'oralité. De quoi la lettre *x* est ici le symbole, nous le savons ; n'importe quel lecteur – hormis le mathématicien de la ville – est capable de résoudre l'énigme en une seconde, dès les premiers mots. Mais de quoi la voyelle *o* est-elle l'image exactement ? Cela, nous l'ignorons. Face à quelle image d'ailleurs sommes-nous ? Une forme pleine et liée ou vide ? Dans « *X-ing a Paragrab* », « l'accumulation de jeux de mots – écrit Claude Richard –, de sous-entendus, le mélange d'argot et de style héroï-comique traduisent l'envie de détruire le langage, de le torturer, le déformer, comme pour le punir, lorsqu'il échappe à la sublimation poétique, de ses mensonges, de ses prétentions et de l'accuser, en le clouant au pilori, d'être creux comme un O »¹. Ne sachant pas si la lettre *o* représente une forme pleine ou vide, nous sommes dès lors dans l'impossibilité de dire si la substitution opérée par l'apprenti du magazine a lieu entre des contraires seulement et/ou des mêmes, autrement dit : si – au milieu des dichotomies *voyelle / consonne, courbe / ligne, etc.* – il n'existe pas également un rapport d'identité entre les deux lettres. Voici au moins une évidence : l'une et l'autre trouent le texte, l'une : visuellement (*o*), l'autre : sémantiquement (*x*).

« *X-ing A Paragrab* »

Mais pourquoi tant de *x* ? En réponse à l'éditorial de Mr. Touch-and-go Bullet-head, John Smith, éditeur depuis longtemps de la gazette locale, lance un défi entre les lignes : publier un article sans *o*². Proposition dont l'intéressé comprend très vite qu'il ne peut pas l'accepter sans déshonneur :

chxouette xbsxlète, vxlez ! Nxn ? Xh! Hxnte à txi, hxlà, hx! Allxns, au trxt, mxn grxs! Allxns, xbéissez, illicx, allxns, filxchez;xn ne vxus accrxche pxint ici, mxn grxs. Xh! Jxhn! Jxhn, si vxus flxchez, pxint n'êtes *hxmx* nxn! Allxns dxnc, vxlaille,, hbxu, bxvin, pxrc; pxupée, cabxche, p^xvre zérx hxrz de mxde, sxliveau, chixt, cxchxn xu grxnuille sxrti du marigxt de cxncxrd. Txut dxux, txut dxux! Txut dxux, sxt, txut dxux. Fxin de vxz cxcxricxs, cxq rxcxcx! Fxin de renfrxgne! Ni rxgne, ni grxgne xu bsugsne! Miséricxrdz! Jxhn quelle hxrrible trxgne! Pax ballxt mxn grxs, ne hxche plus ta cabxche d'xie démxdé, nxn, ne la hxche plus, allxns, filxche, et nxie tes sanglxts da,s un bxl d'alexxl. » *CEP*, p. 946.

¹ *CEP*, p. 1444.

² « We quote from “The Tea-Pot” of yesterday the subjoined paragraph: – “*Oh, yes! Oh, we perceive! Oh, no doubt! Oh, my! Oh, goodness! Oh, tempora! Oh, Moses!*”² Why, the fellow is all O! That accounts for his reasoning in a circle, and explains why there is neither beginning nor end to him, nor to anything that he says. We really do not believe the vagabond can write a word that hasn't an O in it. Wonder if this O-ing is a habit of his? By-the-by, he came away from Down-East in a great hurry. Wonder if he *O's* as much there as he does here? ‘*O!* it is pitiful.’ » *CTP*, p. 362. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Nous citons le paragraphe, ci-dessous, de la *Théière* d'hier : “*Oh ! oui ! oh ! nous voyons bien ! oh ! nul doute ! oh ! bonté divine ! oh ! Tempora ! Oh Moses !*” Mais l'homme n'est qu'O ! Ceci explique qu'il raisonne en rond et fait comprendre qu'il n'a ni queue ni tête, ni lui, ni ses discours. En vérité nous ne croyons pas que le vaurien puisse écrire un mot qui ne contienne pas un O. Tous ces O lui seraient-ils habituels ? À propos, il est venu des contrées du Maine en grande hâte. Aurait-il fait O là-bas autant qu'ici ? “*Oh ! quelle tristesse !*” » *CEP*, p. 943.

*He, Bullet-head, would make no alteration in his style, to suit the caprices of any Mr. Smith in Christendom. Perish so vile a thought ! The O forever ! He would persist in the O. He would be as O-wy as O-wy could be.*¹

Voilà la raison pour laquelle il compose un paragraphe en *o*, malheureusement converti en paragraphe en *x* par Bob, obligé d'employer un substitut à la lettre manquante, mystérieusement disparue des cases de l'imprimerie. La vie ou la mort d'un chef-d'œuvre tient à une lettre. Cela prête à sourire. Mais la littérature compte bien quelques exemples de coquilles et erreurs d'imprimerie à l'origine de fragments d'écriture – comme spontanée, aléatoire – devenus des morceaux d'anthologie. Le plus célèbre d'entre tous figure dans le *Dictionnaire de l'argot des typographes* (1883) :

*Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin ?*

Malherbe avait d'abord écrit :

Et Rosette a vécu...

Le typographe commit une coquille équivalant presque à un trait de génie :

Et, rose, elle a vécu...

C'était substituer une métaphore charmante à une expression vulgaire. La version du typographe est restée.²

Revu et – disons – corrigé, l'éditorial de Bullet-head compte 179 mots et... 172 *x*. « La première idée précise de la population fut que quelque machination diabolique se cachait sous ces hiéroglyphes »³. Les lecteurs ne sont pas loin d'avoir raison. (Comme souvent, la première idée est la bonne.) Un diable est bien mêlé à l'affaire, « un de ces diables d'apprentis de la *Gazette* »⁴, selon Bob.

Sir!' said he, gasping for breath, 'I can't never set up nothing without no o's.'

'What do you mean by that?' growled the foreman, who was in a very ill humor at being kept up so late.

¹ *CTP*, p. 362. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Lui, Bullet-Head, ne changerait son style en rien pour flatter les caprices de n'importe quel Smith de la chrétienté. Fi de pensées aussi basses ! Longue vie au O ! Il persévérerait dans le O. Il serait aussi plein d'O qu'il est concevable de l'être. » *CEP*, p. 944.

² *Dictionnaire de l'argot des typographes précédé d'une Monographie du Compositeur d'Imprimerie et suivi de choix de coquilles typographiques célèbres ou curieuses* par Eugène Boutmy, Correcteur d'imprimerie, Paris, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1883, p. 119-120.

³ *CEP*, p. 946. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

⁴ *CEP*, p. 945. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

‘Why, sir, there beant an o in the office, neither a big un nor a little un!’

‘What – what the d— I has become of all that were in the case?’

‘I don’t know, sir,’ said the boy, ‘but one of them ere G’zette devils is bin prowling bout here all night, and I spects he’s gone and cabbaged em every one.’

‘Dod rot him! I haven’t a doubt of it,’ replied the foreman, getting purple with rage – but I tell you what you do, Bob, that’s a good boy – you go over the first chance you get and hook every one of their i’s and (d—n them!) their izzards.’

‘Jist so,’ replied Bob, with a wink and a frown – ‘I’ll be into em, I’ll let em know a thing or two; but in de meantime, that ere paragrab? Mus go in to-night, you know – else there’ll be the d—I to pay, and—’

‘And not a bit of pitch hot,’ interrupted the foreman, with a deep sigh and an emphasis on the ‘bit.’¹

« Tout au long du texte, Poe joue sur le double sens du mot *devil*, diable et apprenti (dans le milieu de l’imprimerie) »², note Claude Richard. Il multiplie les ambiguïtés :

And not a bit of pitch hot. Expression assez obscure. L’apprenti dit : *else there’ll be the devil to pay*, soit un premier jeu de mots sur l’expression familière *there’ll be the devil to pay* : il faudra payer le diable (soit l’apprenti). Le contremaître répond par une expression tout aussi ambiguë que l’on peut comprendre ainsi : « Nous ne sommes pas prêts à commencer », mais qui peut s’expliquer de mille autres façons. En effet, le mot *pay* déclenche des associations d’idée en cascade : *pitch and pay* (payer comptant), expression employée par Pistolet dans *Henry V* de Shakespeare (acte II, scène 3, vers 51) et passée dans le langage courant ; ou bien *pay* dans le sens de goudronner et *the devil* dans celui de retour de galbord, près de la quille d’un navire, goudronnage qui s’effectuait éventuellement avec de la poix.

Le mot *bit* est visiblement investi d’un sens spécial puisqu’il est en italiques. Il peut désigner certains outils employés en imprimerie, notamment le poinçon, sens qui ne coïncide pas avec les sens exposés ci-dessus. La signification la plus probable dans ce contexte est celle du sou (*two bits* : vingt-cinq cents dans le sens argotique le plus habituel). Dans ce cas-là, *hot pitch* signifierait l’argent, et *not a bit of pitch hot* signifierait qu’il n’y a pas un sou en caisse.

Littéralement donc, le dialecte pourrait se traduire par : il faudra payer le diable. / Et nous n’avons pas un sou pour le payer. Cette interprétation est renforcée par l’expression populaire utilisée par Walter Scott dans *The Pirate* en 1821 : « *If they hurt but one hair of Cleveland’s head, there will be the devil to pay and no pitch hot* » (S’ils touchent à un cheveu de Cleveland, il faudra payer le diable alors qu’on a pas le sou).³

¹ CTP, p. 364. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Eh bien ! Monsieur, y a pas un o dans l’atelier, ni gros ni petit. / – Que diable sont devenus tous ceux qui étaient dans les cases ? / – Moi, je n’en sais rien, monsieur, répondit le garçon, mais un de ces diables d’apprentis de la *Gazette* a rôdé ici toute la soirée et je crois bien que c’est lui qui les aura chouravés. / – Que le diable l’emporte ! ça ne fait pas de doute, répliqua le contremaître que la rage empourprait ; mais je veux te dire, Bob, mon petit gars, à la première occasion, tu vas chez eux et tu leur arraches leurs i à eux et (que diable) tous leurs z. / – D’accord, répliqua Bob, avec un clin d’œil et un froncement de sourcil ; j’irai et je leur montrerai de quel bois je me chauffe ; mais en attendant, ce paragraphe ? Faut qu’il passe ce soir, vous savez, autrement ce sera le diable, et... / – Ni poix, ni proie, il n’a pas *coin* chez nous, interrompit le contremaître, avec un profond soupir et en soulignant le mot *coin*. » CEP, p. 945.

² CEP, p. 1445, n. 13.

³ CEP, p. 1445, n. 16.

L'implication du diable dans la disparition des O a beau tenir à des effets de langage, elle n'en reste pas moins – fût-elle au second degré – la dernière intervention du Malin dans l'univers des contes. Elle est amusante, légère, comme la plupart des précédentes.

« Poe écrit près de deux siècles après Glanvill – souligne Henri Justin – et son diable ne fait pas peur : c'est un personnage de comédie »¹ :

[...] le diable en personne (c'est-à-dire en personnage) et Dieu nommé de son nom propre resteront dans leurs contextes culturels respectifs : le diable de Poe est le diable de l'imagerie chrétienne et n'est jamais mis en présence du Dieu de la foi personnelle ; le Dieu de Poe (c'est-à-dire essentiellement le Dieu d'EUREKA) surgit dans un contexte où s'affrontent déisme et romantisme et où ce diable pittoresque n'a pas sa place. Pas d'oppositions signifiantes donc entre les deux, mais au contraire un rôle commun de résistance au vrai grand ennemi de la pensée mystique : « le monde ».²

« Le “monde”, [...] c'est la constellation des auteurs à succès qui est le principal ornement du salon de Lady Blessington. »³ Ainsi, le diable de Poe est « proche de l'écrivain – constate encore Henri Justin –, [...] l'écrivain dans l'exercice de son métier »⁴ :

[...] [il] a le monopole d'un rire que personne ne peut partager. D'ailleurs, il est généralement seul, et rit sous cape. Et il n'est pas une caricature [...] : il est pris dans une imagerie de la chrétienté populaire. Il peut en avoir les sabots, la queue et les crocs, et être associé au feu et à l'éclair. Il sait aussi prendre les traits du parfait gentleman ; il en a alors l'élégance blasée. Il peut cacher la bête et pourtant hésite à tricher : ceci deviendra essentiel dans un art poétique soucieux de la légitimité de l'effet. Il dédaigne même souvent de montrer sa supériorité, ou de forcer son avantage : il a le goût délicat et trouve finalement à notre philosophe, Bon-Bon, l'âme trop grasse ; il laisse ce fat de Duc s'en tirer avec une carte glissée dans sa manche et semble lui laisser le dernier mot ; il se joue bien du héros exploré de « Siope », mais sans jamais s'en faire voir. Il joue à qui perd gagne. Il est du côté de l'impuissance, mais en est en quelque sorte le principe actif. C'est un personnage conventionnel (Poe a sans doute voulu se protéger ainsi dans un personnage codé par l'héritage culturel), mais il peut s'affubler d'étranges attributs, et qui ne sont pas gratuits : ainsi les lunettes fumées [du troisième membre du Folio Club : De Rerum Natura, auteur de « Bon-Bon »] nous conduisent tout droit au personnage de Dupin.⁵

De Rerum Natura éclaire la différence entre le diable et le diabolique creusée tout au long de l'œuvre de Poe, depuis « Metzengerstein » jusqu'à « X-ing a Paragrab ». Là, le diable appartient à la fable (« Siope »), à la farce (« Bon-Bon »), s'il n'est pas lui-même un farceur (« Never Bet the Devil Your Head »). Le diabolique est intériorisé, il est dans l'homme, il agit

¹ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, Op. Cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*

l'homme, comme le diable de Baudelaire « tient les fils qui nous remuent »¹. Telle est donc l'égalité à établir : le diabolique de Poe n'est pas conforme au diable des contes grotesques et arabesques, il a partie liée avec le Mal baudelairien : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations, simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre »².

II. « À MOI SEUL BIEN DES PERSONNAGES »

La part diabolique de l'homme affirme l'idée selon laquelle le texte est nombre, en faisant du personnage une multitude. Car le diable est légion. Il symbolise toutes les puissances intérieures, supérieures à la volonté du sujet : le goût de la destruction, la pulsion de mort, les perversions, ou encore les « fantômes de l'âme » selon l'expression de Claude Natchin, et les héritages psychiques dont la « jalousie héréditaire » de Frederick Metzengerstein à l'égard du comte Berlifitzing est un exemple. La prophétie selon laquelle « *un grand nom tombera d'une chute terrible, quand, comme le cavalier sur son cheval, la mortalité de Metzengerstein triomphera de l'immortalité de Berlifitzing* »³ augmente la rivalité entre les deux familles, déjà « prédisposées aux querelles – nous dit le narrateur – par toutes les instigations d'une jalousie »⁴ *transmise de génération en génération*. L'histoire du baron est l'histoire d'une lignée.

1. Frederick Metzengerstein

Sous la lumière d'un incendie ravageant les écuries du château Berlifitzing, Frederick Metzengerstein contemple la tenture d'un vaste appartement représentant « mille ancêtres illustres »⁵. Il détaille – au sens étymologique : découpe – l'image, en examinant « un cheval énorme, d'une couleur hors nature, [...] appartenant à un ancêtre sarrasin de la famille de son rival »⁶ : l'animal occupe « le premier plan du tableau, [...] pendant qu'un peu plus loin, son cavalier déconfit [meurt] sous le poignard d'un Metzengerstein »⁷. Le jeune homme voit le tableau à la lumière – littéralement et au sens figuré – d'un « crime d'incendie », que

¹ « Au Lecteur », *FDM, OC, I*, p. 5 (v. 13).

² *Mon Cœur mis à nu, OC, I*, p. 683.

³ *CEP*, p. 76. Tr. de Baudelaire. Nous reproduisons les italiques de la traduction.

⁴ *Ibid.*

⁵ *CEP*, p. 77. Tr. de Baudelaire.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 77.

« l'opinion unanime du voisinage ajout[e] [...] à la liste déjà horrible des délits et des atrocités du baron »¹. Après avoir dirigé « son attention vers une explosion de lumière rouge », Metzengerstein regarde à nouveau la tapisserie :

The neck of the animal, before arched, as if in compassion, over the prostrate body of its lord, was now extended, at full length, in the direction of the Baron. The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his sepulchral and disgusting teeth.²

Le temps de la contemplation n'est plus suspendu. Il s'agit à présent du temps de l'événement. La différence est sensible. L'événement est la visibilité elle-même : les yeux du cheval sont visibles et voient ; l'image n'est plus seulement regardée, elle regarde. Metzengerstein devient une image à son tour.

Stupefied with terror, the young nobleman tottered to the door. As he threw it open, a flash red light, streaming far into the chamber, flung his shadow with a clear outline against the quivering tapestry; and he shuddered to perceive that shadow – as he staggered awhile upon the threshold – assuming the exact position, and precisely filling up the contour, of the relentless and triumphant murderer of the Saracen Berlifitzing.³

L'ombre projetée sur la tapisserie affirme la visibilité du héros, étrange, inquiétante, car « l'image – écrit Roland Barthes –, c'est ce dont je suis exclu »⁴. L'expérience spéculaire est un paradoxe. Elle consiste à être à l'image sans être dans l'image. Très vite – note Marie-Claude Lambotte –, « l'expérience spéculaire s'inscrit dans l'inconscient, et la position d'aliénation de l'enfant par rapport à l'image laissera place à l'imago du double comme à la représentation d'un modèle idéal qui, dorénavant, recouvrira les traits de l'alter ego »⁵. Implicitement, la superposition de l'ombre sur la figure du « meurtrier du Berlifitzing sarrasin » marque la transformation de l'image spéculaire en imago. Selon Charles Baladier, « l'imago désigne une survivance imaginaire, éventuellement déformée et souvent inconsciente, de telle

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *CTP*, p. 674. Tr. de Baudelaire : « Le cou de l'animal, d'abord incliné comme par la compassion vers le corps terrassé de son seigneur, était maintenant étendu, roide et dans toute sa longueur, dans la direction du baron. Les yeux, tout à l'heure invisibles, contenaient maintenant une expression énergique et humaine, et ils brillaient d'un rouge ardent et extraordinaire ; et les lèvres distendues de ce cheval à la physionomie enragée laissaient pleinement apercevoir ses dents sépulcrales et dégoûtantes. » *CEP*, p. 78.

³ *CTP*, p. 674. Tr. de Baudelaire : « Stupéfié par la terreur, le jeune seigneur gagna la porte en chancelant. Comme il l'ouvrait, un éclat de lumière rouge jaillit au loin dans la salle, qui dessina nettement son reflet sur la tapisserie frissonnante ; et, comme le baron hésitait un instant sur le seuil, il tressaillit en voyant que ce reflet prenait la position exacte et remplissait précisément le contour de l'implacable et triomphant meurtrier du Berlifitzing sarrasin. » *CEP*, p. 78.

⁴ Roland Barthes, « Les images », *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 157.

⁵ Marie-Claude Lambotte, « Miroir (stade du) », in *L'apport freudien Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de Pierre Kaufman, Dictionnaire Bordas, « Les référents Bordas », 2003, p. 325.

ou telle relation [du] sujet avec une expérience vécue au sein de la famille »¹. Or que voit Metzengerstein ? Une image accusatoire. La correspondance entre l'ombre et la silhouette de l'assassin désigne le baron coupable par ascendance des crimes de famille. Coupable aussi du meurtre du comte Berlifitzing, mort dans l'incendie des écuries.

2. Roderick Usher

Dans « The Fall of the House of Usher », la maison est une extension de Roderick et Madeline, derniers représentants de la lignée. « Le nom primitif du domaine – observe le narrateur – s'était fondu dans la bizarre et équivoque appellation de Maison Usher, appellation usitée parmi les paysans, et qui semblait, dans leur esprit, enfermer la famille et l'habitation de la famille »². L'identité personnelle de Roderick est à la fois individuelle et collective. « LA PREUVE EN EST, d'ailleurs, qu'à l'intérieur de ces murs, se promène un autre lui-même, cette lady Madeline jumelle, cette sœur si semblable à lui que, dans la scène qui nous est donnée à voir, comme au théâtre quand le même acteur joue deux rôles, il est impossible que les deux personnages soient présents en même temps : voir lady Madeline, c'est NE PLUS VOIR son frère »³, remarque Maryse Ducreu-Petit. À la fin du conte, la mort des jumeaux – suivie de la destruction de la maison – enterre donc la lignée Usher :

While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “House of Usher”.⁴

¹ Charles Baladier, « L'Imago en psychanalyse », *Le Seuil / Dictionnaires le Robert*, 2003. URL : <[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$EIDOLON2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$EIDOLON2.HTM)>. Consulté le 21 octobre 2014. Il s'agit là d'une définition synthétique de l'imago chez Lacan. Dans l'article intitulé « La famille : le complexe, facteur concret de la psychologie familiale. Les complexes familiaux en pathologie », publié en mars 1938 dans *L'Encyclopédie Française*, Lacan contextualise et résume ainsi l'imago de la théorie freudienne : « c'est comme facteur essentiellement inconscient qu'il [le complexe] fut d'abord défini par Freud. Son unité est en effet frappante sous cette forme, où elle se révèle comme la cause d'effets psychiques non dirigés par la conscience, actes manqués, rêves, symptômes. Ces effets ont des caractères tellement distincts et contingents qu'ils forcent d'admettre comme élément fondamental du complexe cette entité paradoxale : une représentation inconsciente, désignée sous le nom d'imago ». (Jacques Lacan, « La famille : le complexe, facteur concret de la psychologie familiale. Les complexes familiaux en pathologie », article consulté sur internet à l'adresse suivante : <<http://aejcpp.free.fr/lacan/1938-03-00.htm>>). Dans son analyse de l'expérience spéculaire chez l'enfant (stade du miroir), Lacan modifie la notion freudienne d'imago par restriction sémantique.

² *CEP*, p. 407-408.

³ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*, *Op. Cit.*, p. 27-28.

⁴ *CTP*, p. 245. Tr. de Baudelaire : « Pendant que je regardais, cette fissure s'élargit rapidement ; il survint une reprise de vent, un tourbillon furieux ; le disque entier de la planète éclata tout à coup à ma vue. La tête me tourna quand je vis les puissantes murailles s'écrouler en deux. Il se fit un bruit prolongé, un fracas tumultueux comme la voix de mille cataractes, et l'étang profond et croupi placé à mes pieds se referma tristement et silencieusement sur les ruines de la Maison Usher. » *CEP*, p. 421.

L'effondrement de la maison reproduit la chute de Madeline « tomb[ant] lourdement en avant sur son frère, et [qui,] dans sa violente et définitive agonie [,] [...] l'entraîna à terre, cadavre maintenant et victime de ses terreurs anticipées. »¹ Ainsi, la conclusion du conte réalise un enchâssement de synecdoques :

CONTENANT	CONTENANT/CONTENU	CONTENU
Maison Usher (bâtiment) Corps Matière	Maison Usher (famille)	Roderick & Madeline Âme Esprit

Le texte montre la puissance de la matière qui agit, longtemps, durablement, sur l'esprit : « le *physique* des murs gris, des tourelles et de l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment, avait à la longue créé [un effet] sur le *moral* de son existence »², note le narrateur à propos de Roderick, victime déjà d'une « acuité morbide des sens » : « les aliments les plus simples étaient pour lui les seuls tolérables ; il ne pouvait porter, en fait de vêtements, que certains tissus ; toutes les odeurs de fleurs le suffoquaient ; une lumière, même faible, lui torturait les yeux ; et il n'y avait que quelques sons particuliers, c'est-à-dire ceux des instruments à corde, qui ne lui inspiraient pas d'horreur »³.

À l'instar de Roderick, Egaeus et William Wilson, tous deux issus d'une « race de visionnaires »⁴, sont victimes d'une hérédité aliénante. Dans l'œuvre de Poe, le déterminisme tient lieu de fatalité. Le personnage devient une espèce de marionnette, une poupée dont on ne sait pas toujours qui tire les fils. Nous savons en revanche qu'il est nombreux. Il est le produit d'un milieu, d'une culture, d'une histoire de famille, dont il hérite une manière d'être au monde. Il y a plusieurs personnages à l'intérieur d'un même personnage, plusieurs vies. Comment dès lors donner corps aux « fantômes de l'âme » ? Comment incorporer dans la langue la parole de qui ou quoi parle à travers les personnages ? Comment faire entendre l'écho d'une voix intérieure, étrangère, dont on ignore l'origine ? En pratiquant l'art des allusions, de la suggestion et de l'ellipse.

¹ CEP, p. 420.

² CEP, p. 411.

³ CEP, p. 410.

⁴ « Bérénice », CEP, p. 131. Tr. de Baudelaire.

3. L'art de l'introspection

Les contes de Poe composés sous le régime de la confession ont la force des grands monologues shakespeariens. Ils obligent le lecteur à entrer en empathie avec le pire des criminels, avec l'insensé dont ils font l'un des hommes les moins obscurs. Une simple comparaison, une analogie silencieuse, secrète, une image esquissée entre les lignes, – les battements du cœur confondus avec le tictac d'une montre enveloppée dans du coton¹ – suffit à donner à la folie les contours d'un objet familier, et la folie devient tout à coup une banalité démesurée. Le choc de l'image n'exclut pas le mauvais goût, qu'il ne faut pas confondre avec une faute de goût. En 1835, Poe écrit en réponse aux plaintes de Thomas White concernant « Berenice » :

The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature* – to *Berenice* – although, I grant you, far superior in style and execution. I say *similar in nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical. You may say all this is bad taste. I have my doubts about it.²

Le mauvais goût, le grotesque, sont des nuances de l'horreur, d'une farce trop sinistre pour ne pas reconnaître, dès la première lecture, de quoi elle est faite : « [...] *that terror is [...] of the soul, – [...] I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.* »³ De la littérature fantastique, Poe tire la matière brute d'un nouveau genre romanesque, dont le but et le mode sont l'introspection. À la différence de Fenimore Cooper, les « créateurs de la génération suivante » – Poe, Hawthorne, Melville – saisissent la « chance de l'Amérique », souligne André Le Vot. Ils répondent à :

[...] la nécessité impérieuse de substituer l'exercice de l'imagination à celui de l'observation, de favoriser le procès de production de l'écriture aux dépens de la reproduction de la réalité. Ces contraintes fécondes allaient donner naissance à un genre romanesque subjectif et symboliste, n'obéissant plus aux exigences inhérentes à la pratique du roman ou du théâtre à l'europpéenne, mais s'enrichissant de toutes

¹ Cf. « The Tell-Tale Heart »

² Lettre à Thomas White, 30 avril 1835. URL : <<http://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm>> Consulté le 21 octobre 2013. Tr. de Claude Richard : « L'histoire de toutes les revues montre clairement que celles qui ont atteint la célébrité ont dû cette célébrité à des articles de *nature semblable* – à *Bérénice* – bien que, je vous l'accorde, très supérieures par le style et l'exécution. Je dis de *nature semblable*. Vous me demandez en quoi consiste cette nature ? Dans l'absurde poussé jusqu'au grotesque ; le terrible forcé jusqu'à l'horrible ; le spirituel exagéré jusqu'au burlesque ; le singulier porté jusqu'à l'étrange et le mystérieux. Vous me direz peut-être que tout ceci est de mauvais goût. J'ai mes doutes à ce sujet. » *CEP*, p. 1308.

³ « Preface for *Tales of the Grotesque and Arabesque* », *Mabbott II*, p. 273. « Cette terreur est [...] de l'âme. J'ai simplement déduit cette terreur de ces sources légitimes et en ai seulement tiré les conséquences légitimes ». Nous traduisons.

les ressources offertes par l'essai et la poésie, les seuls genres à s'être spontanément développés pendant la période coloniale.¹

L'usage baudelairien des archétypes du genre fantastique – fantômes, spectres, vampires, etc. – vise également à l'objectivation des pulsions de l'homme. Baudelaire représente la foule intérieure de l'être. Il montre la multitude de l'individu, laquelle prend la forme tumultueuse d'une assemblée de monstres. « L'odieux y côtoie l'ignoble », écrit Gustave Bourdin à propos des *Fleurs du Mal* (1857) :

[...] le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine. – Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur : encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables.²

Gustave Bourdin a raison. Elles sont incurables car on ne guérit pas d'être un homme, et « vivre » a beau être « un mal »³, on n'en guérit pas. « Faut-il vous dire – confie Baudelaire à Narcisse Ancelle, en 1866 –, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres que dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine ? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes Grands Dieux que c'est un livre *d'art pur*, de *singerie*, de *jonglerie* ; et je mentirai comme un arracheur de dents »⁴. Ainsi, l'écriture baudelairienne n'est pas le lieu d'une parole limpide, transparente. « Laforgue est l'un des rares qui perçoit dans la diversité des voix celles qui se plaisent aux simulacres, à l'esbroufe, aux bouffonneries ou à l'humour froid »⁵, observe Daniel Grojnowski. Il est donc l'un des rares à entendre la multitude des voix truquées, déguisées, de la poésie baudelairienne.

Il faut [...] considérer le Baudelaire de Laforgue à travers les pages que Baudelaire consacre à Poe, où il discerne un « farceur » – celle de *Genèse d'un poème*, où après avoir rendu compte de l'« admirable méthode » de composition du *Corbeau*, il précise de manière abrupte qu'« un peu de charlatanisme est toujours permis au génie et même ne lui messied pas ». Laforgue prend ces boutades au sérieux car elles lui font comprendre que, dans un recueil, le locuteur est multiple, que celui qui se met en scène pour

¹ André Le Vot, « Conquête de l'américanité : genèse et métamorphose d'un genre romanesque », *Études françaises*, vol. 10, n° 4, 1974, p. 424-425.

² Gustave Bourdin, [« L'odieux y côtoie l'ignoble »], in *Baudelaire un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855-1905), Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », collection dirigée par André Guyaux, 2007, p. 160.

³ « Semper Eadem », *FDM, OC, I*, p. 41 (v. 4).

⁴ Lettre à Narcisse Ancelle, [Bruxelles.] Dimanche 18 février 1866, *Corr. II*, p. 610.

⁵ Daniel Grojnowski, « L'«américanisme» des *Fleurs du mal* Le Baudelaire de Laforgue », in *Les Fleurs du mal*, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2003, p. 93.

discourir, se donne le droit de porter des masques. Le « charlatan » prend la parole sur la place publique, il impressionne son auditoire en se faisant valoir par des boniments.¹

De fait, dès 1832, lorsqu'il imagine le Folio Club, Poe change la notion d'auteur en leurre. Opération délicate, effectuée encore dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym* et « The Philosophy of composition ».

III. L'AUTEUR

« The Philosophy of composition » révèle à Marie Bonaparte « la nécessité qu'avait Poe, aux yeux des autres et en partie aux siens, de prétendre qu'il n'était pas un fou dominé par un tréfonds psychique atroce d'où montaient ses inspirations »². Pourtant, le texte ne vise pas seulement à décrire en détail la construction d'un poème à la manière d'un « problème mathématique »³. Il donne aussi un ordre de lecture en invitant à « chercher un sens moral à tout le récit »⁴. Il invente un lecteur, dont l'une des tâches consiste à deviner les intentions de l'auteur :

The under-current of meaning is rendered first apparent in the lines –

« Take thy beak from out *my* heart, and take thy form from off my door! »
Quoth the Raven « Nevermore! »

It will be observed that the words, « from out my heart, » involve the first metaphorical expression in the poem. They, with the answer, « Nevermore, » dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical – but it is not until the very last line of the very last stanza, that the intention of making him emblematical of *Mournful and Never-ending Remembrance* is permitted distinctly to be seen [...].⁵

Le fait que Poe explicite chacune de ses « intentions » suffit à mettre en doute l'authenticité de l'acte de lecture imaginé. Le texte indifférencie tous les lecteurs en créant un lecteur uni-

¹ *Ibid.*, p. 91-92.

² Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 122-123

³ « Méthode de composition », *La Genèse d'un poème*, CEP, p. 1009. Tr. de Baudelaire.

⁴ *Ibid.*, p. 1017.

⁵ « The Philosophy of composition », *PE*, p. 177. Tr. de Baudelaire : « Le courant souterrain de la pensée se laisse voir pour la première fois dans ces vers : / « Arrache ton bec *de mon cœur*, et précipite ton spectre loin de ma porte ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! » / On remarquera que les mots *de mon cœur* renferment la première expression métaphorique du poème. [...] Le lecteur commence dès lors à considérer le Corbeau comme emblématique ; mais ce n'est que juste au dernier vers de la dernière stance qu'il lui est permis de voir distinctement l'intention de faire du Corbeau les symboles du *Souvenir funèbre et éternel* [...] » « Méthode de composition », *La Genèse d'un poème*, CEP, p. 1017.

versel – idéal –, doué d'une « faculté d'analyse », qui est également propre à l'auteur. Selon Poe :

[...] to appreciate thoroughly the work of what we call genius, is to possess all the genius by which the work was produced. But the person appreciating may be utterly incompetent to reproduce the work, or any thing similar, and this solely through lack of what may be termed the constructive ability – a matter quite independent of what we agree to understand in the term « genius » itself. This ability is based, to be sure, in great part, upon the faculty of analysis, enabling the artist to get full view of the machinery of his proposed effect, and thus work it and regulate it at will [...].¹

Poe affirme la maîtrise auctoriale de l'œuvre. Il identifie l'intention du texte aux ambitions de l'artiste. Mais « The Philosophy of composition » implique tout autre chose, en substituant au mythe de l'inspiration littéraire une figure *fictive* de l'écrivain : « Poe », et une représentation *également imaginaire* de l'acte d'écriture :

Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*.²

Dans « The Philosophy of composition », Poe occulte « la circonstance ou [...] nécessité d'où est née l'intention de composer un poème qui satisfît à la fois le goût populaire et le goût critique »³. C'est là un fait de modernité, selon Claude Richard : Poe appelle « à ne considérer

¹ *Marginalia*, [Item 118], Godey's Lady's Book, august 1845.

URL : <<http://www.eapoe.org/works/misc/mar0845.htm>> Consulté le 21 octobre 2013. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « [...] apprécier pleinement l'œuvre de ce qu'on appelle le génie, c'est posséder soi-même tout le génie qui est entré dans la production de l'œuvre. Mais la personne qui apprécie peut se révéler absolument incapable de reproduire l'œuvre ou une œuvre singulière seulement en raison d'un manque de ce que l'on pourrait appeler la capacité de construction, qualité tout à fait indépendante de ce que nous nous accordons à comprendre par le mot "génie" lui-même. Cette capacité est en grande partie fondée, sans aucun doute, sur la faculté d'analyse qui rend l'artiste capable de percevoir globalement les divers rouages de l'effet qu'il se propose de produire et, par conséquent, de le faire opérer et de le doser à son gré [...]. » *CEP*, p. 1078.

² « The Philosophy of composition », *PE*, p. 165. Tr. de Baudelaire : « Beaucoup d'écrivains, particulièrement des poètes, aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile, ou d'intuition extatique, et ils auraient positivement le frisson s'il leur fallait autoriser le public à jeter un coup d'œil derrière la scène, et à contempler les laborieux et indécis embryons de pensée, la vraie décision prise au dernier moment, l'idée si souvent entrevue comme dans un éclair et refusant si longtemps de se laisser voir en pleine lumière, la pensée pleinement mûrie et rejetée de désespoir comme étant d'une nature intraitable, le choix prudent et les rebuts, les douloureuses ratures et les interpolations – en un mot, les rouges et les chaînes, les trucs pour les changements de décor, les échelles et les trappes – les plumes de coq, le rouge, les mouches et tout le maquillage qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent l'apanage et le naturel de l'*histrion littéraire*. » « Méthode de composition », *La Genèse d'un poème*, *CEP*, p. 1008-1009.

³ *Ibid.*

que le “poème en soi” ». ¹ Poème, dont la composition objective et calculée *en tous points* est une fable. La critique de Nietzsche à l’égard des philosophes – interprétée par Pierre Bayard à la lumière des écrits de Freud « sur l’activité philosophique, vouée selon lui, non pas à comprendre le monde, [...] mais à permettre avant tout à son auteur, par l’édification d’un système de défense personnel, de résoudre ses symptômes et de trouver, contre l’angoisse, un équilibre subjectif » ² – est donc applicable à Poe :

Ils font tous comme s’ils avaient découvert et conquis leurs opinions propres par l’exercice spontané d’une dialectique pure, froide et divinement impassible (à la différence des mystiques de toute classe, qui, plus honnêtes et plus balourds, parlent de leur « inspiration »), alors que le plus souvent c’est une affirmation, une lubie, une « intuition », et plus souvent encore un vœu très cher mais quintessencié et soigneusement passé au tamis, qu’ils défendent pour des raisons inventées après coup. ³

Dans « Philosophy of composition », cet « après coup » fait sens ; la présence de l’auteur fictif oblige le lecteur à inventer un autre « Poe », à tenter de découvrir « le moi profond » ⁴ de l’écrivain. « Ce moi-là – écrit Proust –, si nous voulons essayer de le comprendre, c’est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces » ⁵. Comparable à la position de Proust établie en opposition à Sainte-Beuve, la théorie de Poe refuse la critique biographique, sans exclure l’auteur de l’œuvre. Proust : « ce qu’on donne au public, c’est ce qu’on a écrit seul, pour soi-même, c’est bien l’œuvre de soi » ⁶. Poe : « La supposition selon laquelle le livre d’un auteur est un objet indépendant du soi de cet auteur est, à mon avis, mal fondée. L’âme est chiffrée, comme un cryptogramme » ⁷. À quoi Henri Justin ajoute :

Entendons : chiffrée dans et par l’œuvre, car Poe en conclut que si l’œuvre est assez étendue, l’auteur, ou plutôt son « âme », ne peut échapper au déchiffrement et que c’est même dans son œuvre qu’il devient le plus intimement visible :

¹ Note de Claude Richard, *CEP*, p. 1461 (n. 9).

² Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *Op. Cit.*, p. 81.

³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, cité par Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 131.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷ Citation empruntée à Henri Justin, *Avec Poe jusqu’au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 91. Henri Justin traduit ici un extrait de « Margaret Fuller », *Literari of New York N°4*, publié pour la première fois en août 1846 dans le *Godey’s Lady’s Book*.

Qui connaîtrait jamais Dickens à force de le regarder, ou de parler avec lui, ou de faire avec lui quoi que ce soit d'autre que de lire son *Magasin d'antiquités* ?¹

Poe dans son œuvre, donc – oui, mais à profondeur de crypte.

Nous ne sommes pas loin du concept d'auteur « implicite » ou « impliqué » de Wayne Booth².

Le récit de la genèse, où la composition du poème est seulement soumise à des contraintes esthétiques et poétiques, et l'invention d'un auteur fictif – *alter ego* de l'écrivain américain – donnent force à la théorie de Poe, selon laquelle « la critique, test ou analyse de l'art (et non pas test d'opinion) s'applique à juste titre seulement à des œuvres qui ont leur fondement en l'art lui-même »³.

1. Auteur réel ou fictif ?

Dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Poe trace en pointillés les limites entre la réalité et la fiction. Il renvoie, grâce à ce que Roland Barthes appelle les « codes » de lecture, aux relations autobiographiques des explorateurs et récits d'aventure de l'époque, et construit ainsi plusieurs « niveaux de réalité »⁴, parmi lesquels la réalité historique, éditoriale, du livre.

Le texte des aventures proprement dites apparaît vite comme un curieux enchevêtrement de récit linéaire au passé, et d'un journal de bord ponctué de dates, une sorte de *log-book* dont la première fonction est, semble-t-il, de contribuer là encore à donner au récit de Pym une marque d'authenticité. On se souvient que Robinson Crusoé, avant lui, commençait un Journal le 30 septembre 1659 [...], ne serait-ce que pour ne pas perdre le fil du temps, pour se rassurer, pour prendre pied dans le récit de ses aven-

¹ Henri Justin cite et traduit à nouveau un passage de « Margaret Fuller ».

² Concept qui a été l'objet de nombreux débats. Cf. Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, p. 6 : « Une grande partie des discussions a tourné autour de la pertinence de l'auteur implicite ou impliqué ("implied author") de Wayne Booth (1961). Ce qu'il appelle le "second moi" ("second self") constitue une entité imaginaire qui s'élabore dans le texte et qu'on ne peut induire que de celui-ci. Elle prend la responsabilité, non seulement de la mise en forme, mais aussi des valeurs et des normes qui sous-tendent l'oeuvre. Pour Booth, le même écrivain réel (Fielding, Sartre, etc.) peut donner naissance à des images différentes – donc à des auteurs implicites différents – dans des textes distincts. Ce "implied author" se distingue du narrateur qui raconte le récit et s'inscrit en lui. En effet, il ne narre pas : il est en charge de la sélection et de la combinaison signifiante de tous les éléments discursifs et narratifs. Il se tient en quelque sorte derrière le récit et ses narrateurs, dont il est l'ultime garant. / Ce point de vue a été rejeté en bloc par Gérard Genette (1983) qui considère l'auteur implicite comme une instance totalement superflue. Ainsi, dans un roman de Balzac comme *Le père Goriot*, on a affaire à un narrateur extra-diégétique qui conte le récit, et on n'a que faire d'une instance auctoriale. Les efforts de Genette pour éjecter l'auteur implicite (ou, comme il le traduit, "impliqué") hors de tous les schémas narratologiques semblent provenir de sa répugnance à démultiplier les instances productrices du récit – auteur réel, auteur implicite, narrateur – "cela commence à faire beaucoup de monde pour un seul récit", note-t-il ironiquement (1983 : 96). » Mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 05 mai 2013. URL : <<http://aad.revues.org/662>>

³ « Exorde », *CEP*, p. 995. Tr. de C. Richard et J.-M. Maguin.

⁴ Italo Calvino, « Niveaux de la réalité en littérature », *La Machine littérature Essais*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

tures. L'effet produit par le découpage journalier est bien le même dans les deux cas : Poe, qui admirait *Robinson Crusoé*, qu'il qualifiait de « l'un des plus beaux récits du monde », va jusqu'à puiser aux sources du roman d'aventures pour mieux ancrer la vraisemblance du récit de Pym dans la temporalité d'une expérience donnée.¹

Le roman de Poe imite donc une imitation des récits des explorateurs, qui font la fortune des éditeurs. Il parodie à la fois la littérature d'imagination et les œuvres de témoignage, histoires dites véridiques dont l'authenticité doit être également – au moins par prudence – l'objet d'un doute.

Dans la préface, « Pym [...] prétend qu'il a rencontré un "M. Poe", qui l'a aidé dans son entreprise littéraire. Comme si – souligne Jean-Pierre Naugrette – créature et créateur pouvaient appartenir au même monde [...]. [...] Poe vient puiser à la tradition littéraire du XVIII^e siècle anglais, où l'auteur se cachait derrière la figure de "l'éditeur" d'un roman refusant encore de se présenter comme fiction : c'était déjà le cas chez Defoe. »² Pym est donc un des deux auteurs fictifs du texte ; l'autre est « M. Poe »...

Among those gentlemen in Virginia who expressed the greatest interest in my statement, [...] was Mr. Poe, lately editor of the *Southern Literary Messenger* [...]. He strongly advised me, among others, to prepare at once a full account of what I had seen and undergone, and trust to the shrewdness and common-sense of the public [...].

Notwithstanding this representation, I did not make up my mind to do as he suggested. He afterward proposed [...] that I should allow him to draw up, in his words, a narrative of the earlier portion of my adventures, from facts afforded by myself, publishing it in the *Southern Messenger under the garb of fiction*. To this, perceiving no objection, I consented, stipulating only that my real name should be retained. Two numbers of the pretended fiction appeared, consequently, in the *Messenger* for January and February (1837), and, in order that it might certainly be regarded as fiction, the name of Mr. Poe was affixed to the articles in the table of contents of the magazine.³

¹ Jean-Pierre Naugrette, « Présentation [de *La Relation d'Arthur Gordon Pym*], in Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes, Op. Cit.*, p. 1234.

² Jean-Pierre Naugrette, « Présentation [de *La Relation d'Arthur Gordon Pym*], in Edgar Poe, *Histoires Essais et Poèmes, Op. Cit.*, p. 1238. Voir également Italo Calvino, « Niveaux de la réalité en littérature », *La Machine littérature Essais, Op. Cit.*, p. 91-92 : « Nous entrons ici dans un domaine très vaste, celui du déroulement ou de la multiplication du sujet de l'écriture [...]. / On peut commencer par l'habitude qu'ont les auteurs des « romans » chevaleresques de se réclamer d'un hypothétique manuscrit qui servirait de base à leur œuvre. L'Arioste lui-même feint d'appeler à l'autorité de Turpin. Et Cervantès introduit entre lui-même et Don Quichotte la figure d'un auteur arabe Cide Hamete Benengli. / [...] Le premier roman qu'on peut considérer comme complètement moderne ne fut pas publié sous le nom de l'auteur, Daniel Defoe, mais comme les mémoires d'un obscur marin d'York, Robinson Crusoé. / [...] La condition préliminaire de toute œuvre littéraire est la suivante : la personne qui écrit doit inventer ce *premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre. Qu'une personne se mette tout entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité. Ce n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque.* » Nous soulignons.

³ *The Narrative of Arthur Gordon Pym, CTP*, p. 748. Tr. de Baudelaire : « Parmi ces gentlemen de la Virginie que ma relation intéressait si vivement, [...] se trouvait M. Poe, naguère éditeur du *Southern Literary Messenger* [...]. Il m'engagea fortement, lui entre autres, à rédiger tout de suite un récit complet de ce que j'avais vu et enduré, et à me fier à la sagacité et au sens commun du public [...]. / Malgré cet avis, je ne pus me résoudre à obéir

Tous les faits circonstanciels relatifs à la publication des premiers épisodes du récit, mentionnés dans la préface, correspondent à la réalité historique du roman¹ : « [...] si Pym et Poe appartiennent au même monde, alors la relation du premier, effectuée avec le concours et sous le contrôle du second, peut apparaître vraisemblable »².

Le M. de « M. Poe » – comparable en tous points au futur « M. Valdemar », dont Roland Barthes propose une étude succincte dans « Analyse textuelle d'un conte de Poe » – représente encore un élément de confusion : « La présence de ce *Monsieur* emporte un effet de réalité sociale, de réel historique : le héros est socialisé, il fait partie d'une société définie, dans laquelle il est pourvu d'un titre civil. »³ Cependant, l'effet de réel historique produit ici un « effet de fiction »⁴ : « M. Poe » n'est pas Poe – *et de vérité*. Car le récit est bien une invention narrative, « *the narrative of Arthur Gordon Pym* ». Voilà la première de toutes les vérités énoncées par le texte. Dans le cadre du récit, il y a déjà confusion entre fiction et réalité.

Les deux premiers morceaux de la « prétendue fiction » sont publiés sous le nom de « M. Poe ». La signature a « pour but de bien établir que c'[est] une pure fiction », dit Arthur Gordon Pym. Le texte compte alors un narrateur (Pym) et un auteur fictif (M. Poe), chargé de « rédiger avec ses mots la première partie [des] aventures [du héros] » ; c'est donc l'occasion d'un double travestissement : la fiction est déguisée en histoire vraie, elle-même dissimulée « sous le manteau de la fiction ». Poe, l'auteur réel, fait semblant de faire passer les aventures d'Arthur Gordon Pym pour une histoire vraie, laquelle est présentée, fallacieusement, par M. Poe, l'auteur fictif, comme une de ses fictions, et prise par ses lecteurs fictifs, avec « sagacité », pour une histoire vraie.

The dates throughout are according to nautical time, and the bearing must be understood as per compass. I would also remark, in this place, that I cannot, in the first portion of what is written, pretend to

à ses conseils. Il me proposa ensuite [...] de lui permettre de rédiger à sa manière un récit de la première partie de mes aventures, d'après les faits rapportés par moi, et de la publier sous le manteau de la fiction dans le *Messenger du Sud*. Je ne vis pas d'objection à faire à cela, j'y consentis et je stipulai seulement que mon nom véritable serait conservé. Deux morceaux de la prétendue fiction parurent conséquemment dans le *Messenger* (numéros de janvier et février 1837), et, dans le but de bien établir que c'était une pure fiction, le nom de M. Poe fut placé en regard des articles à la table des matières du Magazine. » *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, CEP, p. 205-206.

¹ Les trois premiers chapitres de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ont en effet été publiés en janvier et février 1837 dans le *Southern Literary Messenger*, sous le nom de Poe.

² Jean-Pierre Naugrette, « Présentation [de *La Relation d'Arthur Gordon Pym*], *Op. Cit.*, p. 1238.

³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte de Poe », *Op. Cit.*, p. 419.

⁴ Marc Amfreville & Henri Justin, « Effets de réel, effets de fiction dans *Arthur Gordon Pym* », in *Revue française d'études américaines*, n°76, mars 1998, « L'Amérique entre science et fiction », Paris, Éditions Belin, 1998.

strict accuracy in respect to dates, or latitudes and longitudes, having kept no regular journal until after the period of which this first portion treats. In many instances I have relied altogether upon memory.¹

L'emploi des dates est symptomatique de l'ambiguïté fondamentale du roman et (donc) du récit, dont la preuve d'authenticité est donnée *soi-disant* par le texte ; *soi-disant* : elle ne va pas sans dire, elle ne peut pas se passer de mots et d'un langage de vérité consistant à dire l'impossibilité de dire toute la vérité : « [...] une note de Poe précise qu'il ne garantit aucunement l'exactitude des dates annoncées par Pym : il ne les donne, dit-il, que pour "éclaircir le récit". »² La suspicion de « M. Poe », justifiée par « des raisons qui sautent aux yeux », prolonge le temps de la mise en doute de la véracité des dates au-delà des limites établies par Pym. Dès lors, le texte fait *lui-même la preuve de son authenticité* : Poe tient à l'absurdité de cette logique. Les raisons de la méfiance de « M. Poe » à l'égard des dates sont évidentes, elles ne sont donc pas à dire. Font également l'objet d'une omission : la part du récit exécutée par Pym au-delà des trois premiers chapitres : « la différence de style se fera bien sentir » ; les « raisons » de M. Poe, qui, « tirées de l'inexactitude générale des détails à lui communiqués et de sa défiance relativement à l'absolue vérité des dernières parties du récit », sont « suffisantes » pour qu'il refuse d'achever la rédaction de l'ouvrage ; et les « circonstances » de la mort du héros, « bien connues du public, grâce à des communications dans la presse quotidienne »³. Ici et là, le silence vient, opaque, lorsque l'évidence des faits est « parlante » ; et l'« étrangeté [du livre] [...] [est] pour lui la meilleure chance d'être accepté comme vérité »⁴.

The manner in which this ruse was received has induced me at length to undertake a regular compilation and publication of the adventures in question; for I found that, in spite of the air of fable which had been so ingeniously thrown around that portion of my statement which appeared in the *Messenger* (without altering or distorting a single fact), the public were still not at all disposed to receive it as fable, and several letters were sent to Mr. P's address, distinctly expressing a conviction to the contrary. I thence concluded that the facts of my narrative would prove of such a nature as to carry with them sufficient

¹ CTP, p. 848. Tr. de Baudelaire : « Toutes les dates sont établies conformément au temps nautique, et les notes relevées par quantités en durée abstraite. C'est aussi le lieu de remarquer que je ne prétends pas, dans le commencement de cette partie de mon récit, à une exactitude minutieuse à l'égard des dates, des latitudes et des longitudes ; je n'ai commencé à tenir un journal régulier qu'après la période dont traite cette première partie. Dans beaucoup de cas, je me suis fié uniquement à ma mémoire. » CEP, p. 311.

² Jean-Pierre Naugrette, « Présentation [de *La Relation d'Arthur Gordon Pym*], *Op. Cit.*, p. 1234. Note de Poe : « Pour des raisons qui sautent aux yeux, je n'affirme en aucune façon l'exactitude précise de ces dates. Je ne les donne que pour éclaircir le récit, et je les transcris telles que je les trouve dans mes notes au crayon. » CEP, p. 347.

³ CEP, p. 350.

⁴ CEP, p. 206.

evidence of their own authenticity, and that I had consequently little to fear on the score of popular incredulity.¹

Arthur Gordon Pym aurait dû faire confiance au gentleman de Boston, et « [se] fier [...] au sens commun du public »² : « M. Poe » connaît les lecteurs aussi bien que Poe, il sait qu'il n'y a « pas grand-chose à redouter de l'incrédulité populaire ». La note finale des éditeurs fictifs est d'ailleurs révélatrice :

The gentleman whose name is mentioned in the preface, and who, from the statement there made, might be supposed able to vacuum, has declined the task – this, for satisfactory reasons connected with the general inaccuracy of the details afforded him, and his disbelief in the entire truth of the latter portions of the narration.³

L'effet est double : d'un côté, la défiance de « M. Poe » invite le lecteur à mettre en doute la parole de Pym ; d'un autre côté, elle l'incite à croire avec l'auteur à la première partie du récit.

2. La Mort de l'auteur

Arthur Gordon Pym disparaît avant la publication du livre. *La mort de l'auteur* est donc un fait de fiction, l'œuvre de Poe, qui, le temps de quelques pages encore, tient le rôle de M. Poe ; et c'est à lui, à lui seulement, qu'il appartient de dire ou non le dernier mot, le fin mot de l'histoire. Le lecteur n'a pas à redire à la place de l'auteur, ou à redire sur des choses qui ne sont plus à dire, ou qui parlent d'elles-mêmes. En refusant de détailler les évidences d'une réalité fictive, Poe mêle les silences du texte et ceux du lecteur, lointains, silences de l'autre côté de la fiction.

Contrairement à ce qui se passe dans le « Manuscrit trouvé dans une bouteille » (1833), qui précède *Gordon Pym* de quelques années, et où le présent de la narration coïncide avec la « destruction » du narrateur emporté dans le gouffre, ce n'est pas l'étreinte de la cataracte qui arrête ici le récit de Pym : c'est

¹ CTP, p. 748-749. Tr. de Baudelaire : « La façon dont cette supercherie fut accueillie m'induisit enfin à entreprendre une compilation régulière et une publication desdites aventures ; car je vis qu'en dépit de l'air de fable dont avait été si ingénieusement revêtue cette partie de mon récit imprimée dans le *Messenger* (où d'ailleurs pas un seul fait n'avait été altéré ou défiguré), le public n'était pas disposé à l'accepter comme une pure fable, et plusieurs lettres furent adressées à M. Poe, qui témoignaient d'une conviction tout à fait contraire. J'en conclus que les faits de ma relation étaient de telle nature qu'ils portaient en eux ma preuve suffisante de leur authenticité, et que je n'avais conséquemment pas grand-chose à redouter de l'incrédulité populaire. » CEP, p. 206.

² *Ibid.*

³ CTP, p. 882. Tr. de Baudelaire : « Le gentleman dont le nom est cité dans la préface, et qu'on aurait supposé capable, d'après ce qui est dit de lui, de combler la lacune, a décliné cette tâche, et cela, pour des raisons suffisantes tirées de l'inexactitude générale des détails à lui communiqués et de sa défiance relativement à l'absolue vérité des dernières parties du récit. » CEP, p. 350.

sa mort, nous dit-on, une fois revenu. Le Journal ne coïncide plus avec l'aventure en train de se vivre. Ou si l'on veut, Pym ne nous a pas encore tout dit, et dans ce cas, tout l'effort d'authenticité promis par la Préface semble réduit à néant, si le récit tel qu'il se présente est lacunaire, s'il ne tient pas toutes ses promesses ni les annonces effectuées par le narrateur. L'épigraphe du « Manuscrit », tiré de l'*Atys* de Quinault :

Qui n'a plus un moment à vivre
N'a plus rien à dissimuler

ne fonctionne plus ici. Narrateur, Pym semble avoir tout son temps. Il a encore des moments à vivre. Il peut donc encore dissimuler.

La Note finale se fonde dans un anonymat qui, lui aussi, est troublant. Quelqu'un nous parle de M. Pym et de M. Poe. Il revient sur les énigmatiques figures des cavernes de l'île de Tsalal reproduites au chapitre XXIII, en proposant son interprétation. Ce court texte indifférencié, non daté, fait visiblement pendant à la Préface signée et datée du début. Comme si Pym-Poe, face au miroir de l'écriture conjointe, avait perdu son reflet.¹

L'anonymat des éditeurs, dont la parole assure à nouveau l'authenticité des faits, propose un nouveau pacte de lecture, établi alors selon le modèle classique des romans du XVIII^e siècle. L'artifice est transparent. La parole de « M. Poe » est réduite à un discours indirect libre, sans voix. Elle annonce le retrait de l'auteur fictif – double de l'écrivain américain –, qui refuse de rapporter la fin du récit de Pym. Sans un mot, « M. Poe » disparaît à son tour. Il apparaît un court instant, au détour d'une phrase anonyme, pour disparaître aussitôt, sans être nommé : *cela est encore et toujours inutile*, « [son] nom est cité dans la préface ». Après « la multiplication du sujet de l'écriture »², voici venu maintenant le temps de la soustraction. La mort de Pym enlève un des deux scripteurs du texte ; le second se retire en silence et emporte la parole du narrateur. Poe se désincarne ; il devient aux dernières pages une figure anonyme. La réduction des rôles éclaire *a posteriori* les complications du rapport entre la réalité et la fiction liées aux effets de dédoublement de la narration.

3. Narrateur narrant ou narré ?

Arthur Gordon Pym est doublement dédoublé, il est à la fois un des deux scripteurs du texte et un narrateur narrant et narré. Or « le scripteur et la scription sont des fonctions originales qui ne se confondent ni avec l'auteur et ses actions, ni avec le narrateur et sa narration [...], note Jacques Derrida. Que la scription dans son ensemble [...] soit couverte, sur toute sa surface, par une narration dont le narrateur dit “je”, cela ne permet pas de confondre la fiction avec une narration ». De plus, « le scripteur d'un texte [...] fait parler le narrateur qui lui-

¹ Jean-Pierre Naugrette, « Présentation [de *La Relation d'Arthur Gordon Pym*], *Op. Cit.*, p. 1236.

² Italo Calvino, « Niveaux de la réalité en littérature », *La Machine littérature Essais*, *Op. Cit.*, p. 91.

même, en toutes sortes de sens, fait parler beaucoup de monde »¹. La différence temporelle entre le moment de la narration et le temps des aventures narrées complique encore le rapport entre vérité et fiction :

[...] having kept no journal during a greater portion of the time in which I was absent, I feared I should not be able to write, from mere memory, a statement so minute and connected as to have the *appearance* of that truth it would really possess, barring only the natural and unavoidable exaggeration to which all of us are prone when detailing events which have had powerful influence in exciting the imaginative faculties.²

« À la différence de l'information, – souligne Walter Benjamin, – le récit ne se soucie pas de transmettre le pur-en soi de l'événement, il l'incorpore dans la vie même de celui qui le raconte, pour le communiquer, comme sa propre expérience, à celui qui écoute. Ainsi le narrateur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile. »³ Il n'est pas et ne peut pas être le personnage. C'est toujours *le personnage changé en narrateur*, et ce, à cause des événements à relater, et qu'il raconte après coup ; or « les mots – dit Pym – n'ont pas une vertu suffisante pour frapper l'esprit de la parfaite horreur de la réalité »⁴. Comment dès lors décrire la mutation intérieure, profonde, irréversible, à l'origine de la transformation du personnage en narrateur ? Au fil du texte, la parole subit l'action de la langue qui « éloigne [le sujet] du canon de certitude » : « [...] les mots ne parviennent jamais à la vérité ni à une expression adéquate », selon Nietzsche :

La « chose en soi » (qui serait précisément la vérité pure et sans conséquence) reste totalement insaisissable et absolument indigne des efforts dont elle serait l'objet pour celui qui crée un langage. Il désigne seulement les rapports des hommes aux choses, et pour les exprimer il s'aide des métaphores les plus audacieuses. Transposer une excitation nerveuse en image ! Première métaphore. L'image à son tour transformée en son ! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre, tout à fait différente et nouvelle. [...] Nous croyons posséder quelque savoir des choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, mais nous ne possédons cependant rien d'autre que des métaphores des choses, et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles. Comme

¹ Jacques Derrida, « Le facteur de vérité », in *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », juin 2007, p. 459.

² *CTP*, p. 748. Tr. de Baudelaire : « [...] n'ayant pas tenu de journal durant la plus grande partie de mon absence, je craignais de ne pouvoir rédiger de pure mémoire un compte rendu assez minutieux, assez lié pour avoir toute la physionomie de la vérité, dont il serait cependant l'expression réelle, ne portant avec lui que l'exagération naturelle, inévitable, à laquelle nous sommes tous portés quand nous relatons des événements dont l'influence a été puissante et active sur les facultés d'imagination. » *CEP*, p. 205.

³ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Op. Cit.*, p. 154

⁴ *CEP*, p. 281.

le son en tant que figure de sable, l'x énigmatique de la chose en soi est d'abord saisi comme excitation nerveuse puis comme image, comme son articulé enfin.¹

Malgré les efforts de sincérité du narrateur, l'authenticité des faits est et sera toujours impossible à prouver ; car la narration est une relation (à). Pire : elle constitue la relation infidèle d'une relation (à). Elle tend à exprimer un rapport du sujet au réel, tout en changeant l'objet du discours, car ce rapport est alors déplacé *dans le langage*. Il se modifie. Il est mis à l'épreuve des mots et de l'indicibilité, et devient à son tour un « x énigmatique ». Dès l'incipit, la manière dont le sujet vit l'événement à raconter n'est plus la même : c'est également une manière de dire et de vivre dans la langue.

Dans le cadre de la narratologie, la problématique de la traduction fait également question. Qui parle ? L'auteur ou le traducteur ? L'un *ou* l'autre, ou l'un *et* l'autre ? Quelle différence entre Baudelaire *auteur* et Baudelaire *traducteur* ? Quel rapport ? Tous les titres de chapitre du roman de Poe sont la création du poète français. Voilà déjà un acte auctorial d'importance. De même, le titre baudelairien du livre est une orientation de lecture. D'abord intitulé : *La Relation d'Arthur Gordon Pym*, le récit est publié, dans sa version définitive, en 1858, sous le titre : *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. La traduction baudelairienne privilégie donc le discours du narrateur *narré*. Qui parle ? Question d'hantologie. Qui est là, dont la voix, surgie d'on ne sait où, signale la présence ? Au texte, nous posons la question des vivants aux fantômes.

¹ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », traduit de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay, *Œuvres*, tome I : *La Naissance de la tragédie Considérations actuelles*, édition publiée sous la direction de Marc de Launay, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », octobre 2000, p. 406-407.

CHAPITRE IV

Qui parle ?

Quel est le rôle des emprunts dans la stratégie de narration et/ou de description des contes de Poe ? Qui traduit-on lorsqu'on traduit une citation : l'auteur de la citation ou l'auteur qui dit que l'auteur Untel a dit que... ? Les épigraphes constituent un cas de traduction plus complexe encore, en posant le problème des limites du texte. « Il y a un cadre invisible mais structurellement irréductible autour de la narration, note Jacques Derrida à propos de “ La Lettre volée”. Où commence-t-il ? à la première lettre du titre ? à l'exergue de Sénèque ? au “J'étais à Paris en 18...” ? »¹ Qui donne l'épigraphe : l'auteur, le scripteur, le narrateur ?

I. PROBLÈMES DU DISCOURS RAPPORTÉ

Dans « Ligeia », la citation de Glanvill placée en exergue apparaît dans le corps du texte, dans la bouche de l'héroïne d'abord, du narrateur ensuite, toujours en référence à la défunte.

1. Épigraphes et citations

L'indicibilité de Dieu, voilà – selon Claude Richard² – le sens des dernières paroles de Ligeia, lorsqu'elle déclare au narrateur :

« O God! » half shrieked Ligeia, leaping to her feet and extending her arms aloft with a spasmodic movement, as I made an end of these lines – « O God! O Divine Father! – shall these things be undeviatingly so? – shall this conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who – who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, *nor unto death utterly*, save only through the weakness of his feeble will. »³

¹ Jacques Derrida, « Le Facteur de la vérité », *Op. Cit.*, p. 459.

² Cf. Claude Richard, « L ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de “Ligeia” », *Edgar Allan Poe écrivain, Op. Cit.*

³ *CTP*, p. 659. Tr. de Baudelaire : « O Dieu ! cria presque Ligeia, se dressant sur ses pieds et étendant ses bras vers le ciel dans un mouvement spasmodique, comme je finissais de réciter ses vers, ô Dieu ! ô Père céleste ! ces choses s'accompliront-elles irrémisiblement ? Ce conquérant ne sera-t-il jamais vaincu ? Ne sommes-nous pas

La conclusion de Ligeia renvoie à l'épigraphe du conte :

And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with the vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angles, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.¹

Quand le narrateur reproduit, dans le cadre de la scription, la citation favorite de la disparue, il écrit « him »². Or – souligne Claude Richard :

[...] en citant Glanvill, le narrateur déforme sa parole et [...] la ligne de déformation ne manque pas d'intérêt. Là où l'instance lectrice responsable de l'épigraphe écrivait, « Man doth not yield *himself* to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will » [...], Ligeia puis le narrateur, citant Glanvill, disent « Man does not yield *him* to the angels... » [...]. À l'un des niveaux de l'ambivalence dont est responsable l'instance locutrice (Ligeia et non Glanvill dans cette dernière occurrence), cela peut signifier que *l'homme ne cède Dieu aux anges qu'en raison de la faiblesse de sa volonté*, ce qui impliquerait que Ligeia reconnaît, sur son lit de mort (ainsi que le confirme son testament poétique, « The Conqueror Worm »), que Dieu ne peut être connu, mimé ou dit ; il ne peut qu'être cédé aux anges et à la mort.³

Ligeia, donc, a peut-être dit « Him », et le narrateur – qui reproduit après coup les déclarations de l'héroïne, en adoptant le mode du discours direct, entendu « him »... La différence entre *h* et *H* est inaudible.

Or, à l'issue de sa lecture du récit global, l'instance lectrice [...] responsable de l'épigraphe [...] affirme que, selon Glanvill, l'homme ne cède à la mort (« Man doth not yield *himself*... ») et aux anges que parce que sa volonté est trop faible, c'est-à-dire qu'il affirme indirectement mais clairement son espoir de voir un jour l'homme rivaliser avec Dieu par l'exercice de sa volonté, thème que précisément son discours-leurre s'efforce d'illustrer. Or, rivaliser avec Dieu, c'est d'abord être capable de dire Dieu.⁴

Mais comment dire Dieu sans être Dieu ? « Nous ne connaissons rien, dit le baron de Biel-field, nous ne connaissons rien de la nature ou de l'essence de Dieu ; pour savoir ce qu'il est, il faut être Dieu même »⁵. Ligeia est donc bien à l'image de la divinité lorsqu'elle fait retour. Elle revient – à l'esprit du narrateur, à la vie – *dans et par l'indicibilité*. Toujours, elle est

une partie et une parcelle de Toi ! Qui donc connaît les mystères de la volonté ainsi que sa vigueur ? L'homme ne cède aux anges et ne se rend entièrement à la mort que par l'infirmité de sa pauvre volonté. » *CEP*, p. 368.

¹ *CTP*, p. 654.

² *CEP*, p. 565.

³ Claude Richard, « L ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de "Ligeia" », *Edgar Allan Poe écrivain, Op. Cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Eurêka, CEP*, p. 1124.

l'indescriptible *sur le point* d'être dit, l'indicible *au seuil du langage, au bord de* la mémoire, de la conscience.¹

2. Traduire la ponctuation

Dans la traduction baudelairienne de « Ligeia », la disparition systématique des parenthèses efface les traces ostensibles de la scription.

And (**strange, oh, strangest mystery of all!**) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. *CTP*, p. 656.

And there are one or two stars in heaven (**one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large in Lyra**) in a telescopic scrutiny which I have been made aware of the feeling. *Ibid.*

[...] I well remember something in a volume of Joseph Glanvill, which (**perhaps merely from its quaintness – who shall say?**) never failed to inspire me with the sentiment [...]. *Ibid.*

[...] the fierce energy (**rendered doubly effective by contrast with the manner of utterance**) of the wild words which she habitually uttered. *CTP*, p. 657.

My memory flew back (**oh, with what intensity of regret!**) to Ligeia [...]. *CTP*, p. 661.

In the excitement of my opium dreams (**for I was habitually fettered in the shackles of**

Et – **étrange, oh ! le plus étrange des mystères !** – j'ai trouvé dans les objets les plus communs du monde une série d'analogies pour cette expression. *CEP*, p. 364-365.

Il y a dans le ciel une ou deux étoiles, **plus particulièrement une étoile de sixième grandeur, double et changeante, qu'on trouvera près de la grande étoile de la Lyre**, qui, vues au télescope, m'ont donné un sentiment analogue. *CEP*, p. 365.

[...] je me rappelle fort bien quelque chose dans un volume de Joseph Glanvill, qui, **peut-être simplement à cause de sa bizarrerie, qui sait ?** m'a toujours inspiré le même sentiment [...]. *Ibid.*

[...] la sauvage énergie des étranges paroles qu'elle prononçait habituellement, **et dont l'effet était doublé par le contraste de son débit.** *Ibid.*

Ma mémoire se retournait – **oh ! avec quelle intensité de regret !** – vers Ligeia [...]. *CEP*, p. 370.

Dans l'enthousiasme de mes rêves opiacés, **car j'étais habituellement sous l'empire du**

¹ *CTP*, p. p. 656 : « There is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact – never, I believe, noticed in the schools – that in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite be mine – and so at length entirely depart ! » Tr. de Baudelaire : « Il n'y a pas de cas, parmi les nombreuses et incompréhensibles anomalies de la science psychologique, qui soit plus saisissant, plus excitant, que celui négligé, je crois, dans les écoles, où, dans nos efforts pour ramener dans notre mémoire une chose oubliée depuis longtemps, nous nous trouvons souvent *sur le bord même* du souvenir, sans pouvoir toutefois nous souvenir. Et ainsi, que de fois, dans mon ardente analyse des yeux de Ligeia, ai-je senti s'approcher la complète connaissance de leur expression ! Je l'ai sentie s'approcher, mais elle n'est pas devenue tout à fait mienne, et à la longue elle a disparu entièrement ! » (*CEP*, p. 364).

the drug), I would call aloud upon her name [...]. *Ibid.*

The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (**what, let me confess it, I could not all believe**) that those almost inarticulate breathings [...] were but the natural effects of that customary rushing of the wind. *CTP*, p. 662.

An hour thus elapsed, when (**could it be possible?**) I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. *CTP*, p. 664.

And again I sunk into visions of Ligeia – and again (**what marvel that I shudder while I write?**), *again* there reached my ears a low sob from the region of ebony bed. *CTP*, p. 665.

poison, je criais son nom à haute voix [...]. *Ibid.*

Le vent courait activement derrière les tapisseries, et je m'appliquai à lui démontrer – **ce que, je le confesse, je ne pouvais pas croire entièrement** – que ces soupirs à peine articulés [...] n'étaient que les effets naturels du courant d'air habituel. *CEP*, p. 371.

Une heure s'écoula ainsi, quand – **était-ce, grand Dieu ! possible ?** – j'eus de nouveau la perception d'un bruit vague qui partait de la région du lit. *CEP*, p. 373.

Et puis je retombai dans mes rêves de Ligeia, et de nouveau **s'étonnera-t-on que je frissonne en écrivant ces lignes ?** – *de nouveau* un sanglot étouffé vint à mon oreille de la région du lit d'ébène. *CEP*, p. 373.

Baudelaire substitue virgules ou tirets aux parenthèses, ajoute des points d'exclamation. Il accentue l'oralisation de la parole narrative et scriptive. Dans l'original, les parenthèses ouvrent l'espace d'une parole confinée. Elles nuancent, intériorisent la voix, et activent alors un des grands mécanismes de l'œuvre de Poe : les fausses digressions, la mention d'informations capitales sous la forme de détails dont la précision semble superflue. Incidemment, le narrateur remarque qu'il « étai[t] habituellement sous l'empire du poison », et exprime doutes et incertitudes. Baudelaire diminue les effets de rupture : le choix des tirets marque l'absence de solution de continuité, en remplaçant la verticalité coupante des parenthèses par une horizontalité jointive.

« La Chute de la maison Usher » contient l'un des cas les plus symptomatiques de la fluidification baudelairienne de la parole narrative. Dans « The Fall of the house of Usher », le narrateur retranscrit la parole de Roderick en utilisant tous les modes du discours rapporté, et semble se perdre au fil des mots, au point de traiter l'une des dernières propositions du discours direct selon les règles du discours indirect.

He admitted, however, **although with hesitation**, that much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin – to the severe and long-continued illness – indeed to the evidently approaching dissolution

Il **admettait** toutefois, mais **non sans hésitation**, qu'une bonne part de la mélancolie singulière dont il était affligé pouvait être attribuée à une origine plus naturelle et beaucoup plus positive, à la maladie cruelle et déjà ancienne, enfin, à la mort évidemment pro-

– of a tenderly beloved sister, his sole companion for long years, his last and only relative on earth. « Her decease, » **he said**, with a bitterness which I can never forget, « would leave **him (him, the hopeless and the frail)** the last of the ancient race of Ushers. » *CTP*, p.235-236

chaîne d'une sœur tendrement aimée, sa seule société depuis de longues années, sa dernière et sa seule parente sur terre. « Sa mort, **dit-il, avec une amertume que je n'oublierai jamais**, me laissera, **moi, le frêle et le désespéré**, dernier de l'antique race des Usher. » *CEP*, p. 411.

Que révèle l'aberration syntaxique finale, l'emploi du pronom personnel de la troisième personne, sinon la présence intrusive du scripteur, laquelle est aussitôt marquée par les parenthèses ? La traduction de Baudelaire supprime les parenthèses encore une fois et, en remplaçant le pronom significatif de l'absence par « moi », corrige le lapsus.

Dans « William Wilson », Baudelaire efface également les signes typographiques de la scription.

It was Wilson ; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said:

“You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”

« William Wilson », *CTP*, p. 641.

C'était Wilson, mais Wilson ne chuchotant plus ses paroles maintenant ! si bien que j'aurais pu croire que c'était moi-même qui parlais quand il me dit:

– Tu as vaincu, et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi, mort au monde, au ciel et à l'espérance ! En moi tu existais, et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même

« William Wilson », *CEP*, p. 442. Tr. de Baudelaire.

Dans la traduction de Baudelaire, la perte en français de l'archaïsation du langage par l'usage théâtralisant du vieil anglais chez Poe (*thou art, thou hast, thine, didst, thyself*) n'est pas compensée. Pourtant, elle est signifiante. Elle contribue à la multiplication des représentations linguistiques du sujet, William Wilson, en ajoutant, de manière contiguë, une nouvelle forme de binarité : *I (implicite) / thou*, aux deux précédentes : *I / he* ; *I / You*. L'emploi de *thou* coïncide avec l'identification de William Wilson et son « double » : « *Yet henceforward art thou also dead* », et la disparition du pronom personnel de la première personne, signe à la fois de l'unité retrouvée du sujet et de l'aliénation complète du Moi, laquelle est aussi l'expression de la mort. Car William Wilson meurt en effet, et deux fois. Chaque passage d'un « couple » à un autre : de « *I / he* » à « *I / You* », et de « *I / You* » à « *I / thou* », est tout autant une liaison qu'une rupture. Et ce, justement, grâce à l'archaïsation finale de la parole. La première phrase du discours direct s'inscrit dans le ton et le style de la narration : « I could have fancied that I

myself was speaking », dit William Wilson. Elle affirme la permanence du Je. C'est William Wilson qui parle, nous le savons. Il est le narrateur du conte : il dit « je », tout au long du texte, et peut encore le dire ici, une dernière fois. Mais William Wilson n'est déjà plus à *son* image : « *this image [...] is thine own* ». Il n'est plus que le reflet de son reflet dans le miroir. Très vite, donc, il ne dit plus « je », *sinon implicitement, en disant « me » (« moi ») et « my » (« ma »), et en signifiant alors que « Je » n'est plus qu'un objet, une chose sans parole : « dead to the World, to Heaven, and to Hope »*. Sans parole et donc sans avenir. Voilà encore un des sens de l'archaïsation : la parole qui passe par la bouche et la voix de William Wilson ne lui appartient plus, elle est au Passé. Baudelaire simplifie le rapport de dualité et d'identification. Il accentue les effets d'oralité : il ajoute un point d'exclamation, qui anticipe le discours direct, et fait déjà entendre au lecteur la voix du double, – « C'était Wilson, mais Wilson ne chuchotant plus ses paroles maintenant ! », – et supprime les majuscules des allégories, lesquelles (et c'est là un trait récurrent dans l'œuvre de Poe) soulignent toujours la duplicité d'une parole à la fois orale et écrite ; la suppression des parenthèses sauvegarde la dialogicité naturelle de la narration, établie entre le narrateur et le lecteur, alors que l'original ouvre à cet endroit l'espace d'une parole confinée, une parole dans la parole, sans destinataire déterminé.

II. LA PAROLE PARLE

Qui parle ? « L'écriture commence très exactement au moment la parole cesse – écrit Roland Barthes –, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer *qui parle* et où l'on constate seulement que *ça commence à parler*. » Quoi ? Quelque chose, dont on peut supposer qu'il n'est pas sans rapport avec ce que Nicolas Abraham appelle « l'inconscient du texte ».

1. La Parole dans la parole

Dans *L'écorce et le noyau*, Nicolas Abraham souligne la fonction sémantico-rythmique des discordances du « Raven ». « Vers la fin du deuxième vers – dit-il –, on se sent gagné d'une douce somnolence. »¹

Once upon a midnight dreary (a₁), while I pondered, weak and weary (a₂)

¹ Nicolas Abraham, « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Op. Cit., p. 114.

*Over many a quaint and curious (x) volume of forgotten lore (b₁)*¹

« Telle est la situation quand survient l'incident »², le tapotement à la porte. La suppression de la rime plate du deuxième vers est « le premier incident du rythme ». « [II] apparaît sémantiquement gratuit, *tandis que l'incident sémantique se situe dans une séquence rythmique sans incident, figurant l'assoupissement* »³ :

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.⁴

Aux derniers vers de la première strophe, Nicolas Abraham souligne encore un désaccord signifiant entre « les incidents rythmiques précipités » et « l'anecdote [qui] parle d'un effort de réassurance »⁵.

« 'Tis some visitor », I muttered, « tapping at my chamber door –
Only this and nothing more »⁶

Là, le rythme est le langage de l'inconscient du texte, dont le fantasme d'incorporation donne sens, entre les lignes, au cri du corbeau : « "Nevermore", "jamais plus". Jamais plus tu ne la reverras, je suis le désespoir, jamais plus je ne te quitterai. Le non-retour de la bien-aimée et le désespoir ne font que masquer la réalisation du vœu, selon Nicolas Abraham : le Corbeau [...] est introduit dans la chambre, et cela pour demeurer et, pour finir, prêter un véritable serment de fidélité. »⁷

Chez Poe, les effets sonores et rythmiques accompagnent une autre évidence, non définitive : la signification des vocables, le sens *propre*, réduit, un instant, le temps d'une lecture, à une simple possibilité.

Le rythme de la strophe dramatise en petit certains aspects du mouvement affectif global du poème : tentative réitérée de dormir, réveils en sursaut, triomphe final d'une réalité inexorable. Or, à travers ce sens très général du rythme se concrétise, grâce aux significations qui s'y attachent, un sens plus parti-

¹ *Ibid.*, p. 114-115. Tr. de Baudelaire : « Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée ». *CEP*, p. 1005.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 115. Nous soulignons.

⁴ *CTP*, p. 943. Tr. de Baudelaire : « 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 ». *CEP*, p. 1005.

⁵ Nicolas Abraham, « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », *Op. Cit.*, p. 115.

⁶ *CTP*, p. 943. Tr. de Baudelaire : « "C'est quelque visiteur, murmurai-je, qui frappe à la porte de ma chambre, ce n'est que cela, et rien de plus." » *CEP*, p. 1005.

⁷ Nicolas Abraham, « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », *Op. Cit.*, p. 117. Je souligne.

culier. Là se révèle l'art suprême du poète. Observez bien le récit de la première strophe : après l'exposé qui précède, on se serait attendu à une coïncidence des incidents rythmiques avec l'événement : on frappe à la porte. Que se passe-t-il en fait sur le plan du parallélisme sémantico-rythmique ? Le premier incident du rythme apparaît sémantiquement gratuit, tandis que l'incident sémantique se situe dans une séquence rythmique sans incident, figurant l'assoupissement (cf. *supra*). Les incidents rythmiques précipités surviennent *ensuite*, alors même que l'anecdote parle d'un effort de réassurance. Or, c'est justement cette *discordance* sémantico-rythmique qui est exemplaire au plus haut point. De quoi ? De ce que la réalité qui fait irruption dans le rêve n'est pas un événement extérieur, mais qu'il s'agit d'un vœu angoissant dont le spectre affleure à la conscience sur un mode hallucinatoire-représentatif et que le développement précipité de l'angoisse est converti, sur le *même rythme*, en un refus de plus en plus crispé de s'y abandonner. Dans le récit : tentative de réassurance, dans le rythme : montée de l'angoisse. Le rythme se borne à dire : il y a, au sommeil, obstacle inquiétant ; le décalage rythmo-sémantique précise : il y a angoisse, il y a comme *un affect d'insomniaque* ; avec projection du désir-angoisse, maîtrisé par un certain retour de la vigilance. Dès la première strophe nous sommes en plein dans le *cauchemar*.¹

Le rythme fait donc acte de parole. Il fait sens. Il ouvre une parole à l'intérieur de la parole. Car toute parole est prosopopée. La parole parle. Elle est parlée et parlante. Appel de la parole à la parole.

2. L'Appel de la parole

Dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, le héros n'offre pas seulement au lecteur le récit d'un voyage. Il parle du voyage – note Gaston Bachelard – du voyage dont la force d'appel, l'appel au départ, a partie liée avec la parole elle-même, ouverte à et vers l'infini : « Les grands voyageurs sont d'abord, en une longue adolescence, de grands rêveurs. Pour aimer partir, il faut savoir se détacher de la vie quotidienne. Le goût des voyages relève du goût d'imaginer. »² La passion des grands départs est pleine du *Vouloir voir et savoir*, de l'envie enfantine des contes. Ainsi, les confidences d'Auguste excitent la curiosité d'Arthur Gordon Pym :

We occupied the same bed, and he would be sure to keep me awake until almost light, telling me stories of the natives of the Island of Tinian, and other places he had visited in his travels. At last I could not help being interested in what he said, and by degrees I felt the greatest desire to go to sea.³

¹ *Ibid.*, p. 115-116.

² Gaston Bachelard, « Les Aventures d'Arthur Gordon Pym », *Le Droit de rêver*, PUF, « Quadrige », 2007, p. 135.

³ *The Narrative of Arthur Gordon Pym, CTP*, p. 750. Tr. de Baudelaire : « Nous couchions dans le même lit, et il était bien sûr de me tenir éveillé presque jusqu'au jour en me racontant une foule d'histoires sur les naturels de l'île de Tinian, et autres lieux qu'il avait visités dans ses voyages. Je finis par prendre un intérêt particulier à tout ce qu'il me disait, et peu à peu je conçus le plus violent désir d'aller sur mer. » *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, CEP*, p. 207.

L'histoire est donc à l'origine et au bout de l'expédition. La parole appelle le voyage, et le voyage appelle la parole.

Upon my return to the United States a few months ago, after the extraordinary series of adventure in the South Seas and elsewhere, of which an account is given in the following pages, accident threw me into society of several gentlemen in Richmond, Va., who felt deep interest in all matters relating to the regions I had visited, and who were constantly urging it upon me, as a duty, to give my narrative to the public.¹

L'appel au départ

L'odeur des contrées lointaines est l'une des sources du véritable sentiment poétique, selon Poe². Le voyage d'abord s'imagine, il s'invente dans la « nostalgie de pays et de bonheurs inconnus »³. De même, la poésie est déjà dans l'espoir de poésie, elle surgit, silencieusement, dans les rêves « de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager et de s'enrichir »⁴. « Malheureux peut-être l'homme – écrit Baudelaire –, mais heureux l'artiste que le désir déchire »⁵. Dans « Les Vocations », le quatrième enfant, dont « [le] plaisir serait d'aller toujours droit devant [lui], sans savoir où, sans que personne s'en inquiète, et de voir toujours des pays nouveaux », incarne une des personnalités poétiques du sujet baudelairien : « Je ne me suis jamais senti bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis »⁶ ; c'est « un frère à moi-même inconnu »⁷.

Le voyage donne un sens – une signification et une direction – au Désir sans but et sans forme. Il nourrit aussi « l'angoisse de la curiosité »⁸ :

[...] même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule
Comme un Ange cruel qui fouette les soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et n'étant nulle part, peut être n'importe où !

¹ CTP, p. 748. Tr. de Baudelaire : « Lors de mon retour aux États-Unis, il y a quelques mois, après l'extraordinaire série d'aventures dans les mers du Sud et ailleurs, dont je donne le récit dans les pages suivantes, le hasard me fit faire la connaissance de plusieurs gentlemen de Richmond (Virginie), qui, prenant un profond intérêt à tout ce qui rattache aux parages que j'avais visités, me pressaient incessamment et me faisaient un devoir de livrer ma relation au public. » CEP, p. 205-206.

² Voir « Le Principe poétique », CEP, p. 1034. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

³ « Le Joueur généreux », PPP, OC, I, p. 326. Voir également « L'Invitation au voyage » : « nostalgie du pays qu'on ignore ».

⁴ « Le Port », PPP, OC, I, p. 344-345.

⁵ « Le Désir de peindre », PPP, OC, I, p. 340.

⁶ Ibid.

⁷ « Les Vocations », PPP, OC, I, p. 334.

⁸ « L'Invitation au voyage », PPP, OC, I, p. 302.

Où l'Homme, dont jamais l'espérance ne lasse,
Pour trouver du repos court toujours comme un fou !¹

Le goût du voyage, c'est également le goût des mots, l'envie de donner un sens à la lettre, un cap au langage. C'est pourquoi les « vrais voyageurs [...] partent pour partir », selon Baudelaire, et « rêvent [...] de vastes voluptés, changeantes, inconnues, [...] dont l'esprit n'a jamais su le nom »².

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
[...]

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?³

La possibilité du langage est ici interrogée : nous ne voulons pas seulement découvrir et imaginer les choses que vous avez vues, *mais apprendre aussi ce que vous pouvez nous en dire* – voilà l'une des significations implicites de la question, laquelle d'ailleurs n'est pas facile à dire à haute voix : l'allitération en [v] impose au lecteur un léger effort d'élocution. La succession des consonnes – [d], [t], [k] et [v] (x3) – s'établit selon l'ordre d'apprentissage « [des] phonèmes qui définissent la forme acoustique de [...] [la] langue première [de l'enfant] », et « que Jakobson fut le premier à présenter dans sa forme structurelle et stratifiée », souligne Daniel Heller-Roazen :

[...] commençant, notamment, par l'émission de dentales (comme [t] et [d]), l'enfant apprendra à prononcer les palatales et les vélares (comme [k] et [g]) ; à partir des occlusives et des labiales (comme [b], [p], et [m]), il acquerra la capacité de former des constrictives (comme [v], [s] et [ʃ]), jusqu'à s'approprier, à la fin de ce premier processus d'apprentissage du langage, sa « langue maternelle » [...].⁴

La phonologie éclaire le caractère contradictoire de la question adressée aux voyageurs : la parole qui parle alors, suspendue au blanc de la page, et qui veut faire parler, surgit depuis l'âge des babils. Or, cette *régression* est également un retour au *progrès* du langage vers la

¹ « Le Voyage », *FDM, OC*, I, p. 130.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ Daniel Heller-Roazen, *Écholalies Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2007, p. 12-13.

langue. Le goût du voyage parle *depuis l'enfance*. « Dites » : Est-ce là un appel à la parole de l'autre, ou bien un mot, qui appelle l'autre à dire, afin de donner, ici et maintenant, la parole au locuteur ? Quelle différence ? C'est toujours le même désir, l'envie de libérer la parole en attente de mots, qui ordonne de parler (à). « Dites, qu'avez-vous vu ? » Question adressée aux voyageurs comme aux adeptes des paradis artificiels, à *tous* les voyageurs de *tous* les voyages.

Qu'éprouve-t-on ? que voit-on ? des choses merveilleuses, n'est-ce pas ? des spectacles extraordinaires ? Est-ce bien beau ? et bien terrible ? et bien dangereux ?

– Telles sont les questions ordinaires qu'adressent, avec une curiosité mêlée de crainte, les ignorants aux adeptes. On dirait une enfantine impatience de savoir, comme celle des gens qui n'ont jamais quitté le coin de leur feu, quand ils se trouvent en face d'un homme qui revient de pays lointains et inconnus. Ils se figurent l'ivresse du hachisch comme un pays prodigieux, un vaste théâtre de prestidigitation et d'escamotage, où tout est miraculeux et imprévu¹

« *Le Voyage* »

À propos du « Voyage », publié pour la première fois en 1859, Claude Pichois note :

Cette pièce, la plus longue du recueil, est capitale. Même si les béquilles de la rhétorique s'y laissent parfois entrevoir, elle appartient à la dernière grande période créatrice de Baudelaire : celle qui voit naître *Les Sept vieillards*, *Les Petites vieilles*, *La Chevelure*, *Le Cygne*, à cette époque où la vieillesse va bientôt submerger Baudelaire de souvenirs et de désespoir. Capitale aussi par la place que lui donne Baudelaire dans l'édition de 1861 et que justifie le fait que nombre de thèmes des poèmes précédents s'y rassemblent en un bouquet : par sa présence, *Le Voyage* va conférer un sens (rétroactif) à tout ce recueil.²

La longueur du poème – dont la construction en dialogue apparaît à l'ouverture de la quinzième strophe (v. 57) : « Dites, qu'avez-vous vu ? »³ –, les enjambements et les rejets, les rimes intérieures, la ponctuation donnent à l'ensemble des alexandrins une souplesse discrète : subtile tension vers la prose. Dès le sixième vers, la liaison entre « rancune » et la conjonction « et » trouble la césure de l'alexandrin qui disparaît au vers suivant, comme emportée dans le mouvement des vagues. Elle prépare un effet de reprise : « Et nous allons » (v. 7) qui traduit le mouvement continu de départ (vers) :

Un matin nous partons, / le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune _ et de désirs amers,

¹ *Les Paradis artificiels*, « Le Théâtre du séraphin », *OC*, I, p. 408. Voir « Le Voyage », *OC*, I, p. 132 (v. 82) : « ô cerveaux enfantins ».

² *OC*, I, p. 1098.

³ Ouverture complexe : le premier hémistiche clôt la section III, le second marque la prise de parole des « voyageurs » et le début de la section suivante.

Et nous allons, suivant _ le rythme de la lame,
Berçant notre infini / sur le fini des mers : (8)

Au vers 7, Baudelaire substitue à la césure le temps de pause marqué par la ponctuation, tout en provoquant un effet de parallélisme *contrasté*, qui accentue les variations métriques : « Un matin nous partons [virgule] » (6) / « Et nous allons [virgule] » (4). Divisée en deux périodes, dont la seconde est introduite par la conjonction « et », la strophe contient six groupes syllabiques :

- 1) 6 - 6 - 12
- 2) 4 - 8 - 12 (6 - 6)

La structure – classique : tout en nombre pair – représente l’ossature d’un corps en transport, mobile.

Au « matin », correspond le temps du départ, toujours limité au temps d’un instant, fugace. La conjonction « et » introduit la période du voyage : durée indéfinie des répétitions à répétition, temps de « la mer, toujours recommencée »¹ et des courses infinies au-delà de l’horizon. Le parallélisme syntaxique, l’effet différé de la rime intérieure en [ø], l’atténuation de la césure aux vers 6 et 8 portent le mouvement du voyage à *haute voix* ; autrement dit les échos sonores et sémantiques, les suspensions et les relances verbales, identifient le corps des voyageurs – qui font eux-mêmes corps avec les océans – à la voix des lecteurs. À la fin du vers 8, les deux points indiquent le mouvement général du poème, consistant dans une série de débordements (entre les vers, les strophes), dans l’ouverture d’un passage à l’endroit même d’une clôture ; ici donc : ouverture de la strophe à la strophe suivante :

Berçant notre infini / sur le fini des mers : (8)

Les uns, joyeux de fuir / une patrie infâme ;
D’autres, l’horreur de leur _ berceau, et quelques-uns,
Astrologues noyés / dans les yeux d’une femme,
La Circé tyrannique _ aux dangereux parfums. (12)

La répétition de la consonne [f] : « fuir », « infâme », « femme », « parfums », reproduit et prolonge la reprise phonétique de l’oxymore : « notre infini sur le fini des mers » (v.8). Elle ponctue la césure et la fin du vers 9 : « fuir » et « infâme » ; elle détermine la rime féminine

¹ Paul Valéry, « Le cimetière marin », *Poésies*, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 100.

des vers 9 et 11 : [fam]. La dernière syllabe de la strophe [fœ] représente donc la synthèse des rimes précédentes : [fam] et [œ].

Aux vers 9 et 10, l'allitération en [r], en accentuant six syllabes : « fuir », « patrie », « autres », « horreur », « leur », « berceau », depuis la fin du premier hémistiche du vers 9 jusqu'au début du second hémistiche du vers 10, réalise une coupure en concurrence avec la césure :

Les uns, joyeux de / fuir une patrie infâme ; (5 / 7)
D'autres, l'horreur de leur ber / ceau, et quelques-uns (7 / 5)

La formation des quatre groupes symétriques constitués de cinq ou sept syllabes est également l'effet de résonances multiples. À la fin du vers 10, [zœ] fait écho au début du vers précédent : « les uns » [lezœ] / « quelques-uns » [kɛlkəzœ]. La reprise des phonèmes [f], [i], [r], assure la cohérence phonétique du groupe syllabique formé à partir de la fin du premier hémistiche du vers 9 : « fuir une patrie infâme ». Au vers 10, la répétition de [l] et [œr] fortifie l'allitération en [r] : « d'autres » [dotrœ] / « l'horreur » [lorœr] / « de leur » [dœlœr] / « berceau » [bersœ] ; allitération répétée au vers 12 : « Circé » [sirse], « tyrannique » [tiranik], « dangereux » [dɑ̃zœrœ], « parfums » [parfœ]. Sur toute la strophe donc, la consonne [r] imite « le déroulement infini de [la] lame »¹. La paronomase « dans les yeux / dangereux » produit un effet de parallélisme entre les vers 11 et 12, accentué par la présence du [f] à la terminaison des deux alexandrins :

Astrologues noyés / dans les yeux d'une femme, (6-6)
La Circé tyrannique _ aux / dangereux parfums. (7-5)

Le parallélisme est souligné par l'identité phonétique du syntagme séparant les éléments de la paronomase : « La Circé tyrannique », où l'assonance en [i] accompagne une suite d'échos en [a], [s] et [r] selon l'ordre suivant : [a] - [s] - [i] - [r] - [s] - [i] - [r] - [a] - [i], et divise donc l'hémistiche en trois temps : [lɑsir] / [seti] / [ranik]. La référence mythologique est développée au vers 13 :

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent (13)
D'espace et de lumière et de cieus embrasés ;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

¹ « L'homme et la mer », *FDM, OC, I*, p.

Mais les vrais voyageurs sont *ceux-là* seuls qui partent (17)
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues, (21)
Et qui rêvent, ainsi qu'un conserit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !

À la rime masculine en [õ] aux v. 18, 20, 22 et 24 (signe de continuité phonétique entre les strophes), s'ajoutent les procédés grammaticaux (signes de continuité thématique). Ainsi les connecteurs « pour » (v. 13) et « mais » (v. 17) atténuent la rupture entre les strophes, pourtant accentuée par la ponctuation. De même, « ceux-là », en tête du vers 21, répète l'anaphore pronominale du second hémistiche du vers 17, désignant « les vrais voyageurs ».

Tout au long du « Voyage », l'inadéquation métrique entre l'alexandrin et la phrase établit une correspondance par mimétisme entre l'espace du texte et le monde – c'est-à-dire : l'espace du voyage –, en multipliant les enjambements externes, dont le premier apparaît à la quatrième strophe (v. 12-13) :

Pour n'être pas changés en bêtes, *ils s'enivrent*
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;

Les enjambements entraînent des variations rythmiques, conformes au « réalisme » selon Baudelaire : « Équation entre l'impression et l'expression »¹. Ils reproduisent l'impulsion minimale du voyage. De fait, c'est encore l'évocation d'un départ qui produit le deuxième enjambement externe (v. 16), accentué par un rejet au vers suivant. Rejet mis en valeur par la répétition du verbe « partir » et la présence du triple [p] :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,

Au début du poème, l'enjambement strophique à la fin du vers 8 provoqué par les deux points annonce donc l'effet du voyage : l'éclatement des limites des strophes et des alexandrins, le temps d'une lecture à haute voix. Au fil du texte, les exemples de débordement syntaxique au-delà de la fin du vers se multiplient :

¹ « Puisque réalisme il y a », *OC*, II, p. 58.

Nous imitons, horreur ! *la toupie et la boule* (25)
Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un ange cruel qui fouette des soleils.

Une voix de la hune, ardente et folle, *crie :* (35)
« *Amour... gloire... bonheur !* » Enfer, c'est un écueil !

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie (37)
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récit aux clartés du matin.

Ce matelot ivrogne, *inventeur d'Amériques* (42)
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

Son œil ensorcelé découvre une Capoue (47)
Partout où la chandelle illumine un taudis.

Étonnants voyageurs ! *quelles nobles histoires* (49)¹
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !

Dites, qu'avez-vous vu ? (57)²

IV

« *Nous avons vu des astres*
Et des flots, nous avons vu des sables aussi ;

« *La gloire du soleil sur la mer violette,* (61)
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète
De plonger dans le ciel au reflet alléchant.

« *Les plus riches cités, les plus grands paysages,* (65)
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages.

« *Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace* (73)
Que le cyprès ? [...]

Des palais ouvragés dont la féérique pompe (79)
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

¹ Premier vers de la section III.

² Notons l'addition des enjambements : l'enjambement strophique coïncide avec celui opéré entre les sections III et IV ; et les deux sont prolongés par le rejet au vers 58 du complément « Et des flots », accentué par la virgule.

Au vers 84, le changement de locuteur réalise une coupure franche à la césure, coupure associée à l'introduction d'une nouvelle section¹ :

V

Et puis, et puis encore ? (84)

VI

« Ô cerveaux enfantins !

Ainsi, les trois premiers vers du quatrain appartiennent à la section IV, le premier hémistiche du quatrième vers à la section V, et le second hémistiche à la sixième, l'antépénultième du poème : six strophes composant une seule phrase :

« Pour ne pas oublier la chose capitale, (85)
Nous avons partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusqu'en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :

« La femme, esclave, orgueilleuse et stupide, (89)
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;

« Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ; (93)
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

« Plusieurs religions semblables à la nôtre, (97)
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;

« L'Humanité bavarde, ivre de son génie, (101)
Folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
"Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis !"

« Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense !
– Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »²

¹ Nous retrouvons ici le procédé de transition employé au vers 57, dont le premier hémistiche appartient à la section III et le deuxième, à la partie suivante.

² Dernier vers de la section VI.

Les échos, qui participent à la déstructuration de l'alexandrin, en brouillant l'effet des rimes finales, et la multiplication des enjambements ouvrent l'alternative entre une diction attentive au mètre et une autre, privilégiant la logique de la phrase déroulée au fil des vers. Le choix est surtout sensible à l'avant-dernière section du « Voyage », où les marques de l'oralité dues à la ponctuation sont nombreuses (v. 109, 112, 113, 116, 122, 128, 129, 132, 135). Voici un exemple de conversion, où les quatrains originaux disparaissent au profit de groupes rythmiques associés en neuf strophes, dont la disposition et les limites sont fixées par la ponctuation :

Amer savoir, (4)
 Celui (2) qu'on tire du voyage ! (6)
 Le monde, (3)
 Monotone et petit, (6)
 Aujourd'hui, (3)
 Hier, (2)
 Demain, (2)
 Toujours, (2)
 Nous fait voir (3) notre image : (2)
 Une oasis d'horreur (6) dans un désert d'ennui ! (6)

Faut-il partir ? (4)
 Rester ? (2)
 Si tu peux rester, (5)
 Reste ; (1)
 Pars s'il faut. (4)

L'un court, (2)
 Et l'autre se tapit (6) pour tromper l'ennemi (6) vigilant et funeste, (6)
 Le Temps ! (2)

Il est, (2)
 Hélas ! (2)
 Des coureurs sans répit, (6)
 Comme le Juif errant (6) et comme les apôtres, (6)
 À qui rien ne suffit, (6)
 Ni wagon ni vaisseau, (6)
 Pour fuir (2) ce rétiaire infâme ; (6)
 Il en est d'autres (4) qui savent le tuer (6) sans quitter leur berceau. (6)

Lorsque enfin (3) il mettra le pied (5) sur notre échine, (4)
 Nous pourrons espérer (6) et crier : (3)
 En avant ! (3)

De même qu'autrefois (6) nous partions pour la Chine, (6)
 Les yeux fixés au large (6) et les cheveux au vent, (6)
 Nous nous embarquerons (6) sur la mer des Ténèbres (6) avec le cœur joyeux (6) d'un jeune passager.
 (6)

Entendez-vous ces voix, (6)
 Charmantes et funèbres, (6)
 Qui chantent : (3)
 « Par ici ! (3)
 Vous qui voulez manger (6) le Lotus parfumé ! (6)
 C'est ici (3) qu'en vendange (3) les fruits miraculeux (6) dont votre cœur a faim ; (6)
 Venez vous enivrer (6) de la douceur étrange (6) de cette après-midi (6) qui n'a jamais de fin ? » (6)

À l'accent familier (6) nous devinons le spectre ; (6)
 Nos Pylades là-bas (6) tendent leurs bras (4) vers nous. (2)

« Pour rafraîchir ton cœur (6) nage vers ton Électre ! » (6)
 Dit celle (3) dont jadis (3) nous baisions les genoux. (6)

Malgré les effets rythmiques et stylistiques qui tirent quelquefois la parole des voyageurs vers la prose – « Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ; / Pars, s'il le faut [...] » (v. 113-114) –, la voyelle muette [ə], qui doit être prononcée distinctement afin de respecter le compte des douze syllabes par vers, affirme la présence des alexandrins : « *tire* » [tirə] (v. 109), « *monde* » [mōdə] (v. 110), « *comme* » [kōmə] (v. 117), « *même* » [memə] (v. 123), « *charmantes* » [farmātə] (v. 127), « *chantent* » [čātə] (v. 128), « *Pylades* » [piladə] (v. 134), « *tendent* » [tādə] (v. 134), « *nage* » [nazə] (v. 135), « *celle* » [selə] (v. 136) ; la proximité des quatre derniers [ə] sonores met en évidence la rigueur métrique de la strophe qui conclut la section VII. Au vers 120, la diérèse « tu/er » garantit encore l'audibilité de l'alexandrin.

La dominance des groupes rythmiques équivalant à des hémistiches développe une cadence régulière, soulignée par une multitude de variations dues à la syntaxe : effets de réduction (groupes isolés dont la longueur est inférieure à celle d'un hémistiche) qui caractérisent le constat des voyageurs : « Amer savoir [...] leur berceau » (v. 109-120) ; effets d'extension (groupes additionnés de six syllabes, formant un ensemble non divisé, égal ou supérieur à un alexandrin), dont la plupart sont associés à l'évocation du grand voyage : « Lorsque enfin [...] les genoux » (v. 121-136).

Les enjambements traduisent l'idée d'espace. Ainsi, la parole et le voyage, l'objet du discours et le discours lui-même, coïncident ; chacun est tour à tour le contenu et le contenant, le fond et la forme de l'autre. À la conclusion du poème : « Nous voulons [...] plonger au fond du gouffre [...] pour trouver du Nouveau », les voyageurs identifient l'abîme à « l'Inconnu », l'innommable de la mort à la poésie à venir donc, la profondeur inexplorée aux « vastes voluptés [...] dont l'esprit humain n'a jamais su le nom ». La parole et le voyage sont tous deux des lieux d'aventure, des formes de mobilité, lourdes de l'idée d'altérité. Idée liée

ici à l'interlocution signifiée de façon minimale par les pronoms et l'usage des guillemets. Mais qui parle ? Qui parle donc ? Les deux premières sections proposent une typologie globale des voyageurs, communauté universelle désignée par « Nous » dont les occurrences sont rares, malgré tout :

Section I (v. 1-24) :

« [...] nous partons » (v. 5), « nous allons (v. 7), « notre infini » (v. 8).

Section II (v. 25-48) :

« [...] nous imitons » (v. 25), « nos sommeils » (v. 26), « nous tourmente et nous roule » (v. 27), « notre âme » (v. 33).

Dans la première section, « nous » prolonge la dichotomie opposant l'enfant et l'adulte, figure non figurée, sans nom, sans âge :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, (v. 1)
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, (v. 8).

La première strophe est divisée en deux temps : l'enfance (v. 1-3) et la vieillesse (v. 4). La structure syntaxico-rythmique des trois premiers vers, marquée par la ponctuation, reproduit l'effet d'extension du réel provoqué par les rêves de voyage des « cerveaux enfantins », où le monde est grand, immense :

Pour l'enfant, (3) / amoureux de cartes et d'estampes, (9)
L'univers est égal à son vaste appétit. (12)

L'objet du désir est à la mesure du désir lui-même. L'omission elliptique du temps du voyage et le chiasme des hémistiches accentuent la diminution du monde, laquelle dit la réduction du temps à vivre.

Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit.

« Nous » désigne un sujet placé entre deux temps de vie : l'enfance et la vieillesse, figure anonyme, universelle, animée de la curiosité impatiente des enfants, de « la force de vou-

loir »¹, l'« ambition »², l'enthousiasme, l'espérance, propres, selon Baudelaire, à la jeunesse, et qui donnent goût au voyage. L'unité représentée alors est donc produite par deux additions (l'une réunit tous les voyageurs ; l'autre, subtile, discrète, superpose les figures de l'enfant et de l'adulte, de l'enfant « amoureux de cartes et d'estampes », et de l'homme, enfant devenu homme, homme toujours en enfance, encore en attente d'aventures, en quête d'exotisme).

Dès la troisième strophe, « nous » disparaît en devenant l'objet d'une double division : la première opération – première par ordre logique, en opposition donc à l'ordre établi dans le texte –, distingue deux groupes : les « vrais voyageurs qui partent pour partir » et les autres qui fuient (quelque chose ou quelqu'un) ; la seconde division divise la dernière catégorie en trois classes de voyageurs : les exilés volontaires qui abandonnent « une patrie infâme », les individus guidés par « l'horreur de leur berceau », et les amoureux qui s'éloignent d'une « Circé tyrannique ». Au « nous », dont la présence grammaticale est circonscrite à la deuxième strophe, succède la foule en expansion des « non-personnes » ; à partir de la strophe suivante, les groupes nominaux, les pronoms et les désinences verbales en relation avec la troisième personne du pluriel s'accumulent au fil des vers : « les uns » (v. 9), « d'autres », « quelques-uns » (v. 10), « s'enivrent » (v. 13), « les mord », « les cuivrent » (v. 17), « les vrais voyageurs » (v. 17), « ceux-là » (v. 17 et 21), « partent » (v. 17), « s'écartent » (v. 19), « disent » (v. 20), « rêvent » (v. 22) ; le pronom de l'absence « ils » compte deux occurrences (v. 13 et 19).

Dans la deuxième partie, la présence toute grammaticale du « nous » occupe la strophe d'ouverture – la septième du poème, toutes sections comprises – et la neuvième strophe, sous la forme du pronom possessif « notre » (v. 33). Mais elle souligne un changement de ton, tragique maintenant : « Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule / Dans leur valse et leurs bonds [...] » (v. 25-26). L'universalité de l'unité collective à nouveau formée par « nous » est exprimée aux vers 29-32 : la communauté des voyageurs représente « l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse ». Tous les êtres humains, donc, sont des vagabonds dans l'âme, tous « porte[nt] toujours le châtime[n]t / D'avoir voulu changer de place »³. Ainsi, le poème est une synthèse des obsessions qui hantent toute l'œuvre poétique de Baudelaire : « la haine du domicile et la passion du voyage »⁴.

¹ « Le Port », *PPP, OC, I*, p. 345.

² *Ibid.*, p. 344

³ « Les Hiboux », *FDM, OC, I*, p. p. 67.

⁴ « Les foules », *PPP, OC, I*, p. 291.

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais bien là où je ne suis pas, et cette question du déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

« Any Where Out Of World », *PPP, OC, I*, p. 356.

« Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre », dit un autre sage, Pascal, je crois [...].

« La solitude », *PPP, OC, I*, p. 314.

Il m'a souvent semblé que mon plaisir serait d'aller toujours droit devant moi, sans savoir où, sans que personne ne s'en inquiète, et de voir toujours des pays nouveaux. Je ne me suis jamais senti bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis.

« Les Vocations », *PPP, OC, I*, p. 334.

De fait, la mention de « l'Homme » (v. 31), qui éclaire la valeur du « nous », entraîne une rupture par le passage du pluriel au singulier. Ainsi, la reprise de la première personne du pluriel à la strophe suivante – opérée au mode adjectival : « Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie » (v. 33) – produit un groupe nominal *au singulier*. L'esprit se matérialise ; le voyageur devient le moyen de navigation. La métaphore est filée tout au long des strophes qui suivent, jusqu'à la fin de la section. Les allégories « Eldorado », « Destin » et « Imagination » approfondissent la voie ouverte par la transformation du sujet en objet ; l'abstraction – littéralement – est ici une opération de soustraction. Dans les deux dernières strophes de la section, l'unité mise en scène incarne la solitude du « matelot ivrogne, inventeur d'Amérique » (v. 43). Elle n'est donc plus collective. À la manière de la section précédente, la deuxième partie s'achève en ayant recours à la démonstration. Elle lance un appel au regard qui produit un effet de distanciation. Dès lors, « ce matelot » renvoie à « ceux-là » – grammaticalement au moins, par l'usage des termes démonstratifs. Aux derniers vers, la comparaison *explicite* fait contraste avec la métaphore : « *Tel le vieux vagabond* » (v. 45), le voyageur « découvre une Capoue / Partout où la chandelle illumine un taudis » (v. 47-48). C'est une figure de la singularité – toute prise, piégée dans une solitude extrême, sociale et morale – une unité comparable à une autre.

À la section suivante, le ton est encore différent, tout en espérance et en impatience, tout en admiration. Qui dit « nous » alors ? Qui donc parle la langue des « cerveaux enfantins » ?

Qui parle en retour, au long des sections IV et VI ? *Cela enfin, nous le savons : les « étonnants voyageurs », dont la parole est la seule à être encadrée par les guillemets*¹. Mais

¹ Ce qui renvoie directement au texte : cette parole est un tableau, elle est sous cadre, comme les « souvenirs » de ces voyageurs dépités « avec leurs cadres d'horizon » (v. 56).

les limites du dialogue sont troubles. Certes, ces aventuriers anonymes forment l'unique groupe identifiable en tant que locuteur. Ils ne sont l'objet d'aucune désagrégation ; seuls sujets à profiter de la réversibilité grammaticale du « nous » : à devenir « vous » dans la bouche de l'autre « nous », ils confèrent principalement le rôle d'interlocuteur à celui qui s'adresse à eux, *qui parle avant eux pour leur donner ensuite la parole* : « *Dites, qu'avez-vous vu ?* » (v. 57), « *Et puis, et puis encore ?* » (v. 84). Ce qui appelle une autre remarque : le discours précédant les premières guillemets et celui qui suit les dernières, et qui forme la fin du poème, expriment l'attente d'une réponse. Ils définissent le locuteur avant tout comme un interlocuteur.

Au terme du « Voyage », la distance entre le locuteur et l'interlocuteur diminue. Le pronom personnel de la deuxième personne du singulier apparaît pour la première fois au vers 113 : « Si tu peux rester, reste ». Dans les deux dernières sections, vouvoiement (v. 127, 128, 130, 131) et tutoiement (v. 113, 135, 140, 141) sont en alternance continue ; ce qui accroît l'effet de polyphonie.

Au vers 113, le tutoiement fait écho au poème placé en tête des autres poésies : « Au Lecteur ». Morceau non numéroté, « Au Lecteur » fait suite à la dédicace à Théophile Gautier (dont les premiers mots – « Au poète impeccable » – sont imprimés en capitales) et tient lieu de préface¹. Il n'appartient pas – officiellement, en tout cas – à la première section, « Spleen et Idéal ». Dans ce texte déjà, la présence en constante diffusion du « nous », qui occupe huit strophes sur dix et compte une vingtaine d'occurrences, disparaît aux derniers vers au profit des sujets singuliers de l'énonciation : « L'Ennui ! [...] / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! »². Dans « Le Voyage », l'interpellation au lecteur, sensible grâce au tutoiement, renvoie donc à plusieurs « hors cadre » : à une pièce située à la fois dans le recueil et hors des limites établies par les sections, à l'interlocuteur sans réponse qui vit toujours de l'autre côté du livre, quelque part à la marge des pages.

Le tutoiement, qui introduit un rapport de proximité entre le locuteur et l'interlocuteur, *s'applique aux figures les plus lointaines, les plus éloignées du sujet énonciatif*. Au lecteur, succède un homme – qui est tous les hommes : le lecteur, l'auteur, le voyageur, etc. – à l'écoute d'un fantôme : « “Pour rafraîchir *ton* cœur nage vers *ton* Électre !” / Dit celle dont jadis nous baisions les genoux » (v. 135-136). Vient ensuite l'appel à la Mort, éclatant : « Nos

¹ En 1868, le mot « préface » fait partie du titre du poème et précède alors la formule « Au Lecteur ». Cf. *OC*, I, p. 830-831.

² « Au lecteur », *FDM*, *OC*, I, p. 6 (v. 37-40).

cœurs que *tu* connais sont remplis de rayons ! / Verse-nous *ton* poison pour qu'il nous reconforte ! » (v. 140-141). La fin de l'avant-dernière section ouvre le champ de la multitude infinie (v. 127-132) :

Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger

« Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'en vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? »

Par la voix du sujet baudelairien : la voix du poème, nous entendons la parole de morts familiers, innombrables. *Or nous vivons dans un temps qui n'est pas, qui n'est plus celui de Baudelaire, comme les morts du « Voyage », « nos Pylades », « ton Électre ».* Nous sommes dans la contemporanéité anachronique de la lecture. « Le choc de la poésie – écrit Virginia Woolf – est si fort, si direct que sur le moment il n'y a pas d'autre sensation que celle de la poésie elle-même »...

Dans quels profonds abîmes nous plongeons alors, combien soudaine et totale est l'immersion ! Rien ici dont nous puissions nous saisir, rien pour nous arrêter dans la descente. [...] *Le poète est toujours notre contemporain.* Notre être, pour le moment, est centré et contracté comme sous le choc d'une violente émotion personnelle.¹

Nos morts – « nos Pylades » – appartiennent également au monde de la lecture. Ils portent le nom de héros mythologiques, mille fois transposés déjà en littérature, au théâtre, en poésie. Ils sont nombreux, multipliés, année après année, au fil des siècles, dans les livres et les souvenirs des lecteurs. Nous sommes chacun – dit le poème, implicitement – un « Oreste » : équivalence implicite, généralisant le portrait singulier du « mangeur d'opium » (1860), Thomas De Quincey :

L'Oreste de l'opium a trouvé son Électre, qui pendant des années a essuyé sur son front les sueurs de l'angoisse et rafraîchi ses lèvres parcheminées par la fièvre. « Car tu fus mon Électre, chère compagne de mes années postérieures ! et tu n'as pas voulu que l'épouse anglaise fut vaincue par la sœur grecque en noblesse d'esprit non plus qu'en affection patiente ! »²

¹ Virginia Woolf, *L'art du roman*, « Comment lire un livre ? », traduit et préfacé par Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 157. Nous soulignons.

² PA, « Un mangeur d'opium », *OC*, I, p. 463.

Or la dédicace des *Paradis artificiels* à J. G. F. annonce déjà que « l’Oreste de l’opium » est à l’image de Baudelaire :

*Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son cœur et sa pensée à une Électre lointaine qui essuyait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre ; et tu devineras la gratitude d’un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d’une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable.*¹

Baudelaire est l’homme de toutes les contradictions. Un homme de parole donc, des paroles puisées au fond des gouffres de tous et chacun, et dont la poésie tient lieu de promesse, *d’engagement à dire notre difficulté à être*. Baudelaire est plusieurs. Raison pour laquelle – c’est notre hypothèse – il a longtemps habité, en traduisant Poe, dans l’entre-deux des langues et des textes.

III. DANS L’ENTRE DE LA TRADUCTION

Qui parle ? Nous posons encore une fois la question. Laquelle fait écho à plusieurs interrogations de l’œuvre de Poe. « Who’s there ? »² Qui est là ?, crie le vieillard dans « The Tell-Tale Heart », dans le silence et l’obscurité de la nuit, alors qu’il devine la présence du narrateur dans la chambre et qu’il reconnaît là, aussitôt, l’approche de la Mort. « Who dares ? » Qui ose – demande Prospero – faire intrusion dans le palais, le corps « enveloppé d’un suaire », le visage caché sous un masque couvert de sang, « représent[ant] si bien la physionomie d’un cadavre raidi, que l’analyse la plus minutieuse [découvrirait] difficilement [...] l’artifice »³ ? « What was it ? »⁴, demande le narrateur de « Ligeia ». « Qu’était donc ce je ne sais quoi, ce quelque chose de plus profond que le puits de Démocrite [...] au fond des pupilles de [Ligeia] ? »⁵ Quelle chose encore apparaît plus tard dans la chambre, à la place de Rowena ?

The corpse, I repeat, stirred, and now more vigorously than before. The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance – the limbs relaxed – and, save that the eyelids were yet pressed heavily together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to **the figure**, I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death. But if this idea was not, even then, altogether adopted, I could at least doubt no longer, when, arising

¹ PA, « Dédicace à J.G. F. », OC, I, p. 400. Nous adoptons la typographie de Baudelaire.

² CTP, p. 304.

³ « Le masque de la mort rouge », CEP, p. 596. Tr. de Baudelaire.

⁴ « Ligeia », CTP, p. 656.

⁵ « Ligeia », CEP, p. 364.

from the bed, tottering, with feeble steps, with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, **the thing** that was enshrouded advanced bodily and palpably into the middle of the apartment.

I trembled not – I stirred not – for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of **the figure**, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed – had chilled me into stone. I stirred not – but gazed upon **the apparition**.¹

Le narrateur ne cherche pas d'abord à savoir *qui* « s'avanc[e] [...] au milieu de la chambre », mais *quoi* : quelle chose (*thing*), qui n'est plus le corps sans vie de Rowena (*corpse*). Le mot *figure* indétérmine l'objet qu'il désigne, et qu'il place entre l'être et la chose. Dans « The Masque of the Red Death », le terme nomme à plusieurs reprises l'inconnu au visage « asperg[é] de l'épouvantable écarlate »² :

[...] there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked **figure** [...].³

[...] but the **figure** in question had out-Heroded Herod [...].⁴

The **figure** was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave.⁵

He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating **figure** [...].⁶

Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall **figure** stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and **corpse-like** mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by **any tangible form**.⁷

¹ CTP, p. 665. Tr. de Baudelaire : « Le corps, je le répète, remuait, et maintenant plus activement qu'il n'avait fait jusque-là. Les couleurs de la vie montaient à la face avec une énergie singulière, les membres se relâchaient, et, sauf que les paupières restaient toujours lourdement fermées, et que les bandeaux et les draperies funèbres communiquaient encore à la figure leur caractère sépulcral, j'aurais rêvé que Rowena avait entièrement secoué les chaînes de la Mort. Mais si, dès lors, je n'acceptai pas entièrement cette idée, je ne pus pas douter plus longtemps, quand, se levant du lit, et vacillant, d'un pas faible, les yeux fermés, à la manière d'une personne égarée dans un rêve, l'être qui était enveloppé du suaire s'avança audacieusement et palpablement dans le milieu de la chambre. / Je ne tremblai pas, je ne bougeai pas, car une foule de pensées inexprimables, causées par l'air, la stature, l'allure du fantôme, se ruèrent à l'improviste dans mon cerveau, et me paralysèrent, me pétrifièrent. Je ne bougeais pas, je contemplais l'apparition. » CEP, p. 374.

² CEP, p. 596.

³ CTP, p. 272. Tr. de Baudelaire : « [...] plusieurs personnes parmi cette foule [...] avaient eu le temps de s'apercevoir de la présence d'un masque. » CEP, p. 596.

⁴ CTP, p. 272. Tr. de Baudelaire : « [...] mais le personnage en question avait dépassé les extravagances d'un Hérode [...]. » CEP, p. 596.

⁵ CTP, p. 272. Tr. de Baudelaire : « Le personnage était grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. » CEP, p. 596.

⁶ CTP, p. 273. Tr. de Baudelaire : « Il brandissait un poignard nu, et s'était approché impétueusement à une distance de trois ou quatre pieds du fantôme qui battait en retraite [...]. » CEP, p. 597.

⁷ CTP, p. 273. Tr. de Baudelaire : « Alors, invoquant le courage violent du désespoir, une foule de masques se précipita à la fois dans la chambre noire ; et saisissant l'inconnu, qui se tenait, comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène, ils se sentirent suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils avaient empoignés avec une si violente énergie, ne logeait aucune forme palpable. » CEP, p. 597.

La difficulté de traduction du mot *figure* est grande. Elle tient en grande partie aux nombreuses correspondances entre les champs sémantiques des deux homographes français et anglais : *figure (a) / figure (b)*.

FIGURE (a).

Dictionnaire de L'Académie française, 6^{ème} édition :

- La forme extérieure d'un corps, d'un être.
- La représentation de certains objets. *Des figures de plantes, d'animaux. Figures symboliques.*
- Des personnages représentés dans les ouvrages de peinture, de sculpture, de gravure, etc. *Il y a plusieurs figures dans ce tableau.*
- Ce qui est regardé, comme image symbolique ou allégorique. *Joseph et Salomon sont des figures de Jésus-Christ.*¹

Dictionnaire Littré :

Terme d'arithmétique. Chacun des chiffres qui composent un nombre. Un nombre exprimé par six figures.²

Dictionnaire de L'Académie française, 6^{ème} édition :

- *En Mathématique.* [...] Un espace borné par une ou plusieurs lignes. *Figure carrée. Figure triangulaire.*
- *Figure d'astrologie.* Description de la position des astres par rapport à l'horoscope qu'on veut tirer.
- *En termes de Danse.* Des différentes lignes qu'on décrit en dansant.
- *En termes de Grammaire et de Rhétorique.* Certaines formes de langage qui servent à donner au discours plus de grâce, de vivacité, d'éclat, d'énergie, etc.
- *Figures de mots.* Celles qui consistent, soit à étendre ou à détourner la signification des mots (*catachrèse, métonymie, métaphore, etc.*) ; soit à faire des constructions qui s'écartent de l'ordre simple, naturel ou direct (*ellipse, syllepse, hypallage, hyperbate, etc.*) ; soit enfin à tirer quelque effet de l'arrangement ou de la forme matérielle des mots (*répétition, onomatopée, etc.*).
- *Figures de pensée.* Celles qui consistent en certains tours de pensée ordinairement indépendants de l'expression comme *l'antithèse, la comparaison, l'apostrophe, [etc.] [...]. Les figures de pensée sont moins difficiles à traduire que les figures de mots.*
- *Figures de rhétorique.* Toutes les figures de pensée, et des figures de mots qui ne résultent pas d'une construction particulière de la phrase : les autres se nomment, par opposition, *Figures de construction ou de grammaire.*³

FIGURE (b)

Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language* :

- The form of any thing as expressed by the outline or terminating extremities.
- Shape; form; person.
- Appearance of any kind.
- A statue; an image; that which is formed in resemblance of something else.
- Representation in painting, the lines and colors which represent an animal, particularly a person.
- *In theology*, type; representative.⁴

¹ *Dictionnaire de L'Académie française*, 6^{ème} édition, tome 1^{er}, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères, 1835, p. 755.

² *Dictionnaire Littré*, disponible sur le site : < <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>>. Définition du mot *figure* disponible à l'adresse URL : < <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/figure/>>. Page modifiée le lundi 20 juin 2011, consultée le 21 octobre 2013.

³ *Dictionnaire de L'Académie française*, 6^{ème} édition, tome 1^{er}, *Op. Cit.*, p. 755.

⁴ Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, *Op. Cit.*

Joseph Worcester, *A Universal Critical and Pronouncing Dictionary of the English Language*:
 Geom. A space bounded on all sides either by lines or planes; a representation of a theorem or problem,
 on paper, &c.; a diagram.¹

Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language* :

- *In arithmetic*, a character denoting a number, as 2, 7, 9.
- *In astrology*, the horoscope.
- *In dancing*, the several steps which the dancer makes in order and cadence.
- *In grammar*, any deviation from the rules of analogy or syntax.
- *In rhetoric*, a mode of speaking or writing, in which words are deflected from their ordinary signification. In strictness, the change of a word is a trope, and any affection of a sentence of a figure; but these terms are often confounded.²

Les égalités sémantiques entre les deux mots augmentent en français le nombre d'équivalents du terme anglais, en ajoutant à l'équation *figure (a) = figure (b)* une longue liste de synonymes – *forme, silhouette (shape, form) ; image, dessin, motif (pattern) ; personnage (character)*, etc. – qui exclut la particularité de l'homographe français : l'acception « visage, face »³.

La traduction baudelairienne des extraits cités ci-dessus compte une seule occurrence du mot *figure* :

their charnel character to the figure	à la figure leur caractère sépulcral (<i>CEP</i> , p. 374)
the demeanor of the figure	l'allure du fantôme (<i>Ibid.</i>)
of a masked figure	d'un masque (<i>CEP</i> , p. 596)
the figure in question	le personnage en question (<i>Ibid.</i>)
The figure was tall and gaunt	Le personnage était grand et décharné (<i>Ibid.</i>)
the mummer, <u>whose tall figure stood</u> erect and motionless within the shadow of the ebony clock	l'inconnu, <u>qui se tenait, comme une grande statue</u> , droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène (<i>CEP</i> , p. 597)

¹ *A Universal Critical and Pronouncing Dictionary of the English Language, including scientific terms, compiled from the materials of Noah Webster*, LL. D., by Joseph Worcester, New edition, London, Henry G. Bohn, 1863, p. 277.

² Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, *Op. Cit.*

³ D'où les propositions d'équivalence anglais-français de G. H. Poppleton : « *Face, visage*, les traits de visage, la figure. Dans tous les autres sens, figure se rend par *figure*. » G. H. Poppleton, *Dictionnaire de synonymes anglais, expliqués par des synonymes français*, Seconde édition, totalement refondue, et augmentée, Paris, F. Louis, Libraire, 1812, p. 137.

Chacun des équivalents du mot *figure* révèle avec plus ou moins de clarté l'orientation de la lecture baudelairienne qui accompagne et détermine l'acte de traduire et – plus tard – l'interprétation des lecteurs.

La synecdoque « un masque », substituée à la formule « *a masked figure* », et le terme « personnage » accentuent la théâtralité de l'« apparition bien extraordinaire »¹ de l'intrus parmi les membres du bal costumé organisé par le prince, déguisés avec extravagance. Baudelaire ne traduit pas « *the mummer* » – en français : « [le] masque (personne) », dans le dictionnaire bilingue d'Alexandre Spiers (1858)² –, qu'il remplace par « l'inconnu », expression dont l'équivalent anglais, « *the stranger* », compte une occurrence dans le texte de Poe, deux ou trois lignes plus haut :

The whole company, indeed, seemed now deeply to feel that in the costume and bearing of **the stranger** neither wit nor propriety existed. *CTP*, p. 272.

Toute l'assemblée parut alors sentir profondément le mauvais goût et l'inconvenance de la conduite et du costume de **l'étranger**. *CEP*, p. 596.

Si l'on soumettait la version baudelairienne à l'épreuve de la double traduction, – « exercice [...] pratiqué dans toutes les classes européennes de philologie à la Renaissance », qui faisait de « la réversibilité de la traduction [...] une garantie de sa validité »³, note Bruno Garnier, – on obtiendrait à deux reprises « *the stranger* »... La comparaison « comme une grande statue » renvoie à l'une des définitions de *figure*, « a statue ; an image ; that which is formed in resemblance of something else ». Baudelaire fait de la simple description de Poe – « *the mummer, whose tall figure stood erect and motionless* », « le masque, dont la grande silhouette se tenait droite et immobile » (nous traduisons) – l'occasion d'une association d'images étrangère au texte original. La transformation syntaxique de la proposition originale, – en isolant entre les virgules l'outil de comparaison et le comparant : « comme / une grande statue », – met en valeur « droit et immobile », syntagme qui motive le rapprochement analogique.

Dans les deux extraits de « Ligeia », le calque *figure / figure* prête à confusion : s'agit-il de la silhouette ou du visage de Rowena ? Le mot « fantôme » augmente l'effet fantastique de l'original. Déguisé en simple métaphore, le terme annonce la réapparition de l'héroïne à la

¹ *CEP*, p. 596.

² Alexandre Spiers, *Dictionnaire général anglais-français nouvellement rédigé d'après Johnson, Webster, Richardson, etc.: les dictionnaires français de l'Académie, de Laveaux, de Boiste, etc.*, 10^{ème} édition, Paris, V^E Baudry, Librairie européenne, 1858, p. 386.

³ Bruno Garnier, *Pour une poétique de la traduction : L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, Editions L'Harmattan, 1999, p. 63.

fin du conte. Il fait également écho à une autre anticipation consistant à traduire « *thing* » par « être » :

the thing that was enshrouded (*CTP*, p. 665)

l'être qui était enveloppé du suaire (*CEP*, p. 374)

Sous la plume de Baudelaire, la « chose » n'est plus une inconnue au sens mathématique, c'est déjà un « être », quelqu'un.¹ Toujours dans « Ligeia », Baudelaire opère plusieurs fois par *calque*. Appliquée aux silhouettes des deux héroïnes, la reprise de « figure » sauvegarde la fonction de rappel du mot anglais, d'abord employé dans le texte original pour désigner la « forme orientale » des « ottomanes » et « candélabres »² placés dans la chambre de Rowena et les motifs de la tapisserie tendue aux murs :

The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with **arabesque figures**, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But **these figures** partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. *CTP*, p. 661

Cette matière était un tissu d'or des plus riches, tacheté, par intervalles irréguliers, de **figures arabesques**, d'un pied de diamètre environ, qui enlevaient sur le fond leurs dessins d'un noir de jais. Mais **ces figures** ne participaient du caractère arabesque que quand on les examinait à un seul point de vue. *CEP*, p. 370

the figures upon the wall (*CTP*, p. 662)

les figures du mur *CEP*, p. 371.

the varying figures of the drapery (*CTP*, p. 663)

les figures mobiles de la tenture *CEP*, p. 372.

I turned my glances to **the pallid and rigid figure** upon the bed. (*Ibid.*)

je tournai mes regards vers **la pâle et rigide figure** allongée sur le lit.

And now slowly opened *the eyes of the figure* which stood before me. (*CTP*, p. 666)

Et alors je vis **la figure** qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement *les yeux*. *CEP*, p. 374.

¹ La difficulté à traduire *figure* et *thing*, tous deux éléments du vocabulaire de la spectralité, apparaît plus nettement encore dans la mise en regard d'exemples supplémentaires de traduction empruntés à Armand Masson (1911) et Émile Lauvrière (1918) (seules traductions alternatives à la version baudelairienne de « Ligeia » dont nous disposons): « their charnel character to **the figure** » / « à la **physionomie** un caractère sépulcral » (*Contes et poésies*, introduction, traduction et notes par Émile Lauvrière, Paris, La Renaissance du Livre, « Les cent chefs-d'œuvre étrangers », [1918], p. 135) / « l'aspect sépulcral [...] à sa **physionomie** » (« Ligeia », *Nouveaux contes étranges*, traduction Armand Masson, illustrations de Lobel-Riche, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, « Idéal-Bibliothèque », 1911, p. 70) ; « **the thing** that was enshrouded » / « ce **corps** enveloppé de suaire » (Émile Lauvrière « Ligeia », *Contes et poésies*, *Op. Cit.*, p. 136) / « la **Chose** qui était dans son linceul » (Armand Masson, « Ligeia », *Nouveaux contes étranges*, *Op. Cit.*, p. 71) ; « the demeanor of **the figure** » / « la démarche de cet être » (Émile Lauvrière, « Ligeia », *Contes et poésies*, *Op. Cit.*, p. 136) / « la démarche du **spectre** » (Armand Masson, « Ligeia », *Nouveaux contes étranges*, *Op. Cit.*, p. 71).

² *CTP*, p. 661 : « Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about [...]. » Tr. de Baudelaire : « Quelques rares ottomanes et des candélabres d'une forme orientale occupaient différents endroits [...]. » *CEP*, p. 369.

Dans le texte original, l'agonisante Rowena aux paupières closes, allongée sur le lit, et la revenante Ligeia, silhouette droite, enveloppée du suaire, qui avance vers le narrateur et ouvre enfin les yeux, sont chacune *une figure à l'image des figures de la tapisserie*, formes mobiles aux contours indécis, images animées par le souffle du vent qui traverse la chambre et soulève la tenture.

Dans « Le Masque de la Mort rouge », Baudelaire ne procède à aucun moment au calque du mot *figure*, dès lors qu'il s'agit de « l'inconnu ». Il opère en revanche une substitution lexicale qui renouvelle la connexion, établie dans le conte de Poe par le terme en question, entre les convives de Prospero vêtus de costumes excentriques et « le type de la Mort rouge »¹ :

There were **arabesque figures** with unsuited limbs and appointments. *CTP*, p. 271.

the eyes of Prince Prospero fell upon **this spectral image** [...]. *CTP*, p. 272.

Il y avait des **figures vraiment grotesques**, absurdement équipées, incongrûment bâties [...]. *CEP*, p. 595.

les yeux du prince Prospero tombèrent sur **cette figure de spectre** [...]. *CEP*, p. 596.

En anglais et en français, *figure* occupe le champ thématique de l'image. Raison pour laquelle la traduction baudelairienne de « Metzengerstein » établit à plusieurs reprises une équivalence lexicale interlinguale entre *figure*, *image* et *form(e)*.

the voluptuous and swan-like **figures** of the dames of days (*CTP*, p. 674)

the **figure** of an enormous, and unnaturally colored horse (*Ibid.*)

the distinct colossal **figure** of – a horse (*CTP*, p. 678)

the shadowy and majestic **forms** of a thousand illustrious ancestors (*CTP*, p. 673)

the dark, tall **statures** of the Princes Metzengerstein (*CTP*, p. 674)

voluptueuses et blanches comme des cygnes, les **images** des dames des anciens jours (*CEP*, p. 77)

l'**image** d'un cheval énorme, d'une couleur hors nature (*Ibid.*)

la **forme** distincte d'un gigantesque *cheval*. (*CEP*, p. 82)

les **figures** fantastiques et majestueuses de mille ancêtres illustres (*CEP*, p. 77)

les sombres et grandes **figures** des princes Metzengerstein (*Ibid.*)

¹ *CEP*, p. 596.

Lorsque Baudelaire transpose « Ligeia » en français¹ et traduit le terme *vision*, il profite d'une heureuse coïncidence entre les langues de départ et d'arrivée et saisit l'occasion d'un calque de dimension microscopique entre les textes, et ce, tout en procédant malgré tout à l'échange *d'un mot pour un autre*. Les deux homogrammes anglais et français ont certes une polysémie commune. Ils désignent tous deux la faculté de voir (la vue). Ils renvoient également à une image réelle ou mentale. Ils définissent une même illusion (un mirage, une hallucination) et une même expérience surnaturelle (une apparition, un fantôme). Mais chacun des deux termes fait l'objet d'usages spécifiques à la langue et prend place dans un réseau unique et complexe de synonymes. Autrement dit, chacun appartient à un ensemble d'équivalences sémantiques *sans équivalence* dans une autre langue.

1. Un mot pour un autre

La version originale de « Ligeia » compte six occurrences du mot *vision*, la traduction baudelairienne trois fois moins. La différence tient en partie à un décalage entre les distributions en anglais et en français des deux homographes à partir du sens de « vue ».

1. In beauty of face no maiden ever equaled her. It was the radiance of an opium-dream – an airy and spirit-lifting **vision** more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. *CTP*, p. 655.

Quant à la beauté de la figure, aucune femme ne l'a jamais égalée. C'était l'éclat d'un rêve d'opium, une **vision** aérienne et ravissante, plus étrangement céleste que les rêveries qui voltigent dans les âmes assoupies des filles de Délos. *CEP*, p. 363.

2. Wild **visions**, opium engendered [...]. *CTP*, p. 663.

D'étranges **visions**, engendrées par l'opium [...]. *CEP*, p. 372.

3. I strained my **vision** to detect any motion in the corpse [...]. *CTP*, p. 663.

Je forçai mes **yeux** à découvrir un mouvement quelconque dans le corps [...]. *CEP*, p. 372.

4. I fell back with a shudder upon the couch [...], and again gave myself up to passionate waking **visions** of Ligeia. *CTP*, p. 664.

Je retombai en frissonnant sur le lit de repos [...], et je m'abandonnai de nouveau à mes **rêves**, à mes **contemplations** passionnées de Ligeia. *CEP*, p. 373.

5. I felt that my **vision** grew dim, that my reason wandered [...]. *CTP*, p. 664.

Je sentis que ma **vue** s'obscurcissait, que ma raison s'enfuyait [...]. *CEP*, p. 373.

¹ La traduction baudelairienne de « Ligeia » (conte alors inédit en français) paraît pour la première fois dans *Le Pays* les 3 et 4 février 1855.

6. And again I sunk into **visions** of Ligeia
[...]. *CTP*, p. 664.

Et puis je retombai dans mes **rêves** de Ligeia
[...]. *CEP*, p. 373.

Dans l'original, *vision* désigne la faculté de voir (ex. 3, 5) et l'objet du regard, l'image vue par les yeux du corps ou de l'esprit (ex. 1, 2, 4, 6), définitions extensives qui recouvrent presque toutes les acceptions du mot anglais : « 1. The act of seeing external objects ; actual sight. 2. The faculty of seeing ; sight. 3. Something imagined to be seen, though not real ; a phantom ; a spectre. – 4. In *Scripture*, a revelation from God. 5. Something imaginary ; the production of fancy. 6. Any thing which is the object of sight. »¹ Les termes « yeux » et « vue » marquent l'absence d'adhésion entre les emplois en français et en anglais des deux homographes selon la première acception, – manque, écart également sensible dans les traductions d'Armand Masson et d'Émile Lauvrière.²

TRAD. ARMAND MASSON (1911)³

1. C'était la splendeur d'un songe d'opium, une de ces **visions** aériennes qui vous exaltent, une **vision** d'origine plus étrangement divine que les formes fantastiques planant sur les âmes endormies des filles de Délos. (60)

2. Des **visions** bizarres, filles de l'opium [...]. (69)

3. Je fatiguai ma **vue** à examiner si le corps remuait [...]. (69).

4. Je me laissai retomber avec un grand frisson sur le sofa [...], et je me replongeai passionnément dans les **rêves** éveillés où m'apparaissait Ligeia. (70)

5. Je sentis que ma **vue** s'enténébrait, et que ma raison s'égarait [...]. (70)

6. Alors, je me rejetai encore une fois dans mes **visions** de Ligeia [...]. (70)

TRAD. ÉMILE LAUVRIÈRE (1918)⁴

C'était l'éclat d'un rêve d'opium,... une **vision** aérienne, exaltante, plus étrangement divine que les fantaisies qui planaient au-dessus des âmes endormies des filles de Délos. (119).

D'étranges **visions**, engendrées par l'opium [...]. (132)

Je tendis mes **regards** vers le corps pour y découvrir quelque mouvement [...]. (133)

Je retombai, frissonnant, sur le divan [...] et m'abandonnai de nouveau, tout éveillé, à mes **visions** passionnées de Ligéia. (134)

Je sentis que ma **vue** s'obscurcissait, que ma raison s'égarait [...]. (135)

Et de nouveau je retombai dans mes **visions** de Ligéia [...]. (135)

¹ Noah Webster, John Walker, *An American Dictionary of English Language: exhibiting the origin, orthography, pronunciation, and definitions of words*, 4^e édition, New York, Converse, 1830, p. 908.

² Il s'agit là de deux des rares transpositions postérieures à la traduction baudelairienne de « Ligeia », sinon les seules (aucune autre ne figure dans le catalogue général de la BNF). Mais il est difficile d'effectuer un recensement exhaustif des traductions de Poe en France.

³ « Ligeia », *Nouveaux contes étranges*, *Op. Cit.*, 1911.

⁴ « Ligeia », *Contes et poésies*, *Op. Cit.*, [1918].

À la différence de Baudelaire et d'Émile Lauvrière, Armand Masson sauvegarde en partie la répétition lexicale aux exemples 3 et 5 en proposant le mot « vue » à chaque fois. Il compense la dégradation du phénomène d'itération en ajoutant une occurrence du terme « vision » (ex. 1). La mise en regard des trois traductions met en lumière plusieurs difficultés de transposition. Ainsi, aucune d'entre elles ne conserve la connotation de spectralité de l'adjectif *spirit-lifting*, littéralement « qui élève l'esprit »¹. Il faut entreprendre une lecture étymologique du verbe « exalter » pour retrouver en français l'idée d'élévation aérienne, transparente chez Poe. Il faut également lire « ravissante » à la lumière des réflexions lacaniennes sur le roman de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1864),² afin de recevoir à nouveau un discours qui pratique l'ubiquité sémantique. Dans la version originale, la double signification du vocable *spirit* est lisible d'emblée. Mais elle n'opère pas, sémantiquement, sinon en refusant d'opérer : *l'évidence immédiate de la polysémie garantit la visibilité d'un sens fantôme, le sens fantôme de « fantôme », qui donne au syntagme « spirit-lifting vision » le caractère d'une tautologie secondaire.*

Curieusement, Baudelaire diminue le nombre d'occurrences du terme *vision(s)* et multiplie en même temps les emplois du mot *rêve(s)*. Il échange un phénomène de reprise nominale contre un autre. La traduction répète la répétition donc, sans garder l'objet de l'itération. Le choix de la reprise baudelairienne renvoie à l'évocation de la beauté du visage de Ligeia, comparable à « l'éclat d'un rêve d'opium » et à « une vision aérienne et ravissante ». Le mot *rêve* réfère au fragment de texte auquel *vision(s)* fait aussi écho chez Poe (ex. 1). *A posteriori*, donc, la traduction du terme *phantasies* par « rêveries » (ex. 1) annonce le nouveau travail de redite.

¹ Connotation qui tient à la polysémie du vocable *spirit*, « âme », « revenant ». Cf. Abel Boyer, G. Hamonière, *Nouveau dictionnaire français-anglais et anglais-français*, C. Hingray, 1834, p. 382. Nous retrouvons pourtant la même connotation dans l'équivalent français du mot *spirit*, « esprit ».

² Cf. Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein ». Cf. Philippe La Sagna, « Une femme est ravie » : Lacan, en 1965, dans son texte « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein » (« Ornicar? », n° 34) a pu dire que ce mot de ravissement était une énigme. Ce mot s'applique à l'âme, ravie de participer à la béatitude divine. Il s'applique aussi à l'image qui ravit, dérobe le corps, enfin il s'applique au langage qui ôte la jouissance du corps. Ravir signifie voler avec violence, mais aussi emporter comme le torrent qui crée des ravines, des sillons où l'eau se rue, créant ainsi des « ravages ». / L'image du corps nous ravit, elle nous plaît et elle est ravisseuse puisqu'elle nous enlève la matérialité de ce corps pour mettre à sa place une surface à deux dimensions. Là est au fond l'origine de l'effet du symbole sur le corps: se substituer à son attrait, prendre sa place à ses dépens. / C'est là le point commun entre l'âme et l'image: remplacer la proie, le corps, par son ombre, en créant une confusion entre l'objet (a) et i(a). Puisque l'objet est ici la trace que la jouissance a bien été dérobée au corps. Lacan, dans le même texte à propos de M. Duras, pourra écrire ainsi: « Ravisseuse est bien aussi l'image que va nous imposer cette figure de blessée, exilée des choses, qu'on n'ose pas toucher, mais qui nous fait sa proie. » Philippe La Sagna, « Une femme est ravie », *Ornicar ? digital*, URL : <<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/sgn0157.htm>> Consulté le 21 octobre 2013.

Vision(s) / « Rêve(s) »

Progressivement, Baudelaire substitue *rêve(s)* à *vision(s)*. Il procède d'abord à un ajout (ex. 4) et effectue ensuite un simple échange entre les deux vocables (ex.6)¹. Le rêve est alors un effet de la drogue : le résultat de l'« action du poison sur la partie spirituelle de l'homme »². Certes, l'ambiguïté de l'œuvre originale est perdue. Mais *rêve* est bien un élément du lexique baudelairien de la spectralité. Deux versions du poème « Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix » esquissent un trait d'union sémantique dans l'œuvre de Baudelaire entre les mots *spectres* et *songes*, qui sont, l'un et l'autre, ici, des équivalents lexicaux à *visions* et *rêves*.

1844
[...] la voix des songes, dont l'essaim
Tourbillonne [...] (OC, I, p. 1151).

1864
[...] ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne [...] (OC, I, p. 169).

Dans le *Salon de 1849*, Baudelaire évoque la grandeur de l'art de Delacroix – « l'infini dans le fini » – et écrit : « C'est le rêve ! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel. »³ Le « rêve » baudelairien est comparable aux visions du narrateur de « Ligeia ». Dans les deux textes, l'original et la traduction de Baudelaire, la répétition d'une lexie empruntée à la métaphore matricielle de l'exemple 1 marque le retour de la présence fantomatique de l'héroïne. Baudelaire maintient donc l'un des mécanismes de la narration : l'articulation de la problématique du deuil autour d'un même mot – *vision* ou *rêve* – égrené au fil du texte.

Words / « Parole »

Régulièrement, la traduction de Baudelaire établit des égalités lexicales et sémantiques étrangères au texte original. Henri Justin souligne l'invasion du terme *word(s)* dans « le lexique de Poe au détriment de vocables limitrophes (comme « name », le nom personnel, ou « speech », la parole) dont Baudelaire réintroduit subrepticement les équivalents dans ses traductions. »⁴ Henri Justin retient d'ailleurs un exemple :

¹ Notons que nous retrouvons également chez Armand Masson la substitution *visions* / « rêves », sans doute motivée par l'adjectif *waking*.

² PA, p. 426.

³ OC, II, p. 637. Nous soulignons.

⁴ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige, Op. Cit.*, p. 4.

Le conte que Baudelaire intitule « Puissance de la parole » a pour titre original « *The Power of Words* ». Or « *words* » ce sont « les mots ». [...] *Si Edgar Poe avait voulu écrire « la puissance de la parole », c'était facile : « the power of speech » se présentait naturellement.* Tout naturellement, mais non sans incidences culturelles et c'est là où l'épreuve a contrario nous apprend quelque chose de plus : c'est le Vieux Marin de Coleridge qui, dans ce poème fondateur du romantisme anglais, s'écrie à l'adresse de son auditeur médusé : « Ma parole a une étrange puissance », ou mieux peut-être, « J'ai une étrange puissance de parole » : « I have strange power of speech ». Voilà la formule que justement Edgar Poe refuse, prenant ainsi ses distances avec le culte romantique de l'expressivité.¹

Baudelaire choisit donc un équivalent à l'équivalent direct en français du vocable *word(s)*, « mot(s) ». Pourtant, note Anne Garrait-Bourrier dans « Poe/Baudelaire : de la traduction au portrait littéraire ? » :

L'anglais est une langue précise: à chaque nuance sémantique correspond un mot que le français ne possèdera pas toujours. *The Words* sont les mots constitutifs de la parole, mais qui demeurent des éléments distincts dans l'élaboration d'un tout, et assimiler ces éléments au tout qu'est la parole revient à confondre contenu et contenant. *The power* est le pouvoir, différent de la puissance, *might*, plus religieuse et métaphysique.

Aussi, si Poe avait voulu parler de la puissance de la parole, expression aux résonances romantiques, il aurait choisi pour son conte le titre de « The Might of Speech », ce qui n'est pas le cas.²

Henri Justin et Anne Garrait-Bourrier jugent la pertinence des choix baudelairiens en transposant « puissance de la parole » dans la langue de départ et n'arrivent pas tout à fait à la même conclusion³. L'un traduit « puissance de la parole » par « *power of words* » ; l'autre par « *might of words* », en insistant sur la différence entre « *power* » et « *might* ». Aucun ne reproduit l'allitération en [p] du titre baudelairien, laquelle fait écho à la question d'Agathos : « *Is not every word an impulse on the air ?* » Grâce aux allitérations en [s], [p] et [l], le titre baudelairien produit une impression semblable aux effets sonores de Poe, sans transposer toutefois la spécificité graphique de la formule originale : la répétition des lettres *w* et *o*, qui attire toute l'attention du lecteur, à la fois visuelle *et* auditive, sur les éléments complémentaires qui composent le corps du mot, le son et la lettre.

La formule du titre original est répétée à l'intérieur du conte, à un mot près. Elle est donc reprise par Baudelaire et subit une légère transformation, laquelle introduit une nouvelle équivalence :

Agathos. While I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the *physical power of words* ? Is not every word an im-

AGATHOS. – Et pendant que je te parlais ainsi, n'as-tu pas senti ton esprit traversé par quelque pensée relative à la *puissance maté-*

¹ *Ibid.*, p. 4-5.

² Anne Garrait-Bourrier, « Poe/Baudelaire : de la traduction au portrait littéraire ? », *Op. Cit.*

³ Ils soumettent donc le titre baudelairien à l'épreuve de la « double traduction ».

pulse on the air ?¹

rielle des paroles ? Chaque parole n'est-elle pas un mouvement créé dans l'air ?²

Les remaniements lexicaux de Baudelaire modifient l'intertextualité du conte de Poe, laquelle subit également l'influence d'une force supérieure : la polyphonie de l'ensemble du champ littéraire français – traductions incluses –, qui accueille l'œuvre naturalisée de l'auteur américain. Ainsi le titre baudelairien renvoie après coup à la traduction de « The Rime of the Ancient Mariner » par Auguste Barbier, publiée en 1877.

[...] I have strange power of speech
Samuel Taylor Coleridge, « The Rime of the Ancient Mariner ».³

[...] j'ai une étrange puissance de parole.
« La Complainte du vieux marin », tr. Auguste Barbier.⁴

Volontairement ou non – la formule baudelairienne refuse le refus de l'écrivain américain, dont la référence coleridgienne fait l'objet. Elle occulte aussi l'opposition ostensible chez Poe entre le langage des hommes et la parole de Dieu, signifiée par le pluriel du vocable *word*, dont le singulier désigne – en fonction du contexte, il est vrai – le Verbe divin.

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.
The Gospel according to St John (Tr. Thomas Scott).⁵

Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et cette Parole était Dieu.
Le Saint évangile selon Saint-Jean (Tr. David Martin).⁶

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu.
Évangile selon Saint-Jean (Tr. Louis-Isaac Lemaistre de Sacy).⁷

Le titre baudelairien exclut également l'un des principaux intertextes du conte de Poe : « The Power of words », poème de Letitia Elizabeth Landon recueilli en 1841 dans *Life And Literary Remains of L. E. L.*, ouvrage en deux volumes de Laman Blanchard auquel Poe consacre la

¹ CTP, p. 442-443.

² CEP, p. 865-866.

³ Samuel Taylor Coleridge, *La Chanson du Vieux marin traduite par Auguste Barbier de l'Académie française et illustrée par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1877, p. 14.

⁴ *Ibid.*

⁵ Thomas Scott, *The Holy Bible: containing the Old and New Testaments, according to the authorised version; with explanatory notes, practical observations, and copious marginal references*, Volume 5, S. T. Armstrong, 1831.

⁶ David Martin, *La Sainte Bible: qui contient le vieux et le nouveau testament*, Société Biblique américaine, 1856, p. 91.

⁷ Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, contenant l'ancien et le nouveau Testament, illustrée de 180 gravures*, Maescq et J. Bry, 1853, p. 49.

même année un billet critique.¹ À l'identité des titres, s'ajoute un effet d'écho – fort, très sonore – entre le dernier vers du poème de Letitia Elizabeth Landon : « *A word is but a breath of passing air* »² et la question d'Agathos à Oinos : « *Is not every word an impulse on the air ?* »³.

Dans une note en bas de page, Henri Justin souligne à nouveau les faiblesses de la traduction baudelairienne en anticipant d'éventuelles réserves ou contradictions du lecteur : « On peut nuancer (*The Word*, le Verbe ; *word of honor*, parole d'honneur) mais l'opposition “*word/speech*” est déterminante. Poe réemploie d'ailleurs la même expression moins d'un an plus tard dans une de ses *Marginalia* (mars 1846) et elle se trouve avoir été traduite par Valéry : c'est [...] “le pouvoir des mots” ».⁴

L'allusion à Valéry pose encore une fois la question de l'intertextualité, en rappelant la circulation à l'intérieur de l'œuvre de Poe des mêmes mots et syntagmes, à la manière de refrains entêtants. Dès lors, la traduction littérale de Valéry n'est pas sans être – en même temps qu'une fidélité – un détournement de la lettre. Car, dans le contexte littéraire français, la traduction des contes de Poe par Baudelaire fait référence, les titres baudelairiens tiennent lieu de repères. Qui traduit le fragment XVI des *Marginalia* doit choisir entre deux objectifs absolument exclusifs l'un de l'autre : être conforme à l'original – et donc ignorer les versions baudelairiennes – ou reproduire la lisibilité des liens intertextuels entre les écrits de Poe en empruntant à l'architecte des *Nouvelles Histoires extraordinaires* la traduction du titre repris en 1846 dans l'article des *Marginalia*. La première attitude a été observée par Paul Valéry (1927) et – plus tard – James Lawler (1988) ; la seconde a été suivie par Lionel Menasché (2007) :

[...] so entire is my faith in the *power of words*, that at times, I have believed it possible to embody even the evanescence of fancies such I have attempted to describe.⁵

TRAD. DE VALÉRY.

[...] ma foi dans le pouvoir des mots est si entière que certains jours j'ai cru possible de (*embody*) fixer jusqu'à l'évanescence de ces intuitions que je viens d'essayer de décrire.⁶

¹ Article disponible à l'adresse suivante : <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm41080.htm>> Page modifiée le lundi 15 janvier 2001, consultée le 21 octobre 2013.

² Letitia Elizabeth Landon, « The Power of words », in Laman Blanchard, *Life and literary remains of L. E. L.*, H. Colburn, 1841, p. 295.

³ *CTP*, p. 442-443.

⁴ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, *Op. Cit.*, p. 4, n. 9.

⁵ *PE*, p. 313-314.

⁶ *CEP*, p. 1084-1085.

TRAD. DE LAWLER.

[...] ma foi dans le pouvoir des mots est si entière que certains jours j'ai cru possible de capter jusqu'à l'évanescence de ces intuitions que je viens d'essayer de décrire.¹

TRAD. DE MENASCHÉ.

[...] ma foi dans *la puissance de la parole* est si entière que j'ai cru, par moments, possible de fixer jusqu'à l'évanescence des fantaisies que je viens d'évoquer.²

On le voit bien : la substitution d'un nom à la place d'un autre produit davantage qu'une modification microscopique de l'écriture originale. Elle change globalement le commerce de l'œuvre avec les fantômes de mots et de textes qu'elle invoque entre les lignes, et dont le nombre varie au fil du temps. Qu'est-ce qu'un mot fantôme ? Tentons une définition : tout vocable invisible, déposé dans le blanc de page, contenu dans le silence du texte et formant avec un autre – audible et visible – un corps sémantique hybride : un palindrome, une méatrhèse, un homophone, un homogramme, etc.³ À plusieurs reprises, Baudelaire matérialise un mot fantôme – effet d'une paronomase, d'un néologisme. Dans « The Oval Portrait », l'effet du tableau tient en un mot : *lifelikeliness*⁴. « Le terme – souligne Henri Justin – [...] ne dit pas la ressemblance à la vie (*lifeliness*), mais, littéralement, la “probabilité de la vie”. La formule entière du secret de l'effet pourrait se traduire ainsi : “l'expression de l'absolue probabilité de la vie” ». ⁵ Or, sous la plume de Baudelaire, « le *charme* de la peinture » est « une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même ». ⁶ Dans « Révélation magnétique », « le dormeur éveillé » – *sleep-waker* – devient un « somnambule » – en anglais : *a sleep-walker*. En traduisant « The Gold Bug », Baudelaire confond « *white as a gose* »⁷ – autrement dit : *as a ghost*, « comme un fantôme » (Poe reproduit l'accent de Jupiter, l'esclave affranchi de William Legrand) – avec « *white as a goose* », et écrit : « pâle comme une oie »⁸. Il échange un mot fantôme (*goose*) contre un autre (*ghost*).

Phantasm(a) / « Fantôme »

De manière récurrente, Baudelaire substitue *fantôme* aux mots *phantasm* et *phantasma* :

¹ *Histoires Essais et Poèmes, Op. Cit.*, p. 1698-1699.

² *Marginalia et autres fragments*, textes choisis, présentés et annotés par Lionel Menasché, Paris, Éditions Allia, février 2007, p. 53-55.

³ En anglais, *ghost word* désigne un mot créé suite à une erreur d'imprimerie, et qui existe donc par accident, un terme erroné ou un contresens (nous paraphrasons la définition proposée par David Grambs dans *Literary Companion Dictionary : words about words*, Routledge, 1985, p. 150).

⁴ « The Oval Portrait », *CTP*, p. 291.

⁵ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose, Op. Cit.*, p. 192-193.

⁶ *CEP*, p. 591.

⁷ « The Gold Bug », *CTP*, p. 46.

⁸ *CEP*, p. 667.

[...] and still the *phantasma* of the teeth maintained its terrible ascendancy, as, with the most vivid and hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber. *Berenice*, CTP, p. 647.¹

Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my **phantasm** to the commonplace [...]. *The Black Cat*, CTP, p. 223.

For months I could not rid myself of the **phantasm** of the cat [...]. *Ibid.*, p. 226.

In this unnerved, in this pitiable, condition I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim **phantasm**, FEAR. *The Fall of the House of Usher*, CTP, p. 235.

In an assembly of **phantasms** such as I have painted, it may well be supposed that no ordinary appearance could have excited such sensation. *The Masque of the Red Death*, CTP, p. 272.

[...] et toujours le *fantôme* des dents maintenant leur influence terrible, au point qu'avec la plus vivante et la plus hideuse netteté il flottait çà et là à travers la lumière et les ombres changeantes de la chambre. *Bérénice*, CEP, p. 136.

Plus tard peut-être il se trouvera une intelligence qui réduira mon **fantôme** à l'état de lieu commun. *Le Chat noir*, CEP, p. 693.

Pendant plusieurs mois je ne pus me débarrasser du **fantôme** du chat [...]. *Ibid.*, p. 696.

Dans cet état d'énervation, état pitoyable, je sens que tôt ou tard le moment viendra où la vie et la raison m'abandonneront à la fois, dans quelque lutte inégale avec le sinistre **fantôme** : la peur ! *La Chute de la maison Usher*, CEP, p. 411.

Dans une réunion de **fantômes** telle que je l'ai décrite, il fallait sans doute une apparition bien extraordinaire pour causer une telle sensation. *Le Masque de la Mort rouge*, CEP, p. 596.

Baudelaire indifférencie *phantasm* et *phantasma* en traduisant l'un et l'autre par un même mot, « fantôme »². Il établit également une équivalence entre les occurrences du terme *phantasm*, qui pourtant n'exploitent pas toujours les mêmes notions. Ainsi, les deux emplois du mot sont *sémaniquement* distincts dans « The Black Cat ». Ils ne recouvrent pas tout à fait la même acception. Selon Henri Justin, le premier « annonce [...] l'avènement de la psychanalyse » :

Certes, [*phantasm*] garde alors son sens traditionnel d'« apparition » ou d'« hallucination », mais le sens moderne de scénario névrotique n'est pas loin. En traduisant « fantôme » [...], Baudelaire se cantonne dans le registre d'une « histoire extraordinaire », alors qu'il suffit de traduire « phantasme », dans l'orthographe du XIXe siècle, pour placer le texte sur sa rampe de lancement vers la modernité tout en évitant l'anachronisme, le mot existant en français médical depuis 1836. Les textes de Poe, déjà, disent le travail de conquête, par une conscience personnelle, de territoires anonymes ou informulés.³

¹ Nous établissons l'ordre des citations selon la chronologie des premières publications des originaux.

² Certes, il existe bien en anglais une relation de synonymie entre les deux termes. Mais le recours au vocable *phantasma* dans « Berenice » n'est pas anodin. Cf. chapitre I.

³ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Op. Cit., p. 226.

Dans « Le Chat noir » (1991), Henri Justin traduit *phantasm* par « phantasme » d’abord, ensuite par « hallucination ». En janvier 2010, la traduction de Baudelaire fait l’objet d’une révision par Yannis Constantinidès, qui remplace les deux occurrences du mot « fantôme », respectivement, par « fantasma » et « image ». ¹ Mais prenons garde aux conclusions hâtives. Le choix de Baudelaire n’est pas un acte isolé de traduction. Dans « Le Paradis perdu » (1836), Chateaubriand transpose *phantasm* en français en puisant également dans le vocabulaire de la spectralité :

Paradise Lost (Milton)²

[...] and why,
[...]
[...] that **phantasm** call’st my son. (v. 741-743, Book II, 93)

Assaying by his devilish art to reach
The organs of her fancy, and with them forge
Illusions, as he list, **phantasms** and dreams
(v. 799-801, Book IV, 192)

Le Paradis Perdu (Chateaubriand)³

[...] et pourquoi tu appelles ce **spectre** mon
fils ? (39)

[...] essayant par son art diabolique
d’atteindre les organes de son imagination et
de forger avec eux des illusions à son gré, de
fantômes et songes (73)

De même, *phantasma* – comme *eidolon*, souligne Laurent Dubreuil – « s’est souvent dit “fantôm[e]” en français » :

...comme dans la traduction Humblot de *La République* parue quelques années avant la rédaction du *Paradoxe sur le comédien* : « Encore ce qu’il en prend n’est-il qu’un phantôme » (*eidolon*, 598b), « ces sortes d’ouvrages, qui après tout ne sont que des fantômes » (*phantasmata*, 599a) – ou comme, beaucoup plus tard, dans la traduction Budé : « Cette partie n’est qu’un fantôme », « ces poètes ne créent que des fantômes ». ⁴

Là encore, il faut tenir compte de l’intertextualité française des traductions de Poe, tissée au fil des mots et des équivalences lexicales d’autres traducteurs d’autres œuvres anglophones, accumulés au cours des années, avant et après Baudelaire. Ainsi, en 1856, C. Carlhant traduit

¹ *Le Démon de la perversité et autres contes*, Edgar Allan Poe traduit de l’anglais (Etats-Unis) par Charles Baudelaire établissement de l’édition, révision de la traduction, notes et postface par Yannis Constantinidès, illustrations Damien MacDonald, Paris, Mille et une Nuits, « La petite collection 562 », 2010.

² John Milton, *Paradise Lost*, with notes explanatory and critical edited by Rev. James Robert Boyd, New York, A. S. Barnes & Co., Cincinnati, H. W. Derby & Co., 1853.

³ *Le Paradis perdu, Œuvres de Chateaubriand, tome XIV*, Paris, Dufour, Mulat et Boulanger, éditeurs, 1860.

⁴ Laurent Dubreuil, « Pensées fantômes », *Labyrinthe*, 17, 2004, p. 84-85.

Julius Cesar en rend, lui aussi, *phantasma*, lexicalisé en anglais depuis Shakespeare, par « fantôme »¹.

2. D'un texte à l'autre. – Palimpsestes

Qui donc dit « *phantasm(a)* » dans « *The Black cat* » et « *Berenice* » ? Qui parle ? le narrateur narré ou le narrateur narrant ? Dans le premier cas, le terme est un mot rapporté à la lettre, reporté du temps de la diégèse au temps du récit, l'aveu d'une erreur de la perception signifiant toute la supériorité de l'inconscient sur les effets de la raison et du langage. Dans le second, c'est l'indice d'une révélation différée – voire un produit de l'énonciation. Dans « *The Fall of the House of Usher* », la fidélité du discours rapporté est encore incertaine, certes. Malgré tout, la vérité d'un fait subsiste : la mort de Roderick Usher par la peur. Ici, le fantôme tue. Il hante. Il plane et se meut en soi et devant soi à la manière d'un fantôme. Le texte de Poe marque la différence irréductible entre l'illusion et la réalité ; l'une comme l'autre sont également et en même temps visibles, un instant : le temps de dire un mot. Baudelaire substitue l'effet à la cause, le vertige au gouffre. Il adopte le point de vue du sujet qui voit le fantôme, l'objet du fantasme avec et parmi les objets du monde extérieur. Ainsi, la vision constitue un trait d'union sémantique entre *phantasm(a)* et « fantôme ».

But now there came a spinning of the brain; a shrill-sounding and **phantom** voice screamed within my ears; a dusky, fiendish, and filmy figure stood immediately beneath me; and sighing, I sunk down with a bursting heart, and plunged **within its arms**. *The Narrative of Arthur Gordon Pym, CTP*, p. 875.

Our books [...] were, as might be supposed, in strict keeping with this character of **phantasm**. *The Fall of the House of Usher, CTP*, p. 239.

Mais alors se produisit un tournoiement dans mon cerveau ; une voix **imaginaire** et stridente criait dans mes oreilles ; une figure noirâtre, diabolique, nuageuse, se dressa juste au-dessous de moi ; je soupirai, je sentis mon cœur près de se briser, et je me laissai tomber **dans les bras du fantôme**. *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, CEP*, p. 342.

Nos livres [...] étaient, comme on le suppose bien, en accord parfait avec ce caractère de **visionnaire**. *La Chute de la maison Usher, CEP*, p. 415.

¹ *Jules César : tragédie traduite en vers français avec le texte anglais au bas des pages, précédée d'une étude et suivie de notes* par C. Carlhant, Paris, Firmin Didot, 1856, p. 37. Nous retrouvons également l'équivalence baudelairienne *phantasm* / « fantôme » dans plusieurs dictionnaires bilingues – anglais-français, français-anglais – du XIX^e siècle. Cf. par exemple Alexandre Boniface, *Dictionnaire français-anglais et anglais-français: rédigé d'après un nouveau plan, pour le français, sur le Dictionnaire de l'Académie, et sur ceux de Gattel, de Boiste, de Wailly, de Laveaux : pour l'anglais, sur les dictionnaires de Boyer, de Johnson, de Walker, de Lévisac et principalement sur celui de Chambaud et Descarrières ... : augmenté d'environ cinq mille mots de la langue usuelle*, Belin-Mandar et Devaux, 1830, p. 286 : « FANTASM, or PHANTASM, s. [apparition] *Fantôme*, M. *spectre*, m. *apparition*, f. *vision*, f. *He saw a –*, *Il lui apparut un fantôme*. »

I felt that thus only should I look upon it — such was the character of **phantasm** which it wore. *The Island of the Fay*, CTP, p. 287.

There were much glare and glitter and piquancy and **phantasm** — much of what has been since seen in « Hernani. » *The Masque of the red Death*, CTP, p. 271.

Je sentis que je ne pourrais le bien voir que de cette façon, tant il portait le caractère d'une **vision**. *L'Île de la fée*, CEP, p. 561.

C'était éblouissant, étincelant ; il y avait du piquant et du **fantastique**, beaucoup de ce qu'on a vu depuis *Hernani*. *Le Masque de la Mort rouge*, CEP, p. 595.

La traduction de Baudelaire établit bien une contiguïté sémantique entre « fantôme » et *phantasm* ; les mots « imaginaire », « visionnaire » et « fantastique » désignant la faculté de « former des images »¹ – ou, selon la définition de l'imagination par Gaston Bachelard, « de déformer les images fournies par la perception »².

Le fantôme baudelairien

Dans l'œuvre de Baudelaire, *fantôme* définit une image matérielle et occupe le champ lexical du souvenir.

– Île des doux secrets et des fêtes du cœur !
De l'antique Vénus **le superbe fantôme**
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
« Un Voyage à Cythère », *FDM, OC, I*, p. 118 (v. 9-12).

Son fantôme danse dans l'air comme un flambeau.
« Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire... », *FDM, OC, I*, p. 43 (v. 11).

Voilà **le souvenir enivrant qui voltige**
Dans l'air troublé [...].
« Le Flacon », *FDM, OC, I*, p. 48 (v. 13-14).

Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant,
À mes yeux agrandis voltige incessamment.

Le soleil a noirci la flamme des bougies ;
Ainsi, toujours vainqueur, **ton fantôme est pareil**,
Âme resplendissante, **à l'immortel soleil**.
« L'Aube spirituelle », *FDM, OC, I*, p. 46 (v. 10-14).³

¹ C'est le sens étymologique de « fantastique ». Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 1999, p. 1396.

² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti / Librairie Générale Française, « Biblio essais / Le Livre de Poche », 2004, p. 5.

³ Voir également « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC, II*, p. 308-309 : « [...] cette mère [Maria Clemm], – **flambeau** et foyer allumé par un rayon du plus haut ciel, – a été donnée en exemple à nos races trop peu soi-gneuses du dévouement, de l'héroïsme, et de tout ce qui est plus que le devoir. N'était-ce pas justice d'inscrire au-dessus des ouvrages du poète [Poe] le nom de celle qui fut le **soleil** moral de sa vie ? Il embaumera dans sa gloire le nom de la femme dont la tendresse savait panser ses plaies, et **dont l'image voltigera incessamment** au-dessus du martyrologe de la littérature » ; et « Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres », *OC, II*, p. 266-267 :

Ton souvenir luit en moi comme un ostensor !
« Harmonie d'un soir », *FDM, OC, I*, p. 47 (v. 16).

Déesse **dans l'air répandue**,
Flamme dans notre souterrain !

[...]

Volupté, **fantôme élastique** !

« La Prière d'un païen », *FDM : Poèmes apportés par l'édition de 1868, OC, I*, p. 139 (v. 4-5, 14).

« Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour **le fantôme disparu**, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel.

« La Corde » À Edouard Manet, *PPP*.

Il ne me restait plus qu'à me remettre au travail, plus vivement encore que d'habitude, pour chasser peu à peu ce petit cadavre qui hantait les replis de mon cerveau, et dont **le fantôme me fatiguait de ses grands yeux fixes**.

Ibid.

Au fil des poèmes, *fantôme* établit une *équivalence entre le souvenir et le rêve* qui circonscrit le champ sémantique du mot : le rêve exprime la possibilité ou l'impossibilité d'une réalité à venir : un « pas encore », un « peut-être » ; le souvenir représente quelque chose ou quelqu'un qui a été et n'est plus, sinon en reste : en tant qu'il en reste toujours quelque chose, somme toute.

L'œil pensif, et suivant, dans nos sales **brouillards**,
Des cocotiers absents les fantômes épars !

« À une Malabaraise », *FDM : Les Épaves, OC, I*, 174 (v. 27-28).

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, **l'œil hagard**,

Les cocotiers absents de la superbe Afrique

Derrière la muraille immense du **brouillard**

« Le Cygne », *FDM, OC, I*, 87 (v. 41-44).

Tel le vieux vagabond **piétinant dans la boue**,

Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;

Son œil ensorcelé découvre une Capoue

Partout où la chandelle illumine un taudis.

« Le Voyage », *FDM, OC, I*, 131 (v. 45-48).

« Admirable créature, autant ce qui est libre domine ce qui est fatal, autant l'esprit **plane** sur toutes les affections humaines ! [...] Ton **image** quasi divine **voltigera incessamment** au-dessus du martyrologe de la littérature ».

Le fantôme, dont le temps est celui de l'événement et de la circonstance¹, exprime chez Baudelaire « le transitoire, le fugitif, le contingent »². C'est donc un signe du présent : le signe d'un autre présent dans notre présent qui dit également ce temps-ci, l'état transitoire de notre temps.

À n'en toujours pas douter, donc, – le « fantôme » baudelairien des dents de Bérénice est bien une hallucination³ :

[...] rien n'est plus logique et possible que cette affreuse histoire. [...] Elle [la maladie d'Egæus] consiste dans une exagération de la puissance méditative, une irritation morbide des facultés *attentives*. [...] Et il [Egæus] prend bien soin de nous faire remarquer que ce n'est pas là l'exagération de la rêverie commune à tous les hommes ; car le rêveur prend un objet intéressant pour point de départ, il roule de déduction en déduction, et après une longue journée de rêverie, la cause première est tout à fait envolée, l'*incitamentum* a disparu. Dans le cas d'Egæus, c'est le contraire. L'objet est invariablement puéril ; mais, à travers le milieu d'une contemplation violente, il prend une importance de réfraction. Peu de déductions, point de méditations agréables ; et à la fin, la cause première, bien loin d'être hors de vue, a conquis un intérêt surnaturel, elle a pris une grosseur anormale qui est le caractère distinctif de cette maladie.

[...]

Voilà les dents [de Bérénice] installées dans la tête de l'homme. Deux jours et une nuit, il reste cloué à la même place, avec des dents flottantes autour de lui. Les dents sont daguerréotypées dans son cerveau, longues, étroites, comme des dents de cheval mort ; pas une tache, pas une crénelure, pas une pointe ne lui a échappé.⁴

« Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » et la première traduction baudelairienne de « Bérénice » ont été publiés en 1852⁵. Or, celle-ci est établie d'après la version de 1835, où figurent plusieurs éléments supprimés par l'auteur dans la version définitive, publiée dix ans plus tard. En 1857, Baudelaire « retouch[e] [le texte de « Bérénice »] et [tient] compte des révisions effectuées par Poe, [...] [tout en conservant] certains passages de la leçon de 1835 »⁶, note Claude Richard, *parmi lesquels une allusion à l'opium* :

¹ « Une suggestion fournie par l'extérieur peut ranimer un passé désagréable à contempler. [...] Croyez que l'homme au haschich affrontera courageusement ces *fantômes* pleins de reproches, et même qu'il saura tirer de ces hideux souvenirs de nouveaux éléments de plaisir et d'orgueil. » *PA, OC, I*, p. 435. Nous soulignons.

² *Le Peintre de la vie moderne*, Chap. IV : « La Modernité », *OC, I*, p. 694.

³ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », *OC, II*, p. 282 : « Avec un cri effroyable Egæus saute sur la boîte ; mais dans sa faiblesse et son agitation il la laisse tomber, et la boîte, en s'ouvrant, donne passage à des instruments de chirurgie dentaire [...] mêlés aux objets maudits de son *hallucination*. » Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p. 279-281.

⁵ « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » a été publié en mars et avril 1852 dans la *Revue de Paris* ; la première traduction baudelairienne de « Bérénice », le 17 avril de la même année dans *L'Illustration*.

⁶ Claude Richard, *CEP*, p. 1309. « Ainsi, le texte définitif de Baudelaire offre une version composite qui ne correspond à aucun des textes anglais. » (*Ibid.*).

BERENICE, *The Southern Literary Messenger*, mars 1835 : « my own disease, then, grew rapidly upon me, and, **aggravated in its symptoms by the immoderate use of opium**, assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form ».

BERENICE, *The Broadway Journal*, 5 avril 1845 : « [...] my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form [...] » CTP, p. 643.

BÉRÉNICE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857 : « [...] mon propre mal grandissait rapidement, et **ses symptômes s'aggravant par un usage immodéré de l'opium**, il prit finalement le caractère d'une monomanie d'une forme nouvelle et extraordinaire. » CEP, p. 133.

Dans « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », le résumé de « Bérénice » n'implique aucune relation entre l'hallucination et l'opiomanie. Il est donc fidèle à l'esprit de l'œuvre originale, la drogue étant « une [éventuelle] diversion par rapport au thème principal »¹, mais non aux versions baudelairiennes qui font toujours allusion à l'opiomanie du héros. Dans *Les Paradis artificiels* (1860), Baudelaire compare d'ailleurs les effets de l'opium et du haschich, en évoquant, citations à l'appui, l'action aggravante de la drogue sur la maladie d'Egaeus.

[...] en combien de merveilleux passages Edgar Poe, ce poète incomparable, ce philosophe non réfuté, qu'il faut toujours citer à propos des maladies mystérieuses de l'esprit, ne décrit-il pas les sombres et attachantes splendeurs de l'opium ? L'amant de la lumineuse Bérénice, Egæus le métaphysicien, parle d'une altération de ses facultés, qui le contraint à donner une valeur anormale, monstrueuse, aux phénomènes les plus simples : « Réfléchir infatigablement de longues heures, l'attention rivée à quelque citation puérile sur la marge ou dans le texte d'un livre, – rester absorbé, la plus grande partie d'une journée d'été, dans une ombre bizarre s'allongeant obliquement sur la tapisserie ou sur le plancher, – m'oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d'une lampe ou les braises du foyer, – rêver des jours entiers sur le parfum d'une fleur, – répéter d'une manière monotone quelque mot vulgaire, jusqu'à ce que le son, à force d'être répété, cessât de présenter à l'esprit une idée quelconque, – telles étaient quelques-unes des plus communes et des moins pernicieuses aberrations de mes facultés mentales, aberrations qui, sans doute, ne sont pas absolument sans exemple, mais qui défient certainement toute explication et toute analyse. » Et le nerveux Auguste Bedloe qui chaque matin, avant sa promenade, avale sa dose d'opium, nous avoue que le principal bénéfice qu'il tire de cet empoisonnement quotidien, est de *prendre à toute chose, même à la plus triviale, un intérêt exagéré* [...].²

L'opiomanie de Bedloe est également un remaniement de Baudelaire ; souvenons-nous : dans la version originale, le héros est morphinomane. À partir du « Poème du haschich », l'opiomanie d'Egaeus fait réentendre *fantôme* au lecteur de « Bérénice » avec le sens d'une

¹ Claude Richard, CEP, p. 1309, n. 10. En outre, Poe ayant toujours gardé à l'esprit l'unité et la cohérence de son œuvre (comme en témoigne la fameuse lettre adressée à Philip P. Cooke le 9 août 1846, traduite par Henri Justin dans « Edgar Allan Poe », in *Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 868-869, août 2001, p. 15), il est fort probable que la suppression de la phrase relative à l'opiomanie d'Egaeus soit en rapport avec « Ligeia » dont la version définitive, qui contient plusieurs occurrences du mot « opium », a été publiée quelques semaines avant celle de « Berenice. »

² PA, OC, I, p. 427-428. Nous soulignons. « Le Poème du haschisch » (1860) reprend et remanie des pages entières du « Vin et du haschisch » (1851). L'ajout des références à Poe est donc significatif. Il implique un rapprochement entre l'auteur américain et Quincey, que Baudelaire commence à traduire en 1857.

hallucination particulière, différente de « l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent l'occasion de l'étudier »¹. Dans le cas du haschich – et donc de l'opium – l'hallucination « est progressive, presque volontaire, *et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination* » : « Les objets extérieurs prennent des apparences monstrueuses. Ils se révèlent à vous sous des formes inconnues jusque-là. [...] Les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables ont lieu. Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. »² *A contrario*, l'hallucination au sens médical est « soudaine, parfaite et fatale ; de plus, elle ne trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs. Le malade voit une forme, entend des sons où il n'y en a pas ». « Celle-là a une racine dans le milieu ambiant et le temps présent, celle-ci n'en a pas »³. Dès 1857, l'opiomanie d'Egeus pourrait bien n'être qu'une *invention* du traducteur. À la manière de Pierre Ménard, Baudelaire aurait écrit « ses symptômes s'aggravant par un usage immodéré de l'opium », *sans retraduire la phrase de Poe*. Malgré tout, il y aurait encore répétition ; l'opiomanie d'Egeus n'est que l'objectivation baudelairienne d'une maladie de l'esprit, qui suffit à rendre tout à fait « logique et possible [...] cette affreuse histoire ». Car « chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel »⁴.

Dans « Bérénice », l'allusion à l'opium crée une ressemblance supplémentaire entre Egeus et l'époux de Ligeia, déjà tous deux visionnaires chez Poe. En rétablissant une phrase supprimée en 1845⁵, – dont on retrouve une variante dans la version définitive de « Ligeia » –, Baudelaire augmente encore l'intertextualité développée à partir d'un syntagme entre les deux contes.

Was it my own excited imagination – or the misty influence of the atmosphere – or the uncertain twilight of the chamber – or the grey draperies which fell around her figure – that caused it to loom up in so unnatural a degree? I could not tell. **Perhaps she had grown taller since her malady.** She spoke, however, no word, and I – not for worlds could I have uttered a syllable.

« Berenice », *Southern Literary Messenger*, mars 1835. (Cf. Annexes).

¹ *Ibid.*, p. 420.

² *Ibid.*, 392. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 420-421. Nous soulignons.

⁴ « L'Invitation au voyage », *Les Petits Poèmes en prose*, OC, I, p. 302.

⁵ Baudelaire procède par collage. C'est là une habitude baudelairienne, voire une méthode. Cf. Léon Lemonnier, *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875* : Charles Baudelaire, Paris, Presses universitaires de France, 1928. Le plus long de ces passages, qui peuvent *a contrario* être limités à un seul mot, couvre toute une scène, composée de quatre paragraphes : la visite d'Egeus dans la « chambre à coucher de la défunte » (p. 137) qui, selon Claude Richard, « n'est qu'une accumulation, dans un style des conteurs du *Blackwood's*, de détails horribles » (*CEP*, p. 1310, n. 27).

Was it my own excited imagination – or the misty influence of the atmosphere – or the uncertain twilight of the chamber – or the gray draperies which fell around her figure – **that caused in it so vacillating and indistinct an outline?** I could not tell. She spoke no word; and I – not for worlds could I have uttered a syllable.

« Berenice », *Broadway Journal*, 5 avril 1845. (CTP, p. 646).

Fut-ce mon imagination surexcitée, – ou l'influence brumeuse de l'atmosphère, – ou le crépuscule incertain de la chambre, – ou le vêtement obscur qui enveloppait sa taille, – **qui lui prêta ce contour si tremblant et si indéfini ?** Je ne pourrais le dire. **Peut-être avait-elle grandi depuis sa maladie.** Elle ne dit pas un mot ; et moi, pour rien au monde, je n'aurais prononcé une syllabe.

« Bérénice », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1857.

And the cheeks – there were the roses as I her noon of life – yes, these might indeed be the fair cheeks of the living Lady of Tremaine. And the chin, with its dimples, as in health, might it not hers? – but **had she then grown taller since her malady?**

« Ligeia », CTP, p. 665.

Et les joues ? oui, c'étaient bien les roses du midi de sa vie ; oui, ce pouvaient être les belles joues de la vivante lady de Tremaine. Et le menton, avec les fossettes de la santé, ne pouvait-il être le sien ? Mais **avait-elle donc grandi depuis sa maladie ?**

« Ligeia », CEP, p. 374. Tr. de Baudelaire.

Les traductions de « Berenice » et « Ligeia » sont exemplaires de l'élaboration d'une intertextualité française des contes de Poe. Baudelaire donne à l'ensemble des écrits qu'il traduit une nouvelle cohésion, en incorporant et en déposant à la surface du texte les mots fantômes de l'œuvre originale.

*

La traduction est donc bien une question d'hantologie. À propos d'*Hamlet*, Jacques Derrida note :

Une saisissante diversité disperse dans les siècles la traduction d'un chef-d'œuvre, d'une œuvre de génie, d'une *chose de l'esprit* qui semble justement *s'ingénier*. Malin ou non, un génie opère, il résiste et défie toujours à l'instar d'une chose spectrale. L'œuvre animée devient cette chose, la Chose qui *s'ingénie* à habiter sans proprement habiter, soit à *hanter*, tel un insaisissable spectre, et la mémoire et la traduction. Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme. La Chose hante, par exemple, elle *cause*, elle habite sans y résider, sans jamais s'y confiner, les nombreuses versions de ce passage, « *The time is out of joint* ». Plurielles, les paroles de traduction s'organisent, elles ne se dispersent pas n'importe comment. Elles se désorganisent aussi par *l'effet* même du spectre, à cause de la Cause qu'on appelle l'original et qui, comme tous les fantômes, adresse des demandes plus que contradictoires, même disparates.¹

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, Op. Cit.*, p. 42-43.

Il est possible de penser la traduction en terme d'hantologie parce que l'original – et plus généralement : l'écriture littéraire – est un lieu de hantises. L'original hante la traduction, car la vie d'une œuvre est étendue au-delà de la mort, en tout premier lieu de la mort de l'auteur, l'auteur *réel*, dont la disparition a déjà lieu dans le texte, conformément au concept de Barthes. Mais Barthes et le structuralisme n'ont rien dit alors, en tuant, symboliquement, la figure auctoriale, que la littérature n'avait pas elle-même mis en scène. C'est d'ailleurs parce qu'il commence à mourir dans le texte que l'auteur, même mort, survit. Mort, il continue de vivre de la vie du texte, vie de fantôme, suspendue au-delà, au-dessus de nos vies minuscules, toutes éphémères.

« *Ce que j'avance ici est vrai ; donc cela ne peut pas mourir ; ou, si par quelque accident cela se trouve, aujourd'hui, écrasé au point d'en mourir, cela ressuscitera dans la vie éternelle* »¹, écrit Poe dans la dédicace d'*Eurêka* au lecteur. Gardons-nous de sourire devant la mégalomanie de l'écrivain. Elle est essentielle, et elle n'exclut pas, malgré les apparences, la plus grande modestie. Essentielle parce qu'elle est avant tout l'expression d'un courage difficile, consistant à chercher *en soi-même* une vérité, la vérité indispensable à *soi-même*, et à laquelle il faut donner toute la force de *la* vérité. La postérité a commencé à donner raison à Poe, en faisant de l'essai cosmogonique, dont la publication en 1848 a été un échec, le centre de gravité de l'œuvre de l'auteur américain. Surtout, les théories de la traduction – de Walter Benjamin à nos jours – ont donné forme et contours à « la vie éternelle » de l'œuvre, en développant, même inconsciemment, les grandes problématiques de l'acte de traduire autour de la question du deuil, à travers les notions de fidélité – à la lettre, à l'esprit du texte – et de perte. De fait, le traducteur a partie liée avec la figure de l'endeuillé : il porte lui aussi le désir d'un retour impossible, il veut le retour de la lettre originale, dont il signe, pourtant, la disparition. Or le retour impossible *de* et *à* la lettre appelle au retour de la traduction, à la retraduction. C'est l'impossibilité de la répétition qui produit donc, paradoxalement, la répétition, la reprise de l'acte de traduire. De cela, les traductions françaises de « The Raven », nombreuses, complémentaires, sont exemplaires. *Le poème de Poe est lui-même une mise en abyme des traductions dont il est déjà l'objet et des autres à venir*. Lénore symbolise l'œuvre originale, le fantôme des traducteurs ; et, à travers le cri du corbeau, « *nevermore* », dont chacune des répétitions dit l'impossibilité de la répétition *encore une fois*, nous lisons le paradoxe de toute traduction.

¹ CEP, p. 1111. Tr. de Baudelaire. « *What I here propound is true : – therefore it cannot die : – or if by any means it be now trodden down so that it die, it will 'rise again to the Life Everlastin'* ». *Eurêka*, SF, p. 209.

CHAPITRE V

Traduire « The Raven »

Dans « The Philosophy of composition » (1846), Poe, en inventant après coup les étapes de la rédaction de « The Raven », lance un « défi » au traducteur, selon Umberto Eco : « Toi, semble lui dire Poe, tu n'as pas à te creuser la cervelle pour comprendre le mécanisme secret de mes vers, je te le donne, essaie de nier que c'est celui-là, et essaie de traduire en l'ignorant. »¹ Publié pour la première fois en 1845, « The Raven » est une exception dans la production poétique de l'écrivain américain, tout d'abord en raison de l'immense succès dont il est couronné dès les premières publications, et parce qu'il est, structurellement, thématiquement, très proche des contes de l'auteur. De plusieurs des fictions en prose de Poe, nous retrouvons la formidable capacité de l'artiste à donner corps à une obsession torturante à travers le déroulement de la parole du sujet, dont les mots traduisent l'idée fixe, noire, à laquelle il est attaché, comme Prométhée au rocher des montagnes du Caucase : la mort de l'être aimé, Lénore.

Presque à la manière des contes de Poe, donc, « The Raven » – dont l'ouverture d'ailleurs, « *once upon a midnight dreary* », « une fois, sur un minuit lugubre », fait écho au « *il était une fois* » des contes de fée – nous livre une histoire, celle, en apparence anecdotique, d'une rencontre entre un étudiant et un corbeau, une nuit de tempête. L'animal fait irruption dans la chambre du jeune homme, à travers la fenêtre, dans un grand battement d'ailes, et se perche au-dessus de la porte. À toutes les remarques et questions de l'étudiant, il répond : « *nevermore* », « jamais plus ». Très vite, le jeune homme oriente le dialogue en formulant des interrogations avec lesquelles le cri de l'oiseau fait sens : « existe-t-il ici un baume de Judée ? », « dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore »² – « question à laquelle le *jamais plus* fait la réplique la plus désespérée, la plus pleine de douleur et d'horreur qui puisse se concevoir »³.

¹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose Expériences de traduction, Op. Cit.*, p. 337.

² « Le corbeau », *La Genèse d'un poème, CEP*, p. 1007, Tr. de Baudelaire.

³ *Ibid.*

I. GENÈSES D'UN POÈME

Les critiques « [ont] cru déceler [les] sources [du poème] par dizaine », rapporte Claude Richard ; « les plus importantes [sont] : *No More* et *Anacreontics* de Tennyson, *Don Juan* de Byron, *A Lament* de Shelley, *Threnodia on an Infant* de J. R. Lowell, *The Forest Sanctuary* de Felicia Hemans, *Indian Marching Song* de James K. Paulding. »¹. Deux sources seulement sont « sûres », « incontestables » : le poème d'Elizabeth Barrett Browning, *Lady Geraldine's Courtship* (1844), et *Barnaby Rudge* de Dickens (1841), « dont [Poe] fit deux célèbres comptes rendus (1^{er} mai 1841, *Saturday Evening Post* et *Graham's Magazine*, février 1842) »².

1. « The Raven »

Le poème d'Elizabeth Barrett « fournit à Poe l'idée, sinon le modèle, du schéma métrique » de « The Raven »³ ; il inspire également au moins deux vers à Poe, note Claude Richard encore :

¹ CEP, p. 1554.

² *Ibid.*, p. 1554-1555.

³ Mabbott mentionne aussi à titre indicatif un autre poème dont Poe aurait peut-être plagié la structure métrique : il s'agit de « To Allegra Florence in Heaven » du Dr. Thomas Holley Chivers. C'est – dit-il – l'avis de bon nombre de critiques. Opinion qu'il ne partage pas : les deux textes présentent, selon lui, peu de ressemblances. *Mabbott I*, p. 357. A propos de la structure métrique de « The Raven », Poe écrit, dans « The Philosophy of composition » : « Of course, I pretend to no originality in either the rhythm or metre of the "Raven." The former is trochaic – the latter is octameter acatalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic. Less pedantically – the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short: the first line of the stanza consists of eight of these feet – the second of seven and a half (in effect two-thirds) – the third of eight – the fourth of seven and a half – the fifth the same – the sixth three and a half. Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the "Raven" has, is in their combination into stanza; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration. » « The Philosophy of composition », *PE*, p. 173. Tr. de Baudelaire : « Il va sans dire que je ne prétends à aucune originalité dans le rythme ou dans le mètre du *Corbeau*. Le premier est trochaïque ; le second se compose d'un vers octomètre acatalectique, alternant avec un heptamètre catalectique, – qui, répété, devient refrain au cinquième vers, – et se termine par un tétramètre catalectique. Pour parler sans pédanterie, les pieds employés, qui sont des trochées, consistent en une syllabe longue suivie d'une brève : le premier vers de la strophe est fait de huit pieds de cette nature ; le second de sept et demi ; le troisième, de huit ; le quatrième, de sept et demi ; le cinquième, de sept et demi également ; le sixième, de trois et demi. Or, chacun de ces vers, pris isolément, a déjà été employé, et toute l'originalité du *Corbeau* consiste à les avoir combinés dans la même strophe ; rien de ce qui peut ressembler, même de loin, à cette combinaison, n'a été tenté jusqu'à présent. L'effet de cette combinaison originale est augmenté par quelques autres effets inusités et absolument nouveaux, tirés d'une application plus étendue de la rime et de l'allitération. » CEP, p. 1014. Voici donc la structure métrique des strophes de « The Raven » (les voyelles longues sont soulignées) :
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.

Lady Geraldine's Courtship

v. 381-382
With a murmurous stir uncertain, in the air
the purple curtain
Swelleth in and swelleth out [...].¹

v. 6
And she treads the crimson carpet, and she
breathes the perfumed air,²

The Raven

v. 13-14
And the silken, sad, uncertain rustling of each
purple curtain
Thrilled me³

v. 81-82
Then, methought, the air grew denser, per-
fumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled
on the tufted floor⁴

Claude Richard ajoute :

Poe qui dédia *The Raven and Other Poems* à miss Barrett avait fait une longue étude de ses poèmes dans le *Broadway Journal* du 11 janvier 1845, étude dans laquelle il donne une appréciation très ambiguë de l'art de miss Barrett, avec l'espoir, peut-être, de masquer sa dette. [...] L'autre source du poème est aussi sûre : il semble certain que l'idée première d'un corbeau parlant ait été suggéré à Poe par le *Barnaby Rudge* de Dickens [...]. Il fait remarquer à propos de « Grip », le corbeau de Rudge : « Le corbeau aussi, si intensément amusant qu'il soit, aurait pu avoir une place plus importante que celle que nous voyons dans la conception de l'extraordinaire Barnaby. Ses croassements auraient pu prendre une valeur prophétique dans le cours du drame » (*Works*, t. XI, p. 63). Par ailleurs, que Dickens soit, d'une façon ou d'une autre, mêlé, dans l'esprit de Poe, à la composition du *Corbeau* est attesté par les premières phrases de *La Genèse d'un poème*.⁵

Mais la source principale du chef d'œuvre de Poe est l'œuvre de l'écrivain américain. C'est elle surtout qui offre à l'auteur la matière du poème, sorte de synthèse de plusieurs des créa-

« *"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.* » (CTP, p. 943).

¹ Elizabeth Barrett Browning, *Lady Geraldine Courtship*, New York, D. Appleton & company, 1907, p. 100. Tr. de Claude Richard : « Avec un bruissement, un mouvement incertain, / Dans l'air, le rideau purpural / S'enfle et se vide [...] ». CEP, p. 1558-1559, n. 3.

² Elizabeth Barrett Browning, *Lady Geraldine Courtship, Op. Cit.*, p. 4. Tr. de Claude Richard : « Et elle foule le tapis écarlate et elle respire l'air parfumé. » CEP, p. 1559, n. 12.

³ CTP, p. 943. Tr. de Baudelaire : « Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait ». CEP, p. 1006.

⁴ CTP, p. 945. Tr. de Baudelaire : « 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. » CEP, p. 1007.

⁵ CEP, p. 1554-1555. Le nom de Charles Dickens, en effet, en référence à *Barnaby Rudge*, ouvre « The Philosophy of composition » : « CHARLES DICKENS, in a note now lying before me, alluding to an examination I once made of the mechanism of "Barnaby Rudge," says – "By the way, are you aware that Godwin wrote his 'Caleb Williams' backwards? He first involved his hero in a web of difficulties, forming the second volume, and then, for the first, cast about him for some mode of accounting for what had been done." » PE, p. 163. Tr. de Baudelaire : « Charles Dickens, dans une note que j'ai actuellement sous les yeux, parlant d'une analyse que j'avais faite du mécanisme de *Barnaby Rudge*, dit : "Savez-vous, soit dit en passant, que Godwin a écrit son *Caleb Williams* à rebours ? Il a commencé par envelopper son héros dans un tissu de difficultés, qui forment la matière du deuxième volume, et ensuite, pour composer le premier, il s'est mis à rêver aux moyens de légitimer tout ce qu'il avait fait." » CEP, p. 1007-1008.

tions précédentes de Poe. Là, nous retrouvons la figure familière du lecteur, déjà incarnée par Egaeus et Roderick Usher, à travers le personnage de l'étudiant, plongé dans les souvenirs de Lénore comme le narrateur de « Ligeia » dans ses rêveries opiacées où plane le fantôme de la défunte ; et la volupté qu'il éprouve à faire de la réplique du corbeau un instrument de torture, en transformant « *nevermore* » en réponse à la plus terrible des questions, en mot d'adieu à la morte, rappelle le plaisir du narrateur de « The Black Cat » à « faire le mal pour l'amour du mal seul »¹. Nous retrouvons également la rime « *Lenore / never more* », exploitée en 1843 dans « Lenore », et, bien sûr, l'une des problématiques récurrentes de l'œuvre : la question du deuil.

Variantes

À Susan Archer Talley Weiss, Poe aurait déclaré – selon les dires de la jeune femme – avoir travaillé à la rédaction de « The Raven » durant une dizaine d'années². Mais d'autres témoignages, contradictoires, et hypothèses font varier la durée de composition du poème, réduite selon quelques-uns à une année³. Il est difficile dès lors de procéder à une étude génétique du texte. Aucun manuscrit antérieur à la première publication n'a été trouvé. Restent donc seulement les variantes des journaux et recueils, rares, au regard des nombreuses éditions de « The Raven », du vivant de l'auteur, entre janvier 1845 et septembre 1849 – vingt-deux au total –, et qui témoignent à la fois de la forme déjà très aboutie de la première version publiée et du travail de précision auquel Poe se livre lorsqu'il remanie le texte. Voici les principales retouches opérées depuis la première publication, le 29 janvier 1845, dans l'*Evening Mirror* :

Evening Mirror (New York), 29 Janvier 1845.

Strophe 9, v. 51
For we cannot help agreeing that no **living human** being

Strophe 11, v. 61
Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,

American Review, Février 1845.

For we cannot help agreeing that no **sublunary** being

Wondering at the stillness broken by reply so aptly spoken,

¹ CEP, p. 695. Tr. de Baudelaire.

² Cf. *Mabbott I*, p. 358-358.

³ *Ibid.*

Strophe 14, v. 83

Quaff, oh quaff this kind Nepenthe and forget this lost Lenore!”

Let me quaff this kind Nepenthe and forget this lost Lenore!”

La substitution de « *sublunary* » est un changement temporaire : Poe rétablira plus tard la formule précédente, « *living human* », plus simple, plus ordinaire, recherchée parce qu’elle est, précisément, la moins recherchée en apparence. De même, il reprendra ensuite, dans les versions ultérieures, le mot « startled » qui répond à la stratégie de la plupart des remaniements suivants, dont le but vise à produire des effets d’écho, le mot créant ici une allitération en [s].

American Review, Février 1845.

Strophe 10, v. 60

Quoth the raven, « Nevermore »

New York Daily Tribune, Février 4, 1845

Then the bird said, « Nevermore. »

Strophe 11, v. 64-66

Followed fast and followed faster – **so, when Hope he would adjure,**
Stern Despair returned, instead of the sweet Hope he dared adjure –
That sad answer, « Nevermore! »

Followed fast and followed faster **till his songs one burden bore –**
Till the dirges of his Hope the melancholy burden bore,
Nevermore – ah, nevermore! »

« *Then the bird said* » : la formule nous indique que le dialogue n’a pas encore commencé entre l’étudiant et l’oiseau. Le corbeau ne répond pas, il dit, il répète, simplement, bêtement, le mot qu’il a appris, soupçonne le jeune homme, auprès d’un maître infortuné. La deuxième modification augmente le jeu de répétition, en triplant les éléments de la reprise (*till, burden bore, nevermore*), au nombre de deux seulement dans la version précédente (*Hope, adjure*). Poe produit également une nouvelle allitération, en [b], en choisissant l’expression « *burden bore* » ; et, là encore, le cri du corbeau ne tient plus lieu de réponse. Il est, littéralement, et deux fois, l’objet d’une répétition : parce qu’il compte deux occurrences, immédiates, successives, et qu’il est réduit à un déjà dit, à une parole empruntée à la plainte du maître du corbeau.

New York Daily Tribune, 4 Février 1845

Strophe 9, v. 51

For we cannot help agreeing that no **sublunary** being

Broadway Journal, 8 Février 1845

For we cannot help agreeing that no **living human** being

Strophe 11, v. 65-66

Till the dirges of his Hope the melancholy
burden bore,

Nevermore – ah, nevermore!”

Strophe 14, v. 83

Let me quaff this kind Nepenthe and forget
this lost Lenore!”

Till the dirges of his Hope the melancholy
burden bore,

Of “Nevermore” – of “Nevermore!””

Quaff, oh quaff this kind Nepenthe and for-
get this lost Lenore!”

Ici, Poe revient à la première version du poème en substituant « *living human* » à « *sublunary* » et « *Quaff, oh quaff* », formule ajoutant un ton plus pathétique au vers, le ton de l’imploration, à « *Let me quaff* ».

Southern Literary Messenger, Mars 1845

Strophe 2, v. 9

Eagerly I wished the morrow; – vainly I had
tried to borrow

Strophe 6, v. 31

Then into the chamber turning, all my soul
within me burning,

Strophe 11, v. 65-66

Till the dirges of his Hope the melancholy
burden bore,

Of « Nevermore » – of « Nevermore! »

Strophe 18, v. 105

And his eyes have all the seeming of a **de-**
mon that is dreaming,

The Raven and Other Poems, New York &
London, Wiley and Putnam, 1845

Eagerly I wished the morrow; – vainly I had
sought to borrow

Back into the chamber turning, all my soul
within me burning,

Till the dirges of his Hope that melancholy
burden bore

Of « Never – nevermore. »

And his eyes have all the seeming of a **de-**
mon’s that is dreaming,

Les remaniements de la version recueillie dans le volume de 1845 tendent tous à produire un gain de musicalité : « *sought* » crée une assonance en [o], « *back* », une allitération en [b], et « *demon’s* », en [s].

The Raven and Other Poems, New York &
London, Wiley and Putnam, 1845

Strophe 3, v. 18

This it is, and nothing more.

Philadelphia Saturday Courier, 25 Juillet
1846

That it is, and nothing more

Philadelphia Saturday Courier, 25 Juillet
1846

Strophe 3, v. 18
That it is, and nothing more

Strophe 5, v.27-29
But the silence was unbroken, and the **dark-**
ness 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! »

« Whittaker » Manuscrit, Septembre 1848

This it is, and nothing more

But the silence was unbroken, and the **still-**
ness 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! » –

Bon nombre des retouches manuscrites de Poe lorsqu'il corrige, à la marge des pages, le texte de l'édition personnelle du Dr. S. A. Whittaker sont mineures : la plupart d'entre elles établissent des différences de ponctuation et des changements d'ordre typographique, le plus important étant l'emploi de la lettre majuscule à l'initiale de « *Raven* ». Soulignons toutefois l'allitération en [s] produite par la substitution de « *stillness* » à « *darkness* », et l'usage du point d'interrogation après la première occurrence du nom de Lénore : il donne l'illusion d'un dialogue. L'écho, simple répétition, vide, du prénom de la morte, devient une réponse. Ce qui parle à l'étudiant, maintenant, tristement, avant le corbeau, et qui annonce la série des « jamais plus » égrenés au fil des vers, c'est le néant, le rien, ce à quoi est réduite la présence ici-bas de la défunte. La publication du poème, le 25 septembre 1849, dans le *Richmond Weekly Examiner*, tient lieu de version définitive. Elle fige les remaniements de l'édition de Whittaker.¹

Chacune des strophes du poème est traversée d'une multitude de répétitions, rimes intérieures, allitérations et assonances, qui font de « *The Raven* » une symphonie de mots envoûtante, hypnotique : « *And the silken, sad, uncertain* », « *filled me with fantastic terrors never felt before* », « *entreating entrance* », « *there wondering, fearing, / Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before* », etc. « *The Raven* » témoigne de la technicité de Poe en matière de rythme : dans l'œuvre de l'écrivain américain, « toutes les études de détail du mètre, du rythme ou de la rime sont soumises [...] à un postulat rigoureux, [...] à savoir la proche parenté, sinon l'identité, entre la musique et la poésie »², souligne Claude Richard :

¹ Cf. Annexe.

² Claude Richard, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Op. Cit., p. 562.

Sur ce point-là, Poe est parfaitement explicite, et dans trois textes, au moins, il éprouve le besoin de réaffirmer la parenté entre la musique et la poésie. Dans le premier des manifestes, « National Melodies of America » [décembre 1839], il pose en postulat que « le mariage du vers et de la musique relève de l'ordre poétique le plus élevé et se fait le défenseur de l'art de la chanson.

Deux ans plus tard, dans l'étude des *Ballads* de Longfellow [mars 1842], le rapprochement ne se limite pas à l'art de la chanson expressément écrite pour recevoir un accompagnement musical, et s'étend à tout le domaine de la poésie [...].

Enfin, dans « The Rationale of Verse » [octobre 1848], la différence entre la musique et la poésie est réduite à une simple distinction de degré [...].¹

Poe explique le plaisir de la lecture de poèmes en vers en comparant – implicitement ou explicitement, selon les textes – la Musique et « la Poésie des mots »², où « [l]a perfection de la rime ne saurait s'obtenir que par la combinaison de deux éléments : l'égalité et l'inattendu »³ :

« But, » says Lord Bacon, (how justly!) « there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportions. » Take away this element of strangeness – of unexpectedness – of novelty – of originality – call it what we will – and all that is ethereal in loveliness is lost at once. We lose – we miss the unknown – the vague – the uncomprehended, because offered before we have time to examine and comprehend. We lose, in short, all that assimilates the beauty of earth with what we dream of the beauty of Heaven.⁴

La recherche de l'effet d'étrangeté implique l'élaboration d'un système métrique et rythmique bien défini :

In the first place, we must have equi-distant or regularly recurring rhymes, to form the basis, expectedness, out of which arises the element, unexpectedness, by the introduction of rhymes, not arbitrarily, but with an eye to the greatest amount of unexpectedness. We should not introduce them, for example, at such points that the entire line is a multiple of the syllables preceding the points. When, for instance, I write –

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain,

I produce more, to be sure, but not remarkably more than the ordinary effect of rhymes regularly recurring at the ends of lines; for the number of syllables in the whole verse is merely a multiple of the number of syllables preceding the rhyme introduced at the middle, and there is still left, therefore, a certain degree of expectedness. What there is of the element, unexpectedness, is addressed, in fact, to the eye only – for the ear divides the verse into two ordinary lines, thus:

¹ *Ibid.*

² « Le Principe poétique », *CEP*, p. 1023.

³ *Marginalia*, *CEP*, p. 1083. Tr. de Claude Richard.

⁴ *Marginalia*, *Graham's Magazine*, mars 1846. URL : <<http://www.eapoe.org/works/misc/mar0346.htm>>. Consulté le 21 octobre 2013. Tr. de Claude Richard et Jean-Maguin : « “Mais, dit lord Bacon (avec quelle pertinence), il n'y a pas de beauté exquise sans une certaine étrangeté dans les proportions.” Si vous omettez cet élément d'étrangeté, d'inattendu, de nouveauté, d'originalité – appelez-le comme vous voudrez – vous perdez aussitôt tout ce qui, dans la beauté, est éthéré. Nous perdons, nous nous privons de ce qui est inconnu, vague, de ce qui demeure incompris car le don nous est fait avant que nous ayons le temps de l'examiner et de le comprendre. En un mot nous perdons tout ce qui identifie la beauté de la terre et du ciel telle que la promettent nos rêves. » *Marginalia*, *CEP*, p. 1083. Tr. de Claude Richard.

And the silken, sad, uncertain
Rustling of each purple curtain.

I obtain, however, the whole effect of unexpectedness, when I write –

*Thrilled me, filled me with fantastic terrors never felt before.*¹

Ainsi, le texte pose l'égalité suivante : *l'inattendu, c'est l'art de la rime*, équivalence corrélative à la correspondance établie entre la musique et la poésie. Dans « The Rationale of Verse », Poe conclut :

It would require a high degree, indeed, both of cultivation and of courage, on the part of any versifier, to enable him to place his rhymes – and let them remain – at unquestionably their best position, that of unusual and *unanticipated* intervals.²

Tout au long de « The Raven », donc, Poe déçoit l'attente d'une rime intérieure

2. « The Philosophy of composition »

De la genèse de « The Raven », Poe *a fait un objet de fiction* dans « The Philosophy of composition ». Publié en avril 1846, le texte raconte, étape après étape, l'élaboration du poème – l'« unique best-seller de la poésie », souligne Georges Walter³ –, afin de démontrer que « l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique

¹ *Marginalia, Graham's Magazine*, mars 1846. URL : <<http://www.eapoe.org/works/misc/mar0346.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013. Tr. de Claude Richard et Jean-Maguin : « En premier lieu, il nous faut avoir des rimes équidistantes ou récurrentes à intervalles réguliers pour donner une base, une récurrence qui sera attendue et à partir de laquelle naîtra l'élément d'inattendu par l'introduction de rimes, non pas de façon arbitraire, mais en vue de la création d'un effet maximum d'inattendu. Nous ne devrions pas par exemple introduire de rime en des endroits tels que le vers tout entier soit constitué par un multiple du nombre de syllabes qui précèdent l'endroit où a été placée la rime. Par exemple lorsque j'écris : *And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain*, je produis sans doute un effet supérieur à l'effet ordinaire produit par la récurrence régulière de rimes à la fin des vers, mais cette supériorité n'a rien de remarquable, car le nombre de syllabes contenues dans le vers tout entier n'est que le multiple du nombre de syllabes précédant la rime introduite au milieu du vers et, dans une certaine mesure donc, l'effet est attendu. Ce qu'il peut y avoir d'inattendu s'adresse, de fait, à l'œil seulement car l'oreille divise le vers en deux vers ordinaires, ainsi disposés :

*And the silken, sad, uncertain,
Rustling of each purple curtain.*

Par contre j'obtiens un effet pleinement inattendu lorsque j'écris

Thrilled me, filled me with fantastic terrors never felt before. » *Marginalia, CEP*, p. 1083.

² « The Rationale of Verse », PE, p. 131. Tr. de Claude Richard : « Il faudrait, à tout versificateur, un degré élevé, à la fois de culture et de courage, pour être capable de disposer ses rimes – et de les laisser – à l'endroit, sans conteste, le meilleur ; c'est-à-dire, à des intervalles insolites et *inattendus* ». « La Philosophie du vers », *Edgar Poe, cahier de L'Herne, Op. Cit.*, p. 27.

³ Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe poète américain, Op. Cit.*, p. 602.

d'un problème mathématique »¹. « The Philosophy of composition » est un « pur jeu intellectuel »², note Mallarmé en nous livrant une confidence de Poe rapportée par Suzan Achard Wirts :

« En discutant du *Corbeau* (écrit Mme Suzan Achard Wirts à M. William Gill) M. Poe m'assura que la relation par lui publiée de la méthode de composition de cette œuvre n'avait rien d'authentique ; et qu'il n'avait pas compté qu'on lui accordât ce caractère. L'idée lui vint, suggérée par les commentaires et les investigations des critiques, que le poème aurait pu être ainsi composé. Il avait en conséquence produit cette relation, simplement à titre d'expérience ingénieuse. Cela l'avait amusé et surpris de la voir si promptement acceptée comme une déclaration faite *bona fide*. »³

Mallarmé distingue les moyens – la conception de la genèse *a posteriori* – et l'objet de la démonstration de Poe : « Ce qui est pensé, l'est ; et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. A savoir que tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint ; et que l'éternel coup d'ailes n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol. »⁴

Vérité et mystification

Dans « Philosophy of composition » – observe Henri Justin, qui juge le texte également « délectable, non pas parce que Poe y ferait preuve d'une touchante sincérité, sûrement pas, mais parce qu'il nous offre [...] un prodigieux morceau de "critique-fiction" »⁵ –, Poe, donc, « se maintient au point de bascule entre analyse et création »⁶. C'est là – pourrait-on dire – une habitude de l'auteur. Dans *Eurêka*, « Livre de vérités », publié quelques années plus tard, dont « la Beauté [...] confirme le caractère véridique »⁷, Poe cite les extraits d'une lettre « écrite en l'an deux mil huit cent quarante huit », laquelle – souligne Roger Bozzetto – fait retour dans l'œuvre : « le versant du comique mystificateur et celui de la métaphysique ne sont pas sans rapport : le début d'*Eurêka* enchâsse "Mellonta Tauta", qui comme "Hans Pfaal", est datée d'un 1er Avril : la dénégation joue encore ici son rôle. »⁸ La mystification n'est pas le seul point commun à « Philosophy of composition » et *Eurêka*. Dans *Edgar Poe*

¹ *La Genèse d'un poème*, « Méthode de composition », CEP, p. 1009. Tr. de Baudelaire.

² Stéphane Mallarmé, « Scolies », *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 771.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 772.

⁵ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Op. Cit., p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷ *Eurêka*, CEP, p. 1111. Tr. de Baudelaire.

⁸ Roger Bozzetto, « Poe ou le visionnaire expérimental ». Nous soulignons.

URL : <http://sites.univ-provence.fr/wcaruli/d_textes/F/Poe.visionnaire.html>. Consulté le 22 octobre 2013.

et *l'art d'inventer*, Eveline Pinto établit un rapprochement théorique et terme à terme entre les deux textes :

« Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard et à l'intuition, et que l'ouvrage a marché pas à pas vers sa solution avec la précision d'un problème mathématique... » (*Philosophy of composition*)

« Ainsi, on comprendra sans peine que les intentions divines dans la constitution des étoiles avancent mathématiquement vers leur accomplissement. » (*Eurêka*)¹

De même, Maryse Ducreu-Petit compare l'essai cosmogonique, « méthode de composition et résultat universel », à « la théorie exposée dans la "Genèse d'un poème" (avril 1846), "a mere hoax" – ainsi la qualifie Poe – en ce qui concerne son but avoué, c'est-à-dire le mode d'explication de la création du "Corbeau", et les « exigences créatives, quel que soit l'objet de la création »² :

[...] l'ensemble des commentateurs est unanime à souligner le grand projet d'*Eureka* au plan littéraire : établir le constant parallèle entre le poète, créateur de son œuvre – et d'*Eureka* – et le Dieu Créateur universel. Platon ne faisait guère autre chose, réclamant pour le philosophe (l'acception convient ici au « poète » Edgar Poe, qui fait ici œuvre de clairvoyance, et échappe ainsi à l'exil poétique voulu par Platon) la première place dans la Cité, puisque lui seul est à même de saisir, par l'Intuition, la Beauté et la Vérité de l'Un, Principe suprême de toutes choses.³

« The Philosophy of composition » marque donc la reprise et le déplacement de l'héritage platonicien à l'intérieur d'un nouveau champ théorique qui exclut tout ce qui n'est pas la poésie. Poe confère « au poème le caractère d'un objet absolu »⁴ – ou selon Henri Justin, affirme moins « l'autonomie que la possible suprématie de l'objet littéraire »⁵. « The Philosophy of composition » – remarque Eveline Pinto – « offre un premier exemple de ce qu'est la poétique formaliste » ; « dans un milieu hostile à la littérature », qui « oppose "l'économie spirituelle" et "l'économie matérielle" », « il s'agit de légitimer une spécialité, celle de l'écrivain qui revendique un domaine d'activité spécifique, et qui pour l'exercer correctement, souhaite la re-

¹ Eveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 327.

² Maryse Ducreu-Petit, *E. A. Poe le livre des bords*, *Op. Cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Nous reprenons la formule de Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson, emblématique des enjeux théoriques du structuralisme, et employée dans l'étude des « Chats » de Baudelaire. Voir donc Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson, « "Les chats" de Baudelaire », Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, « Points essais », 1977, p. 181.

⁵ Henri Justin, « Quel Poe ? », in *EUROPE*, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001, p. 5.

connaissance par ses pairs, et donc l'existence d'un champ intellectuel autonome. »¹ La recherche primordiale de l'effet sonore place le mobile du poème dans le champ artistique, exclusivement, elle fait de la langue elle-même la matière première de l'œuvre poétique : le refrain « doit être le plus sonore de la langue, car il marquera la fin de chaque strophe : ce sera donc l'*o* tendu, celui de l'anglais *-ore*, par exemple »² ; Poe affirme là – note Hélène Cixous – la primauté du « signifiant : il répond à « la nécessité de lancer le texte-machine à partir d'un ensemble d'éléments phoniques d'une *intensité* qui semble émaner du niveau acoustique »³. Mais la forme est produite ici par ce qu'on pourrait appeler le « fond du poème » : la Poésie, qui appelle et donc précède l'écriture ; le fond du fond. L'élaboration du poème se déroule à la manière d'une enquête de Dupin : elle procède par déductions simples, elle tire les causes des conséquences et effets recherchés – conséquences dont la toute dernière est également la cause première de l'œuvre : le « Sentiment poétique »⁴, « résultat de la contemplation du Beau »⁵, qui est à la fois la source, l'origine, et l'horizon du poème, le but, l'impression à produire.

« *The Raven* » fatalement

La vérité « est invariablement à la surface », dit Auguste Dupin⁶. Dans « The Philosophy of composition », c'est le poème à écrire, le poème en attente d'écriture, qui est une évidence. Plus de hasard – l'œuvre d'art n'est plus une création aléatoire et spontanée – c'est *une espèce de fatalité* : ce que Poe nous raconte, la fiction qu'il propose au lecteur dans « The Philosophy of composition », *c'est qu'il eût été impossible d'écrire un autre poème* ; chacun de ses éléments constitutifs est déduit de – et en même temps, prolonge – celui qui le précède immédiatement. Poe invente donc un double, un auteur fictif, M. Poe, dont la liberté consiste à accomplir une fatalité : « The Raven », en suivant la logique du « poème en soi » ; or « un poème n'est un poème qu'en tant qu'il élève l'âme et lui procure une excitation intense, selon Poe ; et, par une nécessité psychique, toutes les excitations intenses sont de courte durée »⁷.

¹ Eveline Pinto, « Introduction », in *Formalisme Jeu des formes*, cahier sous la direction d'Eveline Pinto, Paris, Publications de la Sorbonne, « Philosophie », 2001, p. 12.

² Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *Op. Cit.*, p. 147.

³ Hélène Cixous, « Une poétique du revenir », *Prénoms de personne*, Paris, Éditions du seuil, « Poétique », 1974, p. 155.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Méthode de composition », p. 1010.

⁶ « Double assassinat dans la rue Morgue », *CEP*, p. 530. Tr. de Baudelaire.

⁷ *Ibid.*, p. 1009-1010.

Afin de réduire le temps de lecture à « une seule séance »¹, Poe fixe la longueur du poème à « cent vers environ »². La nature de l'effet à créer est déterminée en vue de « rendre l'œuvre *universellement* appréciable »³. Toujours selon Poe, la Beauté est une impression *absolument* universelle. Elle « n'est autre chose [...] que l'excitation ou le délicieux enlèvement de l'âme »⁴.

When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect – they refer, in short, just to the intense and pure elevation of soul – not of intellect, or of heart – upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating « the beautiful ».⁵

La concordance des termes établit ici un rapport tautologique entre Poésie et Beauté ; chacune est réductible à une même définition : une « élévation de l'âme ». Selon Henri Justin, le mot « âme » désigne chez Poe « le lien qui unit le physique et le mental, le matériel et le spirituel – le “liant” qui les fait s'interpénétrer alors que le mouvement de la connaissance positive les avait séparés ».⁶

La théorie de l'effet veut l'unité indivisible du signe, l'identité entre le signifiant et le signifié. C'est pourquoi la tautologie constitue encore la voie d'explication pour l'étape suivante de la composition : le choix du ton. La Beauté « pousse inévitablement aux larmes une âme sensible, dit Poe. La mélancolie est donc le plus légitime de tous les tons poétiques »⁷. Autrement dit le ton adopté est la mélancolie, car la mélancolie est elle-même un des effets de la Beauté.

Certes, tout le paradoxe du poème tient à la répétition d'un mot, qui *dit l'impossibilité de la répétition* : « *Nevermore* » ; l'unité du signe est pourtant là aussi. Elle apparaît au lecteur qui, en retournant le corps du refrain, voit et entend l'esprit de la lettre : « *Nevermore / More (of) never* », le gain multiplié de la perte. La complainte de l'amant est appelée et produite par la « Poésie des mots »⁸, lieu d'expression de la nostalgie suscitée dans et par la « contemplation du Beau » :

¹ *Ibid.*, p. 1011.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 1010.

⁴ *Ibid.*, p. 1011.

⁵ « The Poetic Principle », *PE*, p. 98. Tr. de C. Richard et J.-M. Maguin : « quand la Poésie ou quand la Musique, le plus envoûtant des états poétiques, nous fait fondre en larmes, ces larmes sont dues, non pas comme le suppose l'Abbé Gravina, à l'excès de plaisir, mais à un certain chagrin irrité, impatient, devant notre incapacité à nous approprier dans l'instant, totalement, sur cette terre, aussitôt et à jamais, ces joies divines et ravissantes, dont à *travers* le poème ou à *travers* la musique, nous n'obtenons que des visions éphémères et indistinctes. » « Le Principe poétique », *CEP*, p. 1022.

⁶ Henri Justin, « Quel Poe ? », *Op. Cit.*, p. 7.

⁷ « Méthode de composition », p. 1011.

⁸ « The Poetry of words » (« The Poetic Principle », *PE*, p. 98).

Now, never losing sight of the object *supremeness*, or perfection, at all points, I asked myself – « Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy? » Death – was the obvious reply. « And when, » I said, « is the most melancholy of topics most poetical? » From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious – “When it most closely allies itself to *Beauty* : the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover. »¹

Chez Poe, le Beau est source de « ces joies divines et ravissantes » dont « nous n’obtenons que des visions éphémères et indistinctes ». C’est un objet de deuil donc, quelque chose dont on ne sait pas exactement ce qu’il est ou a été, conformément à la définition freudienne de la mélancolie :

Dans toute une série de cas, il est manifeste qu’elle [la mélancolie] peut être, elle aussi [comme le deuil], une réaction à la perte d’un objet aimé ; dans d’autres occasions, on peut reconnaître que la perte est d’une nature plus morale. Sans doute l’objet n’est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu’objet d’amour (cas, par exemple, d’une fiancée abandonnée). Dans d’autres cas encore, on se croit obligé de maintenir l’hypothèse d’une telle perte mais on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu, et l’on peut admettre à plus forte raison que le malade non plus ne peut pas saisir consciemment ce qu’il a perdu. D’ailleurs ce pourrait être encore le cas lorsque la perte qui occasionne la mélancolie est connue du malade, celui-ci sachant sans doute *qui* il a perdu mais non pas ce qu’il a perdu en cette personne. Cela nous amènerait à rapporter d’une façon ou d’une autre la mélancolie à une perte de l’objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n’est inconscient.²

À travers les traits principaux de la mélancolie freudienne – le sentiment de la perte et l’ignorance simultanée de l’objet disparu, tous propres également à l’expérience de la traduction –, nous retrouvons la définition de la Beauté selon Poe, qui fixe le but de l’artiste : « créer de façon définie un effet vague et, par conséquent, spirituel » grâce à « la suggestivité d’une signification indéfinie »³.

¹ « Philosophy of composition », *PE*, p. 170. Tr. de Baudelaire : « Alors, ne perdant jamais de vue le superlatif ou la perfection dans tous les points, je me demandai : De tous les sujets mélancoliques, quel est *le plus* mélancolique selon l’intelligence *universelle* de l’humanité ? La Mort, réponse inévitable. Et quand, me dis-je, ce sujet, le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique ? D’après ce que j’ai expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse : C’est quand il s’allie intimement à la Beauté. Donc, la *mort* d’une belle *femme* est incontestablement le plus poétique sujet du monde, et il est également hors de doute que la bouche la mieux choisie pour développer un pareil thème est celle d’un amant privé de son trésor. » « Méthode de composition », *La Genèse d’un poème*, *CEP*, p. 1012.

² Freud, *Métopsychoanalyse*, *Op. Cit.*, p. 149.

³ *Marginalia*, *CEP*, p. 1071. Tr. de C. Richard et J.-M. Maguin.

Deuil et mélancolie

Publié en décembre 1844 – deux ans avant « The Philosophy of composition » –, le commentaire du poème d'Amelia Welby intitulé « The Bereaved » différencie la passion et la mélancolie. Après avoir noté d'abord, critiqué ensuite, la banalité du sujet : « un veuf s'adonne à la rêverie auprès de la tombe de sa femme », Poe salue le choix du ton « qui est, comme il se doit paisible »¹ :

[...] her tone [...] is not so much the tone of passion, as of a gentle and melancholy regret, interwoven with a pleasant sense of the natural loveliness surrounding the lost in the tomb, and a memory of her human beauty while alive. – Elegiac poems should either assume this character, or dwell purely on the beauty (moral or physical) of the departed – or, better still, utter the notes of triumph. I have endeavored to carry out this latter idea in some verses which I have called « Lenore. »²

Selon Poe, « le chagrin stimule l'imagination mais à mesure que l'effet est renforcé, sa cause première se dissipe » – la formule fait écho à « Berenice », selon laquelle « le rêveur, l'homme imaginatif, étant intéressé par un objet généralement non frivole, perd peu à peu son objet de vue à travers une immensité de déductions et de suggestions qui en jaillit, si bien qu'à la fin d'une de ces songeries *souvent remplies de volupté* il trouve l'*incitamentum*, ou cause première de ses réflexions, entièrement évanoui et oublié. »³ Le travail poétique engage un travail de deuil ; il précède et annonce l'écriture en commençant avec le retour du survivant à la vie : « Stimulée, *la rêverie triomphe, le chagrin est vaincu*, châtié, ce n'est plus du chagrin. Dans cet état d'âme nous devenons poétiques et il est clair qu'un poème écrit à cet instant-là ne sera poétique qu'en raison exacte de l'absence de passion. »⁴ La poésie est donc d'abord un état, l'état poétique, et l'état poétique est un état de survie, il implique la victoire du sujet contre le désespoir, le sentiment de mort. La distinction de Poe entre le thème passionné et le ton mélancolique du poème d'Amelia Welby est applicable à « The Raven », à condition de souscrire – même provisoirement, le temps d'une lecture empathique – aux opinions énoncées dans « The Philosophy of composition ». Toujours à propos du poème d'Amelia Welby, Poe ajoute :

¹ *Marginalia*, CEP, p. 1076. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin.

² *Marginalia*, *Democratic Review*, décembre 1844. URL : <<http://www.eapoe.org/works/misc/mar1244.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « [...] c'est moins le ton de la passion que celui d'un regret tendre et mélancolique mêlé à un sens agréable de la beauté naturelle du cadre qui entoure la disparue dans sa tombe et le souvenir de la beauté humaine qu'elle avait dans la vie. Les poèmes élégiaques devraient avoir ce caractère ou insister seulement sur la beauté (morale ou physique) du disparu ou, mieux encore, lancer un véritable chant de triomphe. J'ai tenté de formuler cette dernière idée dans des vers que j'ai intitulés *Lénore*. » *Marginalia*, CEP, p. 1076.

³ « Bénédict », CEP, p. 134. Tr. de Baudelaire.

⁴ *Marginalia*, CEP, p. 1076. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin. Nous soulignons.

Those who object to the proposition – that poetry and passion are discordant – would, thus, cite Mrs. Welby’s poem as an instance of a passionate one. It is precisely similar to the hundred others which have been cited for like purpose. But it is not passionate; and for this reason (with others having regard to her fine genius) it is poetical.¹

Le commentaire de Poe fait allusion à la version remaniée et non définitive d’un poème publié pour la première fois en 1831 sous le titre : « A Paean », et baptisé « Lenore » en 1843². Parmi les modifications majeures, figurent le changement de titre donc et la rime « *Lenore / nevermore* », qui annonce le refrain de « The Raven » associé au même nom. Ainsi motivée, la comparaison ouvre la possibilité d’une différenciation entre ces deux poèmes, qui permet de lire encore une fois « The Philosophy of composition » à la lumière de l’article sur « The Bereaved ».

Aux yeux de Poe, la mort est un « scandale » – note Claude Richard – « et particulièrement la mort de la femme et sa beauté » : « [Elle] représente le dernier défi de Dieu à la conscience poétique. Il faut que le poète parvienne, sans en comprendre les raisons, à intégrer l’horreur qu’est la mort à “l’intention de la divinité”. Poe s’y est essayé dans “Lenore”, ce chant triomphal à la mort d’une belle femme, “Péan” qui s’achève sur la célébration de la mort comme acte poétique suprême. »³ Dans « Le corps de Lénore », Claude Richard souligne la polyphonie du texte, organisé en un dialogue entre Guy de Vere et une collectivité anonyme, voix de la société et de l’Église. À « la parole convenue » de l’Ecclésiaste – où « la mort a ses musiques : “glas”, “office”, “chant funèbre” : toll, burial rite, anthem »⁴ – Poe oppose « la parole élégiaque », par laquelle « le poète est tenu de dire le vrai de ce corps rigide qui appelle au poème. »⁵ La corrélation entre la Mort et la Beauté établie par Poe ne va donc pas de soi. Ainsi Georges Walter, en commentant la proposition selon laquelle « la mort d’une belle femme est incontestablement le sujet le plus poétique du monde », appelle « à considérer

¹ Marginalia, *Democratic Review*, décembre 1844. URL : <<http://www.eapoe.org/works/misc/mar1244.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013. Tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin : « Ceux qui élèvent des objections contre l’affirmation selon laquelle la poésie et la passion sont antagonistes citeraient ainsi le poème de Mrs Welby comme exemple de poème passionné. Il est précisément semblable à la centaine de poèmes que l’on a cités dans le même but. Mais il n’est pas passionné du tout et c’est pour cette raison (et d’autres raisons ayant trait à son beau génie) qu’il est vraiment poétique. » *Marginalia, CEP*, p. 1076.

² La version définitive – à nouveau intitulée « Lenore », après un autre changement de titre – a été publiée le 18 septembre 1848 dans le *Daily Whig*, à peu trois semaines avant la mort de Poe.

³ Claude Richard, *Edgar Allan Poe journaliste et critique, Op. Cit.*, p. 619.

⁴ Claude Richard, « Le corps de Lénore », *Edgar Allan Poe écrivain, Op. Cit.*, p. 251. L’étude de Claude Richard porte sur l’état final du poème, mais elle est globalement – à quelques détails près – applicable à la version de 1844.

⁵ *Ibid.*, p. 252.

un autre propos de l'auteur [...] qui suffit à contredire la légende de son attirance nécrophili-
lique » :

Edgar relevant dans un roman de Bulwer-Lytton, *Ernest Maltravers* (1837), ce passage : « Ce doux et serein sourire – ce sourire qu'on ne voit jamais que sur le visage des agonisants et des morts », fait observer que « Bulwer n'est pas homme à regarder en face la dure réalité. Il préfère sentimentaliser à propos d'une erreur vulgaire quoique pittoresque. Qui a *jamais* réellement vu *autre chose que de l'horreur dans le sourire des morts* ? Nous désirons avec tant d'ardeur y voir de la "douceur" : c'est là la source de l'erreur, si vraiment il y a jamais eu erreur en la matière. »¹

Le « chant de triomphe » lancé à la mort de la femme par le poète – dont « Lenore » est un exemple – est « inaudible, hors sa métaphysique "incluse et latente" »², conclut Claude Richard :

[...] l'état de mort, la lente et sensuelle transformation des molécules et de leur distribution, décrite avec un plaisir quasi érotique dans « Eiros et Charmion » ou « Monos et Una » – ce lent voyage vers une monoatomie qui serait l'acmé d'un plaisir touchant aux limites de l'insensible – ce mouvement immobile de réorganisation de la matière au cœur des cadavres – cet immonde ébauché là, sous les yeux de De Vere, derrière les simulacres vitaux de la chevelure de Lénore, cette horreur éblouissante doit se chanter comme spiritualisation, évaporation de la matière : Lénore se dirige par volatilisation de sa chair immobile vers la raréfaction la plus subtile qui règne au-delà même de l'éther allégé au lieu inassignable où sont les cieux qui sont encore matière, sont pourtant les plus purs, les plus proches d'une immatéri-
lité [...].³

Contrairement à Guy de Vere qui a le cœur léger devant la tombe, l'amant de l'autre Lénore, celle de « The Raven », vit toute l'horreur du deuil : la mort intérieure de l'endeuillé survivant à la mort de l'autre, dans la solitude profonde et lourde de la parole prophétique du corbeau. Comparable à Egaeus, dont la pensée revient « opiniâtrement à l'objet principe comme à un centre »⁴, il n'assume pas – à la différence de Guy de Vere encore – le rôle du poète. C'est un héros des contes noirs transposé dans un poème, un poème à but commercial, selon une confiance de Poe: « "Le Corbeau" a marché très fort [...], mais je l'ai précisément écrit pour qu'il *marche* – tout comme j'ai écrit "Le Scarabée d'or". L'oiseau a battu l'insecte à plate couture. »⁵

¹ Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe poète américain*, *Op. Cit.*, p. 564, n. 31 Cf. *Marginalia*, CEP, p. 1073 (tr. de Claude Richard et Jean-Marie Maguin). Notons que cette critique de Poe a été publiée en décembre 1844, comme le commentaire de « The Bereaved ».

² Claude Richard, « Le corps de Lénore », *Op. Cit.*, p. 255.

³ *Ibid.*

⁴ « Bérénice », CEP, p. 134. Tr. de Baudelaire.

⁵ Citation extraite d'une lettre adressée à Frederick Thomas (4 mai 1845), empruntée à Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, *Op. Cit.*, p. 363.

Œuvre qualifiée de « poème réclame » par Paul Valéry¹, « The Raven » ne fut pas toujours pris au sérieux. Il fit rire Elisabeth Barrett Barrett à la première lecture², devint rapidement l'objet d'une multitude de parodies, dont quelques-unes furent recueillies par John Ingram³ ; et plus tard encore, attira peu l'attention de Marie Bonaparte : « de tous ses poèmes, c'est le *Corbeau* qui sent le plus l'huile »⁴. La comparaison entre « The Raven » et « Annabel Lee », qu'elle développe le temps d'une page, produit implicitement un rapprochement entre « Lenore » et « Annabel Lee », en appliquant à ce texte-ci les termes de l'article sur « The Bereaved » : « *Annabel Lee* est comme une réaction au désespoir du *Corbeau* ; Poe y vainc le destin ; il y nie par l'imagination la réalité de la perte ; le « principe de plaisir », dirions-nous, y triomphe. »⁵ Ce que Poe appelle « le chagrin » devient « le destin » sous la plume de Marie Bonaparte.

[*Le Corbeau*] est plus voulu, théâtral, que par exemple *Annabel Lee*, *Ulalume* ou *Pour Annie*, ces trois grands poèmes de la fin de vie de Poe ; il est donc autrement froid.

Je donnerais, quant à moi, *Le Corbeau*, malgré son rythme prenant et célèbre, pour l'un de ces trois-là.⁶

Selon Marie Bonaparte, « *Annabel Lee* est d'ailleurs un poème plus directement jailli de l'inconscient de Poe, et dans l'inconscient règne le principe du plaisir. »⁷ La théâtralité de « The Raven » n'est pourtant pas sans être signifiante. Elle se lie à une découverte de Freud : le « déplaisir névrotique » – « du plaisir qui ne peut être ressenti comme tel »⁸. Le caractère « voulu » et « théâtral » du poème traduit une forme de complaisance dans la souffrance, une recherche inconsciente de la douleur, supérieure à la volonté du sujet, non un manque de sincérité :

The raven addressed, answers with its customary word, « Nevermore » – a word which finds immediate echo in the melancholy heart of the student, who, giving utterance aloud to certain thoughts suggested by the occasion, is again startled by the fowl's repetition of « Nevermore. » The student now guesses the state of the case, but is impelled, as I have before explained, by the human thirst for self-torture, and

¹ Citation également empruntée à Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, *Op. Cit.*, p. 364.

² Cf. Georges Walter, *Enquête sur Edgar Allan Poe poète américain*, *Op. Cit.*, p. 565, n. 38.

³ Edgar Poe, *The Raven, with commentary by John H. Ingram*, London, George Redway, 1885.

⁴ Marie Bonaparte, *Edgar Poe étude psychanalytique*, vol. 1, *Op. Cit.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, traduction de J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, *Œuvres complètes Psychanalyse*, volume XV, Presses universitaires de France, juillet 2002, p. 281.

in part by superstition, to propound such queries to the bird as will bring him, the lover, the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer « Nevermore. »¹

L'analyse de Poe fait écho à « The Black Cat », où le héros répond au « désir ardent, insondable de l'âme de *se torturer elle-même* »². L'étudiant « éprouve une volupté frénétique à formuler [...] ses questions et à recevoir du *jamais plus* toujours attendu une blessure d'autant plus délicieuse qu'elle est insupportable. »³

L'intrusion du corbeau dans la chambre, « une fois, sur un minuit lugubre », tient lieu d'événement, c'est un accident, anodin en apparence, à travers lequel, comme le petit-fils de Freud met en scène le départ et le retour de sa mère, en faisant tomber et revenir vers lui une bobine, et en prononçant en même temps les mots *Fort, Da*, « là-bas », « là », l'étudiant fait à nouveau l'expérience de la mort de Lenore. *Once*, « une fois », dont le texte compte une occurrence, et *more*, « plus », qui ferme toutes les strophes, forment la contradiction intime du texte, laquelle constitue le paradoxe de toute répétition, de la répétition qui prouve en elle-même, et à chaque fois, l'impossibilité de la répétition. « Répétition *et* première fois, mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Toute autre »⁴, écrit Jacques Derrida. Il n'y a jamais qu'une fois, *une seule fois à la fois*. Dès lors, chaque « *more* », qui en appelle un autre, un « plus » en plus, signe la perte qu'il refuse.

Voilà en quoi la question du deuil dans « The Raven » se lie à la problématique de la traduction. La contradiction du poème : le toujours plus de « jamais plus », la répétition d'un mot, « *nevermore* », disant l'impossibilité de la répétition, la singularité de l'événement, est aussi celle de toute traduction. Chaque traduction est placée sous le signe de la répétition, et marquée en tant qu'événement, inscrite dans un temps et lieu donnés, un contexte qui lui est propre, donc, et qui ne lui permet pas d'être confondue avec l'œuvre originale. De fait, la traduction n'est pas l'œuvre originale : voilà une évidence, et cette évidence est l'échec de toutes les traductions, en même temps qu'elle est la preuve d'une réussite : la traduction n'en est pas

¹ « The Philosophy of composition », *PE*, p. 176. Tr. de Baudelaire : « Le corbeau, interrogé, répond par son mot habituel *jamais plus*, mot qui trouve immédiatement un écho mélancolique dans le cœur de l'étudiant ; et celui-ci, exprimant tout haut les pensées qui lui sont suggérées par la circonstance, est frappé de nouveau par la répétition du *jamais plus*. L'étudiant se livre aux conjectures que lui inspire le cas présent ; mais il est poussé bientôt, par l'ardeur du cœur humain à se torturer soi-même et aussi par une superstition, à proposer à l'oiseau des questions choisies de telle sorte que la réponse attendue, l'intolérable *jamais plus*, doit lui apporter, à lui, l'amant solitaire, la plus affreuse moisson de douleurs. » *La Genèse d'un poème*, « Méthode de composition », *CEP*, p. 1016.

² « Le Chat noir », *CEP*, p. 695. Tr. de Baudelaire.

³ « Méthode de composition », *La Genèse d'un poème*, *CEP*, p. 1013. Tr. de Baudelaire.

⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *Op. Cit.*, p. 31.

moins *quelque chose* : un texte, qui se définit d'abord, paradoxalement, à la manière des fantômes, comme un manque à être : toute traduction est aussi une *non-traduction* ; le traducteur échoue à *tout* traduire de l'original, et sa traduction n'est jamais *la* traduction de l'œuvre, définitive. Aucune traduction n'épuise la traduisibilité de l'œuvre originale. Toujours, il est possible de traduire l'œuvre encore, autrement, et toujours, plus ou moins bien. Ce que nous sentons d'infini dans le mot et dans la présence du corbeau, ce « visiteur » qui ne cesse pas d'être *encore là*, dans la chambre, au-dessus de la porte, et dans la répétition du cri de l'oiseau, nous l'éprouvons, nous le reconnaissons également dans l'appel de l'œuvre originale à la traduction *à venir*, invitation dont chacune de ses traductions nous fait entendre l'écho. *Les traductions de « The Raven » sont à l'image du poème : une mise en abyme de la traduisibilité infinie de l'œuvre : en elles, l'original renaît, et demande déjà, à la traduction future, de la vie en plus, toujours plus :*

[...] l'œuvre a été transférée d'une langue à une autre, et en même temps *ne l'a pas été* : elle ressurgit derrière la traduction, intacte, intouchée, inentamée, prête à d'autres traductions, et ceci est peut-être l'une des expériences les plus douloureuses du traducteur que de voir l'œuvre, avec laquelle, pendant la traduction, il a été dans le contact le plus intime – d'une intimité que l'on peut dire infinie, que l'on peut dire la plus intime des intimités possibles avec une œuvre – s'éloigner dédaigneusement de lui, comme si elle n'avait pas été traduite. *Ce qui paraissait avoir eu lieu n'a pas eu lieu.*¹

3. Le Corbeau

Les traductions françaises de « The Raven » sont nombreuses. Quarante-deux au moins ont été publiées, depuis le 9 janvier 1853, date de la première d'entre elles, dans le *Journal d'Alençon*, publication anonyme dont l'auteur, selon William T. Bandy, est Léon Wailly, et à propos de laquelle Baudelaire écrit, dans une lettre à Auguste Poulet-Malassis, le 16 décembre 1853, qu'elle « ne représente pas avec justesse le sens et le style poétique du CORBEAU. »² Suit, quelques mois plus tard, le 1^{er} mars, la publication de la première traduction baudelairienne, dans *L'Artiste*. L'année suivante, le 29 juillet, Baudelaire publie pour la première fois, dans *Le Pays*, *La Genèse d'un poème*, qui contient « Le Corbeau » et « méthode de composition », et qu'il intègre, après remaniement, en 1865, aux *Histoires sérieuses et grotesques*.

¹ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « intempestives », 2008, p. 68.

² Lettre à Auguste Poulet-Malassis [Paris.] Vendredi, 16 décembre 1853), *Corr. I*, p. 238.

Les variantes de Baudelaire

« La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature »¹, observe Henri Meschonnic. Traduire, donc, c'est écrire, c'est aussi, souvent, retraduire, traduire après d'autres, traduire encore une fois. Les variantes du « Corbeau » de Baudelaire témoignent d'un effort de retraduction, de réécriture visant à produire un texte *littéraire*.²

Baudelaire traduit « le poème inclus dans *The Raven and Other Poems* »³, note Claude Richard. En 1854, donc, l'emploi de la majuscule à l'initiale du mot « corbeau », qui allégorise l'oiseau, ne reproduit donc pas la modification de Poe opérée en septembre 1848. Remarquons également le choix du terme « poltron » : Baudelaire qui avait d'abord, et très curieusement, écrit : « c... », quitte le registre familier, et se tient maintenant plus près du texte original. Plus nombreuses, plus importantes, sont les différences entre le texte de 1854 et la version définitive de la traduction baudelairienne (1865), laquelle, tour à tour, s'écarte et se rapproche de « *The Raven* ».

En 1865, Baudelaire est plus littéral lorsque, traduisant le mot « *gently* », il substitue « doucement » à « distinctement », plus littéral encore quand il rend « *lost Lenore* » par « Lénore perdue » – là où il écrivait « morte Lénore » en 1853 et 1854 – « *stillness* », d'abord devenu : « calme », par « immobilité », les mots « *at ease* » – « mollement » dans les versions précédentes – par « à l'aise », et qu'il remplace « Minerve » par « Pallas ». Il s'éloigne en revanche du texte de Poe en remaniant la traduction des vers 25-26 : « *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, / Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before* ». Là, il supprime « m'étonnant », « craignant », « doutant », calqués sur les gérondifs de l'original, au profit de la proposition suivante : « plein d'étonnement, de crainte, de doute ». Il fait preuve d'une plus grande liberté encore lorsqu'il modifie la traduction du vers 8 : « *And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor* » ; « *ember* », traduit plus tôt, littéralement ou presque, par « braises » (presque, parce que Baudelaire choisit la forme plurielle), devient « tison » et compte parmi les nombreux de cas de substitution, dont Inês Oseki-Depré dresse une liste non exhaustive dans *Théories et pratiques de la traduction littéraire* :

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, *Op. Cit.*, p. 57.

² Cf. Annexe.

³ *CEP*, p. 1461.

[...] Baudelaire [a] l'intention de donner du texte de Poe *la version la plus fidèle possible*, c'est-à-dire... la sienne. Dès lors, le procédé de substitution est largement employé de façon libre, en d'autres termes, la traduction est surinterprétée. C'est le cas des adjectifs, comme *quaint*, qui signifie « bizarre » ou « pittoresque », que Baudelaire traduit par « précieux », terme polysémique ; *nameless*, « sans nom », qui est rendu au moyen d'une périphrase, « Et qu'on ne nommera » ; *shorn and shave*, « toisé et rasé », par « sans huppe et sans cimier », etc. C'est aussi le cas des noms : *lore*, « savoir » par « doctrine » : *ember*, « braise », par « tison » ; *dirges*, « chants funèbres », par *De Profundis* ; *fancy*, « fantaisie », par « idées » (qui est une abstraction, contrairement aux autres, qui relèvent plutôt de la substitution imagée), etc.¹

À la substitution du mot « tison », Baudelaire ajoute une autre forme de liberté : la paraphrase. Il déplace la traduction de « *dying* » à la fin du vers, et en opérant alors une substantivation du verbe : « et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet *de son agonie* » ; en recourant au terme « broder », Baudelaire effectue ce qu'Inès Oseki-Depré appelle une « substitution imagée ».

Nombre des transformations de la version de 1854 ajoutent à la traduction allitérations et assonances, visent à reproduire la musicalité – intraduisible, selon Baudelaire² – de l'œuvre originale :

1854	1865
je me rappelle que c'était dans le pâle décembre	je me souviens que c'était dans le glacial décembre : allitération en [s].
et les braises divisées et mourantes répandaient leur reflet sur le plancher	et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie : allitération en [r] et assonance en [ō], selon l'ordre suivant : [ō], [r], [ō], [r], [r], [ō].
vainement, j'avais cherché à tirer – de mes livres un sursis à mon chagrin, mon chagrin	en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse : allitération en [s].
Et le soyeux, mélancolique, indéterminé froufrou de chaque rideau de pourpre	Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés : allitération en [s] et en [r], selon l'ordre suivant : [s], [r], [s], [r], [s], [r], [r], [r].
En ce moment, mon âme devint plus forte	Mon âme en ce moment se sentit plus forte : allitération en [s].

¹ Inès Oseki-Depré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, « Collection U, série Lettres », 2006, p. 203.

² Cf. *La Genèse d'un poème*, CEP, p. 1005 : « 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 comm un glas de mélancolie. »

et précipite ton **fantôme à travers** ma porte

et précipite ton **sp**ectre **loin de** ma porte : allitération en [p], [r], et [t], selon l'ordre suivant : [p], [r], [p], [t], [t], [p], [t], [r], [p], [r], [t].

glissant sur lui

en ruisselant sur lui : assonance en [ã] et allitération en [r] et [s], selon l'ordre suivant : [ã], [r], [s], [ã], [s], [r].

Baudelaire augmente la présence des sujets en ajoutant des pronoms personnels et adjectifs possessifs. C'est là une habitude du traducteur, déjà relevée par Henri Justin dans « Baudelaire des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ».

From my books a surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore : « de mes livres un sursis au chagrin – chagrin pour la Lénore perdue »¹

de mes livres un sursis à **ma** tristesse, **ma** tristesse pour **ma** Lénore perdue

Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before : « me faisait frémir, m'emplissait de terreurs fantastiques jamais senties auparavant »

me pénétrait, m'emplissait de fantastiques terreurs, inconnues **pour moi** jusqu'à ce jour

Though its answer little meaning – little relevancy bore : « bien que sa réponse eût peu de sens et peu de pertinence »

bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne **me** fut pas d'un grand secours

Other friends have flown before : « d'autres amis se sont déjà envolés »

d'autres amis se sont déjà envolés **loin de moi**

Meant in croaking « nevermore » : « voulait dire en croassant “jamais plus” »

voulait faire entendre en croassant **son** *jamais plus*

She shall press, ah, nevermore : « qu'elle ne pressera, ah, jamais plus »

que **sa** tête, à Elle, ne pressera plus, ah ! jamais plus !

En ajoutant « sa tête », Baudelaire introduit un parallélisme avec la traduction du vers 75 : « *With my head reclining* », « ma tête reposant », et amplifie la présence imaginaire de Lénore, impossible, abstraite.

¹ Nous traduisons.

Les variantes de Mallarmé

Les variantes de Mallarmé¹ rendent compte également d'un long et profond travail de réécriture. Mallarmé traduit « The Raven » tout d'abord en 1860, alors qu'il est encore lycéen à Sens. À l'époque – nous rappelle Hervé Baudry – il « copi[e] dans trois cahiers des poèmes de divers auteurs anciens et modernes (Poe, Baudelaire). Il a gardé toute sa vie ce compagnon des années d'apprentissage, intitulé *Glanes*. Le terme signifie une poignée d'épis qu'on a cueillis : métaphoriquement, une anthologie toute personnelle (Mallarmé y conservera précieusement les poèmes interdits de Baudelaire). »² C'est là aussi qu'il recueille ses premières traductions de « The Raven » en deux versions : l'une fige le « premier jet », l'autre l'« état corrigé ».

La première mouture de la traduction mallarméenne multiplie les substitutions, ajouts, décalages de sens :

forgotten lore : « savoir oublié » ³	amours oubliés
some one : « quelqu'un »	une main
visiter : « visiteur »	ami
sorrow : « chagrin »	regret
lost Lenore : « Lénore perdue »	morte Léonore
dreams : « rêves »	rêves surnaturels
silken, sad, uncertain : « soyeux, triste, vague »	mol et tremblant
the stillness gave no token : « le silence ne donna aucun signe »	et dans le calme ne s'élevait aucun bruit
grew stronger : « devint plus forte »	ne trembla plus
ever dared to dream before : « n'avait jamais osé rêver avant »	que je n'ai jamais rêvés depuis
mien : « mine »	fierté
bust of Pallas : « buste de Pallas »	statue de Minerve

¹ Cf. Annexe.

² Hervé Baudry, « Mallarmé et la Renaissance », in *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, volume I, automne 2004, Berne, Peter Lang, 2004, p. 21.

³ Nous traduisons.

this ebony bird : « cet oiseau d'ébène »	l'oiseau aux plumes d'ébène
Plutonian : « plutonien »	infernale
For we cannot help agreeing : car nous sommes forcés de convenir	car je suis forcé de convenir
beast : « bête »	spectre
my sad fancy : « ma triste rêverie »	mon âme triste
denser : « plus dense, plus épais »	nuageux
tinkled : « tintaient »	frôlaient
Nepenthes : « Nepenthès »	coupe d'oubli
thing of evil : « chose de malheur »	prophète de tristesse
desolate yet all undaunted : « désolé, mais encore tout intrépide »	pour désoler même celui qui n'a pas peur
that God we both adore : « ce Dieu que nous adorons tous deux »	ce Dieu que tous adorent
our sign of parting : « signe de notre séparation »	le signal de ton départ
thy form : « ta forme »	ta forme lugubre
pallid : « pâle, blême »	qu'argente la lune
all the seeming of a demon's that is dreaming : « toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve »	les miroirs d'un rêve embrasé d'un démon
floating : « flottant »	rayonnant
Shall be lifted : « ne s'élèvera »	n'en sera quittée

L'état corrigé de la traduction de 1860 tend vers le littéralisme. Cet effort-là, Mallarmé le poursuit encore, avec toute la maturité d'un grand poète, lorsqu'il traduit le poème à nouveau, en 1875, et toujours en prose.¹

1860 II

Une fois, **vers un triste minuit, pendant** que
je m'appesantissais, faible et **abattu**,

1875

Une fois, **par un minuit lugubre, tandis**
que je m'appesantissais, faible et **fatigué**, sur

¹ Cf. Annexe.

Sur de bizarres et curieux volumes
d'œuvres d'un amour oublié, –
Pendant que j'inclinais la tête, faisant
presque un somme, soudain vint un bruit,

Ardemment j'aspirais au lendemain ; – vainement j'avais cherché à emprunter
De mes livres un allègement au chagrin –
mon chagrin pour la morte Léonore –
Pour la rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore –
De nom ici, elle n'en aura jamais plus !

Alors, il me sembla, l'air devint plus épais,
parfumé par un invisible encensoir
Que balançaient les séraphins dont les pas
résonnaient sur le parquet des secousses de
laine.¹

maint curieux et bizarre volume de savoir
oublié – tandis que je dodelinais la tête,
sommolant presque : soudain se fit un
heurt,

Ardemment je souhaitais le matin – 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 !

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.²

Mallarmé ne reproduit plus la disposition typographique des vers, et répète, à quelques mots près, l'ouverture baudelairienne : « *une fois, sur un minuit lugubre*, tandis que je m'appesantissais, *faible et fatigué* ». « [II] n'hésite pas, comme Chateaubriand, à “forcer” la syntaxe d'arrivée, pour maintenir une tournure proche de l'original, ce que Baudelaire ne fait jamais, par exemple au vers 3 : *I nodded* – “je dodelinais la tête” (construction agrammaticale. Cf. Chateaubriand, “la lumière émane”). De même, Mallarmé traduit les gérondifs par des gérondifs : “sommolant”, “frappant” »³, remarque Inês Oseki-Depré. « Mallarmé préserve l'aspect syntaxique du vers de Poe transposant ainsi, en français, de façon littérale l'étrangeté du poème anglais, non pas sur le plan sonore, mais sur le plan phrastique. »⁴ Remarquons toutefois la suppression du vers 5 et l'omission des guillemets au vers 6, elles font disparaître les signes de l'élocution, la voix de l'étudiant est intériorisée. À la différence de Baudelaire, donc, qui multiplie les traces de la personne en ajoutant pronoms personnels et adjectifs possessifs, Mallarmé tire le poème vers le lyrisme impersonnel.

Notons également la multiplication des allitérations et des assonances. Elles font écho aux sonorités musicales du poème de Poe :

Ah ! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre : allitération en [s], assonance en [ã]

¹ Stéphane Mallarmé, « Le Corbeau (Nevermore) », traduction recueillie dans « Glanes » (1860), état corrigé, *Œuvres complètes*, tome II, *Op. Cit.*, p. 812-815.

² *Le Corbeau / The Raven, poème par Edgar Poe*, traduction française par Stéphane Mallarmé, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, Richard Lesclide, éditeur, 1875, [pages non numérotées].

³ Inês Oseki-Depré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *Op. Cit.*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

Et de la soie l'incertain et triste bruissement : allitération en [s]

sombre, disgracieux, sinistre : allitération en [s], assonance en [i], selon l'ordre suivant : [s],[i], [s], [s], [i], [s], [i], [i], [s].

la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours dévoré par la lumière de la lampe : allitération en [l] et en [v], selon l'ordre suivant : [l], [v], [l], [r], [v], [r], [l], [l], [r], [l], [l], [v], [l], [v], [r], [v], [r], [l], [l], [r], [l], [l].

de chagrin chargée : allitération en [ʃ], assonance en [a]

Les dernières retouches de Mallarmé, appliquées à la version définitive de la traduction, publiée en 1888, sont mineures, la plupart d'entre elles introduisent des différences de ponctuation.

1875	1888
Strophe 2 Ardemment je souhaitais le matin	Ardemment je souhaitais le jour
Strophe 4 Mon âme devint subitement plus forte	Mon âme se fit subitement plus forte
Strophe 6 Rentrant dans la chambre, toute mon âme en feu,	Rentrant dans la chambre, toute l'âme en feu,
Strophe 8 « Quoique ta crête soit chue et rase,	« Quoique ta crête soit chenue et rase,
Strophe 10 demain il me laissera comme mes Espérances	demain il me laissera comme mes espérances ¹

Les traductions de Baudelaire et de Mallarmé sont complémentaires : l'une développe la narrativité du poème de Poe en augmentant la présence des sujets, l'articulation grammaticale des phrases, l'autre exploite l'étrangeté et la puissance de fascination de la langue. Ainsi, elles font apparaître le phénomène de ce que l'on pourrait appeler *la dispersion de la lettre*. Nous pourrions dire aussi : *dissémination*. De la lettre, déchirée, éparpillée d'une traduction à l'autre, de l'esprit de l'œuvre, (la lettre, c'est toujours l'esprit, selon Antoine Berman)², cha-

¹ Stéphane Mallarmé, « Le Corbeau », *CEP*, p. 1270-1272.

² Si elle ne l'est pas, la fidélité à l'esprit de l'œuvre est une aberration. Cf. Antoine Berman, *La traduction ou la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1999, p. 25 : « la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre* », p. 77 : « La visée éthique du traduire, justement

cune des traductions retient un fragment ; ensemble, les unes avec les autres, dans une longue traversée du temps, elles donnent corps au fantôme de *toute* l'œuvre traduite, l'œuvre entière et indivisible.

II. LA DISPERSION DE LA LETTRE

De l'œuvre originale, on ne peut pas tout traduire d'un seul coup, une fois pour toutes, en un seul et même texte. La vérité, on ne peut pas toute la dire, selon Lacan. « La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent »¹. De même, on ne peut pas traduire un texte sans perte, sans qu'il manque quelque chose, quelque chose de l'ordre de l'innombrable, essentiel, propre au texte, et qui reste, donc, à traduire. Les nombreuses traductions françaises de « The Raven » montrent bien l'impossibilité de toujours faire tenir ensemble, à nouveau, dans une autre langue, *signifié* et *signifiant*. Face au poème de Poe, le défi du traducteur vise d'abord à sauvegarder les mouvements rythmiques, la force musicale des vers, des rimes intérieures, effets d'écho, paronomases, « ingénieuses », selon Roman Jakobson, et « partiellement inversées » :

Dans le vers introductif de la dernière strophe, *raven*, contigu au morne refrain, *never*, apparaît une fois de plus comme l'image en miroir incarnée de ce « jamais » : /n.v.r / - /r.v.n/. De frappantes paronomases entremêlent ces deux emblèmes de l'éternel désespoir ; c'est d'abord *the Raven, never flitting*, au début de la toute la dernière strophe, et, ensuite, dans les tout derniers vers, *that shadow that lies floating on the floor* et *shall be lifted – nevermore* : /névər flítɪŋ/ - /flótɪŋ/ - /... /flór/... /lɪftəd névər/. Les allitérations qui frappaient Valéry construisent une chaîne paronomastique : /stí.../ - /sít.../ - /stí.../ - /sít.../. L'invariance du groupe est particulièrement accentuée par la variation dans l'ordre de succession.²

Le défi du traducteur est grand, donc. Il consiste même à accomplir un impossible : à créer un texte doué de *toutes* les caractéristiques poétiques, stylistiques, sémantiques, du poème de Poe : la narrativité, les rimes, allitérations, assonances, la puissance hypnotique du refrain, « *nevermore* », mot ordinaire, emprunté au langage courant, et, en même temps, *extraordinairement* sonore.

Plusieurs traducteurs ont tenté de produire des jeux d'échos (rimes internes, externes, répétitions phonématiques, homophonies partielles, etc.) visant à fournir les mêmes efforts de

parce qu'elle se propose d'accueillir l'Étranger dans sa corporéité, ne peut que s'attacher à la *lettre* de l'œuvre. Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre. Être « fidèle » à un contrat signifie respecter ses stipulations, non l'"esprit" du contrat. Être fidèle à l'"esprit" d'un texte est une contradiction en soi. »

¹ Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil, « Champ freudien », 1974, p. 9.

² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2007, p. 240.

musicalité de Poe. Voici quelques exemples, limités à la traduction de la première strophe du poème :

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. »¹

TRAD. ARMAND ROBIN

Au bord d'une ombre d'épouvante mon âme sombrait lasse lente,
Lourde d'étranges, grisants grimoires d'une doctrine sans apôtre
J'étais soumis, presque assoupi, lorsque naquit un tapotis,
Comme si quelque ami gentil eût su sans bruit gratter ma porte !
« Ce n'est qu'un hôte, chuchotais-je, qui rôde et tapote à ma porte
Et tout le reste c'est ma mort ! »²

TRAD. NICOLAS ABRAHAM

L'heure d'une minuit sourde, lorsque mon âme lasse et lourde,
J'eus fouillé dans maint bizarre et vieux volume aux morts trésors,
Tandis que je songe, inerte, brusquement se fait un heurt,
On eût dit : quelqu'un qui heurte, heurterait à l'huis dehors,
« C'est quelque hôte qui – soufflé-je – heurte à peine à l'huis dehors,
Oui, le reste est sans rapport. »³

TRAD. PIERRE PASCAL

UNE fois, | vers le temps d'un lugubre minuit, | ors que j'épiloguais, | recru et mal réduit,
sur maint volume, | étrange et curieux, | de gnose oubliée et de nul renfort,
ors que, le chef ballant, j'étais demi-tôquant, | soudain, en tapinois, | j'ouïs un tapement,
comme d'un, | grattant gentiment, | grattant l'huis de ma chambre, | outre le corridor.
« Un visiteur » | – chuintai-je entre les dents – « tapote à l'huis de ma chambre, | dehors –
cela tout juste, | et rien de plus, au fort ».⁴

TRAD. NICHOLAS RAND

Il était une heure assourdie, je me plongeais, l'âme alourdie,
Dans maint fantasque et bizarre volume de morts trésors –
Me balançant las, endormi, mais brusquement il vint un bruit,
C'est quand quelqu'un, tout doux, frappe, tapote à mon huis dehors.
« Est-ce un hôte qui », soufflé-je, « frapperait à l'huis dehors –
Seul cela et rien d'autre ».¹

¹ CTP, p. 943.

² Armand Robin, « Le corbeau », *Écrits oubliés, tome II : Traductions*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Éditions Ubacs, 1986, p. 40.

³ Nicolas Abraham, « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans “Le corbeau” d'Edgar Poe », article 15 du chapitre 4 : « Le temps, le rythme et l'inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique » de la section I : “Psychanalyse science des sciences”, in ABRAHAM Nicolas & TOROK Maria, *L'écorce et le noyau, Op. Cit.*, p. 114.

⁴ *Le corbeau*, nouvellement traduit en vers équivalents et décrypté avec des commentaires arithmétiques, géométriques & alchimiques par Pierre Pascal, Carmagnola, Éditions Arthos, 1977, p. 19.

TRAD. PIERRE BOUTANG

Une fois qu'au minuit lugubre, je me penchais faible et lassé
Sur maint volume curieux de vieille sagesse oubliée –
Que je tombais presque assoupi, soudain se fit un léger bruit,
Comme d'un frappant à mon huis, doucement à l'huis, dehors –
« C'est un visiteur », murmurai-je, « tapotant à l'huis, dehors –
Cela seul et plus rien encore. »²

TRAD. HENRI JUSTIN

Voici par un minuit lugubre où lourd et las j'élucubrais
Sur maints volumes curieux les gloses d'une gnose obscure –
Quand déjà je dodelinais – que soudain : un tapotement,
Comme si quelqu'un toc-toquait, toc-toquait à ma lourde porte.
« Quelque visiteur, marmonnai-je, qui toquera doux à ma porte –
Cela seul, et rien d'autre sorte. »³

TRAD. JEAN CADAS

Une fois, au morne minuit,
Courbé de faiblesse et d'ennui
Sur des rituels oubliés
En maint volume étrange inclus,
Que je somnolais, le front lourd,
Soudain retentit un bruit sourd.
L'avis que l'on heurtait ma porte,
Heurtais légèrement, je l'eus :
« Quelque visiteur, murmurai-je,
Heurtant de coups irrésolus,
C'est cela même et rien de plus. »⁴

TRAD. JEAN HAUTEPIERRE

Une fois, par un noir minuit, usant une force qui fuit
Sur maint volume étrange et précieux de savoir oublié –
Dodelinant, presque dormant, j'entendis un bruit faiblement,
Comme si quelqu'un doucement, doucement eût gratté ma porte –
« C'est quelque visiteur, pensai-je, qui frappe ou qui gratte à ma porte –
Cela et rien non, rien de plus. »⁵

La traduction d'Armand Robin est composée d'une suite de doubles octosyllabes. Fait exceptionnel le deuxième vers, combinaison d'un décasyllabe, divisé en pentasyllabes blancs, et d'un octosyllabe. La structure prosodique de la strophe – 8 / 8 // 5-5 / 5-3 // 8 / 8 // 8 / 8 // 8 / 8 // 8

¹ Nicholas Rand, « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Le cryptage et la vie des œuvres : Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Avant-propos de Maria Torok, Éditions Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1989, p. 107.

² Pierre Boutang, « The Raven d'Edgar Poe », *Art poétique autres mêmes*, Paris, La Table ronde, 1988, p. 101.

³ Henri Justin, « The Raven d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », Université d'Orléans, *Sources*, 3, automne 1997, p.6.

⁴ « Le corbeau », *Douze poèmes d'Edgar Poe*, vers français de Jean Cadas ; frontispice de Sam Jones, [Perros-Guirec], Anagrammes, cop. 2009.

⁵ « Le corbeau », *Les poèmes d'Edgar Allan Poe*, de Jean HautePierre, Paris, Éditions Publibook, 2008, p. 23.

– tend à restituer l'équilibre de l'organisation métrique des vers de Poe. La rime en [ãntə], qui marque la fin des deux premiers octosyllabes, associée à l'allitération finale en [l], « lasse, lente », est substituée à la rime originale en [iəri], « dreary » / « weary », liée à la répétition du groupe phonématique [wi], « weak », « weary ». Ajoutons les effets musicaux de la reprise d'associations de phonèmes : l'allitération en [s] et en [l] à la fin du premier vers – « som-brait », « lasse », « lente » –, l'allitération en [b], toujours au premier vers, tout au long des deux octosyllabes – « bord », « ombre », « sombrait » –, la répétition du groupe [gri], identité sonore du syntagme « grisants grimoires ». L'assonance en [i] du vers 3 – « soumis », « as-soupi », « naquit », « tapotis » –, accompagnée d'effets paronomastiques, est prolongée au vers suivant – « si », « ami », « gentil », « bruit ». Soulignons la dominance de la voyelle *o* à la fin des vers 2, 4, 5 et 6, d'abord fermée, [apotrə], ouverte ensuite, [pørtə], [mər], elle est amplifiée au vers 4, où les sons [o] et [ɔ], « hôte », « rode », « tapote », préparent la rime finale, « porte ».

La traduction de Nicolas Abraham est formée d'octosyllabes et d'heptasyllabes (8 / 8 // 8 / 8 // 8 / 7 // 8 ou 7 / 7 // 8 / 7 / 7). Elle reproduit fidèlement le système de rimes de Poe. (Manque seulement la rime intérieure à la fin de la première moitié du troisième vers). Nicolas Abraham, comme Armand Robin, propose une allitération en [l] en conclusion du vers 1, « lasse », « lourde ». Il crée également un effet de répétition grâce à la reprise du groupe consonantique [rt], introduit à la fin du premier octosyllabe du vers 3, « inerte », et associé à la rime en [ærtə]. La rime en [ɔr] aux trois derniers vers de la strophe est conforme au choix de Poe.

Pierre Pascal adopte le système de rimes de l'écrivain américain (AA / xB / CC / CB / xB / B). Il traduit littéralement « *nothing more* », « rien de plus », tout en respectant la rime finale en [ɔr].

Dans la traduction de Nicholas Rand, l'allitération en [l], à la fin du premier vers, composé d'un double octosyllabe, et l'assonance en [a], « l'âme alourdie » forment une paronomase inversée [al], [la]. Nicholas Rand augmente la rime en [i] grâce à une paronomase encore, « assourdie » [asurdi], « alourdie » [alurdi]. Il reproduit la rime originale en [ɔr] aux vers 3, 4 et 5.

Pierre Boutang égrène aussi la rime en [ɔr] à la fin des trois derniers vers de la strophe, « dehors », « encore ». Il produit une assonance en [i] au vers 3, « assoupi », « fit », « bruit », et introduit une rime en [üi] à la fin du vers 3 et de la première moitié du vers 4, « bruit », « huis ».

La traduction d'Henri Justin est composée d'octosyllabes. La fin des deux moitiés du premier vers et la conclusion du deuxième vers sont marquées par la reprise paronomastique des phonèmes [u], [b], [r], « lugubre », « élucubrais », « obscure ». Au deuxième octosyllabe, qui complète le premier vers, Henri Justin développe une allitération en [l], « lourd », « las », « élucubrais ». Remarquons également la répétition du groupe phonétique [kür] à la fin des troisième et quatrième octosyllabes, « curieux », « obscure ». À la rime en [ɔr], Henri Justin substitue aux trois derniers vers la rime en [ɔrt], associée, aux vers 4 et 5, à un effet d'écho supplémentaire : la paronomase : [amalurdəpɔrt] / [duamapɔrt], « à ma lourde porte », « doux à ma porte ».

La traduction de Jean Cadas est également constituée d'octosyllabes, et reproduit exactement le système des rimes du texte original. Elle abandonne en revanche la rime finale en [ɔr].

Jean Hautepierre restitue les effets sonores de l'ouverture de la strophe de Poe grâce à la rime en [üi], « minuit », « fuit », à la fin des deux octosyllabes qui forment le premier vers, et à l'allitération en [f], « force », « fuit ». Il développe au vers 5 la paronomase [kigrat] / [ki-frap], « qui gratte », « qui frappe ». Comme Jean Cadas, il traduit « *nothing more* » littéralement.

Les tentatives de fidélité des uns et des autres à la parole souple, dense, rythmique, abondante en échos, du poème de Poe ne suffisent pas à reconstituer *toute* la lettre de l'œuvre originale. Manque la force narrative de « The Raven ». Manquent aussi les accents grotesques, la théâtralité. Posons maintenant le problème de traduction du refrain. Il tient en un mot, « *nevermore* », simple, d'une simplicité qui résiste au traducteur, s'il cherche à garder la richesse de l'impression musicale de la consonne [r] et de la voyelle [o]. Posons le problème, et nous verrons mieux encore le phénomène de *dispersion de la lettre* d'une traduction à l'autre.

1. « Quoth the Raven »...

Les traductions de « The Raven » font apparaître deux choix de traducteur exclusifs l'un de l'autre : le premier consiste à préserver la rime en [ɔr], quitte, d'ailleurs, à ne pas traduire le refrain, le second à restituer le sens de la parole de l'oiseau, « jamais plus », « plus jamais ». D'une manière ou d'une autre, le lecteur perd quelque chose, la musicalité du cri du corbeau, ou la puissance sémantique de la réponse de l'oiseau, laquelle détermine le mouve-

ment du dialogue, tire le lieu commun vers l'originalité, la singularité, conformément aux intentions de Poe :

I saw that I could make the first query propounded by the lover – the first query to which the Raven should reply « Nevermore » – that I could make this first query a commonplace one – the second less so – the third still less, and so on – until at length the lover, startled from his original *nonchalance* by the melancholy character of the word itself – by its frequent repetition – and by a consideration of the ominous reputation of the fowl that uttered it – is at length excited to superstition, and wildly propounds queries of a far different character – queries whose solution he has passionately at heart [...].¹

Choix radical : Marcelin Huc, Jean-Yves Moisan, Pierre Pascal et Pierre Boutang laissent intacte la parole du corbeau, ils la changent donc, elle devient parole étrangère, venue d'ailleurs, et se trouve prise dans un rapport d'homophonie avec le mot « mort », propre à la langue d'accueil.

« *Nevermore* »

À l'endroit des rimes en [mør], qui ferment toutes les strophes de « The Raven », les traductions d'Armand Robin, Pierre Pascal et Henri Justin visent la ressemblance ou équivalence sonore.

TRAD. ARMAND ROBIN

Et tout le reste c'est ma mort !
Sur toute terre nom de mort
Et tout le reste c'est ma mort !
Tout dans cette ombre était ma mort
Seul mot d'un cœur pris par la mort
« C'est la bise prise à ma mort. »
Siégea, juché, muet de mort.
Le corbeau dit : « Muet de mort ! »
Avec ce nom : « Muet de mort »
Il dit : « Jamais avant ta mort. »
« Te voilà mort, muet de mort ! »
Me croassait : « Muet de mort ! »
Rien d'Elle n'aidera ma mort
Il dit : « Jamais avant ta mort ! »
Le corbeau dit : « Baume de mort ! »
Il dit : « Pas même après ta mort ! »

¹ « The Philosophy of composition », *PE*, p. 171. Tr. de Baudelaire : « Je vis que je pouvais faire prononcer la première question par l'amant, la première à laquelle le corbeau devait répondre : *Jamais plus*, que je pouvais faire de la première question une espèce de lieu commun, de la seconde quelque chose de moins commun, de la troisième quelque chose de moins commun encore, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'amant, à la longue tiré de sa nonchalance par le caractère mélancolique du mot, par sa fréquente répétition, et par le souvenir de la réputation sinistre de l'oiseau qui le prononce, se trouvât agité par une excitation superstitieuse et lançât follement des questions d'un caractère tout différent, des questions passionnément intéressantes pour son cœur [...]. » « Méthode de composition », *La Genèse d'un poème*, CEP, p. 1013.

Il dit : « Pas même après ta mort ! »
Avant ni même après ma mort.¹

TRAD. PIERRE PASCAL

cela tout juste, et rien de plus, au fort
ici-bas, sans nom qui la remémore.
c'est bien cela, et rien de plus, au fort.
n'étais rien de plus que ténèbre, au fort.
lui, simplement, et rien de plus, au fort.
ce n'est rien de plus que la bise, au fort.
se percha, campa, rien de plus, au fort.
Et le corbeau déclina : « Nevermore ».
avec un nom semblable à « Nevermore ».
Incontinent, l'oiseau dit : « Nevermore ».
que ce refrain de « Never – nevermore ».
cuidait prouver, croassant : « Nevermore ».
qu'elle – ah ! non plus ! – ne palpera, dès lors.
Et le corbeau rétorqua : « Nevermore ».
Et le corbeau rétorqua ! « Nevermore ».
Et le corbeau rétorqua : « Nevermore ».
Mais le corbeau rétorqua : « Nevermore ».
ne reprendra, non ! – jamais plus ! – l'essor.²

TRAD. HENRI JUSTIN

Cela seul, et rien d'autre sorte.
Nom qui sombre ici dans la mort.
Cela seul, et rien d'autre sorte
Que le noir ! et rien d'autre sorte.
Ce seul mot, seul, et seul encore.
C'est le vent, c'est le vent encore !
Le freux proclama : « Mort emporte ».
Et proclamant que « Mort emporte » ?
Mais lui de couper : « Mort emporte ».
“Ah, la mort – ah, la mort emporte !”
Quand il croasse « Mort emporte ».
Celle que Noire Mort emporte.
Le freux rappela : « Mort emporte ».
Le freux proclama : « Mort emporte ».
Le freux proclama : « Mort emporte ».
Mais le freux : seule Mort emporte.
Attend là que la mort l'emporte.³

Accueillie dans la langue française, la rime en [mɔr] gagne un surplus de sens, elle dit la mort, la mort déjà dite dans la parole du corbeau, mot de toutes les dernières fois, de tous les deuils. Ainsi, nous apprenons quelque chose, nous apprenons que la traduction ne consiste pas seulement dans le passage d'une langue à une autre, elle garde trace de l'écoute du traducteur

¹ Armand Robin, « Le corbeau », *Écrits oubliés, tome II : Traductions, Op. Cit.*, p. 40-46.

² Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*, nouvellement traduit en vers équivalents et décrypté avec des commentaires arithmétiques, géométriques & alchimiques par Pierre Pascal, *Op. Cit.*, p. 19-30.

³ Henri Justin, « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », *Op. Cit.*, p. 6-8.

qui, déjà, sans traduire encore, entend l'œuvre originale *depuis la langue d'arrivée*. « Nevermore » : *jamais mort*. Tel est l'un des messages de l'inconscient du texte, selon Nicholas Rand :

À la demande d'un nom, vient le mystérieux Nevermore en écho et rival de Lénore, peu à peu la submergeant. Par les répétitions quasi frénétiques de l'appellation se fait jour également l'inéluctable attente crispée que cet adverbe devienne un nom. Réalisation que laisse entendre un instant le court texte de Mallarmé sur Poe, où bercée de paroles françaises, l'oreille française fait surgir Nevermort.¹

Le corbeau prononce en un mot le serment de fidélité de l'étudiant à la morte, selon Nicolas Abraham. Raison pour laquelle Nicholas Rand traduit « *nevermore* » : « nonmourront » et « nonmourrons », formule signifiant : « nous ne mourrons pas », et qui, donc, exprime un déni de la mort.

Jamais plus

Que perd-on lorsqu'on ne traduit pas le refrain littéralement ? Nous perdons l'effet de répétition de la première réponse du corbeau, laquelle tient au mot lui-même, « nevermore », « mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini, que des milliers de bouches crispées ont répété depuis le commencement des âges [...] : *Jamais plus !* De cette idée, l'immensité, fécondée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'Humanité, non abruti, accepte volontiers l'Enfer, pour échapper au désespoir irrémédiable contenu dans cette parole »², écrit Baudelaire. Nous perdons l'idée selon laquelle la banalité habille les plus grands drames, et la présence familière des textes fantômes où vibre la même plainte, le souvenir de la mère morte d'Albert Cohen :

Maman de mon enfance, auprès de qui je me sentais au chaud, ses tisanes, jamais plus. Jamais plus son odorante armoire aux piles de linge à la verveine et aux familiales dentelles rassurantes [...]. Jamais plus, son coffret plein d'anciennes bricoles d'argent avec lesquelles je jouais quand j'étais convalescent³

Jamais plus je n'irai, dans les nuits, frapper à sa porte pour qu'elle tienne compagnie à mes insomnies⁴

Jamais plus elle ne sera là pour me gronder si je me fais des idées. Jamais plus là pour me nourrir, pour me donner vie chaque jour, pour me mettre au monde chaque jour. Jamais plus là pour me tenir compagnie quand je me rase [...]. Jamais plus elle me dira de manger moins vite⁵

« Jamais plus, ses courts sommeils subits de vieillesse cardiaque [...] »¹

¹ Nicholas Rand, « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Op. Cit.*, p. 106.

² *La Genèse d'un poème*, CEP, p. 1005.

³ Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, [Paris], Gallimard, « Folio », 1977, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

Jamais plus je n'aurai auprès de moi un être parfaitement bon²

Jamais plus elle ne me soignera, elle, la seule. La seule qui jamais n'aurait été impatiente, ma maladie aurait-elle duré vingt ans [...] ³

Musique du désespoir le plus subtil, égaré et souriant, qui s'insinue et ronge avec les images d'un passé et trépassé de bonheur. Jamais plus je ne serai un fils. ⁴

Nous n'entendons plus l'écho de la voix de Roman Gary, qui nous dit : « Avec l'amour maternel, la vie vous fait à l'aube une promesse qu'elle ne tient jamais. On est obligé ensuite de manger froid jusqu'à la fin de ses jours. Après cela, chaque fois qu'une femme vous prend dans ses bras et vous serre sur son cœur, ce ne sont plus que des condoléances. On revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère comme un chien abandonné. Jamais plus, jamais plus, jamais plus. »⁵ Nous n'entendons plus l'évidence : l'appel à l'infini, à l'impossible, d'un homme *qui n'a jamais assez de « jamais plus »*, car « ce 'jamais plus', écrit Roland Barthes, n'est pas éternel puisque vous mourrez vous-même un jour. 'Jamais plus' est un mot d'immortel. »⁶ L'éternité, c'est tout le temps qu'il nous faudrait pour dire toute notre douleur de deuil.

Dans « The Raven », les jeux d'échos assument la fonction primitive de la poésie : *garder en mémoire*, ils révèlent la menace de l'oubli, l'oubli de l'oubli qui annihile même la mort du mort :

[...] 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!⁷

TRAD. ROBIN

[...] mon songe prit gîte à sa guise
Aux volants lisses des housses grises que ma lampe liserait d'or
Volants velouté violets, où, sous ma lampe à lueurs d'or,
Rien d'Elle n'aidera ma mort⁸

TRAD. RAND

[...] de ma tête à l'aise penché

¹ *Ibid.*, p. 97.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, [Paris], Gallimard, « Folio », 2012, p. «38-39.

⁶ Roland Barthes, *Journal de deuil*, [Paris], Éditions du Seuil, « Points essais », 2012, p. 21.

⁷ *CTP*, p. 945.

⁸ Armand Robin, « Le corbeau », *Écrits oubliés, tome II : Traductions, Op. Cit.*, p. 44.

Sur la housse en velours brodé, luisant de lustre lueur,
Mais sur ce velours violâtre, luisant de lustre lueur,
Elle empreindra ah, nonmourront !¹

TRAD. JUSTIN

[...] ma tête mollement versée
Sur le lourd velours feuille-morte dont la lampe couve les moires
Mais où plus jamais ne viendra se presser comme en ma mémoire
Celle que Notre Mort emporte²

Jusqu'au bord de l'intenable, de l'imprononçable, l'effort de musique du poème, de l'original, des traductions, est *effort de remémoration d'une mémoire saturée* : le tout-musicalité révèle le trop à retenir, le trop de souvenir de Lenore, l'inattendu attendu, revenant là, maintenant, la tête sur le coussin : un trop suscitant débordement, fuite, échappée, manque déjà, un « toujours plus » conjurant un « jamais assez ». Jamais assez de Lenore, jamais assez de « jamais plus ! »

2. L'Abandon du traducteur

Tout traducteur – selon Alexis Nouss et Laurent Lamy – est contraint à « l'abandon » :

[...] [au] renoncement, [à] [l']obligeance à l'endroit d'un original dont la forme ou le mode de visée – cela même qui est à-traduire, à savoir l'intraduisible – sollicite en l'absence de toute sollicitation, décevant ainsi la sollicitude du traducteur et toute satisfaction qu'il éprouverait dans la translation d'un sens correspondant à la visée de l'original. Le traducteur, en ce sens, abandonne, car il ne sera jamais victorieux dans son entreprise [...].³

L'échec de la traduction, inéluctable, implique une autre forme d'abandon : il faut que le traducteur *s'abandonne à la traduction*, qu'il se laisse aller à traduire, malgré tout, qu'il partage, selon l'expression de Roland Barthes, *l'utopie de la littérature* : qu'il croit sensé le désir de l'impossible⁴.

Le traducteur s'abandonne à la traduction comme on s'abandonne à l'amour : dans un mouvement d'ouverture à l'Autre. L'Autre de la traduction, c'est l'intraduisible de l'œuvre à traduire. La traduction est comparable à l'Autre qu'on aime, à l'Autre tel qu'il devient dans et par la relation d'amour que l'on a avec lui, relation inscrite dans le temps, à l'épreuve du

¹ Nicholas Rand, « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Op. Cit.*, p. 111.

² Henri Justin, « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », *Op. Cit.*, p. 7.

³ Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur : prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baude-laire », Tr. de Laurent Lamy et Alexis Nouss, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n°2, p. 29.

⁴ Cf. Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1989.

temps. Dans « Préliminaires à une érotique du traduire », Sathya Rao note l'« omniprésence » des « métaphores » liées à l'amour et à la sexualité dans le vocabulaire des études de traductions :

[...] « fidélité », « infidélité », « pénétration », « possession », « soumission », « viol », « séduction », etc. Chargés de connotations idéologiques que le féminisme aura su décoder, ces termes renforcent le parallèle entre relation d'amour et relation de traduction. Parallèle que G. Steiner aura élevé à son niveau le plus général : « Eros et la langue forment un engrenage continu. Rapports sexuels, rapports parlés, copule et copulation sont des sous-catégories de la communication. Ils proviennent du besoin de l'être de sortir de lui-même pour comprendre, au niveau de l'intellect et dans l'espace, un autre être. L'acte d'amour est intensément sémantique.¹

Dans « Pour la traduction expérimentale », Jany Berretti range les termes de traductologie : « fidélité », « trahison », « respect », dans le « domaine de la morale », « la morale rudimentaire »² :

La moindre marque syntaxique révèle à qui s'en soucie la place complexe qu'elle occupe dans la langue et dans les textes. Certains mots-outils comme la plus simple des conjonctions de coordination (*et* en français, *and* en anglais, *und* en allemand, *y, e* en espagnol, etc.) paraissent ainsi superposables : toute variation, dans la traduction, du nombre des occurrences et de la place du mot dans la phrase serait alors interprétable comme une « trahison ». Alors qu'il n'en est rien.³

Les guillemets autour du mot *trahison* disent déjà – implicitement – l'absence de trahison, tout en attirant l'attention du lecteur sur le geste d'emprunt de « la critique de traduction » au vocabulaire de la « morale rudimentaire ». Ils annoncent plusieurs objections à l'emploi des notions de fidélité et de trahison en traductologie. La première est spécifique au cas des conjonctions de coordination, « non superposables » entre elles. Jany Berretti distingue les égalités données terme à terme dans les dictionnaires et les équivalences intertextuelles, en éclairant les différences d'usage de la conjonction dans l'alexandrin et le pentamètre iambique, du XVII^e au XIX^e siècles. La seconde objection porte sur le recours à l'idée et au mot de trahison. Jany Berretti dénonce l'insouciance avec laquelle la critique use et abuse de la notion de fidélité, lorsqu'il s'agit des problèmes – si complexes – de traduction, et qui consiste, simplement, naïvement, à faire comme si l'idée allait de soi, comme si l'unique objet de débat était à qui ou à quoi le traducteur devait être fidèle... Jany Berretti réduit le mot « fidélité » à un terme de morale. À notre tour de faire objection. Nous pouvons parler de « morale »,

¹ Sathya Rao, « Préliminaires à une érotique de la traduction », *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 22 octobre 2012. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6160>>.

² Jany Berretti, « Pour la traduction expérimentale », in *Palimpsestes*, Hors Série : « Traduire ou Vouloir garder un peu de poussière d'or... Paul Bensimon », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, p. 99, n. 21.

³ *Ibid.*, p. 99.

certes. Mais nous pouvons aussi choisir le mot d'éthique, nous pouvons dire que les concepts de fidélité et de trahison relèvent de l'éthique, d'une éthique dont on ne sait pas toujours si elle est l'affaire du traducteur ou de la traduction elle-même, c'est-à-dire : imposée par les modalités et les buts de l'acte de traduire, et en supposant qu'ils s'imposent d'eux-mêmes à tous les traducteurs. Nous pouvons dire encore autre chose : dire que nous parlons d'amitié et d'amour, *et qu'il y a lieu de parler de morale ou d'éthique, parce que nous parlons avant tout de cela*, dire que nous faisons alors référence à un acte de foi, car nous n'oublions pas que le mot *fidélité* appartient au discours religieux, et que les *fidèles* des églises sont, eux aussi, tenus d'être – d'une manière ou d'une autre, selon l'interprétation des textes sacrés – fidèles à la lettre.

« *Dans un mouvement d'amour* »

De l'amour, il est question dans « La tâche du traducteur », explicitement.

Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung **liebend** vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.¹

TRAD. LAURENT LAMY & ALEXIS NOUSS

En effet, de même que les débris d'une amphore, pour être réassemblés, doivent correspondre les uns aux autres dans les plus petits détails, sans être pour autant identiques, ainsi la traduction, au lieu de se mouler sur le sens de l'original, doit-elle plutôt, **dans un mouvement d'amour** et jusque dans le détail, reproduire son mode de viser dans la forme de sa propre langue, de telle façon qu'à l'instar des débris formant les fragments d'une même amphore, original et traduction deviennent reconnaissables comme les fragments d'un langage supérieur.²

TRAD. MAURICE GANDILLAC

Car, de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de d'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, **amoureusement** et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand.³

¹ Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers ».

Url : < http://www.educa2.madrid.org/web/educamadrid/principal/files/34b0304e-7fce-4b92-875e-b0c7711e9926/RECURSOS/CURSOS/LENGUAS_EXTRANJERAS/ALEMAN/TRADUCCION/1.1.pdf?t=1363694033564>. Consulté le 22 octobre 2013.

² Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur : prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire », Tr. de Laurent Lamy et Alexis Nouss, TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 10, n°2, p. 24.

³ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, présentation par Rainer Rochlitz, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 257.

TRAD. CÉDRIC COHEN-SKALLI

De même qu'en effet les morceaux d'un récipient pour se laisser recoller ensemble ont besoin de s'emboîter dans les moindres détails, sans qu'ils aient besoin pour cela d'être semblables les uns aux autres, de même la traduction, au lieu de chercher à se rendre semblable au sens de l'original, doit se construire **avec beaucoup de dévotion** et jusque dans les moindres détails en extension de la façon dont l'original signifie dans sa propre langue, pour faire apparaître l'original et la traduction, comme les fragments d'une langue plus vaste, à l'instar des tessons qui se révèlent être les fragments d'un récipient.¹

Comment traduire « *liebend* », « (en) aimant » ? La question appelle plusieurs remarques en guise de commentaire, quelques réflexions autour d'un mot dont nous avons d'abord à noter qu'il n'apparaît qu'une fois dans le texte de Benjamin. Remarquons également la forme grammaticale adoptée : verbale. Il est donc question d'un acte surtout : l'acte d'aimer. Précisons : la forme verbale est déclinée au participe présent. L'acte d'amour accompagne un acte en voie d'accomplissement : la traduction. Il guide le traducteur, et nous ignorons où il commence, où il finit. Du traducteur d'ailleurs, quel est l'objet d'amour lorsqu'il traduit « en aimant » ? L'auteur ? L'œuvre à traduire ? La langue d'accueil ou la langue d'arrivée ? La « pure langue » ? Nouvelle question : pourquoi entourer le mot « *liebend* » d'interrogations sans réponse en nous parlant d'amour sans rien nous en dire ? Pourquoi parler d'amour et en parler si peu, à peine, au détour d'une phrase, comme s'il s'agissait d'un détail ? D'un détail qui compte, qui n'en est pas un donc, qui est tout sauf un détail, qui a tout l'air d'être un détail, alors qu'il est tout le contraire. L'amour est à l'œuvre dans l'œuvre du traducteur, jusque dans l'amour du détail. Voilà le discours de Benjamin, discours simple, discours ambivalent, qui consiste à dire et à ne pas dire, à dire le minimum à dire, sans dire qu'on n'en dit presque rien. Pourquoi ? Et à qui la faute ? À qui ou à quoi ? À Benjamin lui-même, ou bien à l'ignorance dans laquelle tout traducteur est lorsqu'il traduit, et dont l'objet serait ce vers qui ou quoi, et comment – selon quelles modalités –, son amour se porte, cet amour sans quoi l'acte de traduire n'a pas lieu d'être, sans quoi le traducteur ne fait pas œuvre de traduction ?

Remarquons : Benjamin ne dit pas : « le traducteur doit, en aimant, et jusque dans le détail »... Il dit : « la traduction ». La métonymie donne forme humaine à la traduction. Forme de manière fantomatique. La traduction devient une Chose de l'esprit. Elle agit, elle est davantage qu'un acte donc. Elle agit dans un acte d'amour, dont elle est le lieu. À quoi fait écho la proposition de Laurent Lamy et d'Alexis Nouss : « dans un mouvement d'amour ». Là, nous ignorons toujours l'objet d'amour dont il est question. Mais nous savons que l'amour

¹ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le Conteur* et *La tâche du traducteur*, traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, préface d'Élise Pestre, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p. 129.

occupe tout le champ de la traduction. Nous comprenons même davantage : c'est une force de vie, une énergie liée à la pulsion du traduire. « Amoureusement », écrit Maurice Gandillac. Le mot ouvre une nouvelle perspective de lecture : le traducteur devient une figure de l'amant, et la traduction une forme singulière d'amour, un état : l'état amoureux.

« [L]'amour, c'est le signe qu'on change de discours », selon Lacan¹. « Changement de discours – ça bouge, ça vous, ça nous, ça *se* traverse, personne n'accuse le coup. »² Autrement dit, l'amour, ça nous change un peu. On n'est plus tout à fait le même lorsqu'on aime. Certes. C'est bien le fait d'être qui nous sommes qui fait que nous aimons qui nous aimons, et aimons de la manière avec laquelle nous aimons. Mais l'amour nous bouleverse. « *Nous ne sommes qu'un*. Chacun sait bien sûr que ce n'est jamais arrivé entre deux qu'ils ne fassent qu'un, mais enfin *nous ne sommes qu'un*, écrit encore Lacan. C'est de là que part l'idée de l'amour. »³ Et c'est bien parce que cela n'arrive jamais que lorsque nous croyons que cela arrive, enfin, nous vivons un événement, quand bien même nous ne sommes pas dupes. De toute façon, dupes, en amour, nous le sommes toujours, d'une manière ou d'une autre. Il faudrait ne plus l'être pour savoir si nous aimons *quelqu'un* ou *quelque chose* à travers quelqu'un quand nous aimons, et cela, tant que nous aimons, nous ne le savons pas.

Traduire amoureusement revient à affirmer le sentiment d'une impossibilité, à dire qu'il est impossible de ne pas traduire, et plus encore : de ne pas traduire avec et par amour. L'état amoureux est un abandon, c'est un abandon de soi avant tout : on s'abandonne, là, en amour, à l'amour, et toujours, d'abord, dans le plus grand secret. Il est impératif d'aimer qui on aime lorsque l'on aime, l'obligation est liée à l'amabilité de l'être aimé : l'être aimé est aimé parce qu'il est aimable, trop aimable pour ne pas être aimé, et l'on s'étonne presque qu'il ne soit pas également aimé de tous et de chacun de l'amour qu'on lui porte : tendrement, amoureusement.

Maurice Gandillac tend la tentative théorique de Benjamin vers une érotique de la traduction. Il creuse l'idée du philosophe allemand selon laquelle l'œuvre originale désire être traduite.

Die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes ist doppelsinnig. Sie kann bedeuten: ob es unter der Gesamtheit seiner Leser je seinen zulänglichen Übersetzer finden werde? oder, und eigentlicher: ob es

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX : Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1999, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 61.

seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach – der Bedeutung dieser Form gemäß - auch **verlange**.¹

TRAD. LAURENT LAMY & ALEXIS NOUSS

La question de la traductibilité d'une œuvre revêt un double sens. Elle peut signifier : parmi l'ensemble de ses lecteurs, parvient-elle jamais à trouver un traducteur qui lui soit adéquat ? Ou encore, et plus proprement : agréé-t-elle, quant à son essence, la traduction, et si tel est le cas – conformément à la signification de cette forme – la **sollicite**-t-elle ?²

TRAD. MAURICE GANDILLAC

La question de la traductibilité d'une œuvre est ambiguë. Elle peut signifier : parmi la totalité de ses lecteurs, cette œuvre trouvera-t-elle jamais son traducteur compétent ? Ou bien, plus proprement : de par son essence admet-elle, et par conséquent – selon la signification de cette forme – **appelle**-t-elle la traduction ?³

TRAD. ANTOINE BERMAN

La question de la traduisibilité d'une œuvre est double. Elle peut signifier : parmi la totalité de ses lecteurs, trouvera-t-elle le traducteur adéquat ? Ou bien, plus proprement : de par son essence, admet-elle (*zulasse*) la traduction et – conformément à la signification de cette forme – la **désire**-t-elle (*verlange*) ?⁴

TRAD. CÉDRIC COHEN SKALLI

La question de la traductibilité d'une œuvre a un double sens. Elle peut signifier : parmi la totalité des ses lecteurs, se trouve-t-il un traducteur adéquat pour cette œuvre ? Ou, plus véritablement : est-ce que l'œuvre, conformément à son essence, admet la traduction et dès lors l'**exige** également – conformément à la signification de cette forme ?⁵

Là, « la traduction de Gandillac [...] occulte quelque chose – le désir », note Antoine Berman. Désir dont elle introduit ailleurs l'idée, discrètement, implicitement, en substituant « amoureux » à « *liebend* ». Là donc, il ne s'agit plus du désir de l'œuvre originale : c'est une capacité de la traduction.

Le désir d'une œuvre, qu'est-ce donc ? « Peut-on parler, pour l'œuvre, d'un "désir" d'être traduite ? », demande Antoine Berman.

Benjamin introduit le concept de *désir* avec le verbe *verlangen*. Ce désir est strictement celui de l'œuvre – qu'un auteur souhaite ou non être traduit, cela est autre chose. Si ce désir s'inscrit dans l'écriture de l'œuvre, alors il appartient entièrement à celle-ci. Mais comment peut-on parler d'un désir de l'œuvre ? Après tout une œuvre n'est pas une subjectivité, mais le « produit » d'une subjectivité ! Et pourtant, que l'œuvre désire, elle, sa traduction, tout traducteur peut l'éprouver. L'appel de ce désir, le *traduis-moi*, aussi muet qu'il soit, est perceptible. L'emploi du verbe *verlangen* n'est pas métaphorique. De même

¹ Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers », *Op. Cit.*

² Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur », tr. d'Alexis Nouss et Laurent Lamy, *Op. Cit.*, p. 14.

³ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Maurice Gandillac, *Op. Cit.*, p. 245.

⁴ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 55.

⁵ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Cédric Cohen-Skalli, *Op. Cit.*, p. 111.

que l'inoubliable ne cesse de demander d'être gardé en mémoire, l'œuvre ne cesse de demander sa traduction.¹

Le désir de traduction est lisible à travers la traduisibilité de l'œuvre. La traduisibilité est une invitation à traduire. L'œuvre est traduite parce qu'elle est traduisible, souligne Benjamin. Traduisible, elle l'est *toujours*. Cela signifie qu'elle continue d'être à traduire après avoir déjà été traduite. S'il y a donc un échec de la traduction, il consiste dans l'impossibilité d'épuiser le désir de l'œuvre à être transposée d'une langue à une autre. De l'œuvre déjà traduite, il y a encore quelque chose à traduire qui n'a pas été traduit et qui n'appartient pas toujours au temps de la production de l'œuvre ; l'œuvre change au fil des années et des siècles, le sens et l'usage des mots varient : « Ce qui, du temps d'un auteur, a pu être une tendance de son langage littéraire peut être épuisé par la suite ; des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée. Ce qui avait une résonance jeune peut ensuite paraître usé, ce qui était d'usage courant peut prendre une résonance archaïque »² ; l'évolution de la vie intellectuelle de la société transforme l'œuvre : elle gagne un surplus de sens depuis l'avenir de l'auteur, et l'auteur dès lors devient une chose de l'œuvre, une production du texte. Il est impossible de lire un livre en ignorant les révolutions de pensée accomplies depuis le temps de la genèse du texte. Ainsi, nous l'avons dit, « The Black Cat » annonce l'avènement de la psychanalyse, selon Henri Justin.

Dans la version de Cédric Cohen-Skalli, le traducteur reproduit le mode de visée de l'original « avec beaucoup de dévotion ». Pourquoi « beaucoup » ? Et à l'égard de quoi ou de quoi faire acte de « dévotion » ? La dévotion est l'expression d'un amour *sacralisant*. C'est d'abord un attachement à des pratiques religieuses, un dévouement à un objet de culte. Implicitement, donc, Cédric Cohen-Skalli souligne la religiosité de la traduction : « toutes les grandes traductions ont un fondement religieux, sont œuvre religieuse, et cela va bien au-delà des traductions de la Bible »³, remarque Antoine Berman. « L'œuvre n'est religieuse que pour autant qu'elle est poétique. Dans sa poéticité apparemment la plus profane, il y a la *religiosité*. »⁴

Les traductions de Pindare et de Sophocle par Hölderlin sont religieuses. Comme la traduction du *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand, ou celle de Baudelaire par George. Religion, ici, est à prendre

¹ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 58.

² Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Maurice Gandillac, *Op. Cit.*, p. 249.

³ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 129. C'est Antoine Berman qui souligne.

dans un sens très large, comme tout ce qui a rapport au lien de l'homme à la totalité du monde. Dans la mesure où toute grande œuvre, sacrée ou profane, manifeste et, à la fois, instaure ce lien, dans la mesure où toute grande œuvre est « religieuse », l'acte de traduction l'est aussi. De cela garde trace, aussi usé qu'il soit, le concept de *fidélité*.¹

La traduction de Gandillac ajoute encore deux occurrences du terme « amour ».

Freiheit vielmehr bewährt sich **um der reinen Sprache** willen an der eigenen. Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. **Um ihretwillen** bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache: Luther, Voß, Hölderlin, George haben die Grenzen des Deutschen erweitert.²

TRAD. LAURENT LAMY & ALEXIS NOUSS

La liberté assumée dans sa propre langue s'atteste bien plutôt **en faveur du pur langage**. Rédimer dans sa propre langue ce pur langage, exilé dans la langue étrangère, le libérer grâce à la réécriture de sa captivité dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur. **Pour ce faire**, il pulvérise dans sa langue les bornes en décomposition : Luther, Voss, Hölderlin et George ont élargi les frontières de l'allemand.³

TRAD. MAURICE GANDILLAC

Bien au contraire, **pour l'amour du pur langage**, c'est vis-à-vis de sa propre langue que l'on exerce sa liberté. Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur. **Pour l'amour du pur langage**, il brise les barrières vermoulues de sa propre langue : Luther, Voss, Hölderlin et George ont élargi les frontières de l'allemand.⁴

TRAD. COHEN-SKALLI

La liberté s'éprouve plutôt au sein de sa propre langue dans l'effort fait **en direction de la langue pure**. Délivrer dans sa propre langue cette langue pure qui est bannie et exilée dans les langues étrangères, libérer la langue emprisonnée dans l'œuvre à travers sa transposition littéraire, telle est la tâche du traducteur. **C'est en vue de cette langue pure** que le traducteur brise les clôtures vermoulues de sa propre langue : Luther, Voss, Hölderlin, George ont étendu les limites de l'allemand.⁵

Maintenant, Maurice Gandillac identifie l'objet d'amour du traducteur lorsqu'il traduit l'œuvre originale en aimant et jusque dans l'amour du détail : c'est le « pur langage ». Pourquoi « langage »⁶ ? Benjamin parle d'une « langue pure ». « *La reine Sprache* n'est pas une catégorie abstraite, n'est pas le langage présent dans toutes les langues », observe Antoine Berman.

¹ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 128-129.

² Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers », *Op. Cit.*

³ Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur », tr. d'Alexis Nouss et Laurent Lamy, *Op. Cit.*, p. 26.

⁴ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Maurice Gandillac, *Op. Cit.*, p. 259.

⁵ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Cédric Cohen-Skalli, *Op. Cit.*, p. 132-133.

⁶ C'est également le choix de traduction d'Alexis Nouss et Laurent Lamy : « Nous avons profité de la richesse lexicale du français pour traduire *reine Sprache* par « pur langage » afin d'accorder à ce concept l'extension globalisante et transcendante qu'il incarne et de le distinguer des manifestations particulières et individuelles, les langues, dont la rencontre et la somme permettent précisément son appréhension et sa réalisation finale. » Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur », *Op. Cit.*, p. 43-44, n. 30.

C'est une langue [...]. Certes pas une langue de plus, mais la langue que chaque langue veut-dire, et ne dit pas. Ce n'est pas le *logos* qui est sous-jacent à toutes les langues et constitue leur « logicité », mais à la fois la langue perdue (d'avant la confusion des langues et leur devenir-multiple) et la langue qui vient. C'est une langue que les gens parleront : ils ne la parleront pas comme on parle actuellement, mais ils la parleront.¹

La langue pure est une langue *en revenance*, une langue d'avenir qui appartient déjà au passé : c'est « la langue originelle, la langue d'origine adamique », laquelle « n'est pas un *logos* universel pré-existant ontologiquement à toutes les langues »², souligne Antoine Berman ; la pure langue « ne véhicule pas de contenus », elle « repose sur elle-même et n'est pas un moyen en vue de... »³ Antoine Berman ajoute : elle « n'est pure langue que parce qu'elle est, d'abord, “langue” », et conclut : « la pure langue est la langue elle-même et la langue en elle-même, dans la “dignité de son essence” »⁴. Le concept de « pure langue » est complexe. Il fait partie intégrante d'une théorie du langage et des langues teintée de mysticisme, à l'intérieur de laquelle Maurice Gandillac inscrit à nouveau la question de l'amour en traduction.

La pure langue compte donc parmi les objets d'amour possibles du traducteur. Dans « [une] lettre à Scholem – nous rapporte encore Antoine Berman –, à propos des traductions de Hölderlin », Benjamin évoque la formation d'une « langue unique » à partir « [du] grec et [de] l'allemand », « née de “l'égal amour” » du poète « pour ces deux langues »⁵. Valéry Larbaud complète la liste des amours du traducteur, en plaçant la traduction sous le signe de l'amitié :

Les joies et les profits du traducteur sont grands et dignes d'envie. Voilà un poème, un livre entier qu'il aime, qu'il a lu vingt fois avec délice et dont sa pensée s'est nourrie ; et ce poème, ce livre, ne sont pour son ami, pour les personnes qu'il estime et auxquelles il voudrait faire partager tous ses plaisirs, que du noir sur du blanc, le pointillé compact et irrégulier de la page imprimée, et ce qu'on appelle « lettre close ». – « Attendez un peu », dit le traducteur, et il se met au travail. Et voici que sous sa petite baguette magique, faite d'une matière noire et brillante engainée d'argent, ce qui n'était qu'une triste et grise matière imprimée, illisible, imprononçable, dépourvue de toute signification pour son ami, devient une parole vivante, une pensée articulée [...]. Maintenant votre ami peut lire ce poème, ce livre que vous aimez [...]. Quel plaisir vaut celui-là ? Faire partager son bonheur à ceux qu'on aime ? L'affection, l'amour-propre, la vanité y trouvent leur compte.⁶

¹ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 114-115.

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ Cf. Antoine Berman, *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, *Op. Cit.*, p. 119.

⁶ Valéry Larbaud, *De la traduction Extrait de Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, [Paris], Actes sud, Hubert Nysen, éditeur, 1984, p. 21-22.

Chez Valéry Larbaud aussi, l'acte de traduire est « un mouvement d'amour », le traducteur agit par amour du texte à transmettre et de l'être, l'ami, à qui il compte offrir la traduction, et pour qui il traduit : il traduit une œuvre qu'il aime à l'intention de quelqu'un qu'il aime. Valéry Larbaud décrit une catégorie de traductions, qui exclut les œuvres de commande. De fait, il n'inscrit pas toutes les traductions sous le régime de l'amour, il cherche à dire l'origine de la traduction, « les motifs et l'état d'esprit du premier homme qui traduit un ouvrage littéraire. Et ces motifs et cet état d'esprit se retrouvent et se retrouveront toujours chez tous les hommes qui aiment les lettres, et qui ont eu l'occasion et la patience d'apprendre deux langues »¹.

Adressé à l'œuvre originale, le mouvement d'amour de la traduction est un élan vers le texte à traduire comparable au geste d'Orphée lorsqu'il se retourne vers Eurydice revenant des Enfers : la morte aussitôt retourne à la mort. Elle disparaît ; car Orphée « ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien », selon Maurice Blanchot :

[Il] la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, [il] veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de la mort.

C'est cela seulement qu'il est venu chercher aux Enfers. Toute la gloire de son œuvre, toute la puissance de son art et le désir même d'une vie heureuse sous la belle clarté du jour sont sacrifiés à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît.²

De même, toute traduction est l'échec d'une tentative de retour : c'est un appel à l'œuvre originale, dont l'acte de traduire signe la perte, la disparition. L'œuvre originale devient l'œuvre fantôme de la traduction. C'est le texte invisible, écrit en dessous des mots du traducteur, à la manière d'un palimpseste. À quoi sert une traduction ? À résoudre une impossibilité, l'impossibilité de lire l'œuvre originale dans la langue de l'auteur, dont elle devient un substitut. Une traduction est d'abord « faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original »³. Le traducteur quitte la langue de l'œuvre dont il cherche à retrouver ailleurs, dans une autre langue, la langue de l'ami, dirait Valéry Larbaud, le sens et les effets des mots ; il veut et refuse en même temps la disparition qu'il produit, la perte de l'original réduit à l'état de fantôme. C'est pourquoi il doit accomplir un travail de deuil, selon Paul Ricœur. Il faut qu'il re-

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2005, p. 226-227.

³ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », tr. de Maurice Gandillac, *Op. Cit.*, p. 244.

nonce à l'objet de désir de tout traducteur : la traduction parfaite, l'impossible traduction, la traduction sans perte¹. Il faut surtout qu'il accepte l'autre de ses désirs, le désir de ce que Maurice Blanchot appelle « l'autre nuit », et qui consiste à vouloir le texte à traduire comme Orphée veut Eurydice : « dans son éloignement », et « comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité ». Car, si elle n'est pas un échec, un lieu de perte, la traduction signifie la mort de l'œuvre originale. Cela, nous l'apprenons en lisant les contes de Poe. Nous l'avons vu, nous l'avons dit : les doubles de Poe ne coexistent pas au même endroit, au même moment, ils ne peuvent pas : la présence de l'un auprès de l'autre implique la disparition d'au moins l'un d'entre eux. Roderick Usher meurt lorsque Madeline revient auprès de lui depuis l'autre côté de la vie et tombe aussitôt, morte. Le corps de la première Morella a disparu quand le héros dépose le cadavre de la seconde dans le caveau. Dans « The Oval Portrait », la ressemblance du tableau à « la Vie elle-même » provoque la mort du modèle. Dès lors que la relation entre les doubles n'est plus établie sous le régime de la comparaison et obéit au principe de la métaphore, – dès l'instant où l'identification est complète, totale, – la mort intervient, elle surgit et emporte le ou les doubles. Il ne s'agit pas de la mort d'Eurydice retournant aux Enfers. La mort dont il est question est une autre mort, une mort qui n'entre pas en opposition à la vie. C'est une mort qui fait disparaître la disparition. Du disparu, il ne reste plus rien. Il n'existe pas et n'a jamais existé. Nous découvrons que la vie dont il a vécu n'était pas la vie : vivant, il vivait déjà une vie de fantôme.

Le désir d'Orphée, vouloir Eurydice « dans son éloignement », est un geste d'amitié :

Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport.²

Cette amitié, Armand Robin nous dit qu'elle anime le traducteur, toujours, d'une manière ou d'une autre, lorsqu'il évoque le « souffle amical [de la traduction] remontant toutes les eaux

¹ Cf. Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 18-19 : « le rêve de la traduction parfaite équivaut au souhait d'un gain pour la traduction, d'un gain qui serait sans perte. C'est précisément de ce gain sans perte qu'il faut faire le deuil jusqu'à l'acceptation de la différence indépassable du propre et de l'étranger. [...] / Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur. En avouant et en assumant l'irréductibilité de la paire du propre et de l'étranger, le traducteur trouve sa récompense dans la reconnaissance du statut indépassable de dialogicité de l'acte de traduire comme l'horizon raisonnable du désir de traduire. »

² Maurice Blanchot, « L'amitié », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 2010, p. 328.

qui une fois déjà s'écoulèrent »¹. L'amitié vient dans un « souffle », parce que – souligne Jacques Derrida – « aimer appartient seulement à l'être doué de vie et de souffle. Être aimé, en revanche, cela reste possible du côté de l'inanimé »². Voilà pourquoi le traducteur est capable de traduire et de devenir – à force de patience, insiste Baudelaire – l'ami fidèle d'une œuvre, l'œuvre originale, qui vit (c'est le constat de Benjamin) dans l'ignorance de la traduction.

Selon l'adage italien, le traducteur est un traître. Il trahit l'œuvre originale, la parole donnée de l'auteur. Autrement dit, *la promesse est d'abord du côté du texte à traduire*. La promesse et donc la trahison. « On sait qui traduit, mais sait-on finalement qui trahit qui et qui est trahi ? »³, demande Alexis Nouss à la fin de son « Éloge de la trahison » (2001).

Traduttore. Traditore. Qu'un jeu verbal puisse opérer en coréen et en malgache fera peut-être retrouver quelque éclat à la maxime défraîchie. N'est-ce là que coïncidence ou le mystère d'une vérité révélée par un obscur secret des langues ? Berman cite la paronomase négativement comme supportant la « traduction ethnocentrique et la traduction hypertextuelle » [...]. À juste titre dans cette perspective mais elle peut aussi être valorisée et alors dignement flanquer l'autre adage, de même parentèle, qu'il rapporte : *Traduzione, tradizione*.⁴

Alexis Nouss opère un « nietzschéen renversement des valeurs »⁵ en portant une écoute attentive au mot *trahison*, dont l'étymologie est une invitation discrète à l'apologie du fameux proverbe :

Traducere [origine latine de « traduire »] est formé de *tra* : au-delà et *ducere* : conduire. *Tradere* (d'où vient « trahir ») est formé de *tra* indiquant la transmission et *dare* : donner. Entre *traducere* et *tradere*, la distance n'est pas si grande.

Que *tradere* se donne comme une forme de don, le français le retient : « donner quelqu'un », c'est le trahir.⁶

Toujours, l'amitié se heurte à l'ignorance que l'on a de l'ami que chacun est pour l'autre, à une ignorance qu'on n'ignore pas et qui compte beaucoup moins, finalement, que la vérité d'une amitié révélée à elle-même, enfin, après coup. « Il n'y a pas de coup de foudre en amitié, plutôt un peu à peu, un lent travail du temps. On était amis et on ne le savait pas. »⁷ Le désir de traduire l'œuvre originale surgit dès lors que nous découvrons enfin, après une longue

¹ Armand Robin, *Fragments*, texte établi et présenté par Françoise Morvan, Gallimard, 1992, p. 48.

² Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, *Op. Cit.*, p.29-30.

³ Alexis Nouss, « Éloge de la trahison », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n°2, p. 178-179.

⁴ *Ibid.*, p. 167-168.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁷ Maurice Blanchot, *Pour l'amitié*, Tours, Farrago, 2000, p. 7.

ignorance, le lien de sympathie déjà tissé, tissé depuis longtemps, entre nous et le texte de l'auteur. Nous étions là, amicalement, dans le texte à traduire, étrangers à nous-mêmes, et nous ne le savions pas. Souvenons-nous encore une fois des mots de Baudelaire : « La première fois que j'ai ouvert un livre de [Poe], j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais *des PHRASES* pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. »¹

Traduire à perte

« Chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répèteront »², note Michel Schneider. La « conception cyclique » du temps³ ouvre une des voies d'explication du plagiat par anticipation, défini par Pierre Bayard, simple variation du plagiat classique : quiconque s'inspire des œuvres passées imite, en même temps, un auteur et une œuvre à *venir*. La reprise « [des] mêmes thèmes, [des] mêmes formes, [des] mêmes intuitions », de livre en livre, modifie la notion d'idée, laquelle n'est plus la propriété exclusive d'un sujet.

Nous avons trop tendance, quand nous pensons au plagiat, et donc au vol des idées, à concevoir celles-ci comme des formes fixes – tels des objets matériels aux limites nettes qu'il suffit de transporter pour en devenir propriétaires –, qu'un écrivain serait susceptible de dérober à un autre pour se les approprier. Or les idées ne sont pas des substances rigides, mais, comme les textes dans lesquelles elles viennent temporairement se déposer, des êtres vivants qui ne cessent de se mouvoir et de se transformer.⁴

Les idées sont « possédées » et « possédantes »⁵, faites siennes, un instant, le temps d'une vie. Ce qui signifie bien qu'elles ne sont à l'origine, et définitivement, à personne. Sans la possibilité du vol d'idée, le plagiat est-il encore possible ? Si les idées, nos idées, ne nous appartiennent pas, nos mots, qui les disent, et par lesquels nous pensons les idées dans les mots, dans nos mots, nous appartiennent-ils encore ? La subversion de Pierre Bayard, qui pousse à l'extrême certaines conséquences théoriques, déductibles d'une définition extensive de l'intertextualité, parmi lesquelles : « [il] n'y a pas d'opposition qui vaille, pour la littérature, entre inédit et déjà-dit »⁶, est avant tout un changement de point de vue. Pierre Bayard ap-

¹ Lettre à Théophile Thoré (20 juin 1864), *Corr. II*, p. 386.

² Citation empruntée à Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité Mémoire de la littérature*, Armand Colin, « 128 », mai 2005, p. 57

³ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *Op. Cit.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité Mémoire de la littérature*, *Op. Cit.*, p 51 : « Il n'y a pas d'opposition qui vaille, pour la littérature, entre inédit et déjà-dit. Si le vol d'idée est un forfait difficile à établir, c'est justement

plique les effets de la lecture, qui bouleversent l'ordre chronologique de l'histoire littéraire, à la création des œuvres. Or :

[...] si les idées que je crois miennes ne le sont pas, si ce que je pense ou crois penser l'est en même temps¹ par quelqu'un d'autre, alors il ne reste plus rien en « moi » que des éléments étrangers entre lesquels il m'est difficile de me frayer un chemin pour sauvegarder mon identité et l'autonomie de ma création.

À cette expérience propre de l'idée – qui est finalement une manière de parler de l'inconscient –, le psychotique accède avec souffrance, mais tout autant le véritable créateur, condamné à la vivre régulièrement puisqu'elle est la condition de toute invention authentique. Laquelle ne peut, en laissant entrer en soi-même ce qui ne l'est pas, que confronter le sujet à ses limites et au risque de sa disparition.²

La traduction de Poe par Baudelaire répond à une autre traduction, *la traduction par anticipation de Baudelaire par Poe*. Elle résulte d'un « effort [baudelairien] de récupération », constant, selon Sartre :

Il s'agit de se recouvrer et – comme la vue est appropriation – de se voir. Mais pour se voir, il faudrait être deux. Baudelaire voit ses mains et ses bras, parce que l'œil est distinct de la main : mais l'œil ne peut se voir lui-même, il se sent, il se vit ; il ne saurait prendre la distance nécessaire pour s'apprécier. En vain s'écrie-t-il dans *Les Fleurs du Mal* :

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !

Ce « tête-à-tête », à peine est-il ébauché qu'il s'évanouit : il n'y a qu'une tête. L'effort de Baudelaire va être pour pousser à l'extrême cette esquisse avortée de dualité qu'est la conscience réflexive. S'il est lucide, originellement, ce n'est pas pour se rendre un compte exact de ses fautes, c'est pour être deux. Et s'il veut être deux c'est pour réaliser dans ce couple la possession finale du Moi par le Moi.³

Faire sien le texte à traduire, le temps de la traduction, pour *se faire*, c'est aussi se perdre, s'y perdre, au sens barthésien : être dans le texte, y passer... Le 1er novembre 1863, Baudelaire cède la propriété pleine et entière de ses traductions aux frères Lévy. Plus tard, il confie à Mme Paul Meurice avoir perdu « beaucoup de temps à traduire Edgar Poe »⁴. Une perte de temps, du temps à écrire, voilà toute la réussite de Baudelaire, donc, qui « a horreur de sentir le temps couler » :

que la création s'exerce non dans la matière, mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière ».

¹ Ou, comme dans le cas de Baudelaire, avant moi, et malgré moi : à mon insu.

² Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, *Op. Cit.*, p. 75-76.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Lettre adressée à Mme Paul Meurice (18 février 1865), *Corr. II*, p. 466-467.

Il lui semble que c'est son sang qui s'écoule : ce temps qui passe, du temps perdu, c'est le temps de la paresse et de la veulerie, le temps des mille serments qu'on se fait et qu'on ne tient pas, le temps des déménagements, des courses, de cette perpétuelle recherche d'argent. Mais c'est aussi le temps de l'ennui, le jaillissement toujours recommencé du Présent.¹

En traduisant Poe, Baudelaire récupère la *perte de soi*, dont il a déjà fait l'expérience en découvrant l'écrivain américain : « quelques bonnes langues ont dit que j'avais emprunté à Poe mes poésies, lesquelles étaient faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce dernier. »² Baudelaire est à nouveau en état de dépossession de soi. Il s'agit d'une perte qui coûte, et qu'il faut vouloir, donc, coûte que coûte, afin de faire œuvre de Poésie. Car : « La poésie n'est pas donnée au poète comme une vérité et une certitude dont il pourrait se rapprocher », écrit Blanchot :

...il ne sait pas s'il est poète, mais il ne sait pas non plus ce qu'est la poésie, ni même si elle est ; elle dépend de lui, de sa recherche, de sa dépendance qui toutefois ne le rend pas maître de ce qu'il cherche, mais le rend incertain de lui-même et comme inexistant. Chaque œuvre, chaque moment de l'œuvre remet tout en cause et celui qui ne doit se tenir qu'à elle, ne se tient donc à rien. Quoi qu'il fasse, elle le retire de ce qu'il fait et de ce qu'il peut.³

Poésie et traduction signent chacune, l'une comme l'autre, la perte de soi dans et à travers l'écriture.

*

Le phénomène de dispersion de la lettre d'une traduction à l'autre, au fil des années, appelle à une critique hantologique du texte, opérant par lectures microscopiques, portant attention à l'intraduisibilité d'un mot, d'une phrase, et posant des questions liées à la spectralité. Tout le discours baudelairien autour de Poe est une invitation à l'hantologie du texte. Le rapport de Baudelaire avec le « fantôme » de l'écrivain américain nous renseigne sur la manière dont nous accueillons la parole de l'Autre, de l'Autre qui parle pour nous, et nous parle de nous. Il nous apprend aussi en quoi l'échec de la traduction est un gain, une réussite. C'est un gain, c'est une chance dans la mesure où la traduction produit un texte comparable à l'œuvre originale, car la distance n'est pas grande entre une parole *proche d'une autre* et la parole *d'un proche*.

¹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire, Op. Cit.*, p. 156.

² Lettre adressée à Mme Paul Meurice (18 février 1865), *Corr. II*, p. 466-467.

³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, Op. Cit.*, p. 105-106.

CONCLUSION

Je ne peux pas imaginer l'univers sans l'exclamation d'Edgar Allan Poe :
Ah, bear mind this garden was enchanted !
Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* »

Appliquée à l'étude des textes, l'hantologie derridienne ne constitue pas une nouvelle méthodologie de l'analyse littéraire. Elle vise moins à définir un texte qu'à se demander, d'abord, quelle question nous posons lorsque nous demandons : *qu'est-ce qu'un texte ?* S'agit-il d'une question d'ordre ontologique ? phénoménologique ? En demandant : *qu'est-ce qu'un texte ?*, nous disons déjà que le texte est *quelque chose*, quelque chose dont nous sentons bien qu'il n'est pas qu'une chose. Qu'il soit un objet, d'ailleurs, cela n'est pas sûr, et s'il l'est, il reste à savoir pourquoi et comment, car il ne l'est pas toujours. Il l'est, si l'on souscrit au discours du structuralisme. Il ne l'est plus, si l'on adopte la définition barthésienne du texte comme productivité.

Qu'est-ce qu'un texte ? La question se pose encore, et qu'elle continue de se poser, avec l'attrait de la nouveauté, voilà ce dont l'hantologie du texte doit nous assurer. Toute la philosophie derridienne consiste à sauvegarder la possibilité de la question, selon Jacob Rogozinski :

[...] au moment où il s'interrogeait sur la possibilité de la philosophie, sur son avenir possible au-delà de sa « mort » – de cette « mort de la philosophie » que l'on ne cesse d'annoncer, et tout spécialement lorsque meurt un « grand philosophe » – Derrida en venait à définir la communauté des philosophes comme une « communauté de la question sur la possibilité de la question » et à nouer cette possibilité à une « inentamable responsabilité », à cette injonction archi-éthique qui demande que « la question (soit) gardée. Comme question. La liberté *de la question* (...) doit être dite et abritée ». Il s'agit bien de garder un legs, de préserver, de transmettre la garde de la question, mais *en toute liberté*, comme si le légataire était mort « sans nous laisser d'écrit à son sujet », sans rien qui, dans ses nombreux écrits, puisse limiter la liberté de la question.¹

¹ Jacob Rogozinski, « Comment (ne pas) faire son deuil ? ».

URL : <<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/rogonzinski.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013.

L'hantologie du texte est un lieu d'incertitude. Elle dit les moments de trouble, les hésitations qui surviennent lorsque les catégories d'auteur, de personnage, ne tiennent plus, la différence et les points d'articulation entre la parole et l'écriture, l'absence de clôture du texte. Elle ne tend pas à l'élaboration d'un catalogue des fantômes de la littérature. Elle cherche à révéler l'essence fantomatique du texte littéraire, sensible dès l'instant où nous demandons : *qu'est-ce qu'un texte ?* Car la réponse contient des éléments de réponse à d'autres questions, à des interrogations liées au langage, à l'être, à la vie. Ainsi – nous l'avons vu –, les revenantes de l'œuvre de Poe représentent la fantomaticité ontologique – troublante, inquiétante – de l'Autre féminin, l'Autre dont elles nous invitent d'ailleurs à nous demander s'il n'est pas *toujours féminin* ; et les idoles baudelairiennes témoignent de la fidélité à l'être aimé au-delà de la mort à quoi l'amour nous engage. Le statut d'image de la femme donne aux figures féminines de Poe et Baudelaire les contours de l'universalité. Elles reflètent notre propre condition de fantôme, lorsque nous devenons l'invention du regard de l'autre. Dans « A Dream within a Dream » (mars 1849), Poe prolonge la réflexion sur les apparences développée dans ses histoires de revenantes :

Take this kiss upon the brow
 And, in parting from you now,
 Thus much let me avow –
 You are not wrong, who deem
 That my days have been a dream;
 Yet if hope has been flown away
 In a night, or in a day,
 In a vision, or in none,
 Is it therefore the less *gone*?
 All that we see and seem
 Is but a dream within a dream.

I stand amid the roar
 Of a surf-tormented shore,
 And I hold within my hand
 Grains of the golden sand –
 How few! Yet how they creep
 Through my fingers to the deep,
 While I weep – while I weep!
 Oh God! Can I not grasp
 Them with a tighter clasp?
 Oh God! Can I not save
 One from the pitiless wave?
 Is *all* that we see and seem
 But a dream within a dream?¹

¹ CTP, p. 967. Tr. de Mallarmé : « Tiens ! ce baiser sur ton front ! Et, à l'heure où je te quitte, oui, bien, que je te l'avoue : tu n'as pas tort, toi qui juges que mes jours ont été un rêve ; et si l'espoir s'est enfui en une nuit ou en

Tout n'est qu'apparence, dit le texte. Le temps file et emporte toute chose. L'affirmation de la première strophe – la réponse à la question – n'est plus à la fin qu'une question ajoutée à une autre. Au fil des vers, la parole avec les mêmes mots n'est plus la même. Elle a changé d'interlocuteur et change. Ou change d'interlocuteur parce qu'elle a déjà changé entre les lignes. De fait, l'interrogation finale affirme l'incapacité du sujet à tenir sa propre parole, le temps du poème. La vérité n'est pas l'objet de la quête poétique, selon Poe. Elle ne peut pas et ne doit pas l'être. Il ne tient pas au poète de la dire. Il est plutôt tenu de ne pas la dire. Le poème n'a pas d'autre but que lui-même. Il n'a pas d'autre objet que le Possible de la langue et du langage. Lequel consiste aussi et toujours à dire l'Impossible, à dire qu'il est impossible de dire l'Impossible à dire. Tout poète doit vouloir s'en tenir aux apparences qui ne tiennent pas.

Le texte est une entité spectrale, un corps hanté de fantômes de mots et de sens. Il est le Nombre même – nous l'avons dit –, « innombrable comme le nombre »¹. Ce qui revient à dire aussi *qu'il est inépuisable de vie*. Il est toujours en mouvement, en cours d'écriture. L'écriture est une invocation aux esprits, disait Kafka², et elle n'est pas sans conséquence : « Écrire nous change, affirme Maurice Blanchot. Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes ; nous sommes selon ce que nous écrivons. »³ Écrire agit sur nous, « modifie notre marche de vie », selon André Gide⁴. Il nous transforme comme l'amour nous fait changer de discours⁵. Écrire d'ailleurs est « un acte d'amour. S'il ne l'est pas, il n'est qu'écriture », nous avertit Cocteau. Il consiste à obéir au mécanisme des plantes et des arbres et à projeter du sperme loin autour de nous. Le luxe du monde est dans la perte. Ceci féconde, ceci tombe à côté. Ainsi va le sexe. »⁶ La lecture est également un acte d'écriture, magique. Elle donne vie à l'œuvre, à l'œuvre « encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice, le *La-*

un jour, dans une vision ou aucune, n'en est-il pour cela pas moins passé ? Tout ce que nous voyons ou paraissions n'est qu'un rêve dans un rêve. // Je reste en la rumeur d'un rivage par le flot tourmenté et tiens dans la main des grains de sable d'or – bien peu ! encore comme ils glissent à travers mes doigts à l'abîme, pendant que je pleure, pendant que je pleure ! O Dieu : ne puis-je les serrer d'une étreinte plus sûre ? O Dieu ! ne puis-je en sauver un de la vague impitoyable ? Tout ce que nous voyons et paraissions, n'est-il qu'un rêve dans un rêve ? » *CEP*, p. 1279-1280.

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *Op. Cit.*, p. 220.

² Cf. Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Maurice nadeau, 1988, p. 53 : « L'écriture est bien une façon d'évoquer les esprits. »

³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op. Cit.*, p. 108-109.

⁴ Cité par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op. Cit.*, p. 108.

⁵ Cf. Jacques Lacan, *Séminaire XX : Encore*, *Op. Cit.*, p.25 : « l'amour, c'est le signe qu'on change de discours ».

⁶ Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, [Paris], Éditions du Rocher / Le Livre de poche, « Biblio », 2013, p. 153.

zare, veni foras »¹, écrit encore Maurice Blanchot. « Il y a, dans la lecture, du moins dans le point de départ de la lecture, quelque chose de vertigineux qui ressemble au mouvement déraisonnable par lequel nous voulons ouvrir à la vie des yeux déjà fermés ; mouvement lié au désir qui, comme l'inspiration, est un saut, un saut infini : Je veux *lire* ce qui n'est pourtant pas écrit. »²

L'hantologie du texte n'est pas une collection de métaphores puisées dans le champ lexical de la spectralité. C'est une approche des œuvres littéraires attentive au phénomène de productivité du texte, au poids des mots, lourds de vie, c'est une manière d'entrer en conversation avec les livres, nourrie des questions des sciences de l'homme et du langage, de la philosophie, la psychanalyse, la linguistique, etc., un discours à *venir*, dont le centre de gravité est un objet d'étude aux contours vagues, indécis : *notre amour des textes* ; c'est lui qui finit de donner au texte la dimension qui l'élève au rang d'œuvre *de littérature*. Toute la problématique du deuil de la traduction, le rapport entre la poésie et le devoir de mémoire, l'exemple de la relation de Baudelaire à l'œuvre de Poe, forte de la dévotion d'un ami à l'égard d'un autre, nous obligent à nous demander quelle pensée de l'amour nous pourrions gagner en pensant notre amour des textes, à nous poser même la question suivante : *peut-on seulement penser l'amour si l'on ne pense pas aussi cet amour-là*, si l'on ne cherche pas en quoi notre amour des textes se lie à notre amour de l'autre, de nos proches, de nos morts, de tous ceux dont *nous ne pouvons pas imaginer l'absence au monde*, quand bien même ils ne sont ou ne seront plus là, jamais plus ?

¹ Maurice Blanchot, *l'espace littéraire*, Op. Cit., p. 257.

² *Ibid.*

ANNEXES

THE TALES OF THE FOLIO CLUB

Listes hypothétiques des contes appartenant au cycle du Club de l'In-Folio

1. Alexander Hammond, « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes » (1972)¹.
 1. Mr. Snap [John Neal], "Raising the Wind"
 2. Mr. Convolvulus Gondola [Thomas Moore], "The Visionary"
 3. De Rerum Natura [Le Diable], "Bon-Bon"
 4. "A very little man in a black coat with very black eyes" [Edgar Poe], "Siope"
 5. Mr. Solomon Seadrift [Adam Seaborn / John Cleves Symmes (?)], "MS. Found in a Bottle"
 6. Mr. Horribile Dictu [Les auteurs de la littérature gothique germanique], "Metzengerstein ».
 7. "Mr. Blackwood Blackwood [William Maginn], "A Decided Loss (1832)" / "Loss of Breath" (1835) / (1845)
 8. Mr. Rouge-et-Noir [Nathaniel Parker Willis], "The Duc de l'Omelette"
 9. "A stout gentleman who admired Sir Walter Scott" [Washington Irving], "King Pest the First".
 10. Chronologos Chronology [Mordecai M. Noah], "Epimanes"
 11. "The newest Folio Club member who narrates the prologue" [Benjamin Disraeli], "Lionizing".
2. Liste des contes du Folio Club établie par Thomas O. Mabbott² :
 - « Metzengerstein »
 - « The Duc de l'Omelette »
 - « A Tale of Jerusalem »
 - « A Decided Loss » / « Loss of Breath »
 - « The Bargain Lost » / « Bon-Bon »
 - « Epimanes (Four Beasts in One) »
 - « MS. Found in a Bottle »
 - « The Visionary » / « The Assignation »
 - « Lionizing »
 - « Shadow – A Parable »
 - « Siope » / « Silence »
 - « The Folio Club » (Prologue)
 - « Berenice »
 - « Morella »
 - « King Pest ».
3. Liste des contes du Folio Club et des auteurs présumés établie par Claude Richard³ :
 - Contes appartenant sans aucun doute au cycle du *Club de l'In-Folio* :
 - Metzengerstein* (14 janvier 1832)⁴, auteur présumé : M. Horrible Dictu.
 - Le Duc de l'Omelette* (3 mars 1832), auteur présumé : M. Rouge-et-Noir.
 - Un événement à Jérusalem* (9 juin 1832), auteur présumé : M. Chronologos Chronology.
 - Une véritable perte*, premier titre : *Perte d'haleine* (10 novembre 1832), auteur présumé : M. Blackwood Blackwood.
 - Le Marché manqué*, premier titre : *Bon-Bon* (12 janvier 1833), auteur présumé : M. De Rerum Natura.
 - Manuscrit trouvé dans une bouteille* (19 octobre 1833), auteur présumé : M. Salomon Seadrift (Aladé-ri-ve).
 - Le Visionnaire*, premier titre : *Rendez-vous* (janvier 1834), auteur présumé : M. Convolvulus Gondola.

¹ Alexander Hammond, « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes » *Op. Cit.*

² Cf. *Mabbott II*.

³ Cf. *CEP*, p. 1286.

⁴ Sont mises entre parenthèses les dates de publication.

Lionnerie (mai 1835), auteur présumé : Poe lui-même (soit le dix-septième membre du club). « Lionnerie en fait partie », écrit Poe à T. W. White le 20 juillet 1835 (Letters, t. I, p. 65).

Siope, premier titre : *Silence* (1838) ; malgré sa publication tardive, ce conte appartient sans aucun doute au cycle du Club de l'In-Folio. Deux pages ont survécu dans le manuscrit de ce cycle conservé à la Houghton Library, Harvard.

– Contes qui pourraient appartenir au cycle du *Club de l'In-Folio* :

Morella (avril 1835), il existe un manuscrit à la Huntington Library.

Ombre (septembre 1835), auteur présumé : le petit homme aux yeux très noirs.

Pourquoi le petit Français porte-t-il sa main en écharpe ? (1840), auteur présumé : l'admirateur de Lady Morgan.

De l'escroquerie considérée comme une science exacte (1843), auteur présumé : M. Snap (Vadelavant).

– Contes qui ont parfois été rapprochés du cycle du *Club de l'In-Folio* :

Bérénice (1835), auteur présumé : Poe lui-même.

Le Roi peste (1835) et *Mystification* (1837), que Poe aurait peut-être inclus dans la collection des dix-sept contes offerts à Harrison Hall.

4. Tableau récapitulatif et propositions d'Henri Justin¹ :

Narrateurs (liste de Poe et clefs de Hammond)	Titres (attribués selon Hammond)	Œuvres ou genres littéraires exploités dans ces contes
Le narrateur général (Disraeli)	« Le Club de l'In-Folio » (ms. 1833, Harrison 1902, <i>TALES</i> 203-206)	VIVIAN GREY (Disraeli, 1826-1827)
M. Snap (John Neal)	« les Vendeurs de vent ; ou la Filouterie considérée comme une des sciences exactes »	John Neal, l'utilitarisme et le personnage du colporteur yankee
M. Convolvulus Gondola (Th. Moore)	« le Visionnaire »	VIE DE LORD BYRON (Moore, 1830) ou sa critique par N. P. Willis
le sieur De Rerum Naturâ (le diable)	« Bon-Bon » (août 1835)	Les « diableries » du BLACKWOOD'S
« Un très petit homme en habit noir et aux yeux très noirs » (E. A. Poe)	« Siope : fable » et peut-être « Ombre : fable »	Les propres poèmes de Poe, les « autobiographies psychologiques » de Disraeli et Bulwer-Lytton.
M. Soloman Ladérive (J. C. Symmes)	« Manuscrit trouvé dans une bouteille »	Récits d'aventures maritimes ; « le Dit du Vieux marin », de Coleridge
M. Horribile Dictu	« Metzengerstein »	Les contes gothiques allemands
M. Blackwood Blackwood	« la Perte de souffle » (sept. 1835)	Les contes d'horreur physique du

¹ Cf. Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, *Op. Cit.*, p. 61.

BLACKWOOD'S

M. Rouge-et-Noir (N. P. Willis)	« le Duc de l'Omelette »	LE JEUNE DUC (Disraeli, 1831) ou sa critique ; le personnage que joue Willis dans son magazine ; les romans de Lady Morgan.
« Un monsieur corpulent qui ad- mirait Sir Walter Scott » (W. Ir- ving)	« le Roi Peste »	Les contes de Washington Irving ; l'épisode du Palais des Vins dans la « Suite » de VIVIAN GREY (1827) ; le Club de l'In-Folio lui- même (et le gouvernement Jack- son).
Chronologos Chronology « qui admirait Horace Smith »	« Epimane » (1833), probable- ment en remplacement de « Conte à Jérusalem » (1832)	TALES OF EARLY AGES (Ho- race Smith, 1832) (et la satire du Jacksonisme). ZILLAH (Horace Smith, 1828)
Le nouveau venu au Club de l'In- Folio, Thomas Smith (alias Di- sraeli).	« Lionnerie : conte » (mai 1835)	VIVIAN GREY (Disraeli, 1826) ; « Ferdinand Fitzroy – ou, Trop beau garçon pour réussir » (Bul- wer-Lytton, 1832) ; « lettres » d'Europe et de chez Lady Bles- sington (Willis, 1835).

THE RAVEN

ex libris



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

The Raven / Le Corbeau – Illustration d'Édouard Manet. 1875.

Publications (1845-1849)

- Evening Mirror*, New York, 29 janvier 1845.
American [Whig] Review, février 1845. Signé : Quarles.
Morning News, New York, 3 février 1845.
Daily Tribune, New York, 4 février 1845.
Broadway Journal, New York, 8 février 1845.
Weekly Mirror, 8 février 1845. Réimpression du texte du *Evening Mirror*.
Weekly News, New York, 8 février 1845. Réimpression du texte du *Morning News*.
Weekly Tribune, New York, 8 février 1845. Réimpression du texte du *Daily Tribune*.
Howard District Press, Ellicotts, Maryland, 15 février 1845.
Pennsylvania Enquirer, 15 février 1845.
Southern Literary Messenger, mars 1845.
Critic, Londres, 14 juin 1845. Réimpression du texte de l'*American Review*.
Littell's Living Age, juillet 1845.
A Plain System of Elocution, de G. Vadenhoo, 2^{ème} édition, 1845. Non autorisé par Poe.
The Raven and Other Poems, 1845.
Literary Emporium, New York, décembre 1845.
London Journal, 21 mars 1846.
Saturday Courier, Philadelphie, 25 juillet 1846.
Poets and Poetry of America, éd. R. Griswold, 8^{ème} édition, 1847.
The Dollar Newspaper, Philadelphie, 1^{er} novembre 1848.
The Spectator, Oquawka, Illinois, 12 septembre 1849.
Semi Weekly Examiner, Richmond, Virginie, 25 septembre 1849.
Saturday Courier, Philadelphie, 3 novembre 1849. Réimpression du texte du 25 juillet 1846.¹

¹ Bibliographie établie par Claude Richard. Cf. *CEP*, p. 1553-1554.

“The Raven”, *American Review*, Février 1845.

THE RAVEN.

BY ——— QUARLES.

[The following lines from a correspondent — besides the deep quaint strain of the sentiment, and the curious introduction of some ludicrous touches amidst the serious and impressive, as was doubtless intended by the author — appear to us one of the most felicitous specimens of unique rhyming which has for some time met our eye. The resources of English rhythm for varieties of melody, measure, and sound, producing corresponding diversities of effect, have been thoroughly studied, much more perceived, by very few poets in the language. While the classic tongues, especially the Greek, possess, by power of accent, several advantages for versification over our own, chiefly through greater abundance of spondaic feet, we have other and very great advantages of sound by the modern usage of rhyme. Alliteration is nearly the only effect of that kind which the ancients had in common with us. It will be seen that much of the melody of “The Raven” arises from alliteration, and the studious use of similar sounds in unusual places. In regard to its measure, it may be noted that if all the verses were like the second, they might properly be placed merely in short lines, producing a not uncommon form; but the presence in all the others of one line — mostly the second in the verse — which flows continuously, with only an aspirate pause in the middle, like that before the short line in the Sapphic Adonic, while the fifth has at the middle pause no similarity of sound with any part beside, gives the versification an entirely different effect. We could wish the capacities of our noble language, in prosody, were better understood. — ED. AM. REV.]

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 visiter,” 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 tried 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again 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 an instant 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 sublunary 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."
Quoth the raven, "Nevermore."

Wondering 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 — so, when Hope he would adjure,
Stern Despair returned, instead of the sweet Hope he dared adjure —
That sad answer, "Nevermore!"

But the raven still beguiling all my sad soul 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 lamplight [[lamp-light]] gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamplight [[lamp-light]] gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint 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!
Let me 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 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!

URL : <<http://www.eapoe.org/works/poems/ravena.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013.

THE
AMERICAN REVIEW:
A WHIG JOURNAL

OF
POLITICS, LITERATURE, ART AND SCIENCE.

"TO STAND BY THE CONSTITUTION."

No. II.

FEBRUARY, 1845.

Subscriptions received at the Office, 118 Nassau-street.

WILEY AND PUTNAM,
161 BROADWAY, NEW-YORK; AND 6 WATERLOO PLACE, REGENT-ST., LONDON.
All Communications must be addressed to the Editor, G. H. COLTON, 118 Nassau-street, N. Y.

This number contains three and a half sheets.

We dismiss this subject for the present, in the hope that it may receive that attention which is commensurate with its importance and proportionate to the value of the interests it involves. Whatever may be the result of these suggestions, we are sure that no patentee can be secure in the enjoyment of those rights for which he has expended his ingenuity or his capital, unless means of adjudicating disputes respecting these rights be provided, better and more efficient than those which are now available.

THE RAVEN.

BY ——— QUARLES.

[The following lines from a correspondent—besides the deep quaint strain of the sentiment, and the curious introduction of some ludicrous touches amidst the serious and impressive, as was doubtless intended by the author—appear to us one of the most felicitous specimens of unique rhyming which has for some time met our eye. The resources of English rhythm for varieties of melody, measure, and sound, producing corresponding diversities of effect, have been thoroughly studied, much more perceived, by very few poets in the language. While the classic tongues, especially the Greek, possess, by power of accent, several advantages for versification over our own, chiefly through greater abundance of spondaic feet, we have other and very great advantages of sound by the modern usage of rhyme. Alliteration is nearly the only effect of that kind which the ancients had in common with us. It will be seen that much of the melody of "The Raven" arises from alliteration, and the studious use of similar sounds in unusual places. In regard to its measure, it may be noted that if all the verses were like the second, they might properly be placed merely in short lines, producing a not uncommon form; but the presence in all the others of one line—mostly the second in the verse—which flows continuously, with only an aspirate pause in the middle, like that before the short line in the Sapphic Adonic, while the fifth has at the middle pause no similarity of sound with any part beside, gives the versification an entirely different effect. We could wish the capacities of our noble language, in prosody, were better understood.—*Ed. Am. Rev.*]

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 visiter," 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 tried 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 visiter entreating entrance at my chamber door—
 Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
 Soon I heard again a tapping somewhat louder than before.
 "Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;
 Let me see, then, what thence comes, 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 an instant 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 sublunary 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."
 Quoth the raven, "Nevermore."

Wondering 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—so, when Hope he would adjure,
 Stern Despair returned, instead of the sweet Hope he dared adjure—
 That sad answer, "Nevermore!"

But the raven still beguiling all my sad soul 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 lamplight gloated o'er,
 But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o'er,
 She shall press, ah, nevermore !

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
 Swung by angels whose faint 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 !
 Let me 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 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 !

“The Raven”, *Evening Mirror* (New York), 29 janvier 1845.

We are permitted to copy (in advance of publication) from the 2d No. of the *American Review*, the following remarkable poem by EDGAR POE. In our opinion, it is the most effective single example of “fugitive poetry” ever published in this country; and unsurpassed in English poetry for subtle conception, masterly ingenuity of versification, and consistent, sustaining of imaginative lift and “pokerishness.” It is one of these “dainties bred in a book” which we feed on. It will stick to the memory of everybody who reads it¹.

The Raven.

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 visiter,” 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 tried 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again 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; —

¹ L’auteur présumé de l’introduction est Nathaniel Parker Willis, un ami de Poe.

'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 an instant 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."
Quoth the raven, "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 — so, when Hope he would adjure,
Stern Despair returned, instead of the sweet Hope he dared adjure —
That sad answer, "Nevermore!"

But the raven still beguiling all my sad soul 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 angels whose faint 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 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!

We are permitted to copy (in advance of publication) from the 2d No. of the American Review, the following remarkable poem by EDGAR POE. In our opinion, it is the most effective single example of "fugitive poetry" ever published in this country; and unsurpassed in English poetry for subtle conception, masterly ingenuity of versification, and consistent, sustaining of imaginative lift and "poetishness." It is one of these "dainties bred in a book" which we feed on. It will stick to the memory of everybody who reads it.

The Raven.

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 tried to borrow
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—
Satanstoe 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; doubting then to return
"No," said I, "nor Malen, truly your forgiveness I can
But the fact is I was rapping, 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"—then I opened wide
The door—
Darkness there, and nothing more.

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

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again a tapping somewhat louder than before.
"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice!
Let me see, then, what thence comes, and this mystery explore—
Let my heart be stilled a moment and this mystery explore—
"To 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 rusty days of yore,
Not the least handsome creature that bird-eaten wood is to be seen,
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 soul into raptures, fell into raptures,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore—
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no crested
Glossy raven, and amidst yon wakening of thy night,
Tell me what thy lady's name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the raven, "Nevermore!"

Much I marvelled the mystic utterance to hear distinctly,
Though its answer little meaning—little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing any bird so wondrously
End or least upon the sculptured bust above my 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 out-pour,
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."
Quoth the raven, "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply to 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 fast—when, Hope he sternly denied,
That the soul might hope—"
Quoth the raven, "Nevermore!"

And the raven still beguiling all my soul into raptures, fell into raptures,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of the bust, and
There upon the velvet sinking, I betook myself to talking
Fancy into fancy, following what this sallow-browed bird
Said—
What the grim, ungodly, godless, godless, and ungodly
Mind in seeking "Nevermore!"

This I sat engaged in pursuing, but no visible expression
To the bird whose fiery eyes now burned into my bosom,
This and more I sat divining, with my head in case to
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated on,
But whose velvet-velvet lining was the lamp-light gloated on,
So that the raven, soothed by the lamp-light gloating on,
Should be lit on, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint feet fell from the sky—
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee
Raptures—ecstasy and rapture from thy memory of 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,
Doubtless, yet all unconscious, on this desert land thou
On this lone and haunted shore—tell me, I implore,
Is there—no—there bein 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 who looks on
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant
Hull, a day a mortal 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 stern of parting, bid or farewell!" I shrieked, upstarting—
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that 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 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!

Public Land Sales of the United States.

The last annual Report of the Commissioner of the General Land Office, which was laid before Congress January 2d, 1844, has just been printed. It contains some very interesting facts and suggestions, which we proceed to lay before our readers. From the letter of the Secretary of the Treasury it appears that the sales of public land during the calendar year, 1842, amounted to 1,639,674 acres; producing more than \$2,000,000—exceeding the sales of 1841 by more than \$400,000. Of the large amount of land thus sold, not more than

2,000 acres were disposed of above the minimum price of one dollar and twenty-five cents per acre. This Mr. Spruce attributed to the operation of the pre-emption law, which enables the actual settler to secure the choicest land at the lowest price. More than 100,000 patents for lands have been issued during the year and transmitted for delivery to the purchasers. Among the suggestions contained in the report of the Commissioner of the Land Office, the Secretary of the Treasury invites particular attention to the cases of suspended patents in the Mineral Point District, as requiring prompt action. The amendment to the pre-emption law, also suggested by the Commissioner, seems to deserve early attention as well as to prevent frauds on the government, to give the fair and honorable orders an opportunity for the selection of good lands.

In the year 1842, nearly eleven millions of acres of the public land were brought into market, and surveys then pending to bring a like quantity into market in the year 1843; and deeming it desirable to continue this policy, as demanded both by the interest and enterprise of the country, estimates for future surveys were submitted in the annual report of the Commissioner General of the Land Office, in his previous report. While the amount of revenue to be raised was justly taken into consideration, the importance was not overlooked of having the remainder of the public domain in the States entirely open to their citizens, and the settlements extended in the newer portions of the country. The means granted being ample, the surveys were accordingly pressed forward with great activity; the surveyors general having manifested a zeal, energy, and promptitude well suited to the responsibility which devolved on them. It was thought possible that in Florida some hostility might be shown, and delay created, by the Indians who might be found lingering in some parts of it; and the War Department, at an early day gave authority for a military escort to be furnished from their posts in that country, in case of any such occurrence; but, as the surveying parties met with no interruption of the kind, they did not avail themselves of that precautionary measure.

There have been surveyed, since the Commissioner's last annual report, upwards of four millions and a half acres, exclusive of private land claims, and some re-surveyed, where the field-notes were lost or destroyed by fire. In the south and southwest the surveys are extending to the farthest point, and in the northwest are progressing with the extinguishment of the Indian title. These surveys with the exception of the private land claims, formed the basis of the sales for the year 1844. On the establishment of the boundary-line between this country and Texas, under the convention of the 25th April, 1828, it was ascertained that some of our surveys and sales were within the Texas territory; and orders were therefore given to the surveyor general of Louisiana to correct his surveys, so as to limit them to the true boundary, and make due returns thereof to the Land Office, that proper measures may be taken to refund the purchase money in all cases of sales thus erroneously made.

“The Raven”, *New York Daily Tribune*, 4 février 1845.¹

From the American Review for February.

THE RAVEN BY EDGAR A. 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.
“ ’T is some visiter,” 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 tried 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
“ ’T is some visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again 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; —
‘T is 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 an instant stopped or stayed he;

¹ Version qui tient compte des remaniements de Poe exigés avant publication auprès de John Augustus Shea.

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 marveled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no sublunary 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 the melancholy burden bore,
Nevermore — ah, nevermore!”

But the raven still beguiling all my sad soul 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 lamplight gloated o’er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o’er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint 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!
Let me 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 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!

“The Raven”, *Broadway Journal*, 8 Février 1845.

We copy the following poem from the *American Review*, the new *Whig Magazine*, on account of its unusual beauty. It will have been read by many of our city subscribers, we have no doubt, before it reaches them in our columns, but there are others to whom it will be as welcome as it is new.

Mr. Willis copies it into the *Mirror* with the following remarks. “In our opinion it is the most effective single example of fugitive poetry ever published in this country; and unsurpassed in English poetry for subtle conception, masterly ingenuity of versification and consistent sustaining of imaginative lift. It is one of those ‘dainties bred in a book,’ which we feed on. It will stick to the memory of everybody who reads it.”

THE RAVEN.

—
BY EDGAR A. 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 visiter,” 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 tried 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again 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 an instant 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 the melancholy burden bore,
Of “Nevermore” — of “Nevermore.”

But the raven still beguiling all my sad soul 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 lamplight gloated o’er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o’er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint 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 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!

“The Raven”, *Southern Literary Messenger*, Mars 1845.

THE RAVEN.

BY EDGAR A. POE.

The following poem first appeared, we think, in the Evening Mirror; though intended for the American Review. It has since been frequently republished with the highest approbation. Still we take pleasure in presenting it to our readers, who must remember with delight many of the contributions of Mr. Poe to the *Messenger*.

Mr. Brooks, Editor of the N. Y. Express, says:

“There is a poem in this book, [The American Whig Review,] which far surpasses anything that has been done even by the best poets of the age: — indeed there are none of them who could pretend to enter into competition with it, except, perhaps, Alfred Tennyson; and he only to be excelled out of measure. Nothing can be conceived more effective than the settled melancholy of the poet bordering upon sullen despair, and the personification of this despair in the Raven settling over the poet’s door, to depart thence ‘Nevermore.’ In power and originality of versification the whole is no less remarkable than it is, psychologically, a wonder.”

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 visiter,” 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 tried 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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.

Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again 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 an instant 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 the melancholy burden bore
Of “Nevermore” — of “Nevermore.”

But the raven still beguiling all my sad soul 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 lamplight gloated o'er,
But whose velvet violet lining, with the lamplight gloating o'er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels, whose faint 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 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!

“The Raven”, *The Raven and Other Poems*, New York & London, Wiley and Putnam, 1845.

THE RAVEN.

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 visiter,” 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 darkness 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 I heard again 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 an instant 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 all my sad soul 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 lamplight gloated o’er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o’er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint 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!

“The Raven”, *Philadelphia Saturday Courier*, 25 juillet 1846.

OUR CLASSIC NICHE.

What’s the business,
That such a hideous trumpet calls to parley
The sleeper of the house — speak, speak.
[SHAKS. MACBETH.

EDGAR A. POE, Esq.

The occupant of our “Classic Niche” to-day, is acknowledged by all his contemporaries one of the most original and gifted geniuses of his times; certainly no American poem, for many years, has attracted, on both sides [[of]] the water, so much attention from the literary, critical, and general reader, as the following remarkable one, which we herewith set afloat on a new tour of the newspapers.

Mr. Poe’s forte is in the mystical philosophy of nature, and his powerfully analytic and penetrating mind gives him the facility of revelling in the supernatural or forbidden fields of occult science. His most remarkable efforts, aside from “The Raven,” are his very numerous Prose Tales, some of which have elicited very high encomiums from the first British critics, and continue to attract no little attention at home. He is at present creating quite an excitement by his sketches of literary people of New York, now being published in Godey’s Lady’s Book, and which we hear are to be extended to embrace the whole Union, and the whole to be issued in book form, simultaneously here and in England, — with autographs. Mr. Poe is about thirty-three years of age, slight make, sharp features, with very broad forehead. His younger years were passed in Virginia, where, being early left an orphan, he was adopted and educated liberally by a wealthy gentleman, a Mr. Allen [[Allan]]. Like Byron, he espoused the Greek cause, and sailed for Europe, but was prevented by accident from joining their fortunes. Subsequently he passed a short time at West Point, but finally turned his attention exclusively to authorship.

THE RAVEN.

BY EDGAR A. 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; —
That 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 darkness 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 I heard again 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 an instant 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 all my sad soul 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 lamplight gloated o’er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o’er
She shall press, ah, nevermore!

Then methought the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by angels whose faint 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!

URL : <<http://www.eapoe.org/works/poems/ravenn.htm>>. Consulté le 22 octobre 2013.

THE RAVEN.

ONCE upon a midnight dreary,
While I ponder'd, 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 visiter,” I mutter'd,
“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 wish'd the morrow;
Vainly I had tried 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
Thrill'd me — fill'd me with fantastic
Terrors never felt before;
So that now, to still the beating
Of my heart, I stood repeating
“'Tis some visiter entreating
Entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 open'd 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 darkness gave no token,
And the only word there spoken
 Was the whisper'd word, "Lenore!"
This I whisper'd, and an echo
 Murmur'd back the word, "Lenore!"
Merely this, and nothing more.

Then into the chamber turning,
All my soul within me burning,
Soon I heard again 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 stepp'd a stately raven
 Of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he;
Not an instant stopp'd or stay'd he;
But, with mien of lord or lady,
 Perch'd above my chamber door —
Perch'd upon a bust of Pallas
 Just above my chamber door —
Perch'd, 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 marvell'd 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 bless'd 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 utter'd —
Not a feather then he flutter'd —
Till I scarcely more than mutter'd
 "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
Follow'd fast and follow'd faster,
 Till his songs one burden bore —
Till the dirges of his Hope the
 Melancholy burden bore
Of 'Nevermore,' — of 'Nevermore.' "

But the raven still beguiling
All my sad soul into smiling,
Straight I wheel'd a cushion'd 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
 Burn'd 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 lamplight gloated o'er;
But whose velvet violet lining
 With the lamplight gloating o'er,

She shall press, ah, never more!

Then, methought, the air grew denser,
Perfum'd from an unseen censer,
Swung by angels whose faint 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 toss'd 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 shriek'd, 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 that is dreaming,
And the lamplight 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!

The Raven.

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 visiter,” 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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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;

¹ Manuscrit adressé vers la fin du mois de septembre 1848 à Eli Bowen, qui a ensuite transmis le poème au Dr. Whittaker, le 25 Septembre.

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 that 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 all my sad soul 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 oer,
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!
Edgar A. Poe.

Inscribed to Dr. S. A. Whittaker
of Phœnixville.

“The Raven”, version extraite de l’édition de *The Raven and Other Poems* de J. Lorimer Graham, et sur laquelle figurent des modifications manuscrites de Poe.¹

THE RAVEN.

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 visiter,” 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. <It.>

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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 <<dark>>ness gave no token, <still>
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 <<again>> a tapping somewhat louder than before. <tr.>
“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 <<r>>aven of the saintly days of yore; <R>
Not the least obeisance made he; not <<an instant>> <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 <<r>>aven wandering from the Nightly shore — <R>

¹ Nous reproduisons la deuxième version publiée sur le site : « www.eapoe.org ».

Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"

Quoth the <<r>>aven <<, >> "Nevermore." <R>

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 <<r>>aven, sitting lonely on the placid bust, spoke only <R>
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 <<h>>opes have flown before." <H>

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 <<r>>aven still beguiling all my <<sad soul>> into smiling, <R> <fancy>
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 <<angels whose faint>> foot-falls tinkled on the tufted floor. <Seraphim whose>
"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 <<r>>aven <<, >> "Nevermore." <R>

"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 <<r>>aven <<, >> "Nevermore." <R>

"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 <<r>>aven <<, >> "Nevermore." <R>

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting —

“The Raven”, *Richmond Weekly Examiner*, 25 Septembre 1849.

MR. EDGAR A. POE lectured again last night on the “Poetic Principle,” and concluded his lecture, as before, with his now celebrated poem of the Raven. As the attention of many in this city is now directed to this singular performance, and as Mr. Poe’s poems, from which only is it to be obtained in the bookstores, have long been out of print, we furnish our readers, to-day, with the only correct copy ever published — which we are enabled to do by the courtesy of Mr Poe himself.

The “Raven” has taken rank over the whole world of literature, as the very first poem yet produced on the American continent. There is indeed but one other — the “Humble Bee” of Ralph Waldo Emerson, which can be ranked near it. The latter is superior to it, as a work of construction and design, while the former is superior to the latter as a work of pure art. — They hold the same relation the one to the other that a masterpiece of painting holds to a splendid piece of mosaic. But while this poem maintains a rank so high among all persons of catholic and generally cultivated taste, we can conceive the wrath of many who will read it for the first time in the columns of this newspaper. Those who have formed their taste in the Pope and Dryden school, whose earliest poetical acquaintance is Milton, and whose latest Hammond and Cowper — with a small sprinkling of Moore and Byron — will not be apt to relish on first sight a poem tinged so deeply with the dyes of the nineteenth century. The poem will make an impression on them which they will not be able to explain — but that will irritate them — Criticism and explanation are useless with such. Criticism cannot reason people into an attachment. In spite of our pleas, such will talk of the gaudiness of Keats and the craziness of Shelley, until they see deep enough into their claims to forget or be ashamed to talk so. Such will angrily pronounce the Raven *flat nonsense*. Another class will be disgusted therewith, because they can see no purpose, no allegory, no “meaning,” as they express it, in the poem. These people — and they constitute the majority of our practical race — are possessed with a false theory. — They hold that every poem and poet should have some moral notion or other, which it is his “mission” to expound. That theory is all false. To build theories, principles, religions, &c., is the business of the argumentative, not of the poetic faculty. The business of poetry is to minister to the sense of the beautiful in human minds. — That sense is a simple element in our nature — simple, not compound; and therefore the art which ministers to it may safely be said to have an ultimate end in so ministering. This the “Raven” does in an eminent degree. It has no allegory in it, no purpose — or a very slight one — but it is a “thing of beauty,” and will be a “joy forever,” for that and no further reason. In the last stanza is an image of settled despair and dependency, which throws a gleam of meaning and allegory over the entire poem — making it all a personification of that passion — but that stanza is evidently an afterthought, and unconnected with the original poem. The “Raven” itself is a mere narrative of simple events. A bird which had been taught to speak by some former master, is lost in a stormy night, is attracted by the light of a student’s window, flies to it and flutters against it. Then against the door. The student fancies it a visitor, opens the door, and the chance word uttered by the bird suggests to him memories and fancies connected with his own situation and the dead sweetheart or wife. Such is the poem. — The last stanza is an afterthought. The worth of the Raven *is not in any “moral,” nor is its charm in the construction of its story.* Its great and wonderful merits consist in the strange, beautiful and fantastic imagery and colors with which the simple subject is clothed — the grave and supernatural tone with which it rolls on the ear — the extraordinary vividness of the word painting, — and the powerful but altogether indefinable appeal which is made throughout to the organs of ideality and marvellousness. Added to these is a versification indescribably sweet and wonderfully difficult — winding and convoluted about like the mazes of some complicated overture by Beethoven. To all who have a strong perception, of tune there is a music in it which haunts the ear long after reading. These are great merits, and the Raven *is a gem of art.* It is stamped with the image of true genius — and genius in its happiest hour. It is one of those things an author never does but once.¹

THE RAVEN.

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

¹ Introduction de John Moncure Daniel.

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
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.”

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 visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter 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 »

Liste chronologique des traductions françaises de « The Raven »¹

1853

Anon., « Le Corbeau », *Journal d'Alençon*, 9 Janvier 1853. Dans un article de Poulet-Malassis sur Poe. Poème attribué par William T. Bandy à Léon de Wailly.

BAUDELAIRE C., « Le Corbeau », *L'Artiste*, 1^{er} mars 1853.

1854

BAUDELAIRE C., « La Genèse d'un poème », *Le Pays*, 29 juillet 1854.

1856

HUGHES W. L., « Le Corbeau », *Le Mousquetaire*, 23 janvier 1856.

1857

CHATELAIN F. (de), « La Corneille », « Les Cloches », *Beautés de la poésie anglaise*, Whittaker & Company, 1857.

1867

RICHARD O. J., « Le corbeau », *Miscellanées, Poésies*, par O.J.R., Rochefort, imprimerie Ch. Thèze, 1867.

1869

GOUBERT E., *Le Corbeau, conte fantastique en vers*, Rennes, Oberthur, 1869.

1875

MALLARMÉ S., *Le Corbeau / The Raven*, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, Richard Lesclide, Éditeur, 1875.

1879

ALLENET A., *Poésies d'Edgar Poe*, « Le Corbeau », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} août 1879.

¹ Liste établie d'après la tentative de liste chronologique des traductions françaises de Poe publiée sur le site : « www.eapoe.org » à l'adresse suivante : <<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/wtb19591.htm>> (consulté le 22 octobre 2013), la bibliographie établie par Claude Richard dans le volume des œuvres complètes de Poe en français édité dans la collection « Bouquins » (*CEP*, p. 1583-1588), le catalogue général de la BNF, et grâce à des recherches que nous avons effectuées sur internet en consultant essentiellement des sites de vente de livres en ligne.

1882

GAUSSERON B. H., *Le Corbeau*, Paris, Quantin, 1882.

1884

GUILLEMOT E., « Le corbeau », *Œuvres choisies d'Edgar Poe*, Paris, Degorge-Cadot, 1884.

1885

ROLLINAT M., « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *Le Feu follet*, Paris, Juin 1884-Mai 1885

1887

MALLARMÉ S., *Le Corbeau*, avec les illustrations d'Édouard Manet, Paris, Vanier, 1887.

1888

Anon., *Contes extraordinaires : Le Scarabée d'or. – Le Puits et le Pendule. – Le Portrait ovale. – La Lettre volée. – Le Chat noir. – Double assassinat dans la rue Morgue. – Hop-Frog. – Le Cas de M. Valdemar. – Le Corbeau.*, [Traduction anonyme], Paris, C. Marpon & E. Flammarion, Éditeurs, 1888.

MALLARMÉ S., *Les Poèmes*, Bruxelles, Deman, 1888.

1889

MALLARMÉ S., *Les Poèmes*, Paris, Vanier, 1889.

MOUREY G., *Poésies complètes*, avec une introduction de Joséphin Péladan, Paris, C. Dalou, 1889.

1894

ROLLINAT M., « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *La Revue Hebdomadaire, Romans – Histoire – Voyages*, Troisième année, août 1894, tome XXVII, Paris, Librairie Plon, 1894.

1908

ORBAN V., *Poèmes complets ; Scènes de Politian ; Le Principe poétique ; Marginalia*, notice biographique et bibliographique par Alphonse Siché, Paris : L. Michaud, Bibliothèque des poètes français et étrangers ; 8, 1908.

1910

MOUREY G., *Poésies complètes*, précédées d'une lettre de John H. Ingram et suivies de « La Philosophie de la composition », et de notes biographiques et bibliographiques, Paris, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers », 1910.

1911

MASSON A., « Le corbeau », *Nouveaux contes étranges*, illustrations de Lobel-Riche, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, « Idéal-Bibliothèque », 1911.

1913

SERRUYS J., *Les Cloches et quelques autres poèmes*, illustrés par Edmond Dulac, Paris, H. Piazza, 1913.

1917

JYM [MOISAN J.-Y.], *Le Corbeau, poème d'Edgar Poe. Adaptation française en prose rythmée, avec texte anglais en regard*, (S. l.), impr. Chaperonnière, 1917.

1918

LAUVRIÈRE É., *Contes et poésies*. Introduction, traduction et notes par Émile Lauvrière, Paris : la Renaissance du livre, Les Cent chefs-d'œuvre étrangers, n° 76, (1918). Contient : « William Wilson ». « Le Chat noir ». « Le Cœur révélateur ». « La Chute de la maison Usher ». « Bérénice ». « Morella ». « Ligeia ». « Eléonore ». « Silence ». « Ombre ». *Poésies*.

1920

HUC M., « The Raven » (le Corbeau) avec adaptation en vers de Marcelin Huc, Paris, E. Bernard, 1920.

1922

DELARUE MARDRUS L., *Six poèmes : Ulalume, le Corbeau, la Dormeuse, À Hélène, la Cité dans la mer, Lénore*, traduits en vers français par Lucie Delarue Mardrus, Paris, impr. de Léon Pichon : aux dépens des amateurs, 1922.

1926

ROLLINAT M.,

- « Le corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse », « Hélène », traduits d'Edgar Poe, *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Ferquelle éditeur, 1926.]
- *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1926. Contient « Le Corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse » et « Hélène ».

1929

GODOY A., *Le Corbeau*, orné d'un frontispice de Mariette Lydis, Paris, Émile-Paul frère, 1929.

1933

D'OLIVERA JACKOWSKA S.

- *La Réhabilitation de Edgar Poe et ses plus beaux poèmes en vers français, avec texte anglais en regard*, Préface de C. Cestre, Paris : les Amis d'Edgar Poe, 1933.
- *Le Corbeau d'Edgar Poe. Deuxième volume de ses plus beaux poèmes en vers français avec texte anglais en regard*. Préface de M. le professeur C. Cestre, Paris : les amis d'Edgar Poe, 1933.

1935

LAUVRIÈRE É., « le corbeau », *Le Génie morbide d'Edgar Poe — Poésies et contes*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, « Temps et visages », 1935.

1937

MAGALLON X. (de), *Le Corbeau*, [Signé : Edgar Poe.], Sainte-Marguerite de la Mer, Éditions des Iles de Lérins ; (Nice, impr. de Crouzet), 1937.

1942

PASCAL P., *Poèmes*, traduction en vers, et vers pour vers de Pierre Pascal. Préface de Bernard Fay, Paris, Mercure de France, 1942.

1947

D'OLIVERA JACKOWSKA S., *Les Vers dorés de Pythagore en vers français et deux poèmes inédits : la souveraineté de Dieu, inspiré de la Bhagavad Gita ; Contemplation, de Edgar Poe*, Paris, Édition Les Amis d'Edgar Poe, 1947.

1948

SAVORET A., « Le Corbeau » (traduction en vers), *La Revue palladienne*, n° 3, juillet-août 1948.

1949

LEMONNIER L., *Poèmes d'Edgar Poe*, première édition complète / traduction nouvelle avec une préface et des notes par Léon Lemonnier, Paris, J. Corti, 1949. Texte français et anglais en regard.

1968

PARISOT H., *Le corbeau et autres poèmes = The Raven and other poems*, illustrations par Gustave Doré, Paris, le Terrain vague, 1968.

1969

LEMONNIER L., *Poèmes d'Edgar Poe*, Première édition complète, traduction nouvelle avec une préface et des notes par Léon Lemonnier, Paris, Librairie José Corti, 1949.

1970

PASCAL P., *Le Corbeau. [The Raven]*, nouvellement traduit en vers équivalents et décrypté avec des commentaires arithmétiques, géométriques et alchimiques, par Pierre Pascal. 1845. Rome : Editions du Cœur fidèle, 1970.

1972

PARISOT H., *Poèmes*, texte américain accompagné de sa traduction française par Henri Parisot, [Paris], Flammarion, Collection L'Age d'or, 1972.

1978

PARISOT H. *Poèmes*, chronologie, introduction et bibliographie par Claude Richard, Paris : Aubier-Montaigne, Collection bilingue, 1978.

1988

BOUTANG P., (trad.), *Art poétique autres mêmes*, Paris, La Table ronde, 1988. Contient une traduction de « The Raven ».

1989

RAND N, « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Le cryptage et la vie des œuvres : Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Avant-propos de Maria Torok, Éditions Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1989. Le chapitre contient la traduction de « The Raven » par Nicholas Rand

1986

ROBIN A., *Écrits oubliés, tome II : Traductions*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Éditions Ubacs, 1986. Contient la traduction de « The Raven » par Armand Robin.

1997

BECKER-HO A., *Dix poèmes d'Edgar Poe*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997. Texte anglais et traduction française en regard.

JUSTIN H., « Mort emporte », traduction de « The Raven » proposée par Henri Justin dans une contribution au colloque interne des anglicistes de la Faculté des Lettres d'Orléans, « State of the Art », le 28 avril 1997, et publiée dans « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », Université d'Orléans, *Sources*, 3, automne 1997.

TURNER F., *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe traduit de l'américain par François Turner & accompagné d'un burin par Éric Garnier, Éditions de Vallongues, 1997.

1999

MIĆEVIĆ K., *Le corbeau*, neuf traductions différentes par Kolja Mićević, dessins de Veličković, Paris : K. Mićević, 1999. Texte anglais suivi des traductions françaises.

2008

HAUTEPIERRE J., « Le corbeau », *Poèmes d'Edgar Allan Poe*, Paris, Éditions Publibook, 2008.

2009

CADAS J., *Douze poèmes d'Edgar Poe*, vers français de Jean Cadas ; frontispice de Sam Jones. - [Perros-Guirec], Anagrammes, cop. 2009.

2010

BLITHIKIOTIS N., *Le corbeau*, Edgar Allan Poe, [Chauray] : N. Blithikiotis, 2010.

« LE CORBEAU » PAR BAUDELAIRE

Variantes

1853

1854

Strophe 2

et les braises divisées et mourantes répandaient leur **âme** sur le plancher.

et les braises divisées et mourantes répandaient leur **reflet** sur le plancher

Strophe 3

si bien qu'alors, pour apaiser **le battement** de mon cœur,

si bien qu'alors, pour apaiser **les battements** de mon cœur,

Strophe 8

« Quoique ta huppe soit rase et courte, dis-je, tu n'es sûrement pas un **c...**, lugubre, sinistre et ancien **corbeau**, voyageur parti des rivages de la nuit. – Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur les rivages de la Nuit Plutonienne ? » – Le **corbeau** dit : « Jamais plus. »

« Quoique ta huppe soit rase et courte, dis-je, tu n'es sûrement pas un **poltron**, lugubre, sinistre et ancien **Corbeau**, voyageur parti des rivages de la nuit. – Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur les rivages de la Nuit Plutonienne ? » – Le **Corbeau** dit : « Jamais plus. »

Strophe 9

– **mais** nous ne pouvons empêcher d'accorder qu'aucun **être** vivant –

– **car** nous ne pouvons empêcher d'accorder qu'aucun **homme** vivant –

Strophe 10

Mais le **corbeau**, perché solitairement sur le buste placide,

Mais le **Corbeau**, perché solitairement sur le buste placide,

Strophe 16

– dis à cette âme comblée de douleur, si **dans un monde lointain** – elle pourra embrasser une fille sanctifiée que les anges nomment Lénore, – embrasser une rare et radieuse fille que les anges nomment Lénore. » – Le **corbeau** dit : « Jamais plus. »¹

– dis à cette âme comblée de douleur, si dans **le Paradis** – elle pourra embrasser une fille sanctifiée que les anges nomment Lénore, – embrasser une rare et radieuse fille que les anges nomment Lénore. » – Le **Corbeau** dit : « Jamais plus. »²

¹ Edgar Poe, [“Le Corbeau”], Notes et variantes, *Œuvres en prose*, édition présentée, établie et annotée par Yves Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1132-1135.

² *Ibid.*

Une fois sur un minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, – sur **quelques** précieux et curieux **volumes** d'une doctrine oubliée, – **comme je laissais tomber ma tête**, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement – comme de quelqu'un frappant distinctement, 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 **rappelle** que c'était dans le **pâle** décembre, – et **les braises divisées et mourantes répandaient leur reflet sur le plancher**. – Ardemment, je désirais le matin ; – **vainement, j'avais cherché à tirer – de mes livres un sursis à mon chagrin, mon chagrin pour la morte Lénore**, – la rare et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, – **sans nom ici à jamais**.

Et le soyeux, **mélancolique, indéterminé froufrou de chaque rideau de pourpre** – me pénétrait, me remplissait de **fantastiques terreurs**, inconnues jusqu'à ce jour ; – si bien **qu'alors**, pour apaiser les battements de mon cœur, je me **levai**, répétant : – « c'est quelque visiteur **sollicitant** l'entrée à la porte de ma chambre, – quelque visiteur attardé sollicitant l'entrée à la porte de ma chambre ; c'est cela, et rien de plus. »

En ce moment, mon âme devint plus forte ; dès lors, n'hésitant pas plus longtemps : – Monsieur, dis-je, ou madame, **vraiment** j'implore votre pardon ; – mais le fait est que **j'étais assoupi, et si discrètement vous êtes venu frapper**, – et si faiblement vous êtes venu **tapoter, tapoter** à la porte de ma chambre, – qu'à peine étais-je **sûr** de vous avoir entendu. » **Ici**, j'ouvris la porte toute grande : – les ténèbres, et rien de plus.

Scrutant profondément ces ténèbres, **longtemps je restai m'étonnant, craignant, – doutant**, rêvant des rêves qu'aucun mortel jamais n'**avait** osé rêver **jusqu'alors** ; – mais le silence **resta inviolé**, et le **calme ne rendit aucun témoignage**, – et le seul mot **prononcé** fut un nom chuchotté [*sic*] : « Lénore ! » – C'est moi qui le chuchottai (*sic*), et un écho **murmura après moi le mot** « Lénore ! » – **simplement** cela, et rien de plus.

Retournant dans ma chambre, **toute mon âme brû-**

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 **douce-ment**, 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**

lant au dedans de moi, – bientôt j’entendis un nouveau tapotement un peu plus fort que le premier. – Sûrement, **me dis-je, sûrement** il y a quelque chose **au châssis** de ma fenêtre ; – voyons donc ce que c’est et explorons ce mystère ; – laissons mon cœur se calmer un **moment**, et explorons ce mystère ; – c’est le vent, et rien de plus.

Alors, j’ouvris le volet, **quand, avec une grande brusquerie et un grand mouvement d’ailes, – se jeta en dedans un magnifique corbeau des vénérables temps anciens.** – Il ne fit pas la moindre révérence, ne s’arrêta pas, n’hésita pas **un instant**, – mais avec la mine d’un lord ou d’une lady, se percha au-dessus de la porte de la chambre, – se percha sur un buste de **Minerve**, juste au-dessus de la porte de la chambre, – se percha, s’installa, et rien de plus.

Donc, cet oiseau d’ébène, transformant sa mélancolique humeur en humeur souriante, – par le grave et sévère décorum de sa contenance, il la dissipa : « **Quoique ta huppe soit rase et courte, dis-je, tu n’es sûrement pas un poltron, lugubre, sinistre et ancien Corbeau,** voyageur parti des rivages de la nuit. – Dis-moi quel est ton nom seigneurial **sur les rivages de la Nuit Plutonienne ?** » – Le Corbeau dit : « **Jamais plus.** »

Je m’émerveillai fort que ce disgracieux volatile entendît si **manifestement** la parole, – **quoique** sa réponse n’eût pas grand sens et ne **comportât pas grand allègement** ; – car **nous ne pouvons empêcher d’accorder qu’aucun homme vivant – n’a jamais eu la béatitude** de voir un oiseau au dessus de la porte de sa chambre, – un oiseau, **un animal**, sur un buste sculpté au dessus de la porte de sa chambre, – **avec** un nom tel que « **Jamais plus.** »

Mais le Corbeau, perché solitairement sur le buste placide, **disait simplement – cette unique parole,** comme si dans **cette unique parole** il répandait toute son âme ; – **puis** il ne prononça **plus rien**, il ne remua pas une plume, – jusqu’au **moment où je murmurai à peine** : « D’autres amis se sont **envolés autrefois** ; vers le matin il me quittera comme mes espérances se sont **envolées autrefois.** » – **Alors** l’oiseau dit : « **Jamais plus.** »

Surpris de ce silence interrompu par une réplique proférée si à propos : « Sans doute, **me dis-je, ce qu’il répète est tout son fonds et tout son bagage,** – qu’il a pris **de** quelque maître infortuné que le Mal-

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 bien 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 je me prisse à murmurer faiblement** : « D’autres amis se sont **déjà envolés loin de moi** ; vers le matin, **lui aussi,** il me quittera comme mes **anciennes** espérances **déjà envolées.** » L’oiseau dit **alors** : « **Jamais plus !** »

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

heur impitoyable – **poursuivit loin, poursuivit toujours plus loin** jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un refrain, – jusqu'à ce que le *de Profundis* de son espérance **adoptât** ce mélancolique refrain – **de** : « Jamais plus. »

Mais le Corbeau induisant **toujours** ma triste âme à sourire, – je **coulai directement** 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 – **fantaisie à fantaisie**, cherchant ce que ce **fatal** oiseau des anciens jours, ce que ce **lugubre**, disgracieux, sinistre, maigre et **fatal** oiseau des anciens jours – voulait **dire** en croassant : « **Jamais plus.** »

Je m'entêtai à deviner cela, mais sans adresser une syllabe – **au volatile** dont les yeux ardents brûlaient maintenant **l'intérieur de ma poitrine** ; – je cherchai à deviner cela **et autre chose** encore, ma tête reposant **mollement** – sur **l'étoffe de velours** du coussin **avec** la lumière de la lampe, – **ce coussin de velours violet avec** la lumière de la lampe **se reflétant dessus**, – qu'*elle* ne pressera plus, ah ! jamais plus !

Alors il me sembla que l'air s'épaississait **et qu'il était parfumé** par un encensoir invisible, – **balancé par un séraphin** dont les pas frôlaient le tapis **du parquet**. – « **Pauvre diable**, m'écriai-je, ton Dieu **t'a prêté**, par ses anges il t'a envoyé – du répit, du répit et du népenthès **contre les** ressouvenirs de Lénore ! – **bois, oh ! bois** ce bon népenthès et oublie cette Lénore perdue ! » – Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

« Prophète, dis-je, **objet** de malheur ! oiseau ou démon, toujours prophète ! **soit que le Tentateur t'envoie**, soit que la tempête t'ait **fait échouer ici**, – **désolé, mais toujours indompté**, sur cette terre déserte ensorcelée, – dans ce logis par l'Horreur hanté, dis-moi **vrai**, je t'en supplie, – **y a-t-il, y a-t-il** un baume de Judée ? **dis-moi**, je t'en supplie. » – Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

« Prophète, dis-je, **objet** de malheur ! oiseau ou démon, toujours prophète ! par ce ciel tendu sur **nous**, par ce Dieu que tous deux nous adorons, – dis à cette âme **comblée** de douleur, si dans **le Paradis** – elle pourra embrasser une fille **sanctifiée** que les anges nomment Lénore, – embrasser une **rare et radieuse** fille que les anges nomment Lénore. » – Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

« Que **ce mot** soit le signal de notre séparation, oiseau

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 de mon 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'écriais-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,

ou **esprit malin ! crie-je en me dressant, – retourne vers** la tempête **et les** rivages de la Nuit plutonienne ! – Ne laisse pas une seule plume noire **du symbole** 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 **fantôme à travers** ma porte ! » Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

Et le Corbeau **ne bougeant jamais**, est toujours **perché**, toujours **perché** – sur le buste pâle de **Minerve**, juste au dessus de la porte de ma chambre, – et ses yeux ont **tout l’aspect** des yeux d’un démon qui rêve, – et la **lueur** de la lampe **glissant** sur lui projette son ombre sur le plancher ; – et mon âme **hors de cette ombre** qui gît flottante sur le plancher – ne pourra s’élever – jamais plus !¹

oiseau ou **démon ! hurlai-je en me redressant. Rentre dans** la tempête, **retourne au** rivage de la Nuit plutonienne ; 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 !²

¹ ¹ Edgar Poe, [“Le Corbeau”], Notes et variantes, *Œuvres en prose*, édition présentée, établie et annotée par Yves Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1132-1135.

² « Le Corbeau », La Genèse d’un poème, *CEP*, p. 1004-1007.

« LE CORBEAU » PAR MALLARMÉ

Variantes

1860 I

Une fois, vers l'**effrayant** minuit, pendant que **je songeais, las** et abattu,
Sur de **gothiques** et curieux **recueils d'amours oubliés**, –
Pendant que je **penchais** la tête, **mi-endormi**, soudain vint un bruit,
Comme **d'une main** doucement heurtant, heurtant à la porte de ma chambre,
« C'est quelque **ami** » murmurai-je, « frappant à la porte de ma chambre –
« Seulement cela et rien de plus »

Ah ! distinctement je me rappelle que c'était **au sombre** Décembre,
Et que chaque **tison** mourant **alentour rendait son âme** sur le parquet.
Ardemment j'aspirais au lendemain ; – vainement **j'avais donc prié**
Mes vieux livres d'éteindre mon regret – mon regret pour la morte Léonore –
Pour la rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore –
De nom ici, elle n'en **a plus !**

Et le **mol et tremblant** frôlement de chaque rideau de pourpre
Me traversa, – me remplissait de fantastiques terreurs **que je n'ai senties depuis** –
Si bien qu'à cette heure, pour calmer les battements de mon cœur, je demeurai sage, murmurant
« C'est quelque visiteur – **demandant** entrée à la porte de ma chambre –
« Quelque tardif **ami demandant** entrée à la porte de ma chambre
C'est cela et rien de plus – »

Aussitôt mon âme **ne trembla plus** ; n'hésitant **pas** alors **plus longtemps**
« Monsieur », dis-je « ou madame, véritablement

1860 II

Une fois, vers **un triste** minuit, pendant que **je m'appesantissais, faible** et abattu,
Sur de **bizarres** et curieux **volumes d'œuvres d'un amour oublié**, –
Pendant que **j'inclinais** la tête, **faisant presque un somme**, soudain vint un bruit,
Comme **de quelqu'un** doucement heurtant, heurtant à la porte de ma chambre
« C'est quelque **visiteur** », murmurai-je, « frappant à la porte de ma chambre –
« Seulement cela et rien de plus »

Ah ! distinctement je me rappelle que c'était **dans ce noir** Décembre,
Et que chaque **cendre** mourant **produisait des spectres** sur le parquet.
Ardemment j'aspirais au lendemain ; – vainement **j'avais cherché à emprunter**
De mes livres un allègement au chagrin – mon chagrin pour la morte Léonore –
Pour la rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore –
De nom ici, elle n'en **aura jamais plus !**

Et le **soyeux, triste et vague** frôlement de chaque rideau de pourpre
Me traversait, – me remplissait de fantastiques terreurs **jamais senties auparavant** –
Si bien qu'à cette heure, pour calmer les battements de mon cœur, je demeurai sage murmurant
« C'est quelque visiteur – **implorant** entrée à la porte de ma chambre –
« Quelque tardif **visiteur implorant** entré à la porte de ma chambre
C'est cela et rien de plus – »

Aussitôt mon âme **devint plus forte** ; n'hésitant **plus** alors
« Monsieur », dis-je « ou madame, véritablement

j'implore votre pardon
« Mais le fait est que j'étais **endormi**, et si doucement
vous êtes venu **frappant**
« Et si légèrement vous êtes venu **heurtant, heurtant**
à la porte de ma chambre,
« Que j'étais à peine sûr de vous entendre... » puis
j'ouvris toute grande la porte de ma chambre,
Il y avait **de l'ombre**, et rien de plus.

Contemplant la profondeur de cette ombre long-
temps je restai **immobile**,
Tout en rêvant des rêves surnaturels **que je n'ai ja-**
mais rêvés depuis
Mais le silence était **complet**, et dans le calme ne
s'élevait aucun bruit,
Et le seul mot **prononcé** là fut le mot chuchoté :
« Léonore ? »
Ce mot je le murmurai, et un écho murmura **alentour**
« Léonore.. ! »
Seulement cela, et rien de plus !

Après rentré dans la chambre, mon âme brûlant en
mon sein,
J'entendis encore **quelque chose frappant plus fort**
qu'auparavant.
« Sûrement » dis-je « sûrement », il y a quelque chose
à ma persienne,
Voyons donc ce qu'il y a, et explorons ce mystère –
Que mon cœur soit **calme** un moment, et explore ce
mystère.
C'est le vent, et rien de plus.

Sûr, cette fois, je poussai la persienne lorsqu'à
grande volée et grand bruit
Entre un superbe corbeau des saints jours d'autrefois.
Il ne fit aucun salut, il ne s'arrêta ou n'attendit pas une
minute.
Mais avec la **fierté** d'un lord ou d'une lady, il se per-
cha sur la porte de ma chambre
Il se percha sur **une statue de Minerve** juste au-
dessus de la porte de ma chambre
Il se percha, et se tint là, et rien de plus.

Alors, l'oiseau **aux plumes** d'ébène **arracha** un sou-
rire à ma triste pensée :
La dissipa par le sévère et grave décorum de la conte-
nance qu'il avait
« Quoique ta huppe soit coupée et rasée, tu n'es » lui
dis-je « sûrement pas poltron,
« **Horrible**, renfrogné et **vieux** corbeau rôdant hors du
rivage de la Nuit –

j'implore votre pardon
« Mais le fait est que j'étais **sommeillant**, et si dou-
cement vous êtes venu **heurtant**
« Et si légèrement vous êtes venu **frappant, frappant**
à la porte de ma chambre,
« Que j'étais à peine sûr de vous entendre... » puis
j'ouvris toute grande la porte de ma chambre,
Il y avait **la nuit** et rien de plus.

Traversant du regard profondément dans cette
nuit, longtemps je restai **là, étonné, craignant**
Doutant, rêvant des rêves surnaturels **qu'on n'avait**
jamais osé rêver avant
Mais le silence était **non rompu**, et le calme **ne don-**
nait aucune marque,
Et le seul mot **parlé** là fut le mot chuchoté (sic) :
« Léonore ? »
Ce mot je le murmurai, et un écho murmura **de son**
côté « Léonore.. ! »
Purement ce mot, et rien de plus !

Rentrant dans la chambre, **toute** mon âme brûlant en
moi,
J'entendis encore **tantôt un heurt ou quelque chose**
plus fort qu'auparavant.
« Sûrement » dis-je « sûrement », il y a quelque chose
à ma persienne ;
Voyons donc ce qu'il y a, et explorons ce mystère –
Que mon cœur soit **tranquille** un moment, et explore ce
mystère.
C'est le vent, et rien de plus.

Alors, j'ouvris le volet, lorsqu'avec un grand bruit
et un voltigement
Entre **alors** un superbe corbeau des saints jours
d'autrefois.
Il ne fit aucun salut, il ne s'arrêta ou n'attendit pas une
minute.
Mais avec la **mine** d'un lord ou d'une lady il se percha
sur 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, et se tint là, et rien de plus.

Alors l'oiseau d'ébène **séduisit en** un sourire ma triste
pensée :
Par le sévère et grave décorum de la contenance qu'il
avait
« Quoique ta huppe soit coupée et rasée, tu n'es » lui
dis-je « sûrement pas poltron,
« **Spectral**, renfrogné et **antique** corbeau rôdant hors
du rivage de la Nuit –

« Dis-moi quel est ton beau nom au rivage **infernal** de la Nuit ! »

Le corbeau : « Jamais plus ! »

Je m'étonnai beaucoup d'entendre ce **maladroit** oiseau parler aussi distinctement,

Bien que ma réponse eût peu de sens et **fût peu consolante**,

Car je suis forcé de convenir qu'aucun homme vivant, **De ceux qui vivent encore n'eût été riant** de voir l'oiseau sur la porte de sa chambre,

L'oiseau, ou le spectre, sur la statue sculptée sur la porte de sa chambre

Avec un nom comme « Jamais plus ! »

Mais le corbeau, **se tenant solitaire** sur le buste calme, dit seulement

Ce **même** mot, comme **si son âme se fut précipitée dans ce même** mot.

Il ne dit ensuite rien autre chose : il ne remua ensuite pas une plume –

Jusqu'au moment où je **murmurai lourdement** : « D'autres amis ont disparu –

Demain il s'envolera loin de moi, comme mes espérances ont disparu.

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Effrayé de ce silence interrompu par une réponse si justement faite,

« Sûrement » dis-je, « Le mot qu'il prononce est le seul Qu'il ait **retenu** de quelque maître infortuné **que l'inexorable** malheur

A poursuivi plus vite, toujours plus vite, jusqu'à ce que ses chants aient **le même** refrain

Jusqu'à ce que les chants funèbres de son espérance aient eu **pour** mélancolique refrain :

De « Jamais – jamais plus !.. »

Mais le corbeau **arrachant** encore **un sourire à mon âme en deuil**,

Sur le champ, je **tournai mon fauteuil** en face de l'oiseau, de la statue, et de la porte,

Puis, sur le velours **moelleux**, je m'abandonnai à **lier** Pensée à pensée, **cherchant** quelle chose ce **lugubre** oiseau d'autrefois –

Quelle chose ce renfrogné, horrible, maladroit, maigre et **lugubre** oiseau d'autrefois –

Voulait dire en croassant : « Jamais plus ! »

Je restai là plongé dans mes **rêveries**, mais **aucun mot**

« Dis-moi quel est ton beau nom au rivage **plutonien** de la Nuit ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Je m'étonnai beaucoup d'entendre ce **gauche** oiseau parler aussi distinctement,

Bien que sa réponse eût peu de sens et **apportât peu de consolation**

Car je suis forcé de convenir qu'aucun homme vivant **N'a jamais eu le bonheur** de voir l'oiseau sur la porte de sa chambre,

Un oiseau, ou un animal sur le buste sculpté sur la porte de sa chambre

Avec un nom comme « Jamais plus ! »

Mais le corbeau, **perché solitairement** sur le buste calme, dit seulement

Ce **seul** mot, comme **s'il versait son âme, en ce seul** mot.

Il ne dit ensuite rien autre chose : il ne remua ensuite pas une plume –

Jusqu'au moment où je **ne fis guère plus que murmurer** : « D'autres amis ont disparu **avant** –

« Demain il s'envolera loin de moi, comme mes espérances ont disparu **avant**. »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Effaré de ce silence interrompu par une réponse si justement faite,

« Sûrement » dis-je, « Le mot qu'il prononce est le seul **fonds et provision**

« Qu'il ait **pris** de quelque maître infortuné **qu'un implacable** malheur

« A poursuivi plus vite, toujours plus vite, jusqu'à ce que ses chants aient **un seul** refrain

« Jusqu'à ce que les chants funèbres de son espérance aient eu le mélancolique refrain :

« De “Jamais – jamais plus !..” »

Mais le corbeau **séduisant** encore **mon âme triste en un sourire**

Sur le champ, je **roulai un siège garni de coussin** en face de l'oiseau, de la statue, et de la porte,

Puis, sur le velours **enfonçant**, je m'abandonnai à **enchaîner**

Pensée à pensée, **pensant** quelle chose ce **sinistre** oiseau d'autrefois –

Quelle chose ce renfrogné, horrible, maladroit, maigre et **sinistre** oiseau d'autrefois –

Voulait dire en croassant : « Jamais plus ! »

Je restai là plongé dans mes **divinations**, mais **aucune**

ne venait

De l'oiseau dont les yeux de **flamme** brûlaient alors les replis de mon **âme** ;

Je restai là, cherchant **de plus en plus**, la tête doucement appuyée

Sur le **coussin, doublé de velours** que caressait le **reflet** de la lampe, –

Sur le **coussin doublé de velours et caressé par le pâle reflet de la lampe**,

Où elle ne se reposera, hélas ! Jamais plus !

Alors, il me sembla, l'air devint **nuageux**, parfumé par un invisible encensoir

Que balançaient les séraphins dont les pas **frôlaient le tapis**

« Misérable ! » m'écriai-je, ton Dieu **t'est venu en aide** ! – par ces anges il t'a envoyé

« Du **repos** – du repos et **une coupe d'oubli** pour tes souvenirs de Léonore ! »

Bois ! Oh ! bois à longs traits **cette douce coupe d'oubli** la morte Léonore !

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! » dis-je « **prophète de tristesse** ! prophète encore, oiseau ou démon !

« Que le Tentateur envoie, ou que les **autres ont jeté** à terre,

« **Pour désoler même celui qui n'a pas peur de cette terre déserte et infernale** –

« Dans ce séjour hanté par l'horreur – dis-moi, **c'est du cœur que** je t'implore –

« **Est-ce là – est-ce là** un baume du ciel ? dis-le-moi – dis-le-moi – je t'implore ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! » dis-je « **prophète de tristesse** ! prophète, encore, oiseau ou démon !

« Par le ciel qui **s'incline** au-dessus de nous – par ce Dieu que **tous adorent** –

« Dis-**moi si** mon âme accablée de douleur, dans le lointain Aidenn

« Embrassera une sainte jeune fille que les anges nomment Léonore –

« Embrassera une rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore. »

Le corbeau dit « Jamais plus. »

« Que ce mot soit le signal de **ton départ**, oiseau ou démon ! » criai-je en m'élançant –

« Retourne dans la tempête et au rivage **infernal** de la nuit !

« Ne laisse aucune de tes plumes noires comme un

syllabe ne venait

À l'oiseau dont les yeux de **feu** brûlaient alors les replis de mon **sein** ;

Je restai là, cherchant **cela et plus**, la tête doucement appuyée

Sur la **doublure de velours du coussin** que caressait **la lumière** de la lampe, –

Sur la **doublure de velours violet avec la lumière de la lampe la caressant**,

Qu'elle ne pressera, hélas ! Jamais plus !

Alors, il me sembla, l'air devint **plus épais**, parfumé par un invisible encensoir

Que balançaient les séraphins dont les pas **résonnaient sur le parquet des secousses de laine**

« Misérable ! » m'écriai-je, ton Dieu **t'a prêté** par ces anges **qu'il t'a envoyés**

« Du **répit** – du repos et **du népenthès** pour tes souvenirs de Léonore !

« Bois ! Oh ! bois à longs traits **ce doux népenthès, et oublie cette** morte Léonore ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! » dis-je « **chose de malheur** ! prophète encore, oiseau ou démon !

« Que le Tentateur envoie, ou que les **tempêtes l'aient échoué** à terre,

« **Désolé, cependant tout intrépide, enchanté dans cette terre déserte**

« Dans ce séjour hanté par l'horreur – dis-moi, **vraiment** je t'implore –

« **Y a-t-il – y a-t-il** un baume du ciel ? dis-le-moi – dis-le-moi – je t'implore ! »

Le corbeau dit « Jamais plus. »

« Prophète » dis-je « **oiseau de malheur** ! prophète, encore, oiseau ou démon !

« Par le ciel qui **se courbe** au-dessus de nous – par ce Dieu que **nous deux adorons** –

Dis à **cette** âme accablée de douleur, dans le lointain Aidenn

« **Si elle** embrassera une sainte jeune fille que les anges nomment Léonore –

« Embrassera une rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore. »

Le corbeau dit « Jamais plus. »

« Que ce mot soit le signal de **notre séparation**, oiseau ou démon ! » criai-je en m'élançant **debout** –

« Retourne dans la tempête et au rivage **plutonien** de la nuit !

« Ne laisse aucune de tes plumes noires comme un

souvenir de ton mensonge !

« Laisse **entière** ma solitude ! quitte le buste de ma porte !

« Retire ton bec de mon cœur, et retire ta forme **lugubre** de ma porte ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus. »

Et le corbeau sans jamais s'envoler est encore se tenant, est encore se tenant,

Sur la statue de Pallas **qu'argente la lune** juste **sur** la porte de ma chambre ;

Et ses yeux sont **les miroirs du rêve embrasé d'un démon**,

Et la lueur de la lampe **rayonnant** sur lui projette son ombre sur le parquet,

Et mon âme, par cette ombre qui s'étend et flotte sur le parquet

Ne sera quittée jamais plus !¹

souvenir de ton mensonge !

« Laisse **vierge** ma solitude ! quitte le buste de ma porte !

« Retire ton bec de mon cœur, et retire ta forme de ma porte ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus. »

Et le corbeau sans jamais s'envoler est encore se tenant, est encore se tenant,

Sur le **pâle** buste de Pallas juste **au-dessus de** la porte de ma chambre ;

Et ses yeux sont **l'apparence d'un démon rêvant**,

Et la lueur de la lampe **flottant** sur lui projette son ombre sur le parquet,

Et mon âme, par cette ombre qui s'étend et flotte sur le parquet

N'en sera délaissée jamais plus !²

¹ Stéphane Mallarmé, « Le Corbeau (Nevermore) », traduction recueillie dans *Glanes* (1860), premier jet, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 796-800.

² Stéphane Mallarmé, « Le Corbeau (Nevermore) », traduction recueillie dans « *Glanes* » (1860), état corrigé, *Œuvres complètes*, tome II, *Op. Cit.*, p. 812-816.

Une fois, **vers un triste minuit, pendant** que je m'appesantissais, faible et **abattu**,
Sur de bizarres et curieux volumes d'œuvres d'un amour oublié, –
Pendant que j'inclinai la tête, **faisant presque un somme**, soudain **vint un bruit**,
 Comme de quelqu'un **doucement heurtant, heurtant** à la porte de ma chambre
 « **C'est quelque visiteur** », murmurai-je, « **frappant à la porte de ma chambre** –
 « **Seulement** cela et rien de plus »

Ah ! distinctement je me **rappelle** que c'était **dans ce noir** Décembre,
 Et que chaque **endre** mourant **produisait des spectres sur le parquet**.
 Ardemment **j'aspirais au lendemain** ; – vainement j'avais cherché à emprunter
De mes livres un allègement au chagrin – mon chagrin pour la morte Léonore –
Pour la rare et **radieuse** jeune fille que les anges nomment **Léonore** –
 De nom **ici, elle n'en aura jamais plus !**

Et le **soyeux, triste et vague frôlement de** chaque rideau **de pourpre**
 Me traversait, – **me remplissait** de fantastiques terreurs **jamais senties auparavant** –
 Si bien **qu'à cette heure**, pour calmer les battements de mon cœur, je demeurai **sage murmurant**
 « C'est quelque visiteur – **implorant entrée** à la porte de ma chambre –
 « Quelque **tardif** visiteur **implorant entrée** à la porte de ma chambre
 C'est cela et rien de plus – »

Aussitôt mon âme devint plus forte ; n'hésitant **plus alors**
 « Monsieur », dis-je « ou madame, **véritablement j'implore** votre pardon
 « Mais le fait est que **j'étais sommeillant, et si doucement vous êtes venu heurtant**
 « Et si **légèrement vous êtes venu frappant, frappant** à la porte de ma chambre,
 « Que j'étais à peine sûr de vous **entendre...** » puis **j'ouvris toute grande la porte de ma chambre,**
Il y avait la nuit et rien de plus.

Traversant du regard profondément dans cette nuit, longtemps je restai là, étonné, craignant

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, ouvrait son spectre sur le sol**. Ardemment **je souhaitais le matin** – vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres **un sursis au chagrin – au chagrin de la Léonore perdue** – de la rare et **rayonnante** jeune fille que les anges nomment **Léonore** : – 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 **pas davantage** « Monsieur, dis-je, ou Madame, **j'implore véritablement** votre pardon ; mais le fait est que **je somnolais** et **vous vîtes si doucement frapper**, et si **faiblement vous vîtes 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

Doutant, rêvant des rêves surnaturels qu'on n'avait jamais osé rêver avant

Mais le silence était **non rompu**, et le **calme ne donnait aucune marque**,

Et le seul mot **parlé là** fut le mot chuchotté (sic) : « **Léonore ?** »

Ce mot je le murmurai, et un écho murmura de son côté « **Léonore.. !** »

Purement **ce mot**, et rien de plus !

Rentrant dans la chambre, toute mon âme **brûlant en moi**,

J'entendis **encore tantôt** un heurt **ou quelque chose** plus fort qu'auparavant.

« Sûrement » dis-je « sûrement », **il y a** quelque chose à **ma persienne** ;

Voyons donc ce qu'il y a, et explorons ce mystère –

Que mon cœur **soit tranquille** un moment, et explore ce mystère.

C'est le vent, et rien de plus.

Alors, j'ouvris le volet, **lorsqu'avec un grand bruit et un voltigeement**

Entre alors un superbe corbeau des saints jours **d'autrefois**.

Il ne fit **aucun salut**, il ne s'arrêta **ou n'attendit pas une minute**.

Mais avec **la** mine d'un lord ou d'une lady **il** se percha **sur** 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, **et se tint là**, et rien de plus.

Alors l'oiseau d'ébène **séduisit en un sourire** ma triste **pensée** :

Par le sévère et grave décorum de la contenance qu'il **avait**

« Quoique ta **huppe** soit **coupée et rasée**, tu n'es » **lui dis-je** « **sûrement pas** poltron,

« Spectral, **renfrogné** et **antique corbeau rôdant hors** du rivage de la Nuit –

« Dis-moi quel est **ton beau nom** au rivage plutonien de la Nuit ! »

Le **corbeau** dit : « Jamais plus ! »

Je **m'étonnai beaucoup** d'entendre ce **gauche oiseau parler aussi distinctement**,

Bien que sa réponse eût peu de sens et **apportât peu de consolation**

Car je suis **forcé de** convenir **qu'aucun** homme vivant

N'a jamais eu le bonheur de voir l'oiseau **sur** la

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 « **Léonore !** » **Je le chuchotai** – et un écho murmura **de retour le mot** « **Léonore !** » – 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 la 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

porte de sa chambre,
Un oiseau, ou **un animal** sur le buste sculpté **sur** la
porte de sa chambre

Avec un nom comme « Jamais plus ! »

Mais le **corbeau**, perché solitairement sur **le buste**
calme, dit seulement

Ce seul mot, comme **s'il versait son âme**, en ce seul
mot.

Il ne dit ensuite rien autre chose : il ne remua en-
suite pas une plume –

Jusqu'**au moment où je ne fis guère plus que mur-**
murer : « D'autres amis ont disparu avant –

« Demain il s'envolera loin de moi, comme mes es-
pérances ont disparu avant. »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Effaré de ce silence interrompu par une réponse si
justement faite,

« Sûrement » dis-je, « Le mot qu'il prononce est le
seul fonds et provision

« Qu'il ait pris de quelque maître infortuné qu'un
implacable malheur

« A poursuivi plus vite, toujours plus vite, jusqu'à
ce que ses chants aient un seul refrain

« Jusqu'à ce que les chants funèbres de son espérance
aient eu le mélancolique refrain :

« De “Jamais – jamais plus !..” »

Mais le corbeau séduisant encore mon âme triste
en un sourire

Sur le champ, je roulai un siège garni de coussin en
face de l'oiseau, **de la statue**, et de la porte,

Puis, sur le velours enfonçant, je m'abandonnai à
enchaîner

Pensée à pensée, pensant quelle chose ce sinistre oi-
seau d'autrefois –

Quelle chose ce renfrogné, horrible, maladroit,
maigre et sinistre oiseau d'autrefois –

Voulait dire en croassant : « Jamais plus ! »

Je restai là plongé dans mes divinations, mais au-
cune syllabe ne venait

À l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient **alors les re-**
plis de mon sein ;

Je restai là, cherchant cela et plus, la tête douce-
ment appuyée

Sur la doublure de velours du coussin que caressait
la lumière de la lampe, –

Sur la doublure de velours violet avec la lumière de
la lampe la caressant,

Qu'elle ne pressera, hélas ! Jamais plus !

de sa chambre, avec un nom tel que : « Jamais plus. »

Mais le **Corbeau**, perché solitairement sur **ce buste**
placide, parle 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 tous son fonds et son bagage, pris à quelque
malheureux maître que l'impitoyable Désastre sui-
vit 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 compor-**
tassent le mélancolique refrain de « Jamais – jamais
plus. »

Le Corbeau induisant toute ma triste âme en-
core à 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 oi-
seau de jadis – à ce que ce sombre, disgracieux, si-
nistre, 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.

Alors, il me sembla, l'air devint plus épais, parfumé par un invisible encensoir

Que balançaient les séraphins dont les pas résonnaient sur le parquet des secousses de laine.

« Misérable ! » m'écriai-je, ton Dieu t'a prêté par ces anges qu'il t'a envoyés

« Du répit – du repos et du népenthès pour tes souvenirs de Léonore !

« Bois ! Oh ! bois à longs traits ce doux népenthès, et oublie cette morte Léonore ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! » dis-je « chose de malheur ! prophète encore, oiseau ou démon !

« Que le Tentateur envoie, ou que les tempêtes l'aient échoué à terre,

« Désolé, cependant tout intrépide, enchanté dans cette terre déserte

« Dans ce séjour hanté par l'horreur – dis-moi, vraiment je t'implore –

« Y a-t-il – y a-t-il un baume du ciel ? dis-le moi – dis-le moi – je t'implore ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Prophète » dis-je « oiseau de malheur ! prophète, encore, oiseau ou démon !

« Par le ciel qui se courbe au-dessus de nous – par ce Dieu que nous deux adorons –

Dis à cette âme accablée de douleur, dans le lointain Aidenn

« Si elle embrassera une sainte jeune fille que les anges nomment Léonore –

« Embrassera une rare et radieuse jeune fille que les anges nomment Léonore. »

Le corbeau dit « Jamais plus. »

« Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon ! » criai-je en m'élançant debout –

« Retourne dans la tempête et au rivage plutonien de la nuit !

« Ne laisse aucune de tes plumes noires comme un souvenir de ton mensonge !

« Laisse vierge ma solitude ! quitte le buste de ma porte !

« Retire ton bec de mon cœur, et retire ta forme de ma porte ! »

Le corbeau dit : « Jamais plus. »

Et le corbeau sans jamais s'envoler est encore se tenant, est encore se tenant,

Sur le pâle buste de Pallas juste au-dessus de la porte

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 Léonore ! Bois ! oh ! bois ce bon népenthès et oublie cette Léonore 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 Eden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Léonore –

embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Léonore. »

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 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

de ma chambre ;
Et ses yeux **sont l'apparence d'un démon rêvant**,
Et la **lueur** de la lampe **flottant** sur lui projette son
ombre **sur le parquet**,
Et mon âme, **par** cette ombre qui **s'étend et flotte sur**
le parquet

N'en sera **délaissée** jamais plus !¹

semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la **lu-**
mière 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 !²

¹ Stéphane Mallarmé, « Le Corbeau (Nevermore) », traduction recueillie dans « Glanes » (1860), état corrigé, *Œuvres complètes*, tome II, *Op. Cit.*, p. 812-816.

² *Le Corbeau / The Raven, poème par Edgar Poe*, traduction française par Stéphane Mallarmé, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, Richard Lesclide, éditeur, 1875, [pages non numérotées].

Tentatives de liste chronologique des traductions françaises des œuvres de Poe

Liste chronologique (non exhaustive) des traductions françaises des œuvres de Poe¹

1844

BRUNET G., « James Dixon, ou la funeste ressemblance », *La Quotidienne*, 3 et 4 décembre 1844. Adaptation très libre de « William Wilson », signée GB.

1845

Anon., « Une lettre volée », *Le Magasin pittoresque*, août 1845.

PICHOT A., « Le Scarabée d'or », *Revue britannique*, novembre 1845. Traduction signée AB (initiales d'Alphonse Borghers, pseudonyme d'Amédée Pichot).

BRUNET G., « Un meurtre sans exemple dans les fastes de la justice » (sous-titre : « Histoire trouvée dans les papiers d'un Américain »), *La Quotidienne*, 11, 12 et 13 juin 1845. Adaptation très libre de « The Murders in the Rue Morgue », signée GB.

1846

FORGUES É. D.

- « Une Descente au Maelström », *Revue britannique*, septembre 1846. Traduction signée O. N. (initiales du pseudonyme d'Émile Daurand Forgues : Old Nick).

- « Une sanglante énigme », *Le Commerce*, 12 octobre 1846. Traduction de « The Murders in the Rue Morgue » signée O. N.

1847

MEUNIER I.

- « Le Chat noir », *La Démocratie pacifique*, 27 janvier 1847.

- « L'Assassinat de la rue Morgue », *La Démocratie pacifique*, 31 janvier 1847.

Anon., « La Lettre soustraite », *Le Mémorial bordelais*, 20, 21, 22 mai 1847.

MEUNIER I.

- « Le Colloque d'Eiros et Charmion », *La Démocratie pacifique*, 3 juillet 1847.

¹ Liste établie d'après la tentative de liste chronologique des traductions françaises de Poe publiée sur le site : « www.eapoe.org » à l'adresse suivante : <<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/wtb19591.htm>> (consulté le 22 octobre 2013), la bibliographie établie par Claude Richard dans le volume des œuvres complètes de Poe en français édité dans la collection « Bouquins » (*CEP*, p. 1583-1588), le catalogue général de la BNF, et grâce à des recherches que nous avons effectuées sur internet en consultant essentiellement des sites de vente de livres en ligne.

- « Une descente dans le Maelström », *La Démocratie pacifique*, 24, 25 septembre 1847.

1848

BAUDELAIRE C., « Révélation magnétique », *La Liberté de penser*, 15 juillet 1848.

1851

HUGHES W. L.

- « Le Chat noir », *Journal des faits*, 18 avril 1851.

- « Le Cauchemar », *Journal des faits*, 19, 20 avril 1851. Traduction de « The Fall of the house of Usher ».

1852

BAUDELAIRE C., « Bérénice », *L'Illustration*, 17 avril 1852.

PICHOT A., « L'Aéronaute hollandais », *Revue britannique*, septembre 1852. Traduction de « The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal ».

BAUDELAIRE C.

- « Le Puits et le pendule », *La Revue de Paris*, octobre 1852.

- « Philosophie de l'ameublement », *Le Magazine des familles*, octobre 1852.

HUGHES W. L., « Le Scarabée d'or », *Journal des faits*, octobre 1852.

BAUDELAIRE C., « Une aventure dans les Montagnes Rocheuses », *L'Illustration*, 11 décembre 1852. Traduction de « A Tale in the Ragged Mountains ».

1853

Anon., « Le Corbeau », *Journal d'Alençon*, 9 Janvier 1853. Dans un article de Poulet-Malassis sur Poe. Poème attribué par William T. Bandy à Léon de Wailly.

BAUDELAIRE C.

- « Le Cœur révélateur », *Paris-Journal*, 4 février 1853.

- « Le Corbeau », *L'Artiste*, 1^{er} mars 1853.

BORGHES A.

- « Le Scarabée d'or », *Le Moniteur universel*, 7 septembre 1853.

- *Nouvelles choisies d'Edgar Poe, Le Scarabée d'or. L'Aéronaute hollandais*, Paris, L. Hachette, « Bibliothèque des chemins de fer. 3. Littérature ancienne et étrangère », 1853.

BERNARD T., « Annabel Lee », *L'Athenaeum français*, 10 septembre 1853. Dans un article de Th. Bernard sur les œuvres poétiques de Poe.

BAUDELAIRE C.

- « Le Chat noir », *Paris*, 13, 14 novembre 1853.

- « Morella », *Paris*, 14 et 15 novembre 1853.

ROGER P., « Le Chat noir », *Chronique de France*, 16 novembre 1853.

1854

ROGER P., « Le Cœur accusateur », *Chronique de France*, 30 avril 1854.

HUGHES W. L., « Enterré vif », *Le Mousquetaire*, 23 Mai 1854. Texte reproduit dans *Le Magasin des feuilletons*, II (1854).

BAUDELAIRE C.

- « Une aventure dans les Montagnes Rugueuses », *Le Pays*, 25, 26 juillet 1854. Traduction de « A Tale in the Ragged Mountains ».

- « Entretien d'Eiros avec Charmion », *Le Pays*, 27 juillet 1854.

- « L'homme-caméléopard ou Quatre bêtes en une », *Le Pays*, 28 juillet 1854.

- « La Genèse d'un poème », *Le Pays*, 29 juillet 1854.

- « Révélation magnétique », *Le Pays*, 30 juillet 1854.

« Le Chat noir », *Le Pays*, 31 juillet et 1^{er} août 1854.

- « Bérénice », *Le Pays*, 2 août 1854.

- « Le Puits et le pendule », *Le Pays*, 3 et 4 août 1854.

- « Puissance de la parole », *Le Pays*, 5 août 1854.

- « L'Ombre », *Le Pays*, 5 août 1854.

- « La Barrique d'Amontillado », *Le Pays*, 13 septembre 1854.

- « Le Démon de la perversité », *Le Pays*, 14 septembre 1854.

- « Metzengerstein », *Le Pays*, 17 septembre 1854.

- « Morella », *Le Pays*, 18 septembre 1854.

- « Le Diable dans le beffroi », *Le Pays*, 20 septembre 1854.

- « Mort ou vivant ? Cas de M. Valdemar », *Le Pays*, 20 et 26 septembre 1854.

- *Philosophie de l'ameublement*, Alençon, Poulet-Malassis, 1854.

HUGHES W. L.

- « Le Cœur mort qui bat », *Le Mousquetaire*, 9 novembre 1854.

- « L'Homme de la foule », *Le Mousquetaire*, 18 novembre 1854.

BAUDELAIRE C., « Petite discussion avec une momie », *Le Pays*, 11 et 12 décembre 1854.

HUGHES W. L., « Enterré vif », *Magasin des feuilletons*, II (1854).

1855

HUGHES W. L.

- « La Chute de la maison Usher », *Le Mousquetaire*, 7 et 14 janvier 1855. Traduction reproduite dans l'édition quotidienne les 8, 9 et 10 janvier 1855.

- *L'Enterré vif, La Lettre dérobée, L'Homme dans la foule, Le Cœur mort qui bat*, Paris, Panthéon populaire illustré, 1855.

BAUDELAIRE C.

- « Manuscrit trouvé dans une bouteille », *Le Pays*, 21 et 22 janvier 1855.
- « Le Colloque entre Monos et Una », *Le Pays*, 23 janvier 1855.
- « Le Roi Peste », *Le Pays*, 23, 26 et 27 janvier 1855.
- « L'Homme des foules », *Le Pays*, 27 et 28 janvier 1855.
- « Le Portrait ovale », *Le Pays*, 28 janvier 1855.
- « L'Île de la fée », *Le Pays*, 28 et 30 janvier 1855.
- « Le Canard au ballon », *Le Pays*, 31 janvier, 2 et 3 février 1855.
- « Ligeia », *Le Pays*, 3 et 4 février 1855.
- « Une descente dans le Maelström », *Le Pays*, 5, 6 et 7 février 1855.
- « La Chute de la maison Usher », *Le Pays*, 7, 9 et 13 février 1855.
- « William Wilson », *Le Pays*, 14, 15, 18 et 19 février 1855.
- « Être un lion, conte moral », *Le Pays*, 19 et 22 février 1855.
- « Le Silence », *Le Pays*, 22 février 1855.
- « Le Masque de la Mort rouge », *Le Pays*, 22 et 23 février 1855.
- « Hop-Frog », *Le Pays*, 23, 24 et 25 février 1855.
- « Double Assassinat dans la rue Morgue », *Le Pays*, 25 et 26 février 1855, 1^{er}, 2, 3, 5, 6 et 7 mars 1855.
- « La Lettre volée », *Le Pays*, 7, 8, 12 et 14 mars 1855.
- « Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal », *Le Pays*, 14, 15, 20, 22, 27, 31 mars, 1^{er}, 2, 14, 17 et 20 avril 1855.

HUGHES W. L.

- « La tonne d'Amontillado », *Le Mousquetaire*, 6 décembre 1855.
- « Le Sphinx », *Le Mousquetaire*, 20 décembre 1855.
- « Grenouille », *Le Mousquetaire*, 23 et 24 décembre 1855. Traduction de « Hop-Frog ».

1856

BAUDELAIRE C., *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1856.

HUGHES W. L.

- « Le Corbeau », *Le Mousquetaire*, 23 janvier 1856.
- « La Caisse oblongue », *Le Mousquetaire*, 12 et 13 janvier 1856.

WAILLY L. de

- « Le portrait ovale », *L'Ami de la Maison*, n°9, 6 mars 1856.
- « La Vérité sur ce qui s'est passé chez M. Valdemar », *L'Illustration*, 8 mars 1856.
- « La semaine des trois dimanches », *L'Ami de la maison*, n°14, 10 avril 1856. [Date proposée par Bandy, suivie d'un point d'interrogation : 6 mars 1856].
- « La Vérité sur ce qui s'est passé chez M. Valdemar », in *Dictionnaire des superstitions*, Paris, Migne, A. de Chesnel, 1856.

BAUDELAIRE C.

- « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », *Le Figaro*, 10 avril 1856.

WAILLY L. (de), « La Boîte oblongue », *L'Illustration*, 12 avril 1856.

HUGHES W. L., « Le Scarabée d'or », *Le Mousquetaire*, 17, 18, 19, 20 et 23 avril 1856.

WAILLY L. (de), « La 1002^{ème} nuit », *L'Illustration*, 17 mai 1856.

HUGHES W. L.

- « L'Assassinat de la rue Morgue », *Le Mousquetaire*, 29-31 mai, 2 et 3 juin 1856.

- « Le Portrait ovale », *Le Mousquetaire*, 12 juin 1856.

- « Philosophie de l'ameublement », *Le Mousquetaire*, 11 novembre 1856.

1857

BAUDELAIRE C.

- « La Relation d'Arthur Gordon Pym », *Le Moniteur universel*, 25, 26, 27 et 28 février, 4, 6, 7, 11, 12, 13, 15, 17, 21, 22, 29 et 31 mars, 2, 4, 5, 7, 8, 14, 15, 16, 17 et 18 avril 1857.

- « Silence », *La Chronique*, 29 mars 1857.

- « Le lendemain de la fin du monde », *Le Voleur*, 24 avril 1857. Traduction de « The Colloquy of Monos and Una ».

- *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.

CHATELAIN F. (de), « La Corneille », « Les Cloches », *Beautés de la poésie anglaise*, Whittaker & Company, 1857.

HUGHES W. L., « La Lettre dérobée », *Le Mousquetaire*, 5, 6, et 7 janvier 1857.

1858

BAUDELAIRE C., *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, M. Lévy, 1858.

1859

ANON., « Les Fous, œuvre attribuée à Edgard [sic] Poe », *Le Gaulois*, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 23, 26, 27 octobre 1859. Note de William T. Bandy : « Presented as a translation of a manuscript received from the U. S. In the issue for 6 Nov. 1869, Fr. Sarcey printed a letter from a certain William Cobb (296 Broadway, N. Y. C.), admitting his authorship of the tale. Sarcey inquired: "Is Cobb a real person?" Another possible question: "Did Sarcey himself write the tale?" »

BAUDELAIRE C.

- « Éléonora », *Revue française*, 10 mars 1859.

- « Un événement à Jérusalem », *Revue française*, 20 mars 1859.

- « La Genèse d'un poème », *Revue française*, 20 avril 1859.

- « Eurêka », *Revue internationale (Genève)*, octobre 1859-janvier 1860.

1860

BAUDELAIRE C., « L'Ange du bizarre », *La Presse*, 17 février 1860.

1861

LERMINA J., « La Vengeance d'une araignée », *Diogène*, 25 août 1861. « [Conte] Imité d'Edgar Poe ».

BAUDELAIRE C., « Éléonora », *Revue fantaisiste*, 15 novembre 1861.

1862

BAUDELAIRE C., « Le Joueur d'échecs de Maelzel », *Le Monde illustré*, 12, 19 et 26 juillet, 2 août 1862..

HUGHES W. L., *Contes inédits*, Paris, Dentu, 1862.

1863

BAUDELAIRE C.

- « L'Ange du bizarre », *Le Monde illustré*, février 1863.
- *Eurêka*, Paris, Michel Lévy, 1863.

1864

BAUDELAIRE C., « Double assassinat dans la rue Morgue », *Le Petit Journal*, juin-juillet 1864. Traduction non signée.

RENAUD A., « Annabel Lee », « Pour Annette », « À Hélène », « Silence », « La cité dans la mer », « La Vallée du malaise », *Revue de Paris*, 1^{er} août 1864.

1865

BAUDELAIRE C.

- « Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume », *Le Monde illustré*, 7, 14, 21 et 28 janvier 1865.
- « Le Cottage Landor », *Vie parisienne*, 24 juin 1865.
- *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy, 1865.

HUGHES W. L

- « Le Système du docteur Goudron », *Journal pour tous*, 18 et 22 février 1865.
- « La Caisse oblongue », *Le Journal illustré*, 30 juillet et 6 août 1865.
- « Le Cadavre accusateur », *Le Journal illustré*, 24 septembre et 1^{er} octobre 1865. Traduction de « Thou Art the Man ».

1867

Anon., « L'escroquerie, science exacte », *Revue du XIX^e siècle*, 1^{er} février 1867.

MILNER H., « L'inhumation précipitée », *Paris-Magazine*, IV, 8 décembre 1867.

RICHARD O. J., « Le corbeau », *Miscellanées, Poésies*, par O.J.R., Rochefort, imprimerie Ch. Thèze, 1867.

1868

LE GRAND JACQUES, *La Mille et deuxième nuit*, conte inédit d'Edgar Poe, illustré par André Gill, Coulommiers : impr. de A. Monssin, 1868. On lit à la fin : « traduit librement d'Edgar Poe par le Grand Jacques ».

RICHARD G., « La Mille et deuxième nuit, conte inédit », Coulommiers, Impr. De Moussin, 1868.

SOLL, E. A., « L'enterrement prématuré », *L'Événement*, 14-15 mai 1868.

1869

Anon., « Les Fous, œuvre attribuée à Edgar Poe », *Le Gaulois*, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 23, 26, 27 octobre 1859. À chaque fois, le nom de l'auteur américain est suivi d'un point d'interrogation entre parenthèses. [Notes de William T. Bandy : « Presented as a translation of a manuscript received from the U. S. In the issue for 6 Nov. 1869, Fr. Sarcey printed a letter from a certain William Cobb (296 Broadway, N. Y. C.), admitting his authorship of the tale. Sarcey inquired: "Is Cobb a real person?" Another possible question: "Did Sarcey himself write the tale?" »].

BAUDELAIRE C.

- « Le Corbeau », *Revue de Paris*, XVI, 15 mars 1869. Traduction non signée.
- *Histoires extraordinaires, Œuvres complètes*, tome V, Paris, Michel Lévy, 1869.
- *Nouvelles histoires extraordinaires, Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Michel Lévy, 1869.

GOUBERT E., *Le Corbeau, conte fantastique en vers*, Rennes, Oberthur, 1869.

SOLL E. A., « L'enterrement prématuré », *Le Journal de lecture*, I, 1869.

1870

BAUDELAIRE C., *Aventures d'Arthur Gordon Pym, Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Michel Lévy, 1870.

1872

MALLARMÉ S.,

- « À Hélène », « Annabel Lee », *Renaissance artistique et littéraire*, 29 juin 1872.
- « Pour Annie », « Eulalie », *Renaissance artistique et littéraire*, 20 juillet 1872.
- « Les Cloches », « Silence », *Renaissance artistique et littéraire*, 17 août 1872.
- « Ulalume », *Renaissance artistique et littéraire*, 5 octobre 1872.
- « Ballade nuptiale », *Renaissance artistique et littéraire*, 19 octobre 1872.

1874

CÉZANO P.,

« Les deux assassinats de la rue Morgue », *Musée universel*, IV (1874).

« Manuscrit trouvé dans une bouteille », *Musée universel*, IV (1874).

« Aventure incomparable d'un certain Hans Pfaal », *Musée universel*, IV (1874).

« Le Chat noir », *Musée universel*, III (1874).

1875

CÉZANO P., « Une Descente dans le Maelstrom », *Musée universel*, III (1875).

MALLARMÉ S., *Le Corbeau / The Raven*, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, Richard Lesclide, Éditeur, 1875.

1876

Anon., *Marginalia*, [Présentation de C. M.], *La République de Lettres*, 20 mars 1876.

Anon., « L'enterrement prématuré », *La République de Lettres*, 20 avril 1876.

Anon., « L'initiation de la Signoria Psyche Zenobia », *La République de Lettres*, 3 décembre 1876.

BLÉMONT É., *Les Cloches*, avec quatre eaux-fortes d'Henry Guérand, Paris, Librairie de l'eau-forte, 1876.

GINISTY P. (de) [?], traduction d'une lettre de Poe à Nathan C. Brooks (Philadelphie, 4 septembre 1838), dans un article de Paul de Ginisty (*La Vie littéraire*, 27 avril 1876).

MALLARMÉ S.,

« La Vallée de l'inquiétude », « La Cité et la mer », « La Dormeuse », *République des lettres*, 6 août 1876.

« Le Palais hanté », « À Hélène », *République des lettres*, 3 septembre 1876.

« Le Ver conquérant », « Ulalume », *République des lettres*, 12 novembre 1876.

? MENDES C., *Marginalia*, *La République des lettres*, IV, 20 mars 1876. Cf. Burton R. Pollin, "Introduction for Marginalia," *The Collected Writings of Edgar Allan Poe – Vol. II: The Brevities* (1985), p. XXII : « We find Catulle Mendes, the important editor, writing a laudatory "Introduction" to thirteen translated Marginalia items in *La République des Lettres*, 3/20/76, pp. 131-32. » <<http://www.eapoe.org/works/pollin/brp20202.htm>>

PAGÈS A., *Le Scarabée d'or*, Paris, Librairie de l'Écho de la Sorbonne, « Bibliothèque des jeunes filles. Les chefs-d'œuvre du conte dans tous les pays ; 1 », 1876.

1877

MALLARMÉ S. « Terre de songe », *La République des lettres. Revue littéraire et politique. Deuxième série. Volume IV. Deuxième livraison*, 25 mars 1877.

MENDÈS C., « L'Enterrement prématuré », *Folies amoureuses*, Paris, Dentu, 1877.

1878

ALLENET A.

Poésies d'Edgar Poe, « Un Rêve », « La Dormeuse », « Eulalie », « Annabel Lee », *La Jeune France*, Paris, 12 janvier 1878. [Série de traductions accompagnée de la note suivante : « Extrait de la traduction des Poésies complètes d'Edgar Poe qui paraîtra prochainement chez l'éditeur G. Charpentier, avec une préface de M. Guillaume Guizot, et des documents inédits sur le grand poète américain. »]

Poésies d'Edgar Poe, « Le Palais enchanté », « Eldorado », « La Cité dans la mer », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} août 1878. [Ndr : « Nous empruntons les morceaux suivants à la traduction des Poésies d'Edgar Poe que va prochainement publier chez l'éditeur G. Charpentier notre collaborateur et ami Albert Allenet, – avec des documents sur le grand poète Américain (sic) inédits en France, et une préface de M. Guillaume Guizot. »]

MENDÈS C., « L'Enterrement prématuré », *Paris à l'eau-forte*, Paris, Franck et Mandel, 1878 (?). [Réimpression de la traduction publiée en 1877].

1879

ALLENET A.,

- *Poésies d'Edgar Poe*, « Lenore », « À Hélène », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} avril 1879. [Ndr : « Extrait de la traduction des Poésies complètes d'Edgar Poe qui paraîtra prochainement chez l'éditeur G. Charpentier, avec une préface de M. Guillaume Guizot, et des documents inédits sur le grand poète américain. »]
- *Poésies d'Edgar Poe*, « À Zante », « Silence », « Un Rêve dans un rêve », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} juin 1879.
- *Poésies d'Edgar Poe*, « À L. S. », « À ... », « La Ballade de la fiancée », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} août 1879.
- *Poésies d'Edgar Poe*, « Le Corbeau », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} août 1879.
- *Poésies d'Edgar Poe*, « À ... », « La Science », « La Terre des songes », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} novembre 1879.
- *Poésies d'Edgar Poe*, « À F... », « Hymne », « Le Colisée », Paris, *La Jeune France*, 1^{er} décembre 1879.

LAVERGNOLLE G.,

- *Dix-neuf jours en ballon*, Limoges, Ardant, 1879.
- *Le Scarabée d'or*, Limoges, Ardant, 1879.
- *Une Descente dans le Maelstrom*, Limoges, Ardant, 1879.

1880

ALLENET A.,

Poésies d'Edgar Poe, « À ... », « Pour Annie », *La Jeune France*, Paris, 1^{er} juin 1880.

Poésies d'Edgar Poe, *Politien, scènes de drame*, *La Jeune France*, Paris, 1^{er} novembre 1880.

1881

BLÉMONT É., *Deux poèmes d'Edgar Poë interprétés en vers français* : « Un rêve dans un rêve », « À – », *Beaumarchais*, 22 mai 1881.

HUGHES W. L., « Le Cadavre accusateur », *Gaulois du dimanche*, 13 mars 1881. Reproduction de la publication de 1865.

1882

GAUSSERON B. H., *Le Corbeau*, Paris, Quantin, 1882.

HENNEQUIN É., *Contes grotesques*, 3^{ème} édition, Paris, Paul Ollendorff, 1882.

HUGHES W. L.

- *Le Cœur mort qui bat*, Limoges, Barbou, 1882.
- *Enterré vif, L'Homme dans la foule, La lettre dérobée*, Limoges Barbou, 1882.
- *Verba volant, scripta manent*, [traduction de « The Purloined Letter »], Limoges, Barbou, 1882.

1883

? BLÉMONT É., « À – », « La vallée de l'inquiétude », « Ballade nuptiale », « À la rivière », « Le Collisée », *Le Progrès artistique*, 30 mars 1883.

MENDÈS C., « L'Enterrement prématuré », *Folies amoureuses*, Paris, Retaux-Bray, 1883.

1884

BAUDELAIRE C.,

- *Histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884.
- *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Quantin, 1884.

GUILLEMOT E., *Œuvres choisies d'Edgar Poe*, Paris, Degorge-Cadot, 1884. Contient : « Aventure sans pareille de Hans Pfaal ». « Une descente dans le Maëlstrom ». « Le Corbeau ». « Philosophie de la composition ». « L'Île de la fée ». « Enterré vif ». « La Semaine des trois jeudis ». « Dialogue de Monos et d'Una ». « Révélation magnétique ». *Notes et boutades. Euréka.*

HUGHES W. L., *Enterré vif*, Limoges, Ardant, 1884.

1885

? DUCHOSAL L., *Poésies d'Edgar Poe* : « À Hélène », traduit [en prose] par Louis Duchosal, *La Minerve*, n° 7, 25 juillet 1885.

HUGHES W. L., *Œuvres choisies*, traduction nouvelle, Paris, Hennuyer, 1885.

LAGEON E., « La semaine des trois dimanches. Conte d'Edgar Poe », *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, Paris, Bureaux de la Revue, 1 mai 1885.

LAVERGNOLLE G., *Le Scarabée d'or*, Limoges, Ardant, 1885. Le volume contient également : « Une Descente dans le Maelstrom », « Silence », « Conversation d'Eiros et Charmion » et « Victoria » (traduction de « The Balloon-Hoax »).

ROLLINAT M., « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *Le Feu follet*, Paris, Juin 1884-Mai 1885.

1886

? MENDÈS C., « Histoire terrible : L'Enterrement prématuré (d'après Edgar Poe) », *Gil Blas*, 7 décembre 1886. Texte reproduit dans *La Revue des Journaux et des Livres*, 19 décembre 1886.

1887

Anon., *Histoires mystérieuses, Le Chat noir. Le Scarabée d'or. Le Nez du lion*, Paris, Henri Gautier, « Nouvelle bibliothèque populaire. N° 11 », 1887.

JUIN A., *Arthur Gordon Pym*, Paris, Guyot, « Collection A. L. Guyot. N° 517 », 1887.

LAGEON E., Poèmes d'Edgar Poe : « À Hélène » [traduit en prose], « À celle qui est au paradis » [traduit en vers libres], *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, quatrième volume, Paris, Bureaux de la Revue, 1887.

MALLARMÉ S., *Le Corbeau*, avec les illustrations d'Édouard Manet, Paris, Vanier, 1887.

RABBE F., *Derniers contes*, Paris, Savine, 1887.

SIMOND C., *Le Scarabée d'or*, avec des illustrations de Brossé-Vagneur, Paris, 1887.

1888

MALLARMÉ S., *Les Poèmes*, Bruxelles, Deman, 1888.

SIMOND C., *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Lecene et Oudin, 1888.

Anon., *Contes extraordinaires : Le Scarabée d'or. – Le Puits et le Pendule. – Le Portrait ovale. – La Lettre volée. – Le Chat noir. – Double assassinat dans la rue Morgue. – Hop-Frog. – Le Cas de M. Valdemar. – Le Corbeau.*, [Traduction anonyme], Paris, C. Marpon & E. Flammarion, Éditeurs, 1888.

1889

Anon., *Contes extraordinaires*, Paris, Flammarion, « Auteurs célèbres », 1889.

LAUMANN E., *Le Cœur révélateur, Pièce en deux tableaux, tirée de l'œuvre d'Allan Edgar Poe (sic), d'après la traduction de Ch. Baudelaire*, Paris, Art et Critique, 1889.

MALLARMÉ S., *Les Poèmes*, Paris, Vanier, 1889.

MOUREY G., *Poésies complètes*, avec une introduction de Joséphin Péladan, Paris, C. Dalou, 1889.

1890

SIMOND C., *La Chute de la maison Usher*, traduction nouvelle avec introduction littéraire par Charles Simond, Paris, H. Gautier, « Nouvelle bibliothèque populaire », 1890. Contient également « La Lettre volée ».

1891

Anon., « Histoire d'Hans Pfaal », *Mercure de France*, III, novembre 1891.

Anon., « La littérature et l'opinion », *Mercure de France*, III, décembre 1891.

Anon., *Le Scarabée d'or [et cinq autres contes]*, Paris, Dentu, « Bibliothèque choisie des chefs-d'œuvre français et étrangers », 1891.

BLÉMONT É., « "Supplication" d'après Edgar Poe », *La Plume*, 1^{er} août 1891.

DILLARD M., « Pays de songe », *La Plume*, 1^{er} août 1891.

1892

Anon., « La personnalité et l'originalité », *Mercure de France*, IV, février 1892.

Anon., « Suggestions », *Mercure de France*, IV, avril 1892.

Anon., *L'assassinat de la rue Morgue*, [notice signée : H. Duclos], Paris : Librairie illustrée, « Chefs-d'œuvre du siècle illustrés ; 4 », [1892]. 1892 d'après le dépôt légal. Contient également « Le Cadavre ventriloque » et « Le Démon du crime ».

MOUREY G., « Le Conte et le poème », *Le Mercure de France*, tome V, Paris, août 1892. Traduction du compte rendu des contes de Nathaniel Hawthorne par Poe.

ROSNY J. H., *Le Scarabée d'or*, illustrations de Mittis, Paris, Dentu, « Petite Collection Guillaume », 1892.

SAINT-JACQUES L., « À Hélène », *La Plume : littéraire, artistique et sociale*, Bi-mensuelle, Quatrième année, septembre 1892. Stalkine reprints, Genève, 1968.

1893

Anon., « Les sacrées montagnes », *Le Mercure de France*, tome VIII, Paris, mai 1893. Traduction de « Joel T Headey. [review of *The Sacred Mountains*] ». Texte recueilli dans *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850), vol. III : *The Literati; Some Honest Opinions About Autorial Merits And De-*

merits, With Occasional Words Of Personality. Together With Marginalia, Suggestions, And Essays.
By Edgar A. Poe.

1894

Anon, « Dernières pages. Essence de poésie », *Le Mercure de France*, tome X, Paris, avril 1894. Note du traducteur : « Cette étude, extraite des *Literari*, fut écrite à propos de la publication de la 2^e édition des *Ballads and other Poems* de Longfellow. Elle est traduite intégralement, sauf une page sur la métrique *anglaise* et une page et demie de citations prises d'un article d'un M. Langtree sur le même sujet ».

ROLLINAT M.,

- « Hélène » d'après Edgar Poe [Poème de 1848], *La Revue Hebdomadaire, Romans – Histoire – Voyages*, Troisième année, août 1894, tome XXVII, Paris, Librairie Plon, 1894.
- « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *La Revue Hebdomadaire, Romans – Histoire – Voyages*, Troisième année, août 1894, tome XXVII, Paris, Librairie Plon, 1894.

1895

FINÉON F.,

- « Lettres », *Revue Blanche*, tome VIII, Premier semestre 1895, p. 102-112. Stalkine reprints, Genève, 1968.
- « Lettres », *Revue Blanche*, tome IX, Deuxième semestre 1895, p. 385-395. Stalkine reprints, Genève, 1968.

BAUDELAIRE C., « Le Scarabée d'or », *La Lecture rétrospective*, XXII, 5 & 20 novembre 1895.

1896

PAGÈS A., « Le Scarabée d'or », *Magasin littéraire. Revue illustrée. Nouvelles étrangères*, 4^{ème} volume, Paris, 1894.

1897

BAUDELAIRE C., *Quinze histoires*, illustrations de Louis Legrand, Paris, Les Amis des Livres, 1897.

DALLY Philippe E., « Lettre à B. », *Revue blanche*, tome VIII, 15 juin 1897.

1906

RABBE F., *Derniers contes*, Paris, P.-V. Stock, 1906.

1908

ORBAN V., *Poèmes complets ; Scènes de Politian ; Le Principe poétique ; Marginalia*, notice biographique et bibliographique par Alphonse Sèché, Paris : L. Michaud, Bibliothèque des poètes français et étrangers ; 8, 1908.

1910

CANUDO R.

- *Un drame d'Edgar Poe [Politien]*, Paris, Mercure de France, 19^{ème} année, tome IV, Avril 1911. Étude critique du théâtre de Poe incluant des passages de Politien traduits en français.
- *Un drame d'Edgar Poe [Politien]*, [S. 1.], 1910. Extrait de la *Revue hebdomadaire*, 23 avril 1910.

MOUREY G., *Poésies complètes*, précédées d'une lettre de John H. Ingram et suivies de « La Philosophie de la composition », et de notes biographiques et bibliographiques, Paris, Mercure de France, « Collection d'auteurs étrangers », 1910.

1911

CALVOCORESSI M.-D.

- *Deux contes [l'Élan - Perte d'haleine]*, Paris, Mercure de France, 22^{ème} année, n°328, tome LXXXIX, 16 février 1911.
- *Deux contes [l'Élan - Perte d'haleine]*, [S. 1.], 1911. Extraits du *Mercure de France*.

MASSON A., *Nouveaux contes étranges*, illustrations de Lobel-Riche, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, « Idéal-Bibliothèque », 1911.

1913

CALVOCORESSI M.-D.

- *Le Journal de Julius Rodman Relation de la première traversée des montagnes rocheuses de l'Amérique du nord qui ait jamais été accomplie par un homme civilisé (I)*, traduction précédée d'un avant-propos du traducteur, Paris, *Mercure de France*, 24^{ème} année, n° 380, tome CII, 16 avril 1913.
- *Le Journal de Julius Rodman Relation de la première traversée des montagnes rocheuses de l'Amérique du nord qui ait jamais été accomplie par un homme civilisé (Suite et fin)*, traduction précédée d'un avant-propos du traducteur, Paris, *Mercure de France*, 24^{ème} année, n° 381, tome CIII, 1^{er} mai 1913.

SERRUYS J., *Les Cloches et quelques autres poèmes*, illustrés par Edmond Dulac, Paris, H. Piazza, 1913.

MASSON A., *Les aventures d'Arthur Gordon Pym, de Nantucket*, illustrations de Maurice Toussaint, Paris, Lafitte, « Idéal-bibliothèque ; 46 », 1913.

1914

CALVOCORESSI M. D., *Histoires étranges et merveilleuses*, Paris, Mercure de France, 1914. Le volume contient : « Van Kempelen et sa découverte ». « Le Sphinx ». « L'Élan ». « La Caisse oblongue ». « Mystification ». « C'est toi qui m'as tué ». « Perte d'haleine ». « L'Homme tout usé ». « L'Enterrement prématuré ». « Le Journal de Julius Redman ».

ORBAN V., *Marginalia*, Paris, E. Sansot, 1914.

1917

JYM [MOISAN J.-Y.], *Le Corbeau, poème d'Edgar Poe. Adaptation française en prose rythmée, avec texte anglais en regard*, (S. l.), impr. Chaperonnière, 1917.

1918

LAUVRIÈRE É., *Contes et poésies*. Introduction, traduction et notes par Émile Lauvrière, Paris : la Renaissance du livre, Les Cent chefs-d'œuvre étrangers, n° 76, (1918). Contient : « William Wilson ». « Le Chat noir ». « Le Cœur révélateur ». « La Chute de la maison Usher ». « Bérénice ». « Morella ». « Ligeia ». « Eléonore ». « Silence ». « Ombre ». *Poésies*.

1920

HUC M., « The Raven » (le Corbeau) avec adaptation en vers de Marcelin Huc, Paris, E. Bernard, 1920.

1922

DELARUE MARDRUS L., *Six poèmes : Ulalume, le Corbeau, la Dormeuse, À Hélène, la Cité dans la mer, Lénore*, traduits en vers français par Lucie Delarue Mardrus, Paris, impr. de Léon Pichon : aux dépens des amateurs, 1922.

1924

BAZILE C. G., *Lettres d'amour à Helen*, Paris, Émile-Paul frères, 1924.

1926

LALOUR R., *Trois manifestes*, Paris, S. Kra, 1926.

LEMONNIER L., *Pourquoi le petit Français porte le bras en écharpe, conte inédit...*, [S. l.], 1926. Extrait de la *Grande revue*, août 1926.

ROLLINAT M.,

- « Le corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse », « Hélène », traduits d'Edgar Poe, *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1926.]
- *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1926. Contient « Le Corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse » et « Hélène ».

WOESTYN H. R., *Politien*, drame romantique inédit, présenté et traduit par H. R. Woestyn, suivi de les Derniers moments d'Edgar Poe, Paris, Émile-Paul frères, 1926.

1927

HÉLIE F., *Le Diable dans le beffroi*, illustrations de J. Maret, Paris, J. et J. Vaucher, 1927.

LEMONNIER L., *Les Ballades de Longfellow ou Débat sur la poésie pure*, [S. l.], 1927. Extraits de la *Revue mondiale*, 15 avril 1927.

1929

GODOY A., *Le Corbeau*, orné d'un frontispice de Mariette Lydis, Paris, Émile-Paul frère, 1929.

1930

FONTAINAS A., *Lettres à John Allan, son père adoptif*, avec une introduction et des commentaires de Mary Newton Stanard, Paris : G. Crès, « Variétés littéraires », 1930.

1933

D'OLIVERA JACKOWSKA S.,

- *La Réhabilitation de Edgar Poe et ses plus beaux poèmes en vers français, avec texte anglais en regard*, Préface de C. Cestre, Paris : les Amis d'Edgar Poe, 1933.
- *Le Corbeau* d'Edgar Poe. Deuxième volume de *ses plus beaux poèmes en vers français avec texte anglais en regard*. Préface de M. le professeur C. Cestre, Paris : les amis d'Edgar Poe, 1933.

TYLER M., « *The Gold bug* » / *Le Scarabée d'or*, texte anglais intégral avec, en regard, la traduction française de M. Tyler, Paris, Payot, Collection des Deux textes, 1933.

1935

LAUVRIÈRE É., *Le Génie morbide d'Edgar Poe — Poésies et contes*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, « Temps et visages », 1935.

1937

MAGALLON X. (de), *Le Corbeau*, [Signé : Edgar Poe.], Sainte-Marguerite de la Mer, Éditions des Iles de Lérins ; (Nice, impr. de Crouzet), 1937.

1942

PASCAL P., *Poèmes*, traduction en vers, et vers pour vers de Pierre Pascal. Préface de Bernard Faÿ, Paris, Mercure de France, 1942.

1945

BELLANGER C., *Le principe de la poésie par Edgar Allan Poe ; texte anglais, traduction et notes de Charles Bellanger*, [4e éd.], Paris : Éditions du Myrte, Collection l'Art littéraire ; n° 1, 1945.

1946

LALOU R., *Trois manifestes ; [Le Principe poétique] ; [La Philosophie de la composition] ; [L'essence du vers]*, [9e éd.], [Paris], Charlot, « Collection Les S [...] », 1946.

1947

D'OLIVERA JACKOWSKA S/, *Les Vers dorés de Pythagore en vers français et deux poèmes inédits : la souveraineté de Dieu, inspiré de la Bhagavad Gita ; Contemplation, de Edgar Poe*, Paris, Édition Les Amis d'Edgar Poe, 1947.

VALLEREY G. (trad. ?), *Aventures d'Arthur Gordon-Pym* par Edgar Poe. Nouvelle édition, Paris, F. Nathan ; (Corbeil, impr. de Créte), « Collection Œuvres célèbres pour la jeunesse », 1947.

1948

SAVORET A.

- « Le Corbeau » (traduction en vers), *La Revue palladienne*, n° 3, juillet-août 1948.
- *Intersignes poèmes*, Paris, Éditions de « Psyché », 1948. Contient « Ulalume » d'après le poème d'Edgar Poe, « La cité en la mer » d'après « La Cité en la mer » (1845) et la « La Cité condamnée » (1831).

1949

LEMONNIER L., *Poèmes d'Edgar Poe*, première édition complète / traduction nouvelle avec une préface et des notes par Léon Lemonnier, Paris, J. Corti, 1949. Texte français et anglais en regard.

1959

BAUDELAIRE C., LEDOUX F., *Oeuvres en prose*, traduction de Baudelaire, suivie de traductions nouvelles par Francis Ledoux..., Paris, Le Club français du livre (Niort, impr. N. Fortin et ses fils), « Club français du livre. Les Portiques. 65 », 1959.

1961

LECCIA M.-F., *Three stories (Texte original), Trois contes*, Paris, Ed. France-Empire, 1961.

1966

BAUDELAIRE C., *Oeuvres complètes. 2*, [Oeuvres d'Edgar Allan Poe, traduites par Baudelaire.] [Texte imprimé]. Édition établie dans un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, Club français du Livre, 1966.

1968

LECCIA M.-F., « *Three stories* »..., *Trois Contes. [La Barrique d'amontillado, « the Cask of amontillado ». La Chute de la maison Usher, « the Fall of the house of Usher »]. Double assassinat dans la*

rue Morgue, « *the Murders in the rue Morgue* »], Paris, Éditions France-Empire, [1968]. Édition bilingue.

PARISOT H., *Le corbeau et autres poèmes = The Raven and other poems*, illustrations par Gustave Doré, Paris, le Terrain vague, 1968.

1969

LEMONNIER L., *Poèmes d'Edgar Poe*, Première édition complète, traduction nouvelle avec une préface et des notes par Léon Lemonnier, Paris, Librairie José Corti, 1949.

1970

PASCAL P., *Le Corbeau. [The Raven]*, nouvellement traduit en vers équivalents et décrypté avec des commentaires arithmétiques, géométriques et alchimiques, par Pierre Pascal. 1845. Rome : Editions du Cœur fidèle, 1970.

1972

PARISOT H., *Poèmes*, texte américain accompagné de sa traduction française par Henri Parisot, [Paris], Flammarion, Collection L'Age d'or, 1972.

1973

ROUJOUX H. (de), *Le Survivant du Maelström* d'après Edgar Allan Poe, *Capture en montagne* d'après Robert Bateman, *Le Trésor du château écossais* d'après Jane Davis. *Étranges histoires de mer* d'après George Goldsmith-Carter, illustrations de William Marshall, Paris : Éditions des Deux coqs d'or, « Super étoile d'or ; 5. Aventure », 1973.

1977

DI MANNO Y. (trad. ?), *La Boîte oblongue et autres contes introuvables*, [préface par Yves Di Manno ; traduit de l'anglais], Paris (41, rue de Lancry, 75010) : L.F. éditions, « Bibliothèque aérienne », 1977.

1978

PARISOT H., *Poèmes*, chronologie, introduction et bibliographie par Claude Richard, Paris : Aubier-Montaigne, Collection bilingue, 1978.

VALLEREY G. (trad. ?), *Les Aventures d'Arthur Gordon-Pym* [par Edgar Poe ; adaptation, Gisèle Vallerey, Paris : F. Nathan, Collection Grand A, 1978. [Gisèle Vallerey. Fonction indéterminée].

1981

SACHS M., GHYKA M. C., *Le Sphinx et autres contes bizarres*, illustrations de Martine Lemonnier, [Paris], Gallimard, « Collection Folio junior ; 144. Énigmes », 1981.

1983

MAGUIN J.-M., RICHARD C., *Préfaces et marginalia*, avant-propos et notes de Claude Richard, Aix-en-Provence, Alinéa, 1983

1986

ROBIN A., *Écrits oubliés, tome II : Traductions*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Éditions Ubacs, 1986. Contient la traduction de « The Raven » par Armand Robin.

1988

AVRANE P., *Un divan pour Phileas Fogg*, (suivi de) *La Semaine des trois dimanches*, Edgar Allan Poe, [Paris], Aubier, « Écrit sur parole », 1988.

BOUTANG P., (trad.), *Art poétique autres mêmes*, Paris, La Table ronde, 1988. Contient une traduction de « The Raven ».

1989

BAUDELAIRE C., MALLARMÉ S., RICHARD C., MAGUIN J.-M., *Contes essais poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

RAND N., « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Le cryptage et la vie des œuvres : Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Avant-propos de Maria Torok, Éditions Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1989. Le chapitre contient la traduction de « The Raven » par Nicholas Rand

1991

JUSTIN H., (trad.), *The Black Cat and Other Short Stories / Le Chat noir et autres contes*, traduction nouvelle et notes par Henri Justin, [Paris], Le Livre de Poche, « Les Langues modernes / Bilingue », 1991

1994

Anon., *Le voilà, l'assassin*, [ill. par Sacha Gepner], Paris : Hatier, « Les classiques du polar », cop. 1994.

1996

ABRAHAM N., « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », article 15 du chapitre 4 : « Le temps, le rythme et l'inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique » de la section I : "Psychanalyse science des sciences", in ABRAHAM Nicolas & TOROK Maria, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicolas Rand (2001), [Paris], Flammarion,

« Champs Flammarion », 1996. Le texte contient la traduction par Nicolas Abraham de la 1^{ère} strophe de « The Raven ».

1997

BECKER-HO A., *Dix poèmes d'Edgar Poe*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997. Texte anglais et traduction française en regard.

FONTAINAS A., *Lettres à John Allan, son père adoptif*, introduction et commentaires par Mary Newton Stanard, [Reproduction en fac-similé], [Coeuvres-et-Valsery] : Ressouvenances, 1997. Fac-similé de l'édition de Paris, G. Crès, 1930.

JUSTIN H., « Mort emporte », traduction de « The Raven » proposée par Henri Justin dans une contribution au colloque interne des anglicistes de la Faculté des Lettres d'Orléans, « State of the Art », le 28 avril 1997, et publiée dans « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », Université d'Orléans, *Sources*, 3, automne 1997.

TURNER F., *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe traduit de l'américain par François Turner & accompagné d'un burin par Éric Garnier, Éditions de Vallongues, 1997.

1999

BOSCHET J.-M., *Le chat noir*, illustré par Horacio Lalia, Éd. du 150^e anniversaire de l'auteur, Paris, A. Michel, 1999. Contient aussi : « Manuscrit trouvé dans une bouteille », « La barrique d'Amontillado », « L'enterrement prématuré », « Le portrait ovale », « La vérité sur le cas de monsieur Valdemar », « Hop-Frog », « Le cœur révélateur ».

MICEVIĆ K., *Le corbeau*, neuf traductions différentes par Kolja Mićević, dessins de Veličković, Paris : K. Mićević, 1999. Texte anglais suivi des traductions françaises.

2000

VILLENEUVE G., *Les lunettes*, trad. de l'américain et postface par Guillaume Villeneuve, [Paris], Éd. Mille et une nuits, La petite collection ; 285, 2000.

2002

BAUDELAIRE C., JAUBERT A., *Le masque de la Mort rouge et autres nouvelles fantastiques*, préf. de René Réouven, [Paris], Gallimard, Folio. Science-fiction ; 98, 2002.

2006

BAUDELAIRE C., MALLARMÉ S., GALLIX F., LAWLER J., EDWARDS M., *Histoires Essais et Poèmes*, édition de Jean-Pierre Naugrette, avec la collaboration de Michael Edwards, François Gallix, France Jaigu et James Lawler, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2006.

BAZILE C. G., *Lettres d'amour à Helen*, introduction et révision de la traduction par Laurence Piccinni, Paris, Éd. Dilecta, DL 2006.

2007

MENASCHÉ L., *Marginalia et autres fragments*, textes choisis, présentés et traduits de l'anglais par Lionel Menasché, Paris, Éditions Allia, 2007.

2008

HAUTEPIERRE J., *Poèmes d'Edgar Allan Poe*, Paris, Éditions Publibook, 2008. Contient : « Seul », « Le corbeau », « Les cloches », « Lénore », « Le Pays du Rêve », « Ulalume », « Annabel Lee », « À Hélène », « À Hélène », « La Vallée de l'angoisse », « Le Palais hanté », « La Cité dans la mer », « Le Colisée », « Tamerlan », « Chanson », « Rêves », « Les esprits des morts », « L'Étoile du Soir », « Un rêve », « *Le plus beau jour, la plus belle heure...* », « Le lac : à – », « Sonnet – À la Science », « Al Aaraaf », « La romance », « À – », « À la rivière – », « À – », « Le Pays des Fées », « Israfel », « La dormeuse », « À quelqu'un au Paradis », « Hymne », « À F – », « À F–s S. O–d », « Ballade nuptiale », « À Zante », « Sonnet – Le Silence », « Le Ver vainqueur », « Eulalie », « Carte de la Sainte-Valentin », « À M. L. S. – », « Énigme », « À – – – », « Un rêve dans un rêve », « Eldorado », « Pour Annie », « À ma mère ».

2009

CADAS Jean, *Douze poèmes d'Edgar Poe*, vers français de Jean Cadas ; frontispice de Sam Jones. - [Perros-Guirec], Anagrammes, cop. 2009.

2010

BAUDELAIRE C., CONSTANTINIDES Y., (trad.), *Le Démon de la perversité et autres contes*, Edgar Allan Poe traduit de l'anglais par (Etats-Unis) Charles Baudelaire établissement de l'édition, révision de la traduction, notes et postface par Yannis Constantinidès, illustrations Damien MacDonald, Paris, Mille et une Nuits, « La petite collection 562 », 2010.

BLITHIKIOTIS N., *Le corbeau*, Edgar Allan Poe, [Chauray] : N. Blithikiotis, 2010.

2011

CHAMCHINOV S. (illustrateur), *Jamais plus blanc noir*, [conception, dessins, infographie de] Serge Chamchinov, *The Raven* / poème par Edgar Allan Poe, *Le Corbeau* / traductions de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Granville-la-Manche : S. Chamchinov, « Laboratoire du livre d'artiste », 2011. Neuf formes polygonales, deux compositions concrètes, un dessin lithographique et un monotype de Serge Chamchinov. - Ouvrage édité par S. Chamchinov lors de son expérience tenue de mars 2009 à septembre 2011 dans le "Laboratoire du livre d'artiste". - Édition originale. - Signature de l'artiste. – Tiré à 100 ex. numérotés.

STEAD É., *Contes de la mille et deuxième nuit*, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu... [et al.] ; textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead, Grenoble : J. Millon, Collection Nomina, DL 2011. Réunit : "La mille et deuxième nuit" / Théophile Gautier. "Le mille deuxième conte de Schéhérazade" / Edgar Allan Poe. "La mille et deuxième nuit : histoire critique" / Nicolae Davidescu. - En appendice : "La mille et deuxième nuit", conte inédit d'Edgar Poe.

Sans date

ANON., (trad.), *Histoires mystérieuses : Le chat noir – Le scarabée d'or – Le nez du lion*, Paris, Henri Gautier, « Nouvelle bibliothèque populaire », n°11, [s. d.].

DUPAQUIER M., *Histoires étranges et mystérieuses*, Paris, F. Rouff, « Grande collection nationale, n° 102 », (s. d.). Le volume contient : « Le Double assassinat de la rue Morgue ». « Le Scarabée d'or ». « Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume ». « La Vengeance du bouffon ». « Le Masque de la mort rouge ». « Une descente dans le Maëlstrom ». « Le Cœur accusateur ». « La Lettre volée ».

JUIN A., *Contes extraordinaires*, [1re et 2e séries], Paris : A.-L. Guyot, (s. d.). 1re série : « Le Drame de la rue Morgue ». « La Lettre volée ». « Aux mains de l'inquisition ». « Une descente dans le Maëlstrom ». « Goudron et Plume ». « La Barrique d'amontillado ». « Le Portrait ovale ». - 2e série : « Le Hanneton d'or ». « Saute Grenouille ». « Le Chat noir ». « Le Cœur révélateur ». « L'Ange du bizarre ». « Le Cas de M. Valdemar ». « Le Démon de la perversité ». « Le Corbeau ». - Collection A.-Z. Guyot, 518-519

MASSON A., *Contes étranges [Le Scarabée d'or, L'affaire de la rue Morgue, La Lettre volée, William Wilson, Le Diable dans le beffroi, La Chute de la maison Usher, Une Descente dans le Maëlstrom]*, Paris, Idéal-Bibliothèque, Pierre Lafitte et C^{ie}, [sans date].

CHRONOLOGIE DES TRADUCTIONS DE POE PAR BAUDELAIRE¹

1848

15 juillet

« Révélation magnétique », *La Liberté de penser*.

1852

17 avril

« Bérénice », *L'Illustration*.

Octobre

- « Le Puits et le pendule », *La Revue de Paris*.
- « Philosophie de l'ameublement », *Le Magazine des familles*.

11 décembre

TR. POE. « Une aventure dans les Montagnes Rocheuses » [sic], *L'Illustration*. Titre définitif : « Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe » (1856).

1853

4 février

« Le Cœur révélateur », *Paris-Journal*.

1^{er} mars

« Le Corbeau », *L'Artiste*.

27 mars

« Philosophie de l'ameublement », *Le Monde littéraire*.

13 & 14 novembre

« Le Chat noir », *Paris*.

14 et 15 novembre

« Morella », *Paris*.

1854

25 & 26 juillet

« Une aventure dans les Montagnes Rugueuses », *Le Pays*. Titre définitif : « Les souvenirs de M. Auguste Bedloe » (1856).

27 juillet

« Entretien d'Eiros avec Charmion », *Le Pays*. Titre définitif : « Conversation d'Eiros avec Charmion » (1857).

28 juillet

« L'Homme-caméléopard ou Quatre bêtes en une », *Le Pays*. Titre définitif : « Quatre bêtes en une » (1857).

¹ Liste établie d'après la tentative de liste chronologique des traductions françaises de Poe publiée sur le site : « www.eapoe.org » à l'adresse suivante : <<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/wtb19591.htm>> (consulté le 22 octobre 2013), la bibliographie établie par Claude Richard dans le volume des œuvres complètes de Poe en français édité dans la collection « Bouquins » (*CEP*, p. 1583-1588), le catalogue général de la BNF, et grâce à des recherches que nous avons effectuées sur internet en consultant essentiellement des sites de vente de livres en ligne.

29 juillet

« Le Plaidoyer d'un fou », *Le Pays*. Titre définitif : « Le Cœur révélateur » (1857).
« La Genèse d'un poème », *Le Pays*.

30 juillet

« Révélation magnétique », *Le Pays*.

31 juillet & 1^{er} août

« Le Chat noir », *Le Pays*.

2 août

« Bérénice », *Le Pays*.

3 & 4 août

« Le Puits et le pendule », *Le Pays*.

5 août

« Puissance de la parole », *Le Pays*.
« L'Ombre », *Le Pays*. Titre définitif : « Ombre » (1856).

13 septembre

« La Barrique d'Amontillado », *Le Pays*.

14 septembre

« Philosophie de l'ameublement », *Le Pays*.
« Le Démon de la perversité », *Le Pays*.

17 septembre

« Metzengerstein », *Le Pays*.

18 septembre

« Morella », *Le Pays*.

20 septembre

« Le Diable dans le Beffroi », *Le Pays*.

20 & 26 septembre

« Mort ou vivant ? Cas de M. Valdemar », *Le Pays*. Titre définitif : « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » (1856).

11 & 12 décembre

« Petite discussion avec une momie », *Le Pays*.

1855**21 & 22 janvier**

« Manuscrit trouvé dans une bouteille », *Le Pays*.

23 janvier

« Le Colloque de Monos et Una », *Le Pays*. Titre définitif : « Le Colloque entre Monos et Una » (1857).

23, 26 & 27 janvier

« Le Roi Peste », *Le Pays*.

27 & 28 janvier

« L'Homme des foules », *Le Pays*.

28 janvier

« Le Portrait ovale », *Le Pays*.

28 & 30 janvier

« L'Île de la fée », *Le Pays*.

31 janvier, 2 & 3 février

« Le Canard au ballon », *Le Pays*.

3 & 4 février

« Ligeia », *Le Pays*.

5, 6 & 7 février

« Une descente dans le Maelström », *Le Pays*.

7, 9 & 13 février

« La Chute de la maison Usher », *Le Pays*.

14, 15, 18 & 19 février

« William Wilson », *Le Pays*.

19 & 22 février

« Être un lion, conte moral », *Le Pays*. Titre définitif : « Lionnerie » (1857).

22 février

« Le Silence », *Le Pays*. Titre définitif : « Silence » (1857).

22 & 23 février

« Le Masque de la Mort rouge », *Le Pays*.

23, 24 & 25 février

« Hop-Frog », *Le Pays*.

25, 26 février, 1^{er}, 2, 3, 5, 6 & 7 mars

« Double assassinat dans la rue Morgue », *Le Pays*.

7, 8, 12 & 14 mars

« La Lettre volée », *Le Pays*.

14, 15, 20, 22, 27, 31 mars, 1^{er}, 2, 14, 17 & 20 avril

« Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal », *Le Pays*.

25 février-18 avril

« La Relation d'Arthur Gordon Pym », *Le Moniteur universel*. Titre définitif : *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858).

1856

Histoires extraordinaires, Paris, Michel Lévy.

10 avril

« La Vérité sur le cas de M. Valdemar », *Le Figaro*.

1857

Histoires extraordinaires, 2^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Histoires extraordinaires, 3^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Nouvelles histoires extraordinaires, Paris, Michel Lévy. Le recueil est mis en vente le 8 mars.

1858

Nouvelles histoires extraordinaires, 2^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, Paris, Michel Lévy.

1859

10 mars

« Éléonora », *Revue française*.

20 mars

« Un événement à Jérusalem », *Revue française*.

20 avril

« La Genèse d'un poème », *Revue française*.

Octobre-décembre

« Eurêka » [en partie], Genève, *Revue internationale*.

1860

Janvier

« Eurêka » [en partie], [suite et fin], Genève, *Revue internationale*.

17 février

« L'Ange du bizarre », *La Presse*.

1861

15 novembre

« Éléonora », *Revue fantaisiste*.

1862

Histoires extraordinaires, 4^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Nouvelles histoires extraordinaires, 3^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Les Aventures d'Arthur Gordon Pym, 2^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

12, 19, 26 juillet, 2 août

« Le Joueur d'échecs de Maëlzel », *Le Monde illustré*.

1863

Eurêka, Paris, Michel Lévy.

Février

« L'Ange du bizarre », *Le Monde illustré*.

1864

Histoires extraordinaires, 5^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

1865

Nouvelles histoires extraordinaires, 4^{ème} édition, Paris, Michel Lévy.

Histoires grotesques et sérieuses, Paris, Michel Lévy.

7, 14, 21, & 28 janvier

« Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume », *Le Monde illustré*.

24 juin

« Le Cottage Landor », *Vie parisienne*.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES D'EDGAR ALLAN POE

ÉDITIONS ANGLOPHONES¹

The Works of the Late Edgar Allan Poe (The Griswold Edition) (1850-1856):

- *The Works of the Late Edgar Allan Poe: With Notices of His Life and Genius*. By N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold. In Two volumes. Vol. I. Tales. New York, J. S. Redfield, 1850.

- *The Works of the Late Edgar Allan Poe: With Notices of His Life and Genius*. By N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold. In Two volumes. Vol. II. Poems and Miscellanies. New York, J. S. Redfield, 1850.

- *The Literary: Some Honest Opinions About Autorial Merits and Demerits, With Occasional Words of Personality. Together with Marginalia, Suggestions and Essays*. By Edgar A. Poe. With A Sketch of the Author; by Rufus Wilmot Griswold. New York, J. S. Redfield ; Boston, B. B. Mussey & Co, 1850.

- *The Works of the Late Edgar Allan Poe with a memoir by Rufus Wilmot Griswold and Notices of his Life and Genius by N. P. Willis and J. R. Lowell*, in Four volumes. Vol. IV. Arthur Gordon Pym, &c., New York, Redfield, 1856.

[L'édition Griswold est l'édition de référence de la plupart des traductions de Poe par Baudelaire. Elle est consultable en ligne sur le site <www.eapoe.org> (*The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*)].

The Raven, with commentary by John H. Ingram, London, George Redway, 1885.

The Complete Pætical Works and Essays on Pætry of Edgar Allan Poe, Together with His Narrative of Arthur Gordon Pym, édition établie, annotée et introduite par John H. Ingram, London and New York, Frederick Warne & Co., 1888.

The Collected Works of Edgar Allan Poe (The Mabbott Edition) (1969-1978):

- *Collected Works of Edgar Allan Poe, Volume I Poems*, Edited by Thomas Ollive Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.

- *Collected Works of Edgar Allan Poe, Tales and Sketches 1831-1842*, Edited by Thomas Ollive Mabbott with the assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1978.

- *Collected Works of Edgar Allan Poe, Tales and Sketches 1843-1849*, Edited by Thomas Ollive Mabbott with the assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1978.

[L'édition Mabbott est l'édition de référence des études critiques contemporaines sur les œuvres de Poe. Elle est – comme l'édition Griswold – consultable en ligne sur le site « www.eapoe.org » (*The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*).]

RÉÉDITIONS: *Complete Poems*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000 ; *Tales & Sketches, volume 1 : 1831-1842*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000 ; *Tales & Sketches, volume 2 : 1843-1849*, Edited by Thomas Olive Mabbott, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.

Pæms and Essays, introduction de Andrew Lang, London and Melbourne, Everyman's Library, « Everyman Classics », 1927. Édition réimprimée en 1987.

¹ Liste établie dans l'ordre chronologique de publication.

The Complete Tales and Pæms of Edgar Allan Poe, New York, Random House, 1938. Édition réimprimée par Penguin Books (1982). *The Complete Tales and Pæms of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Books, « Penguin Literary », 1982.

The Portable Poe, édition établie par Philipp Van Doren Stren, New York, Viking, 1945. Édition réimprimée par Penguin Books (1977).

The Science Fiction of Edgar Allan Poe, édition établie, introduite et commentée par Harold Beaver, London, Penguin Books, 1976.

Essays & Reviews, édition établie par Gary Richard Thompson, New York, Literary classics of the United States, Library of America – cop.1984.

The Fall of the House of Usher and Other Writings. Poems, Tales, Essays, and Reviews, Edited with an introduction by David Galloway, Harmondsworth : New York [etc.], Penguin Books, « Penguin Classics », 1986. [Édition revue et augmentée en 2003].

TRADUCTIONS FRANÇAISES

I. Œuvres complètes. Éditions de référence.¹

Éditions établies par Jacques Crépet (1932-1937)

- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Histoires extraordinaires par Edgar Poe*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1932.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1933.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Aventures d'Arthur Gordon Pym par Edgar Poe*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1934.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Eurêka, La Genèse d'un poème : Le Corbeau, Méthode de composition par Edgar Poe*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1936.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, traductions, Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Poe*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1937.

Contes, essais, poèmes, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995. Traductions de Baudelaire et de Mallarmé, complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard. Chronologie de la vie d'Edgar Allan Poe établie par Robert Kopp. Introduction générale de Claude Richard : « Le Mythe de Poe ». Introduction aux contes de Claude Richard : « Les Contes de Poe ou les modes de la contamination ». Introduction aux textes critiques de Claude Richard : « Poe critique ». Introduction aux poèmes de Robert Kopp : « Poète, irrévocablement ! ». Notes et bibliographie établies par Claude Richard.

Histoires Essais et Poèmes, édition de Jean-Pierre Naugrette, avec la collaboration de Michael Edwards, François Gallix, France Jaigu et James Lawler, Paris, Librairie générale française / Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2006 : « Avant-propos » par Jean-Pierre Naugrette ; *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires* : traduction de Baudelaire, présentation par Jean-Pierre Naugrette ; *Histoires grotesques et sérieuses* : traduction de Baudelaire, présentation par France Jaigu ; *Autres histoires* : traduction et présentation de François Gallix ; *La Relation d'Arthur Gordon Pym* : traduction de Baudelaire, présentation par Jean-Pierre Naugrette ; *Essais* : traductions de Baudelaire et de James Lawler, présentation par James Lawler intitulée

¹ Liste établie dans l'ordre chronologique de publication.

« Théorie du poème : de Poe aux symbolistes », *Poèmes* : traductions de Mallarmé et de Michael Edwards, présentation par Michael Edwards.

II. Périodiques et ouvrages (1843-2012)¹

ABRAHAM N., (trad.), « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », article 15 du chapitre 4 : « Le temps, le rythme et l'inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique » de la section I : "Psychanalyse science des sciences", in ABRAHAM Nicolas & TOROK Maria, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicolas Rand (2001), [Paris], Flammarion, « Champs Flammarion », 1996. Le texte contient la traduction par Nicolas Abraham de la 1^{ère} strophe de « The Raven ».

ALLENET A., (trad.)

- « Le Palais enchanté », « Eldorado », « La Cité dans la mer », *La Jeune France*, [Paris], 1^{er} août 1878, p. 145-146.
- « Un Rêve », « La Dormeuse », « Eulalie », « Annabel Lee », *La Jeune France*, [Paris], 1^{er} décembre 1878, p. 300-302.
- « Lénore », « À Hélène », « *La Jeune France*, [Paris], 1^{er} avril 1879, p. 464-466.

ANON., (trad.), « Une lettre volée », *Le Magasin pittoresque*, 1845, p. 269-272.

ANON., (trad.), *Contes extraordinaires : Le Scarabée d'or. – Le Puits et le Pendule. – Le Portrait ovale. – La Lettre volée. – Le Chat noir. – Double assassinat dans la rue Morgue. – Hop-Frog. – Le Cas de M. Valdemar. – Le Corbeau.*, [Traduction anonyme], Paris, C. Marpon & E. Flammarion, Éditeurs, 1888.

ANON., (trad.), *Histoires mystérieuses : Le chat noir – Le scarabée d'or – Le nez du lion*, Paris, Henri Gautier, « Nouvelle bibliothèque populaire », n°11, [s. d.].

ANON., (trad.), « Les sacrées montagnes », *Le Mercure de France*, tome VIII, Paris, mai 1893, p. 56-61. Traduction de « Joel T Headey. [review of *The Sacred Mountains*] ». Texte recueilli dans *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850), vol. III : *The Literati; Some Honest Opinions About Authorial Merits And Demerits, With Occasional Words Of Personality. Together With Marginalia, Suggestions, And Essays. By Edgar A. Poe.*

ANON., (trad.), « Dernières pages. Essence de la poésie », *Le Mercure de France*, tome X, Paris, avril 1894, p. 289-305. Note du traducteur : « Cette étude, extraite des *Literari*, fut écrite à propos de la publication de la 2^e édition des *Ballads and other Poems* de Longfellow. Elle est traduite intégralement, sauf une page sur la métrique anglaise et une page et demie de citations prises d'un article d'un M. Langtree sur le même sujet ».

BAUDELAIRE C. (trad.)

- *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-éditeurs, 1857.
- *Histoires grotesques et sérieuses*, Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs ; Librairie nouvelle, 1871.
- *Nouvelles histoires extraordinaires*, Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs ; Librairie nouvelle, 1875.
- *Dix contes d'Edgar Poe*, illustrés de 95 compositions originales de Martin Van Maële gravées sur bois par Eugène Dété, Paris, Dorbon-Ariné, 1912. L'ouvrage contient les titres suivants : *Le Cœur révélateur, Hop-Frog, Silence, Le Diable dans le beffroi, La Chute de la maison Usher, Lionnerie, La Barrique d'Amontillado, Ligeia, Le Roi Peste, Le Portrait ovale.*
- *Œuvres en prose*, édition présentée, établie et annotée par Yves Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

BAUDELAIRE C., CONSTANTINIDES Y., (trad.), *Le Démon de la perversité et autres contes*, Edgar Allan Poe traduit de l'anglais par (États-Unis) Charles Baudelaire établissement de l'édition, révision de la traduction,

¹ Liste établie dans l'ordre alphabétique des traducteurs. Cette section renvoie notamment aux œuvres auxquelles nous avons emprunté quelques-unes des traductions françaises de « The Raven ». Il ne s'agit pas toujours de recueils entièrement dédiés aux textes de Poe, ni même, à chaque fois, de traduction intégrale : ainsi, seule la première strophe de « The Raven » a été transposée en français par Nicolas Abraham.

notes et postface par Yannis Constantinidès, illustrations Damien MacDonald, Paris, Mille et une Nuits, « La petite collection 562 », 2010.

BLÉMONT É. (trad.)

- *Quatre poèmes d'Edgar Poe* – « À*** », « Ulalume », « À Hélène » [Poème de 1831], « Le Palais hanté », *Paris moderne Revue littéraire et artistique*, Premier volume, Paris, Léon Vanier, Éditeur, 1881-1882, p. 324-328.
- « Les Cloches », poème d'Edgar Poe, traduction libre d'Émile Blémont. Avec quatre eaux-fortes de Henry Guérard, Paris, Librairie de l'Eau-Forte, 1876.
- *Les Poèmes d'Edgar Poe interprétés en vers français* : « Israfel », « Le Pays des fées », Sonnet à la Science », *Paris moderne Revue littéraire et artistique*, Deuxième volume, 1882-1883, Paris, Léon Vanier, Éditeur, Librairie de « Paris moderne », p. 148-151.
- « “Supplication” d’après Edgar Poe », *La Plume*, 1^{er} août 1891, p. 255.

BORGHES A. (trad.)

- « Le Scarabée d'or », *Le Moniteur universel*, 7 septembre 1853.
- *Nouvelles choisies d'Edgar Poe : Le Scarabée d'or, L'Aéronaute hollandais*, Paris, Librairie de L. Hachette & C^{ie}, « Bibliothèque des chemins de fer », 1853.

BOUTANG P., (trad.), *Art poétique autres mêmes*, Paris, La Table ronde, 1988. Contient une traduction de « The Raven ».

BRUNET G. (trad.), « James Dixon ou la funeste ressemblance » [adaptation libre de « William Wilson », signée G. B., publiée dans *La Quotidienne*, les 3 et 4 décembre 1844], [Paris], *La Revue de la presse ou recueil mensuel des feuilletons, des articles et des romans les plus intéressants de la presse parisienne*, livraison de Février 1845, p. 433-438.

CADAS J., *Douze poèmes d'Edgar Poe*, vers français de Jean Cadas ; frontispice de Sam Jones. - [Perros-Guirec], Anagrammes, cop. 2009.

CALVOCORESSI M.-D. (trad.)

- *Deux contes [l'Elan - Perte d'haleine]*, Paris, Mercure de France, 22^{ème} année, n°328, tome LXXXIX, 16 février 1911, p. 787-811.
- *Deux contes [l'Elan - Perte d'haleine]*, [S. l.], 1911. Extraits du *Mercure de France*.
- *Le Journal de Julius Rodman Relation de la première traversée des montagnes rocheuses de l'Amérique du nord qui ait jamais été accomplie par un homme civilisé (I)*, traduction précédée d'un avant-propos du traducteur, Paris, *Mercure de France*, 24^{ème} année, n° 380, tome CII, 16 avril 1913, p. 710-805.
- *Le Journal de Julius Rodman Relation de la première traversée des montagnes rocheuses de l'Amérique du nord qui ait jamais été accomplie par un homme civilisé (Suite et fin)*, traduction précédée d'un avant-propos du traducteur, Paris, *Mercure de France*, 24^{ème} année, n° 381, tome CIII, 1^{er} mai 1913, p. 98-132.

CANUDO R. (trad.)

- *Un drame d'Edgar Poe [Politien]*, Paris, Mercure de France, 19^{ème} année, tome IV, Avril 1911. Étude critique du théâtre de Poe incluant des passages de Politien traduits en français.
- *Un drame d'Edgar Poe [Politien]*, [S. l.], 1910. Extrait de la *Revue hebdomadaire*, 23 avril 1910.

CÉZANO P. (trad.)

- « Manuscrit trouvé dans une bouteille », *Musée universel*, IV (1874).
- « Aventure incomparable d'un certain Hans Pfaal », *Musée universel*, IV (1874).
- « Les deux assassinats de la rue Morgue », *Musée universel*, IV (1874).

CHATELAIN F. (de), (trad.), « La Corneille », *Fables de Gay* traduites en vers français par Le Chevalier de Chatelain, 3^{ème} édition, revue, corrigée, complétée, et précédée d'une préface nouvelle ; et suivie de *Beautés de la Poésie Anglaise*, Londres, Whittaker & Co., Ave Maria Lane, 1857, p 351-355.

DALLY P. E., « Lettre à B », *La Revue blanche*, Paris, 1er semestre 1897, p. 784-789.

DELARUE-MARDRUS L., (trad.), *Six poèmes : Ulalume, Le Corbeau, La dormeuse, À Hélène, La cité dans la mer, Lénore*, traduits en vers par Lucie Delarue-Mardrus, Paris, Aux dépens des amateurs, 1922.

FÉNÉON F. (trad.)

- « Lettres », *Revue Blanche*, tome VIII, Premier semestre 1895, p. 102-112. Stalkine reprints, Genève, 1968.
- « Lettres », *Revue Blanche*, tome IX, Deuxième semestre 1895, p. 385-395. Stalkine reprints, Genève, 1968.

GOUBERT E. (trad.), *Le Corbeau. Conte fantastique*, traduit de l'anglais, d'Edgar Poe, Rennes, imprimerie Oberthur et Fils, mars 1869.

HAUTEPIERRE J., (trad.), *Poèmes d'Edgar Allan Poe*, Paris, Éditions Publibook, 2008 L'ouvrage contient les titres suivants : « Seul », « Le corbeau », « Les cloches », « Lénore », « Le Pays du Rêve », « Ulalume », « An-nabel Lee », « À Hélène », « À Hélène », La Vallée de l'angoisse », « Le Palais hanté », « La Cité dans la mer », « Le Colisée », « Tamerlan », « Chanson », « Rêves », « Les esprits des morts », « L'Étoile du Soir », « Un rêve », *Le plus beau jour, la plus belle heure...*, « Le lac : à - », « Sonnet - À la Science », « Al Araaf », « La romance », « À - », « À la rivière - », « À - », « Le Pays des Fées », « Israfil », « La dormeuse », « À quelqu'un au Paradis », « Hymne », « À F - », « À F-s S. O-d », « Ballade nuptiale », « À Zante », « Sonnet - Le Si-lence », « Le Ver vainqueur », « Eulalie », « Carte de la Sainte-Valentin », « À M. L. S. - », « Énigme », « À - - », « Un rêve dans un rêve », « Eldorado », « Pour Annie », « À ma mère ».

HENNEQUIN E. (trad.), *Contes grotesques par Edgar Poe, avec une vignette par Odilon Redon*, troisième édi-tion, Paris, Paul Ollendorff, Libraire-éditeur, 1882. L'ouvrage contient les titres suivants : *L'Inhumation préma-turée. L'Homme sans souffle. Une mystification. Le Philosophe Bon-Bon. La Découverte de Von Kempelen. Un entrefilet aux X. La Caisse oblongue. Ne pariez jamais votre tête au diable. Le Journal de J. Redman.*

HERBERT L. C., *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, Paris, Publications Jules Rouff et C^{ie}, « La Petite bibliothèque populaire », 1904. Le volume contient également : *Le Scarabée d'or, Le Double assas-sinat de la rue Morgue, Enterré vivant.*

HUC M. (trad.), *The Raven (Le Corbeau)*, avec adaptation en vers de Marcelin Huc, orné d'un portrait & de neuf bois originaux gravés par Jack Roberts, Paris, Edmond Bernard, éditeur, 1920.

HUGHES W. L. (trad.),

- « La Chute de la maison Usher » par Edgar Allan Poe, *Le Mousquetaire*, Paris, Édition hebdoma-daire, N° 14, dimanche 7 janvier 1855, 2^{ème} année, p. 7-8.
- « La Chute de la maison Usher (Suite et fin) » par Edgar Allan Poe, *Le Mousquetaire*, Paris, Édi-tion hebdomadaire, N° 15, dimanche 14 janvier 1855, 2^{ème} année, p. 19-21.
- « Le Cœur mort qui bat » [Traduction non signée, sans mention du nom de Poe], Le capitaine Mayne Reid, *Le Désert*, traduction de Raoul Bourdier, nouvelle édition revue, Limoges, Charles Barbou, Imprimeur-libraire, 1880, p. 229-234.
- « Les Lunettes », *Revue fantaisiste*, Numéros 1 à 6, Tome I, Genève, Slatkine Reprints, p. 8-21.
- « Les Lunettes (Suites et fin) », *Revue fantaisiste*, Numéros 1 à 6, Tome I, Genève, Slatkine Re-prints, p. 72-84.
- *Contes inédits d'Edgar Poe*, Paris, Collection Hetzel, J. Hetzel, Librairie Claye, [sans date]. Le re-cueil contient : « Le rendez-vous », « Éléonore », « La caisse oblongue », « Le cadavre accusa-teur », « Le système du docteur Goudron et du professeur Plume », « Un homme usé », « La se-maine des trois dimanches », « Le sphinx », « Les lunettes », « Les débuts littéraires de Thingum Bob », « Politien », « Ulalume », « Hélène », « El Dorado », « Le corbeau », « À... », « La dor-meuse », « Lénore », « Un rêve dans un rêve », « Pour Annette ».

JAUBERT A., (trad.)

- *Mystification et autres contes / Mystification and Other Tales*, préface et traduction d'Alain Jaubert, [Paris], Gallimard, « Folio bilingue », 1992.
- *Ne pariez jamais votre tête au diable et autres contes non traduits par Baudelaire*, traduction nouvelle, préface et notes d'Alain Jaubert, [Paris], Gallimard, « Folio Classique », 1998.

JUSTIN H., (trad.)

- *The Black Cat and Other Short Stories / Le Chat noir et autres contes*, traduction nouvelle et notes par Henri Justin, [Paris], Le Livre de Poche, « Les Langues modernes / Bilingue », 1991.
- « Mort emporte », traduction de « The Raven » proposée par Henri Justin dans une contribution au colloque interne des anglicistes de la Faculté des Lettres d'Orléans, « State of the Art », le 28 avril 1997, et publiée dans « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », Université d'Orléans, *Sources*, 3, automne 1997, p. 6-8.

LAGEON E. (trad.)

- « La semaine des trois dimanches. Conte d'Edgar Poe », *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, Paris, Bureaux de la Revue, 1 mai 1885, p. 174-176.
- Poèmes d'Edgar Poe : « À Hélène » [traduit en prose], « À celle qui est au paradis » [traduit en vers libres], *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*, quatrième volume, Paris, Bureaux de la Revue, 1887, p. 364-365.

LAUVRIÈRE É., (trad.)

- *Contes et poésies*, introduction, traduction et notes par Émile Lauvrière, Paris, La Renaissance du Livre, « Les cent chefs-d'œuvre étrangers », [1918].
- *Le Génie morbide d'Edgar Poe — Poésies et contes*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, « Temps et visages », 1935.

LEMONNIER L., (trad.), *Poèmes d'Edgar Poe*, Première édition complète, traduction nouvelle avec une préface et des notes par Léon Lemonnier, Paris, Librairie José Corti, 1949.

MALLARMÉ S., (trad.)

- *Poèmes*, présentation de Jean-Louis Curtis, [Paris], Gallimard, « Poésie », 1994.
- *Le Corbeau*, illustré par Édouard Manet, dossier réalisé par Michaël Pakenham, Paris, Nouvelles Éditions Séghiers, 1994.
- « Les poèmes d'Edgar Poe », *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003. Le volume contient notamment les traductions de Poe recueillies dans « Glanes » (1860) en deux versions : premier jet et état corrigé.

MALLARMÉ S., MAGUIN J.-M., RICHARD C., MARCHAND-KISS M., (trad.), *Edgar Allan Poe*, [poèmes], Paris, Textuel, « L'Œil du poète », collection dirigée et commentée par Christophe Marchand-Kiss, octobre 1997.

MASSON A., (trad.)

- *Contes étranges [Le Scarabée d'or, L'affaire de la rue Morgue, La Lettre volée, William Wilson, Le Diable dans le beffroi, La Chute de la maison Usher, Une Descente dans le Maelstrom]*, Paris, Idéal-Bibliothèque, Pierre Lafitte et C^{ie}, [sans date].
- *Nouveaux contes étranges*, illustrations de Lobel-Riche, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, « Idéal-Bibliothèque », 1911.

MENASCHÉ L., (trad.)

- *Habitations imaginaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, textes présentés par Lionel Menasché, Paris, Éditions Allia, 2008.
- *Marginalia et autres fragments*, textes choisis, présentés et traduits de l'anglais par Lionel Menasché, Paris, Éditions Allia, 2007.

MOISAN J.-A., (trad.), *Le Corbeau, Poème d'Edgar Poe*, traduction française équi-rythmique avec texte anglais en regard par J.-A. Moisan, 2^{ème} édition, Angers, André Ruel, 1933.

MOUREY G., (trad.)

- *Poésies complètes*, précédées d'une lettre de John H. Ingram et suivies de « La Philosophie de la composition » et de notes biographiques et bibliographiques / Portrait d'Edgar Poe d'après un daguerréotype de 1849 appartenant à M. J. H. Ingram, deuxième édition, Paris, Mercure de France, 1910.
- *Poésies complètes*, Paris, Mercure de France, 1926.
- « Le Conte et le poème », *Le Mercure de France*, tome V, Paris, août 1892. Traduction du compte rendu des contes de Nathaniel Hawthorne par Poe.

D'OLIVERA JACKOWSKA S., (trad.), *Le Corbeau* d'Edgar Poe, Deuxième volume de ses plus poèmes en vers français avec texte anglais en regard, tr. Suzanne d'Olivéra Jackowska, préface de M. le professeur C. Cestre, Paris, Les Amis d'Edgar Poe, 1933.

ORBAN V. (trad.), *Poèmes complets. – Scènes de Politian. – Le Principe poétique. – Marginalia*, traduction inédite de Victor Orban, notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché, avec trois portraits d'Edgar A. Poe, Paris, L. Michaud, 1908. [Ouvrage publié avec une dédicace de Victor Orban : « À la mémoire / De / Charles Baudelaire / Le premier qui révéla en France / Le Génie / Du Grand poète américain. »

PAGÈS A. (trad.), « Le Scarabée d'or », *Magasin littéraire. Revue illustrée. Nouvelles étrangères*, 4^{ème} volume, Paris, 1894, p. 15-96.

PARISOT H., (trad.), *Poèmes*, chronologie, introduction et bibliographie par Claude Richard, Paris, Aubier Montaigne, « Collection bilingue », 1978.

PASCAL P., (trad.)

- *Poèmes*, traduction en vers et vers pour vers de Pierre Pascal, préface de Bernard Fay, Paris, Mercure de France, 1942.
- *Le corbeau*, nouvellement traduit en vers équivalents et décrypté avec des commentaires arithmétiques, géométriques & alchimiques, Carmagnola, Éditions Arthos, 1977.

RABBES F. (trad.), *Derniers contes [Le Duc de l'Omelette, Le Mille et deuxième conte de Schéharazade, Mel-lonta Tauta, Comment s'écrit un article à la Blackwood, La Filouterie considérée comme science exacte, L'homme d'affaires, L'ensevelissement prématuré, Bon-Bon, La cryptographie, Du Principe poétique, Quelques secrets de la prison du magazine]*, deuxième édition, Paris, Nouvelle librairie parisienne, Albert Savine éditeur, « Romans étrangers modernes », 1888.

RAND N., (trad.), « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Le cryptage et la vie des œuvres : Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Avant-propos de Maria Torok, Éditions Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1989. Le chapitre contient la traduction de « The Raven » par Nicholas Rand, laquelle fait écho à l'interprétation en français de la première strophe du poème de Poe par Nicolas Abraham.

RICHARD C., (trad.), *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne / Fayard, « L'Herne », numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998. L'ouvrage contient une sélection des textes critiques d'Edgar Poe traduits par Claude Richard.

RICHARD O. J., « Le corbeau », *Miscellanées, Poésies*, par O.J.R., Rochefort, imprimerie Ch. Thèze, 1867.

ROBIN A., (trad.), *Écrits oubliés, tome II : Traductions*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Éditions Ubacs, 1986. Contient la traduction de « The Raven » par Armand Robin.

ROLLINAT M. (trad.)

- « Le corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse », « Hélène », traduits d'Edgar Poe, *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Ferquelle éditeur, 1926, p. 264-280. [Le volume contient un poème intitulé « Edgar Poe » (p. 55)]
- « Hélène » d'après Edgar Poe [Poème de 1848], *La Revue Hebdomadaire, Romans – Histoire – Voyages*, Troisième année, août 1894, tome XXVII, Paris, Librairie Plon, 1894, p. 147-151.
- « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *La Revue Hebdomadaire, Romans – Histoire – Voyages*, Troisième année, août 1894, tome XXVII, Paris, Librairie Plon, 1894, p. 451-547.
- « Le corbeau » d'après Edgar Poe, *Le Feu follet*, Paris, Juin 1884-Mai 1885, p. 296-300.
- *Choix de poésies*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1926. Contient « Le Corbeau », « Le Ver conquérant », « La Dormeuse » et « Hélène ».

TURNER F., *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe traduit de l'américain par François Turner & accompagné d'un burin par Éric Garnier, Éditions de Vallongues, 1997.

SAINT-JACQUES L. (de), (trad.) « À Hélène », *La Plume : littéraire, artistique et sociale*, Bi-mensuelle, Quatrième année, septembre 1892, p. 380. Stalkine reprints, Genève, 1968.

SAVORET A., (trad.), *Intersignes poèmes*, Paris, Éditions de « Psyché », 1948. Contient « Ulalume » d'après le poème d'Edgar Poe, « La cité en la mer » d'après « La Cité en la mer » (1845) et la « La Cité condamnée » (1831).

ADAPTATIONS, PARODIES, etc.

ANON., *La Chambre close* [nouvelle inspirée par « Berenice », signée Edgar Poe, avec la mention suivante : *Southern Literary Messenger 1833*], *Paris moderne Revue littéraire et artistique*, Premier volume, Paris, Léon Vanier, Éditeur, 1881-1882, p. 27-35.

ANON., « Le Corbeau (Version nouvelle) » [sous-titré : *Cauchemar qui de temps en temps obsède un critique musical*, signé : Edgar Sull. Poë], *Le Mercure musical*, tome I^{er}, 2^{ème} année, 1806, p. 145-149.

BERGH A. (compositeur), BISPHAM D. (interprète), *The Raven A Melodrama*, Boston, Oliver Ditson Company, [S. D.]. La publication de la partition est accompagnée de la mention suivante : “The first public performance of this work was by Mr. Bispham with the composer at the piano, at the Hall of Fame, New York University, January 19th, 1909. / The first performance with orchestra by Mr. Bispham at a concert of the New York Center of the American Music Society, at Carnegie Hall, April 18th, 1909, the composer conducting.”

HAZLETON G. C., Jr., *The Raven A Play in Four Acts and a Tableau*, New York, [S. I.] 1903.

SCOTT J. W., D. D., *The Dove A Parody of “The Raven”*, Philadelphia, Claxton, Remsen & Haffelfinger, 1874.

SULLIVAN V. P., *Once Upon a Midnight A Dramatization of Poe's “Raven”*, New York, Frank J. Stanton, “The Peerless Series N° 71”, Norwich, 1922.

The Raven by Edgar Allen [sic] Poe with eighteen additional verses by Samuel L. Ruffner, Morrilton Arkansas, copyrighted by Samuel L. Ruffner, [1883].

CORRESPONDANCE

« Letters », in *The Portable Poe*, édition établie par Philipp Van Doren Stren, New York, Viking, 1945 (édition réimprimée par Penguin Books en 1977).

Lettres d'amour, suivi de *Lettres à son sujet après sa mort*, traduit de l'anglais et préfacé par Henri Manguy, [Bègles], Le Castor astral, « les Inattendus », 1995.

Lettres d'amour à Helen, présentées et traduites par Cecil Georges-Bazile, introduction et révision de la traduction par Laurence Piccinin, Paris, Éditions Dilecta, 2006.

« Trois lettres inédites », traduit de l'anglais par Henri Justin, in *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.

Note – Nous avons régulièrement consulté le site officiel de Poe society consacré à l'œuvre et à la vie d'Edgar Allan Poe : www.epoe.org.

II. ŒUVRES DE CHARLES BAUDELAIRE¹

CRITIQUE ET POÉSIE

I. Éditions de référence

Éditions établies par Jacques Crépet

- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Quelques-uns de mes contemporains, Curiosités esthétiques*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1923.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), Le jeune enchanteur*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1926.
- *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, Libraire-éditeur, 1928.
- *Les Fleurs du mal, texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1868*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Librairie José Corti, 1942.

Éditions établies par Claude Pichois

- *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- *Œuvres complètes*, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

II. Autres éditions

Les Fleurs du mal Poésies [épreuves d'imprimerie] par Charles Baudelaire, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, Libraires-éditeurs, [mars-juin] 1857.

L'Œuvre de Baudelaire, introduction et notes de Charles Schneider, Paris, Le Club français du Livre, 1951.

Œuvres complètes, préface de Claude Roy, notice et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

Mon Cœur mis à nu, avec une postface de Laurence Fey, illustrations de Karine Daisay, [Paris], Éditions Mille et une nuits, 1997.

Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres œuvres critiques, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et sommaire biographique par Henri Lemaitre, bibliographie mise à jour par Dolf Oehler (1999), édition illustrée de 47 reproductions, Paris, Classiques Garnier, 1999.

¹ Liste établie par ordre chronologique.

Les Fleurs du Mal, édition établie par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, [Paris], Le Livre de Poche, « Classiques », 1999.

Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris), édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp, [Paris], Gallimard, « Poésie », 2003.

Les Fleurs du Mal précédées du fac-similé de l'édition illustrée par Henri Matisse, [Paris], Éditions du Chêne, Hachette Livre, 2007.

Les Fleurs du Mal illustrées par la peinture symboliste et décadente, Paris, Diane de Selliers Éditeur, 2007.

CORRESPONDANCE

Œuvres posthumes et correspondances inédites, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et d'édition, 1887.

Correspondance I (janvier 1832-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993. *Correspondance II* (mars 1860-mars 1866-février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Correspondance, choix et commentaires de Claude Pichois et Jérôme Thélot, préface de Jérôme Thélot : « Un volcan malade », [Paris], Gallimard, « Folio classique », 2000. Éditions Grasset, 1966, pour les dix premières lettres publiées dans *Lettres inédites aux siens*. Éditions Gallimard, 1973, 1993, 2000, pour l'établissement du texte, le choix, la préface et le dossier.

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR POE ET BAUDELAIRE

BANDY W. T., « Baudelaire et Poe : Vers une nouvelle mise au point », in « Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, [Paris], Armand Colin, 1967/04-1967/06, p. 329-334.

BERRETTI J.

- « Influençable lecteur : le rôle de l'avant-lire dans la lecture de Poe de Baudelaire », in *Palimpsestes*, n°9 : « La lecture du texte traduit », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 57-72.
- « La traduction des adjectifs : lexique, rythme, style », in *Palimpsestes*, n°14 : « Contraintes syntaxiques et liberté stylistique : le déplacement des éléments dans la phrase », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

BONNEFOY Y.

- « Préface », James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français, suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Julliard, « Conférences essais et leçons du Collège de France », décembre 2008.
- « La traduction au sens large » À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs, *Littérature*, 2008/2 n° 150, p. 9-24. DOI : 10.3917/litt.150.0009.

BRIX M., « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », in *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n° 122 : « Maîtres et disciples », Sedes, 4^e trimestre 2003.

BUTOR M., *Histoire extraordinaire essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988.

CLUNY C. M., *Le Livre des Quatre Corbeaux Poe Baudelaire Mallarmé Pessoa*, peintures de Júlio Pomar, Paris, Éditions de la Différence, « Les Essais », 1998.

CORNILLE J.-L., « Poe-pourri : le sommeil du traducteur », Loxias, Loxias 28, mis en ligne le 14 mars 2010 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5995>.

GARRAIT-BOURRIER A.

- « Poe Translated by Baudelaire: The Reconstruction of an Identity », CLCWeb : Comparative Literature and Culture 4.3 (2002): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss3/4>
- « Poe/Baudelaire : de la traduction au portrait littéraire ? », Loxias, Loxias 28, mis en ligne le 08 mars 2010. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5990>

GRAVA A., *L'Aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*, Genève, Slatkine ; Paris, H. Champion, 1976.

POGGENBURGH R. P., « Une extraordinaire histoire : Baudelaire, Fowler et Poe », in *Bulletin baudelairien*, décembre 1999, tome 34, n^{os} 1 et 2, p. 57-64.

WETHERILL P. M., *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, Nizet, 1962.

IV. ÉTUDES CRITIQUES SUR POE

REVUES ET OUVRAGES COLLECTIFS

Americana, « Edgar Allan Poe, Robert Lowell, Sam Shepard », textes réunis par Jeanne-Marie Santraud et Marc Saporta, *Americana* n°10, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, février 1993.

Edgar Allan Poe, cahier dirigé par Claude Richard, Paris, L'Herne/Fayard, « Les cahiers de l'Herne », numéro 26, 1998.

Edgar Allan Poe, une pensée de la fin, sous la direction de Jean-François Chassay, Jean-François Côté, Bertrand Gervais, Québec, Liber, 2001.

EUROPE, revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.

Les traductions extraordinaires d'Edgar Poe, Nadia d'Amelio (dir.), Mons, Éditions du CIPA, 2010.

The Library Chronicle, Vol. XLI, Spring 1976, N°1, « Poe the Craftsman : the Changing Fiction », edited by Benjamin Franklin Fisher IV, Friends of the Library University of Pennsylvania, Philadelphia, 1976.

LOXIAS 28 Edgar Poe et la traduction, sous la direction de Nicole Bagioli et Odile Gannier. *LOXIAS*, Revel Revue électronique de l'UNL, « <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5980> ».

Romancing the shadow Poe and Race, édité par J. Gerald Kennedy, Liliane Weissberg, Oxford university press, 2001.

OUVRAGES

BACHELARD G.

- *L'Eau et les rêves Essai sur l'imagination de la matière*, [Paris], Librairie José Corti, « Le Livre de Poche », 2003.
- *L'Air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, [Paris], « Le Livre de Poche », 2004.

BAUDIN M., *Edgar Allan Poe and others: representative short stories of the nineteenth century*, New York, Liberal Arts Press, 1953.

BLOOM C., *Reading Poe, reading Freud : the romantic imagination in crisis*, Basingstoke, Macmillan press, 1988.

BONAPARTE M., *Edgar Poe étude psychanalytique*, 2 vol., avant-propos de Sigmund Freud, Paris, Denoël et Steele, 1933.

BOUSSOULAS N.-I., *La peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe (une métaphysique de la peur)*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

CAMBIAIRE C. P., *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, Haskell House, 1970.

COBB P., *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Ayer Publishing, 1908.

DAYAN J., *Fables of mind : an inquiry into Poe's fiction*, New York ; Oxford, GB : Oxford university press, 1987.

DUCREU-PETIT M., *E.A. Poe, le livre des bords*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, « Objet », 1995.

DWIGHT T., JACKSON D. K., *The Poe Log A Documentary Life of Edgar Allan Poe 1809-1849*, Boston, G. K. Hall & Co., 1987.

FORCLAZ R., *Le Monde d'Edgar Poe*, Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de docteur ès lettres, Berne, Herbert Lang, Francfort/M, Peter Lang, 1974.

FRUIT J. P., *The mind and art of Poe's Poetry*, New York, Ams Press, 1966.

JACOBS R. D., *Poe : journalist and critic*, Baton rouge (La.), Louisiana state university press, 1969.

HALLIBURTON D., *Edgar Allan Poe : a phenomenological view*, Princeton N.J, Princeton University Press, 1973.

HENNEQUIN É., *Écrivains francisés, Dickens – Heine – Tourguénef – Poe – Dostoïewski – Tolstoï*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1889.

HOFFMAN D., *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Paragon house, 1990.

JOGUIN O., *Itinéraire initiatique d'Edgar Poe*, Paris, Éditions e-dite, 2002.

JUSTIN H.,

- *Poe dans le champ du vertige : des « Contes » à « Eurêka »*, l'élaboration des figures de l'espace, Paris, Klincksieck, « études anglo-américaines », 1991.
- *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, [Paris], Nrf / Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2009.

KETTERER D., *The Rationale of deception in Poe*, Baton Rouge, La., London, Louisiana state university press, "Southern literary studies", 1979.

KRUTCH J. W., *Edgar Allan Poe : a study in genius*, New York, Russell & Russell, 1965.

LAUVRIÈRE É., *Le Génie morbide d'Edgar Poe — Poésies et contes*, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, « Temps et visages », 1935.

LEMONNIER L.

- *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.
- *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, La nouvelle Revue Critique, "Essais critiques", 1932.
- *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1928.

LOMBARDO P., *Edgar Poe et la modernité : Breton, Barthes, Derrida, Blanchot*, Birmingham, Alam., Summa publications, 1985.

LERNER A., *Psychoanalytically oriented criticism of three American poets : Poe, Whitman, and Aiken*, Rutherford [etc.], Fairleigh Dickinson university press, 1970.

LEVIN H., *the Power of blackness : Hawthorne, Poe, Melville*, New York, Knopf, 1970.

LYSOE E.,

- *Éric Lysøe commente Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, (traduit par Baudelaire), [Paris], Gallimard, « Foliothèque », 1999.
- *Les voies du silence : E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

MAUCLAIR C., *Le Génie d'Edgar Poe : la légende et la vérité, la méthode, la pensée, l'influence en France*, Paris, A. Michel, 1925.

MOSS S. P.

- *Poe's major crisis : his libel suit and New York's literary world*, Durham (N.C.), Duke university press, 1970.
- *Poe's literary battles : the critic in the contexte of his literary milieu*, London Amsterdam, Feffer & Simons ; Carbondale : Southern Illinois university press, 1969.

PATTERSON A. S., *L'Influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire*. Thèse pour le doctorat d'Université, présentée devant la Faculté des lettres de l'Université de Grenoble, par Arthur S. Patterson, Grenoble, impr. de Al-lier Frères, 1903.

PINTO E., *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique (Paris) », 1983.

QUINN P. F., *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1957.

RABATÉ D., « Poser la voix », *Poétique de la voix*, Paris, Librairie José Corti, « Les Essais », 1999.

RAND N., « NONMOURRONT Mots du deuil dans le Corbeau d'Edgar Poe », *Le cryptage et la vie des œuvres : Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Avant-propos de Maria Torok, [Paris], Éditions Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1989. p. 105-113.

RANS G., *Edgar Allan Poe*, Edinburgh, London, Oliver and Boyd, "Writers and critics", 1965.

RICHARD C.,

- *Edgar Allan Poe écrivain*, Montpellier, Université Paul Valéry, « Delta », 1990.
- *Edgar Allan Poe et les textes sacrés*, Montpellier, UER V-Université Paul Valéry, « Delta » (Montpellier), 1975.

SEYLAZ L., *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, Lausanne, Imprimerie La Concorde, 1923.

SILVERMAN K., *Mournful and never-ending remembrance*, New York, Harper Perennial, 1992.

SWIGG R., *Lawrence, Hardy, and American littérature*, London ; New York ; Toronto, Oxford university press, 1972.

THOMPSON G.R., *Poe's fiction : romantic irony in the Gothic tales*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1973.

VINES L. D., *Poe abroad : influence, reputation, affinities*, Iowa City, Iowa university press, 1999.

WALTER G., *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain (biographie)*, Paris, Phébus, « d'aujourd'hui », 1998.

WHITMAN S. H.

- *Edgar Poe and his critics*, New York, Rudd & Carleton, 1860. Texte disponible sur le site : « www.eapoe.org ».

- « Défense et interprétation de Poe » [extraits de *Edgar Poe and his critics* traduit de l'américain par Henri Justin], in *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.

WILLIAMS M. J. S., *A World of words : language and displacement in the fiction of Edgar Allan Poe*, Durham, NC ; London, Duke University press, 1988.

ZAYED G., *The Genius of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Mass, Schenkman, 1985.

ZIMMERMAN B., *Edgar Allan Poe : rhetoric and style*, Montréal (Québec), McGill-Queen's university press, 2005.

ARTICLES ET NOTICES

ABRAHAM N., « Le rythme, l'affect et l'inconscient dans "Le corbeau" d'Edgar Poe », article 15 du chapitre 4 : « Le temps, le rythme et l'inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique » de la section I : « Psychanalyse science des sciences », in ABRAHAM N. & TOROK M., *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicolas Rand (2001), [Paris], Flammarion, "Champs Flammarion", 1987.

AMFREVILLE M. et JUSTIN H., « Effets de réel, effets de fiction dans *Arthur Gordon Pym* », in *Revue française d'études américaines*, n°76, mars 1998, « L'Amérique entre science et fiction », Paris, Éditions Belin, 1998.

ANTHEAUME A., DROMARD G., « Le terrain névrotique : Edgar Poë », *Poésie et folie Essai de psychologie et de critique*, Paris, Octave Doin éditeur, 1908, p. 369-398.

ASSELINÉAU C., *Charles Baudelaire, sa Vie et son Œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1869.

ASSELINÉAU R.

- « Introduction », *Choix de contes*, Paris, Aubier, 1958.
- « Introduction », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction et préface de Charles Baudelaire, Paris, G.-F. Flammarion, 1965.
- « Les démêlés posthumes de Poe avec les critiques », in *Americana*, numéro 10, « Edgar Allan Poe Robert Lowell Sam Shepard », texte réunis par par Jeanne-Marie Santraud et Marc Saporta, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 1993, p.

BACHELARD G., « Les Aventures d'Arthur Gordon Pym », *Le Droit de rêver*, PUF, « Quadrige », 2007.

BANDY W. T., « La préface des *Nouvelles histoires extraordinaires* (Deux notes explicatives) », in *Bulletin baudelairien*, hiver 1975, tome 10, n°2, p. 17-20.

BARINE A., *Névrosés : Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1898.

BARTHES R., « Analyse textuelle d'un conte de Poe », [Paris], *Œuvres complètes IV*, Seuil, 2002.

BERNET R., « Le secret selon Heidegger et "La lettre volée" de Poe », *Archives de Philosophie* 2005/3, Tome 68, p. 379-400.

URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=APHI&ID_NUMPUBLIE=APHI_683&ID_ARTICLE=APHI_683_0379>

BOCKSTACLE A.-M. (vanà, « Traduction ou réécriture des genres ? Le cas de Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945) », *Palimpsestes*, N° 22 : « Traduire le genre : femmes en traduction », 2009, p. 149-167.

URL : <<http://palimpsestes.revues.org/199>>

BONAPARTE M., « Deuil, nécrophilie et sadisme », *Psychanalyse*, 2005/1 no 2, p. 107-122.

URL : <<http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2005-1-page-107.htm>>

BONNET J.-M., « Edgar Allan Poe : dossier critique (1955-1975), in : *Romantismes*, 1980, n°27. *Déviations*, p. 129-138.

URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5325>

BOURASSA L., « Du “texte véridique” au “fait rythmique et transitoire” ; Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n°1, 1999, p. 91-114.

URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037354ar>>

BOZZETTO R.

- « Poe ou le visionnaire expérimental », Colloque E.A. Poe, Nice, 1987 (repris in *Métaphores* n°15/16, 1988, p. 269-282). URL : <<http://www.noosphere.com/pdf/798155286.pdf>>
- « Le ressac du passé », *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001.
- « La recherche de l'émerveillement et de la sidération », in *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.
- « Fantômes d'amour », *Territoires des fantastiques*, Presses de l'Université de Provence, p. 143-149.
URL : <<http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=396&pdf=1>>
- « Stephen King sur les traces de Poe », communication prononcée lors du Colloque de Cerisy autour de Stephen King. L'horreur contemporaine.
URL : <<http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=740&pdf=1>>

CAMPAIGNOLLE-LETEL H., « Flaubert/Poe, réaménagement et transmission du paradigme aristotélicien », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2005/1, Vol. 105, Presses universitaires de France, p. 121-137.

URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RHLF&ID_NUMPUBLIE=RHLF_051&ID_ARTICLE=RHLF_051_0121>

CHABOUDEZ G., « Passe, fin d'analyse et *Lettre volée* », *Essaim*, n°11 : « Formation des analystes Transmission de la psychanalyse », Erès, 2003, p. 115-124.

CIXOUS H., « Une poétique du revenir », « Paradoxe du jamais plus », « L'autre analyste », Section II : « Ensemble Poe », *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, « Poétique », 1974.

CONCEATU M., « Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté », *Loxias* 28, mis en ligne le 14 mars 2010. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5997>

DELARUE-MARDRUS L.

- « Œuvre, vie, amours d'Edgar Poe I », *La Revue de Paris*, 32^{ème} année, N°21, Paris, 1^{er} novembre 1925, p. 270-301.
- « Œuvre, vie, amours d'Edgar Poe (fin) », *La Revue de Paris*, 32^{ème} année, N°21, Paris, 1^{er} décembre 1925, p. 578-600.

DERRIDA J., « Le Facteur de la vérité », *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », juin 2007.

DUBOIS R., « “The Masque of the Red Death” : une allégorie esthétique à la rencontre des eschatologies poésque et orientale », *Journal of the Short Story in English* [Online], 37 | Autumn 2001, Online since 29 septembre 2008. URL : <http://jsse.revues.org/index583.html>

DUCREU-PETIT M., « Le regard du voyant », in *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.

EISENZWEIG U., « Poe, Paris 1846 : la Lettre pillée », *Littérature*, n°49 : « Le roman policier », 1983, p. 63-68. URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2186>

ELIOT T. S., « Edgar Poe et la France », in *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne/Fayard, “Les cahiers de l'Herne”, numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998.

GROJNOWSKI D., « faire rêver le lecteur. Saturation et indétermination dans quelques nouvelles d'Edgar Poe : *Bérénice, Morella, Ligeia, Éléonora* », in : *Littérature*, N° 108, 1997, p. 3-14.
URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1997_num_108_4_2446>

LE FOURN J.-Y., « “Les lunettes” de Poe », *Adolescence* 2004/3, Tome 49, p. 641-644.
URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ADO&ID_NUMPUBLIE=ADO_049&ID_ARTICLE=ADO_049_0641>

LÉGER B., « Traduction négative et traduction littérale : les traducteurs de Poe en 1857 », *Études françaises*, vol. 43, n°2, 2007, p. 85-98. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/016475ar>>

LE VOT A., « Conquête de l'américanité : genèse et métamorphose d'un genre romanesque », *Études françaises*, vol. 10 ; n°4, 1974, p. 411-433. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/036592ar>>

FROMENTIN T., « La folie Edgar Poe », *La revue lacanienne*, 2010/2 n° 7, p. 17-25. DOI : 10.3917/rl.102.0017.

HAMMOND A.,

- « A Reconstruction of Poe's 1833 *Tales of the Folio Club*, Preliminary Notes », *Poe Studies*, vol. V, no. 2, December 1972.
- « Further Notes on Poe's Folio Club Tales », *Poe Studies*, December 1975, Vol. VIII, No. 2.
- « Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a Lost Book », *The Librery Chronicle of the Friends of the University of Pennsylvania Library*, Volume XLI, 1977.

JUSTIN H.

- « Quel Poe ? », *EUROPE*, Revue littéraire mensuelle, « Edgar Poe », n°868-869, août 2001.
- « *The Raven* d'Edgar Allan Poe. Présentation suivie d'une nouvelle traduction », Université d'Orléans : *Sources*, 3, automne 1997.
- « La femme aux yeux vides : Poe relit les romantiques », *Visages de l'angoisse*, textes réunis et présentés par Christian La Cassagnère, centre du romantisme anglais, Nouvelle série, Fascicule 29, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1989.
- « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires” ? », *Loxias*, Loxias 28, mis en ligne le 15 mars 2010. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6002>.

JOHNSON B., « The Frame of Reference : Poe, Lacan, Derrida », *The Critical Difference, Essays in the Contemporary Rhetoric and Reading*, Baltimore & London, Johns Hopkins university Press, 1992, p. 110-146.

LACAN J., « Séminaire sur la “Lettre volée” », *Écrits*, Paris, Seuil, « Points essais », tome I, 1966.

MONTACLAIR F., « Suite et événement : l'influence d'Edgar Poe sur Jules Verne et Howard Philips Lovecraft », in *Événement et prose narrative III*, textes réunis et annotés par Daniel Minary, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Série « Histoire et Littérature des pays de langues européennes » n°44, 2^{ème} trimestre 1997, p. 133-166.

MORRISON R., « Poe's De Quincey, Poe's Dupin », in *Essays in criticism*, Volume 51, n°4, Oxford University Press, 1er octobre 2001, p. 424-441.

PETIT G. Dr., *Étude médico-psychologique sur Edgar Poe*, Paris, A. Maloine, Éditeur, 1906.

PEYRACHE-LEBORGNE D., « Paradis mélancoliques de Jean Paul à Edgar Poe », in : *Romantisme*, 2002, n°117. pp. 13-29.
URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_117_1132>

PICHOIS C., « De Poe à Dada », in « Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, [Paris], Armand Colin, 1967/04-1967/06, p. 450-460.

RICARDOU J., « Le caractère singulier de cette eau », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1967.

RICHARD C.,

- *Edgar Allan Poe écrivain*, textes réunis par Henri Justin ; en collab. avec Michel Gresset et Philippe Jaworski, Montpellier : Université Paul Valéry, Numéro hors série de « Delta », 1990.
- « Edgar A. Poe et l'esthétique du double », *Visages de l'angoisse*, textes réunis et présentés par Christian La Cassagnère, centre du romantisme anglais, Nouvelle série, Fascicule 29, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1989.

RICHEPIN J., « IX. Edgar Poe », *L'Âme américaine à travers quelques-uns de ses interprètes. Douze conférences, 1918-1919*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1920, p. 206-239.

ROCHON S.-L., « Les nouvelles magnétiques d'Edgar Allan Poe », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Littérature et paranormal, mis à jour le : 01/12/2008, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1242>.

SAMMERCELLI F., « La rhétorique de la peur dans "Ligeia" (1838, 1845) et "The Tell-Tale Heart" (1843-1845) d'Edgar Allan Poe », in *Revue française d'études américaines*, « La Peur / Fear », N° 125, Belin, 3^{ème} trimestre 2010, p. 27-37.

TODOROV T., « Les limites d'Edgar Poe », *La notion de littérature*, Paris, Seuil, « Points essais », 1987.

TRESCH J., « "La puissante magie de la vraisemblance" : Edgar Allan Poe à l'époque du machinisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 20 mai 2011. URL : <<http://traces.revues.org/index2683.html>>

VALÉRY P.

- « Sur la technique littéraire », in *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne / Fayard, « L'Herne », numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998.
- « Situation de Baudelaire », in *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne / Fayard, « L'Herne », numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998.
- « Au sujet d'*Eurêka* », in *Edgar Allan Poe*, Paris, L'Herne / Fayard, « L'Herne », numéro 26, cahier dirigé par Claude Richard, 1998.

WEISS J., « Le Premier Mouvement de Jacques marchand : un roman américain ? », *Études françaises*, vol. 26, n°2, p. 21-29. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/035811ar>>

WYZEWA T. (de), « Edgar Poe, d'après la correspondance » (chapitre IV), *Écrivains étrangers. Nietzsche ; Thomas de Quincey, Tennyson, Edgar Poe, Walt Whitman; Walter Pater ; Tourguenef et Tolstoï; Henri Ibsen ; la littérature hollandaise ; la renaissance latine et les écrivains italiens, etc., etc.*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et C^{ie}, Libraires-éditeurs, 1896, p. 82-104.

YVAN F., « La femme, l'amour, la mort et l'effraction du cadre chez Poe », *Savoirs et clinique* 2008/1, n°9, p. 55-63.

Url : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=SC&ID_NUMPUBLIE=SC_009&ID_ARTICLE=SC_009_0055>

ZÉRAFFA M.,

- Introduction : « L'art d'Edgar Poe », in Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, [Paris], Le Livre de Poche, 1972.
- Introduction : « Thèmes et langage des *Nouvelles histoires extraordinaires* », in Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 1972.

V. ÉTUDES CRITIQUES SUR BAUDELAIRE

REVUES ET OUVRAGES COLLECTIFS

Baudelaire, Revue d'histoire littéraire de la France, [Paris], Armand Colin, 1967/04-1967/06.

Baudelaire et les formes poétiques, textes réunis et présentés par Yoshikazu Nakaji, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2008.

Baudelaire : nouveau chantiers, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Collection UL 3 », 1995.

Baudelaire un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905), Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », collection dirigée par André Guyaux, 2007.

Bulletin baudelairien, 31 août 1967, vol. 1, n°1.

Bulletin baudelairien, hiver 1975, tome 10, n°2.

Bulletin baudelairien, décembre 1999, tome 34, n°s 1 et 2.

Bulletin baudelairien, avril-décembre 2003, tome 38, n°s 1 et 2.

[Exposition. Paris, Bibliothèque nationale. 1957-1958] *Charles Baudelaire : exposition organisée pour le centenaire des « Fleurs du Mal »*, Paris, Bibliothèque nationale, [19 décembre 1957-28 février 1958]. 1957.

Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle, [actes du colloque international, Lyon, juin 1998] / [organisé par l'unité de recherche LIRE, Littérature, idéologies, représentations aux XVIII^e et XIX^e siècles], sous la direction de Christian Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littératures et idéologies », 2002

Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2003.

OUVRAGES ET ARTICLES

ADATTE E., *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris : essai sur le dépassement du réel*, Paris, J. Corti, 1986.

AMIOT A.-M., *Baudelaire et l'illuminisme*, Paris, Nizet, 1982.

ANTHEAUME A., DROMARD G., « Le terrain névrotique : Charles Baudelaire », *Poésie et folie Essai de psychologie et de critique*, Paris, Octave Doin éditeur, 1908, p. 320-342.

ARNOLD P., *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, J. Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 1972.

ASSELINÉAU C., *Baudelaire sa Vie et son Œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1869.

BARONIAN J.-B., *Baudelaire*, [Paris], Gallimard, « Folio biographies », 2006.

BARTHES R., « Le théâtre de Baudelaire », *Œuvres complètes II Livres, textes, entretiens : 1961-1967*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, novembre 2002, p. 304-310.

BASSIM T., *La Femme dans l'œuvre de Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974.

BATAILLE G., « Baudelaire », *La Littérature et le mal*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2002.

BECQ A., *Lumières et modernité : de Malebranche à Baudelaire*, Caen, Paradigme, « Varia », 1994.

BENJAMIN W.,

- « Baudelaire », *Paris, capitale du XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann, 3^e édition, Paris, Les Éditions du Cerf, « Le Livre des passages », 1997.
- *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

BENVENISTE E., *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Lapantine, Limoges, Éd. Lambert-Lucas, 2011.

BERNARD S., *Le Poème en prose De Baudelaire à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BERSANI L., *Baudelaire et Freud*, traduit de l'anglais par Dominique Jean, Paris, Éd. Du Seuil, « Collection Poétique », 1981.

BLANCHOT M., « L'échec de Baudelaire », *La Part du feu*, [Paris], Gallimard, 2001.

BLIN G.,

- *Baudelaire*, [Paris], Gallimard, 1939.
- *Le Sadisme de Baudelaire*, [Paris], José Corti, 1948.

BLONDE D., *Baudelaire en passant*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2003.

BONNEFOY Y.

- « La tentation de l'oubli », *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.
- *Le poète et le « flot mouvant des multitudes » : Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, « Conférences - Bibliothèque nationale de France », 2003.
- « Baudelaire », *Lieux et destins de l'image*, [Paris], Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1999.
- « Baudelaire contre Rubens », in *Le Nuage rouge et autres essais*, [Paris], Mercure de France, 1977.
- « Les Fleurs du Mal », *L'improbable et autres essais suivi de un rêve fait à Mandoue*, nouvelle édition, [Paris], Gallimard, « Folio essais », juillet 2001.
- *Goya, Baudelaire et la poésie : entretien avec Jean Starobinski*, Genève, La Dogana, 2004.

BONNEVILLE G., *Les Fleurs du mal, Baudelaire : analyse critique*, nouvelle édition, Paris, Hatier, « Profil », 1974.

BOYER S., *La femme chez Heinrich Heine et Charles Baudelaire : le langage moderne de l'amour*, Paris, l'Harmattan, « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2004.

BRAGUE R., *Image vagabonde Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Les Éditions de la transparence, « essais d'esthétique », 2008.

BRUNEL P.,

- *Charles Baudelaire, Les fleurs du mal : entre fleurir et défleurir*, Paris, Éd. du temps, « Lectures d'une œuvre », 1998.
- *Baudelaire et le « puits de magies » six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, [Paris], José Corti, « Les essais », 2003.
- *Baudelaire antique et moderne*, [Paris], Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007.

CARPENTER S.,

- « Entre rue et boulevards : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », in *Romantisme*, 2006/4 n° 134, p. 55-65. DOI : 10.3917/rom.134.0055.
- *Acts of fiction : resistance and resolution from Sade to Baudelaire*, University Park (Pa.), Pennsylvania state university press, 1996.

CELLIER L., *Baudelaire et Hugo*, Paris, J. Corti, 1970.

CHARPENTIER J., *Baudelaire*, Paris, J. Tallandier, [1937].

CLAPTON G. T., *Baudelaire et De Quincey*, Paris, les Belles Lettres, « Études françaises », 1931.

COMPAGNON A., *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

COQUIO C., « La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, 1993, n°82. pp. 91-107.
DOI : 10.3406/roman.1993.5912
URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1993_num_23_82_5912>

DEGUY M.

- « Le Corps de Jeanne (Remarques sur le corps poétique des *Fleurs du Mal*), in *Poétique revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°3, [Paris], Éditions du Seuil, 1970.
- *La pietà Baudelaire*, [Paris], Belin, « L'extrême contemporain », 2012.

DRILLON J., *Les gisants : sur « La mort des amants » de Baudelaire*, [Paris], Le Promeneur-Gallimard, « Le cabinet des lettrés », 2001.

DUBRAY J., *Pascal et Baudelaire*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2011.

DUMAINE A., *Baudelaire et la Réalité du Mal*, Lyon, Christian Moncel, 1993.

EMMANUEL P., *Baudelaire*, [Paris], Desclée de Brouwer, « Les écrivains devant Dieu », 1967.

EIGELBINDER M.

- *Le soleil de la poésie : Gautier, Baudelaire, Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langages », 1991.
- *Le platonisme de Baudelaire*, Paris, À la Baconnière, 1952.

EVANS M. A., *Baudelaire and intertextuality : poetry at the crossroads*, Cambridge (GB), Cambridge university press, "Cambridge studies in French", 1983.

FERRAN A., *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, Nizet, 1968.

FEUILLERAT A.,

- *Baudelaire et la belle aux cheveux d'or*, Paris, Librairie José Corti, 1941.
- *Baudelaire et sa mère*, Montréal, Les Éditions Variétés, [1944].

FONDANE B., *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, [Paris], Éditions Complexe, « Le regard littéraire », 1994.

FOUCHET M.-P., *Baudelaire annonçait la poésie d'aujourd'hui suivi de À quoi sert la poésie ?*, Tournai (Belgique), Renaissance du livre, « paroles d'aube. Série conférences des midis de la poésie », 2001.

FROIDEVAUX G., *Baudelaire : représentation et modernité*, Paris, J. Corti, 1989.

FUMET S., *Notre Baudelaire*, Paris, Plon, 1926.

GALAND R., *Baudelaire : poétiques et poésie*, Paris, A.G. Nizet, 1969.

GASARIAN G.

- *De loin tendrement : étude sur Baudelaire*, Paris, H. Champion, « Romantisme et modernités », 1996.
- « Le goût de l'hendiadyn dans deux poèmes de Baudelaire », in *Romantisme*, 2006/1 n° 131, p. 115-130. DOI : 10.3917/rom.131.0115.

GAUTIER T., *Baudelaire*, Pantin, Le Castor astral, « Les inattendus », 1991.

GRAVA A., *L'aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*, Genève, Slatkine, 1976.

GUEX A., *Aspects de l'art baudelairien*, Genève, Slatkine Reprints, 2003.

GUIETTE R., « Baudelaire et le poème en prose », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, « Langues et littératures modernes – Moderne taal- en letterkunde », tome 42 fasc. 3, 1964, p. 843-852.

DOI : 10.3406/rbph.1964.2528

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1964_num_42_3_2528>

HIDDLESTON J. A., *Baudelaire and the arts of memory*, Oxford, Clarendon press, 1999.

HIRT A.

- *Baudelaire : l'exposition de la poésie*, Paris, Éd. Klimé, « Collection philosophie, épistémologie », 1998.
- « L'amour décomposé », in *Topique*, 2005, n°91, p. 55-63.

HUBERT J. D., *L'esthétique des Fleurs du mal : essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1993.

HUET-BRICHARD M.-C., « Sainte-Beuve à la lumière de Baudelaire : “la pointe extrême du Kamtchatka romantique” », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/2 Vol. 101, p. 263-280.

DOI : 10.3917/rhlf.012.0263.

JACKSON J. E.,

- *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière ; Paris, diffusion Payot, 1982.
- *Mémoire et subjectivité romantiques : Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner*, Paris, José Corti, « Essais Corti », 1999.
- *Baudelaire*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2001.
- *Baudelaire sans fin essai sur Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2005.

JOHNSON B.

- *Défigurations du langage poétique La seconde révolution baudelairienne*, [Paris], Flammarion, « Sciences humaines », 1979.
- « Poetry and Its Double : Two Invitations au voyage », *The Critical Difference, Essays in the Contemporary Rhetoric and Reading*, Baltimore & London, Johns Hopkins university Press, 1992, p. 23-51.

JOSSUA J.-P., « Quelques interprétations de la religion de Baudelaire », in *Recherches de science religieuse*, 2006/2, Tome 94, p. 169-191.

JOUVE J-P., *Le Tombeau de Baudelaire*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 2006.

KASSAB-CHARFI S., *La métaphore dans la poésie de Baudelaire*, Tunis, ALIF, « Collection Lumières », 1997.

KOHLER I., *Baudelaire et Hoffmann*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, « Acta Universitatis Upsaliensis », 1979.

KOPP R., *Baudelaire le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard Littératures », 2004.

KUNEL M., *Baudelaire en Belgique*, Paris, Éd. De la Société nouvelle, 1912.

LABARTHE P.

- *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- *Patrick Labarthe commente les Petits Poèmes en prose*, [Paris], Gallimard, « Foliothèque », 2000.
- « Le “tombeau” de Jeanne : lecture d'un “fantôme” », in *Baudelaire et les formes poétiques*, textes réunis et présentés par Yoshikazu Nakaji, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2008.
- « Les couples féminins allégoriques chez Baudelaire : *Laquelle est la vraie ?* », in *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christian Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littératures et idéologies », 2002.
- « Locus amoenus, locus horribilis dans l'œuvre de Baudelaire », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, [Paris], PUF, septembre-octobre 1999, 99^{ème} année, n°5, p. 1021-1045.

- « Baudelaire et la reviviscence de l'allégorie », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2012/2 Vol. 112, p. 381-392.
- « Spleen et création poétique dans les Les Fleurs du mal », in *Poètes du Spleen : Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, textes réunis par Philippe Daros, Paris, Honoré Champion éditeur, « Collection Unichamp, n° 61 », 1997.

LAFORGUE P., « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, [Paris], Armand Colin, septembre-octobre 1996, 96^{ème} année, n°5, p. 966-982.

LAPANTINE C., « “La langue de Baudelaire” avec Benveniste », in *Sens de la langue sens du langage Poésie, grammaire, traduction*, textes réunis par Chantal Lapeyre, Isabelle Poulin, Jérôme Roger, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 32, 2011.

LAZARD M., *Un homme singulier : Charles Baudelaire*, Paris, Arléa, 2010.

LE BIHAN A., *Être bien dans le mal : Baudelaire, Huysmans, Bataille*, Paris, Éd. du Champ lacanien, « In progress », 2001.

LEMAIRE M., *Le Dandysme : de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1978.

LÉVY B. H., *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Paris, B. Grasset, 1988.

LÉVI-STRAUSS C. & JAKOBSON R., « “Les chats” de Baudelaire », Roman JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1977.

LLOYD J. A., *L'univers poétique de Baudelaire*, [Paris], Mercure de France, 1956.

LLOYD R., *Baudelaire's world*, Ithaca, London, Cornell university press, 2002.

LONCKE J., *Baudelaire et la musique*, Paris, A.-G. Nizet, 1975.

MACLEAN M., *Narrative as performance : the Baudelairean experiment*, London, Routledge, 1988.

McGINNIS R., *La prostitution sacrée : essai sur Baudelaire*, [Paris], Belin, « L'extrême contemporain », 1994.

MARCHAND J.-J., *Sur Mon cœur mis à nu de Baudelaire*, [Paris], L'Herne, « Glose », n° 4, 1970.

MAUCLAIR C., *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*, Paris, E. Flammarion, « Collection Leurs amours », 1927.

MAURON C., *Le dernier Baudelaire*, [Paris], José Corti, 1966.

MAUROUARD E., *Les Beautés noires de Baudelaire*, préface de Jean Poirier, Paris, Karthala, 2005.

MAY G., *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, 3^{ème} édition, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1973.

MÉLANÇON J., *Le spiritualisme de Baudelaire*, Paris, Montréal, Fides, « Études littéraires », 1967.

MELTZER F., *Seeing double : Baudelaire's modernity*, Chicago, University of Chicago press, 2011.

MILAT C., « Baudelaire, ou la dualité de l'artiste à la poursuite de l'unité primordiale », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, [Paris], Armand Colin, juillet-août 1997, 97^{ème} année, n°4, p. 571-588.

MILNER M.

- *Baudelaire enfer ou ciel, qu'importe !*, [Paris], Plon, « La recherche de l'absolu », 1967.

- « Baudelaire », *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, [Paris], José Corti, 1971.
- MESCHONNIC H., « La modernité Baudelaire », *Modernité Modernité*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2005.
- MONCEL C., *Baudelaire, les poisons et l'inconnu : essai*, Saint-Julien-de-Civry, C. Rony [les Cireauds], 1972.
- MOSS A.
- *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A.G. Nizet, 1973.
 - *Baudelaire et Madame Sabatier*, [Paris], A. G. Nizet, 1975.
- MOUROT J., *Baudelaire, « Les Fleurs du mal »*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Collection Phares », 1989.
- MOUSSARON J.-P., « Vers la ruine du poétique (Baudelaire) », *Limites des Beaux Arts*, tome I : *À défaut – la littérature*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1999.
- MURPHY S., *Lectures des Fleurs du mal*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact. Français », 2002.
- PEYRE H., *Connaissance de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1951.
- PICHOIS C., « Nerval, figure emblématique de l'univers baudelairien », in *Bulletin baudelairien*, hiver 1975, tome 10, n°2, p. 11-16.
- PICHOIS C. et AVICE J.-P., *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson (Charente), Du Lérot, 2002.
- PICHOIS C. et ZIEGLER J., *Baudelaire*, Paris, Juliard, 1987.
- PLAQUIN N., « *Les Fleurs du mal* : Sens et enjeux du mal dans le recueil », in *Imaginaire & Inconscient*, 2007/1, n° 19, p. 53-67.
- POMMIER J.,
- *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1945.
 - *La mystique de Baudelaire*, Genève, Slatkine reprints, 1967.
- PORCHÉ F.,
- *La Vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Paris, Librairie Plon, « Le Roman des grandes existences », n° 6, 1926.
 - *Baudelaire : Histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1947.
 - *Baudelaire et la Présidente*, Paris, Gallimard, 1959.
- PONGE F., « Baudelaire (leçon des variantes) », *Œuvres complètes II*, édition publiée sous la direction de Bernard Bruget, avec, pour ce volume, la collaboration de Gérard Parasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon, Philippe Met et Bernard Veck, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », août 2002, p. 1042-1044.
- PRÉVOST J., *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Cadeilhan, Zulma, 1997.
- PROUST M., « Sainte-Beuve et Baudelaire » (chapitre X), *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000.
- RAYNAUD E., *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris, Éd. du Sambre, 2007.
- RICHARD J.-P., « Profondeur de Baudelaire », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976.
- RICHTER M., *Baudelaire : Les Fleurs du mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001.

RIFFATERRE M., « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, *Les Chats* », Essais de stylistique structurale, présentation et traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, éditeur, « nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 307-364.

RINCÉ D., *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 4^{ème} édition corrigée, « Que sais-je ? », 1996.

ROBB G. M.

- *La poésie de Baudelaire et la poésie française : 1838-1852*, [Paris], Aubier, « Critiques », 1993.
- « “Les Chats” de Baudelaire : une nouvelle lecture », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985, n° 6, p. 1002-1010.

RUFF M. A.,

- *Baudelaire : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, « Connaissance des lettres », 1955.
- *Baudelaire*, nouvelle édition mise à jour, Paris, Hatier, « Connaissance des lettres », 1957.

SANGSUE D., chapitre 26 : « Hantises baudelairiennes », *Fantômes, esprits et autres morts-vivants Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Librairie José Corti, « Les Essais », 4^{ème} trimestre 2011, p. 476-496.

SARTRE J.-P., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 2006.

SAVY N., *Baudelaire et ses peintres*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, « Carnet parcours du Musée d'Orsay », 1986.

SCHNEIDER L., « L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche », in *Romantisme*, 2002, n°115, p. 83-91 (doi : 10.3406/roman.2002.1078).

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_115_1078.

SCHNEIDER M., *Baudelaire, les années profondes*, [Paris], Seuil, « La Librairie du XIXe siècle », 1994.

SEILLIÈRE E., *Baudelaire*, Paris, Armand Colin, « Âmes et visages », 1931.

SCOTT M. C., *Baudelaire's Le Spleen de Paris : shifting perspectives*, Aldershot (GB), Ashgate, “Studies in european cultural transition”, 2005.

SOUPAULT P., *Baudelaire*, Paris, Ed. Rieder, « Maîtres des littératures », [1931].

STAROBINSKI J.

- *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, [Paris], Julliard, 1989.
- « Sur quelques répondants allégoriques du poète », in « Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, [Paris], Armand Colin, 1967/04-1967/06, p. 402-412.

STEPHENS S., *Baudelaire's prose poems : the practice and politics of irony*, Oxford, Oxford university press, 1999.

THÉLOT J., *Baudelaire, violence et poésie*, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992.

THIÈS R. (de), *Des poètes symbolistes : entretiens*, Paris ; Carnac, J. Grassin, « Entretiens », 1996.

THOMPSON W., « Baudelaire et l'étudiant américain », traduit de l'anglais par Éloïse Sureau et l'auteur, in *Bulletin baudelairien*, décembre 1999, tome 34, n^{os} 1 et 2, p. 65-76.

TILLIETTE X., « Baudelaire inactuel ? », in *Compagnie de Jésus. Études [de théologie, de philosophie et d'histoire]*, septembre 1967, p. 201-211.

TOUMAYAN A., *La Littérature et la hantise du Mal : lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*, Lexington, Ky: French forum, « French forum monographs », 1987.

TRAHARD P., *Essai critique sur Baudelaire poète*, Paris, A. G. Nizet, 1973.

TROUVÉ A., « Aragon lecteur de Baudelaire », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Presses universitaires de France, 2001/5, Vol. 101, p. 1433-1454.

VAILLANT A., *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007.

VERHAEREN É., *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruxelles, Ed. Complexe, « Le regard littéraire », 2002.

VIDE SKAGEN M., *Mélancolie et goût de l'infini : essai sur la mélancolie poétique dans les écrits de Charles Baudelaire*, Bergen, Université de Bergen, 2000.

VIÉVILLE-DEGEORGES I., *Baudelaire : clandestin de lui-même*, Paris, « Page après page », 2004.

VOUGA D., *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, Librairie José Corti, 1957.

WINDELS L., « Flaubert, Baudelaire ou l'art de s'adresser aux femmes », *Arts poétiques et arts d'aimer*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1075.php>.

ZILBERGERG C., *Cheminements du poème : Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Jouve*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

VI. AUTRES ŒUVRES CRITIQUES

Études, critique et théorie littéraires

AMOSSY R., « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009. Mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <<http://aad.revues.org/662>>

BARTHES R.

- *Fragments d'un discours amoureux*, [Paris], Seuil, « Tel Quel », 1977.
 - *Le Plaisir du texte*, [Paris], Éditions du Seuil, « Points essais », 1^{er} trimestre 1976.
 - *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1989.
 - *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1970.
 - « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.
- URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113>
- « Texte (Théorie de) », *Œuvres complètes*, Tome IV 1972-1976, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, [Paris], Éditions du Seuil, novembre 2002.
 - *Journal de deuil*, [Paris], Éditions du Seuil, « Points essais », 2012.

BAYARD P.

- *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.
- *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », janvier 2009.

BLANCHOT M.

- « L'amitié », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 2010, p. 326-330.
- *L'espace littéraire*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », mars 2005.
- *Le livre à venir*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2005.
- *Pour l'amitié*, Tours, Farrago, 2000.

BOZZETTO R.

- « Le merveilleux scientifique », mis en ligne le 21 avril 2010.
URL : <<http://revel.unice.fr/symposia/scetfictions/index.html?id=523>>
- « L'indicible et son portrait ou la mise en place de l'impossible à voir », Congrès de la SFLGC. Aix (paru in *Art et littérature*, Aix, 1988, p. 91-98).

- URL : < <http://www.noosphere.org/Bozzetto/article.asp?numarticle=336&pdf=1>>
- « Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique », *Europe*, n°276, p. 190-201.
URL : < <http://www.noosphere.org/Bozzetto/article.asp?numarticle=406&pdf=1>>
- « Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification ? », *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Calen p. 15-24.
URL : < <http://www.noosphere.org/Bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1>>

CALVINO I., *La Machine littérature Essais*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

DAVIS C., « État présent, Hauntology, Spectres and Phantoms », in *French Studies*, Vol. LIX, No. 3, p. 373-379. DOI : 10.1093/fs/kni143.

DEGUY M., « La Poésie fait mal ? », *Sens public*, Revue électronique internationale. Article mis en ligne en mars 2007, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=422.

ECO U.,

- *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Bernard Grasset, 1997.
- *Dire presque la même chose Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, septembre 2007.
- *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, [Paris], Grasset / Le Livre de poche, « Biblio essais », 2010.

FAUCHEREAU S., *Lecture de la poésie américaine*, édition augmentée et illustrée, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1998.

GENETTE J.

- *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « collection Poétique », 1972.
- *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1992.

GRACQ J., *En lisant en écrivant*, [Paris], José Corti, 2011.

HAMEL J.-F., *Revenances de l'histoire Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2006.

HELLER-ROAZEN D., *Écholalies Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 2007.

JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, [Paris], Gallimard, « Tel », 1998.

KRISTEVA J.

- « La productivité dite texte », *Communications*, 11, 1968, p. 59-83. URL : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1157>
- « Le texte clos », *Langages*, 3e année, n° 12, « Linguistique et littérature », p. 103-125.

MOUSSARON J.-P.,

- *À la limite des Beaux-arts I. À défaut – la littérature*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1999.
- *La poésie comme avenir Essai sur l'œuvre de Michel Deguy & DERRIDA Jacques*, *Syllabe*, Québec, Les éditions Le Griffon d'argile, « trait d'union », 1992.

PALACIO Jean (de),

- *Figures et formes de la décadence*, [Paris], Segquier, 1994.
- *Les Perversions du merveilleux*, [Paris], Segquier, 1993.

PRAZ M., *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, [Paris], Gallimard, « Tel », 1998.

RIFFATERRE M., *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1983.

SAMOYAUULT T., *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, [Paris], Armand Colin, « 128 », mai 2005.

SMAJIC S., *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists, Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

TODOROV T.,

- *Introduction à la littérature fantastique*, [Paris], Éditions du Seuil, « Points essais », 1976.
- *La notion de littérature et autres essais*, [Paris], Éditions du Seuil, « Points essais », 1987.

WOOLF V.,

- *L'art du roman*, traduit et préfacé par Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, 1963..
- *L'écrivain et la vie*, traduit de l'anglais et préfacé par Élise Argaud, Paris, Éditions Payot et Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008.

Sur la traduction

BENJAMIN W.

- « La tâche du traducteur », traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, présentation par Rainer Rochlitz, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2002.
- « L'abandon du traducteur : prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire », Tr. de Laurent Lamy et Alexis Nouss, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n°2, p. 13-69. URL : < <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>>
- *Paris capitale du XIX^{ème} siècle Exposé*, Paris, Éditions Allia, 2003.
- *Reproductibilité de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, 2^{ème} édition, Paris, Éditions Allia, février 2003.
- *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le Conteur* et *La tâche du traducteur*, traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, préface d'Élise Pestre, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

BERMAN A.

- *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique » 1999.
- *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder Goethe Schlegel Novalis Schleiermacher Hölderlin*, [Paris], Gallimard, « Tel », 2007.
- *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1994.
- *L'Âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « intempêtes », 2008.

BERRETTI J.

- « Traduire : le temps de la traversée », in *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*, [actes du XXVIII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Rouen, 15-16-17 Octobre 1998], textes réunis par Chantal Foucier et Daniel Mortier, [Mont-Saint-Aignan], Publications de l'Université de Rouen, « Études de littérature générale et comparée », 1999, p. 17-22.
- « Pour la traduction expérimentale », in *Palimpsestes*, Hors Série : « Traduire ou Vouloir garder un peu de poussière d'or... Paul Bensimon », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 200, p. 89-112.

BLANCHOT M., « traduit de... », *La Part du feu*, [Paris], Gallimard, 2001.

CYSEAU C., « Entre les langues : l'être traduit du langage et la portée intraduite des mots », *L'Esprit du Temps / Recherches en psychanalyse*, 2005/2 no 4, p. 103-111. URL : <<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-2-page-103.htm>>

GARNIER B., *Pour une poétique de la traduction : L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999.

GODARD B., « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n°2, 2001, p. 49-82.

GOUANVIC J.-M., « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n°1, p. 123-134. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/016662ar>>

GUILLEMIN-FLESCHER J., « Théoriser la traduction », *Revue Française de Linguistique Appliquée* 2003/2, vol. VIII, Publications linguistiques, p. 7-18.

URL : <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RFLA&ID_NUMPUBLIE=RFLA_082&ID_ARTICLE=RFLA_082_07>

KAHN R., « "Au pays des Kobolds" : Walter Benjamin traducteur de Marcel Proust », *Littérature*, n°107 : « Ré-cits antérieurs », 1997, p. 44-53. URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1997_num_107_3_1587>

LADMIRAL J.-R.

- « La traduction prolifère ? – Sur le statut des textes qu'on traduit », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 35, n°1, 1990, p. 102-118.
- « Traduction et sociolinguistique », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 27, n°2, 1982, p. 196-206.
- « Traduire, c'est-à-dire... Phénoménologies d'un concept pluriel », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 40, n°3, 1995, p. 409-420.

LAMY L.

- « Le don et l'abandon : la trace de la traduction dans la blanche écriture du concept », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n°2, 1999, p. 131-158. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037376ar>>
- « La déshérence du clandestine : les rites de l'interprétation autour de l'essai sur la traduction de Walter Benjamin », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n°2, 1997, p. 87-150.
- URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037301ar>>

LARBAUD V., *De la traduction Extrait de Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, [Paris], Actes Sud, Hubert Nysen, Éditeur, 1984.

LÉGER B., « Vie et mort du traducteur : de l'Ancien Régime au Second Empire (1727-1857) », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n°1, 2006, p. 31-52. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/016658ar>>

LHOMME-RIGAUD C. & DÉSIR P., « Langue et migration », *L'Esprit du Temps / Recherches en psychanalyse*, 2005/2 no 4, p. 89-101. URL : <<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-2-page-89.htm>>

LOMBEZ C., « Dissimulation et assimilation poétiques. Traductions cachées et traductions non-déclarées en France au XIX^e siècle », *Littérature*, 2006/1 n° 141, p. 92-100. DOI : 10.3917/litt.141.0092.

MAN P. (De), « Conclusions : "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n°2, 1991, p. 21-52. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037092ar>>

MERKLE D., « Du passeur l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n°2, p. 301-325.

URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/018828ar>>

MESCHONNIC H.,

- *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Éditions du Verdier, octobre 2007.
- *Poétique du traduire*, [Paris], Éditions Verdier, 1999.

NOUSS A.

- « En défense de la théorie (Où l'on finira par rencontrer un prince, un chevalier et un savant) », *Tinkuy*, n°4, Section d'études hispaniques, Université de Montréal, Montréal, février 2007, p. 29-35.
- « Éloge de la trahison », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n°2, p. 167-179.
URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/000574ar>>
- « Vor dem Gesetz : la porte du traduire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 2, 1992, p. 223-243. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037129ar>>

NIDA E. A., « Theories of translation », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n°1, 1991, p. 19-32.
URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/037079ar>>

OSEKI-DEPRÉ I.,

- *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, « Collection U, série lettres », 2006.
- *De Walter Benjamin à nos jours... (Essais de traductologie)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.

RAO S., « Préliminaires à une érotique de la traduction », *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 15 juin 2010. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6160>>

RICHARD F., « Interpréter n'est pas traduire mais traduire c'est interpréter », *L'Esprit du Temps / Recherches en psychanalyse*, 2005/2 no 4, p. 9-20. URL : <<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-2-page-9.htm>>

RICOEUR P., *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

STEINER G., *Après Babel Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, [Paris], Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1998.

TRÖGER G., « Contribution à une épistémologie de la traduction : pour une explicitation des présupposés théoriques », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 49, n°4, 2004, p. 747-767.
URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/009779ar>>

SIMON S., « Antoine Berman ou l'absolu critique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n°2, 2001, p. 19-29. URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/000567ar>>

VALÉRY P., « Variations sur les *Bucoliques* », *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 207-222.

Philosophie

BUTLER J., *Trouble dans le genre Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte / Poche, 2006.

DELEUZE G., *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

DUBREUIL L., « Pensées fantômes », *Labyrinthe*, 17 | 2004 (1), [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2008. URL : <http://labyrinthe.revues.org/index177.html>. Consulté le 30 avril 2009.

GRASSO E., « Platon ou l'aurore des idoles », in *L'Image*, sous la direction d'Alexander Schnell, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Théma », 2007.

HEIDEGGER M., *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, [Paris], Gallimard, « Tel », 1999.

Hobbes et son vocabulaire: études de lexicographie philosophique, sous la direction d'Yves Charles Zarka, Paris, Librairie philosophique Jacques Vrin, 1992.

MERLEAU-PONTI, *L'œil et l'esprit*, [Paris], Gallimard, « Folio essais », août 2007.

NIETZSCHE F., *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, texte traduit par Mico Haar et Marc de Launay, présenté et annoté par Max Marcuzzi, *Œuvres I La Naissance de la tragédie Considérations inactuelles*, édition publiée sous la direction de Marc Launay, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

VASILIU A., *Dire et voir La parole visible du sophiste*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 2008.

Œuvres de Jacques Derrida

DERRIDA J.

- *Apprendre à vivre enfin*, Entretien avec Jean Birnbaum, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2007.
- « Autrui est secret parce qu'il est autre », in *Le Monde de l'éducation*, n° 284, Septembre 2000. Propos recueillis par Antoine Spire. URL : <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/autri.htm>>
- « La Différance », Conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (coll. « Tel Quel »), Éd. du Seuil, 1968.
URL : <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/différance.htm>>
- « Des Tours de Babel ». Première version publiée en 1985 dans *Difference in translation*, éd. Joseph Graham, Cornell University Press (édition bilingue) et dans « L'art des confins », *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/tours_babel.htm#_ednref1>
- *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1991.
- *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1^{er} trimestre 1979.
- « Fors », Nicolas Abraham & Maria Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, [Paris], Flammarion, « Champs Flammarion », janvier 1999.
- *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1994.
- *Spectres de Marx L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1997.
- *La voix et le phénomène Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Quadrige / PUF, 2007.

DERRIDA J., KLEIN R., « Me-Psychoanalysis: An Introduction to the Translation of "The Shell and the Kernel" by Nicolas Abraham », in *Diacritics*, Vol. 9, No. 1, « The Topology of Freud » (Spring, 1979), The Johns Hopkins University Press, p. 3-12. Article mis en ligne le 1er juillet 2000. <<http://www.jstor.org/stable/464696>>

DERRIDA J., NANCY J.-L., « Responsabilité – Du sens à venir », [Entretien], 18-19 janvier 2002. Paru dans le volume « Sens en tous sens. Autour de travaux de Jean-Luc Nancy. » Sous la direction de Francis Guibal et Jean-Clet Martin, Paris, 2004. <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/responsabilite.htm>>

Sur Jacques Derrida

Abécédaire de Jacques Derrida, sous la direction de Manola Antonioli, Mons, Les Éditions Sils Maria asbl, 2007.

CABESTAN P., « Spectres de Freud : Derrida et la psychanalyse », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/1 n° 53, p. 61-71. DOI : 10.3917/rmm.071.0061

GRUBER E., « Équivocité du don et archi-éthique. Interroger avec Jacques Derrida », in *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, p. 99-120. <<http://id.erudit.org/iderudit/501248ar>>

Jacques Derrida, cahier dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de L'Herne, cahier n°23, 2004.

JOUBERT C., « Critique du signe et criticité du discours : Saussure relit Derrida », in *Langages*, 2005/3, n° 159, [Paris], Armand Colin, p. 74-92. DOI : 10.3917/lang.159.0074.

MICHAUX G., « La voix voilée : Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de Voiles) », in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 239-261. <<http://id.erudit.org/iderudit/008403ar>>

MOUSSARON J.-P., « L'esprit de la lettre », in *Jacques Derrida*, cahier dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris, Éditions de l'Herne, 2004.

RAMOND C., *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, [Paris], Ellipses, « Le Vocabulaire de... », collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, 2004.

Psychanalyse

ABRAHAM N. & TOROK M., *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand (2001), [Paris], Flammarion, « Champs Flammarion » 1996.

ABDELOUAHED H., « La féminité et le mouvement », *L'Esprit du Temps / Recherches en psychanalyse*, 2005/2 no 4, p. 41-52. URL : <<http://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2005-2-page-41.htm>>

L'apport freudien Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, sous la direction de Pierre Kaufmann, [Paris], Dictionnaires Bordas, « Les référents Bordas », 2003.

AQUIEN P., « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hughes », *Sillages critiques* [En ligne], 8 | 2006, document 8, mis en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 17 mai 2012.

URL : <<http://sillagescritiques.revues.org/437>>

BOUKOBZA C., « La construction du fantasme chez l'enfant », *Analyse Freudienne Presse*, 2004/2 no 10, p. 111-124. URL : <<http://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2004-2-page-111.htm>>

CHARLES M., *Borges, ou, l'étrangeté apprivoisée : approche psychanalytique des enjeux, sources et ressources de la création*, Paris, Editions L'Harmattan, « Psychanalyse et Civilisations », 2002.

Des mélancolies, Paris, Éditions du champ lacanien, « collection cliniques », 2001.

FREUD S.,

- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
- *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, in *Œuvres complètes Psychanalyse tome XV 1916-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- *Métapsychologie*, traduction de l'allemand revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, [Paris], Gallimard, « Folio essais », 2003.

GREEN A., *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2010.

HACHET P.

- « À propos de, Quelle psychanalyse pour demain ? Voies ouvertes par Nicolas Abraham et Maria Torok, Nicholas Rand, Toulouse, Érès, 2001 », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2001/2 no 37, p. 192-196.

URL :

<<http://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2001-2-page-192.htm>>

- « Bibliographie analytique des travaux de Nicolas Abraham, de Maria Torok et des auteurs qui y ont fait référence (jusqu'en 1996) », *Le Coq-héron*, 2006/3 no 186, p. 96-142.

URL : < <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2006-3-page-96.htm>>

- « L'œuvre d'Abraham et de Torok : un renouveau pour la psychanalyse de l'art », *Le Coq-héron*, 2010/3 n° 202, p. 50-54. URL : < <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-50.htm>>

HERLEM P., « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Érès / Le Coq-héron*, 2010/3 n°202, p. 32-49. URL : < <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2010-3-page-32.htm>>

HURTADO E., « La répétition de Freud à Lacan : “répéter : destin du sujet et voie du désir” » (texte issu d'un travail en cartel à Aix-en-Provence, en décembre 2008), in *Mensuel de l'EPFCL (École de la Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien France)*, Mensuel 44, Juin 2009.

KELLEY-LAINÉ K., « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique », *Imaginaire & Inconscient*, 2002/3 no 7, p. 87-96.

URL : < <http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-3-page-87.htm>>

LACAN J.

- « Hommage à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » (1965). Texte paru dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15, et dans *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, p. 7-15. URL : < http://www.litt-and-co.org/citations_SH/1-q_SH/lacan-duras.htm>
- *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil, « Champ freudien », 1974.
- *Le Séminaire Livre XX : Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1999.

LANCTOT-BELANGER M.-C., « Esquisse d'une géographie. Propositions pour l'étude de la bisexualité psychique », in *Filigrane*, vol. 7, n° 2, 1998, p. 6-16.

LA SAGNA P., « Une femme est ravie », *Ornicar ? digital*.

URL : < <http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/sgn0157.htm>>.

NACHIN C., *Les fantômes de l'âme À propos des héritages psychiques*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2010.

Le psychisme à l'épreuve des générations Clinique du fantôme, Serge Tisseron, p. Hachet, C. Nachin, N. Rand, J.-Cl. Rouchy, M. Torok, Paris, Dunod, « Inconscient et culture », 2004.

Revue Française de Psychanalyse, n°1 : « Irreprésentable ou irreprésenté ? », tome LVI janvier-février 1992, Paris, Presses universitaires de France, juin 1992.

Revue Française de Psychanalyse, « Devoir de mémoire : entra passion et oubli », tome LXIV, n° 1, Paris, PUF, 2000.

Revue Française de Psychanalyse, « Le sujet », tome LV novembre-décembre 1991, Paris, PUF, 1991.

Revue Française de Psychanalyse, « La bisexualité psychique », XXXV^e congrès des psychanalystes de langues romanes, tome XXXIX, n°5-6, septembre-décembre 1975, Paris, PUF, 1975.

Revue Française de Psychanalyse, « La castration et le féminin dans les deux sexes », tome LVII, Numéro spécial congrès, Paris, PUF, 1993.

Revue Française de Psychanalyse, « La mort dans la vie psychique », tome LX, n°1, janvier-mars, Paris, PUF, 1996.

Revue Française de Psychanalyse, « Le masculin », tome LXII, n°2, avril-juin, Paris, PUF, 1998.

Linguistique

JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2007.

Sociologie, anthropologie

MAUSS M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *L'Année sociologique, seconde série*, 1923-1924, p. 30-186.

Science

DARWIN E., *Zoonomia; or, The laws of organic life*, Byrne, 1800.

GUTHMANN C., « Newton et la naissance de la théorie des couleurs ». Document mis en ligne en octobre 2010.
URL: <http://www.bibnum.education.fr/physique/optique/lettre-de-newton-contenant-sa-nouvelle-th%C3%A9orie-sur-la-lumi%C3%A8re-et-les-couleurs#>>.

NEWTON I., « Expériences sur les images déterminées dans l'œil par l'action de la lumière solaire sur la rétine, par Newton », in *Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres, et arts: Sciences et arts*, Volume 46, Genève, Impr. de la Bibliothèque universelle, 1831.

Biographie

Lord PETER KING, *The life of John Locke: with extracts from his correspondence, journals, and common-place books*, London, H. Colburn, 1829.

VII. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

ARISTOTE, *Poétique*, tr. de Michel Magnien, [Paris], Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, « classique », 1991.

BARRET BROWNING E., *Lady Geraldine Courtship*, New York, D. Appleton & company, 1907.

BORGES J. L., « Pierre Méraud, auteur du Quichotte », in *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdoye, Ibarra et Roger Caillois, nouvelle édition augmentée (1983), [Paris], Gallimard, « Folio », 1988.

Lord BYRON

- *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduites sur la dernière édition anglaise par Benjamin Lacombe, avec les notes et commentaires de Sir Walter Scott, Thomas Moore, Francis Jeffrey, le professeur Wilson, Sir Égerton Bridges, l'évêque Héber, J.-K. Lockart, Ugo Foscolo, George Ellis, Thomas Campbell, etc., troisième édition, ornée d'un *fac-simile*, et précédée d'une notice sur la vie de Lord Byron par M. E. Souvestre, Paris, Charpentier, Libraire-éditeur, 1838.
- *Selected Pœms*, Penguin Books, « Penguin Books », édition établie et introduite par Susan J. Wolfson et Peter J. Manning, 1996.
- *Poèmes*, choisis et traduits de l'anglais par Florence Guilot et Jean-Louis Paul, édition bilingue, Paris, Éditions Alia, 2002.

CAZOTTE J., *Le Diable amoureux*, [Paris], Maxi-Livres, 2001.

CÉLINE L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, [Paris], Éditions Gallimard, 1986.

COCTEAU J., *La difficulté d'être*, [Paris], Éditions du Rocher / Le Livre de poche, « Biblio », 2013.

COHEN A., *Le Livre de ma mère*, [Paris], Gallimard, « Folio », 1977.

COLERIDGE S. T., *La Chanson du vieux marin*, traduite par A. Barbier de l'Académie française et illustrée par Gustave Doré, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1877.

DANTE,

- *La Divine Comédie – L'Enfer*, édition bilingue, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1992.
- *La Divine Comédie – Le Purgatoire*, édition bilingue, traduction, introduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1992.

- *La Divine Comédie – Le Paradis*, édition bilingue, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1992.
- *Vita nova*, traduction et présentation de Louis-Paul Guigues, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001.

DEGUY M., *Poèmes en pensée* & LESTIÉ Alain, *Motifs pour poèmes*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2002.

GARY R., *La Promesse de l'aube*, [Paris], Gallimard, « Folio », 2012.

HOFFMANN E. T. A., *Contes posthumes d'Hoffmann*, traduits par Champfleury, Paris, Michel Lévy, Frères éditeurs, 1856.

The Holy Bible containing Old and New Testaments, according to the authorized version, with explanatory notes, practical observations and copious marginal references by Thomas Scott, rector of Aston Stanford, Bucks, Stereotype edition from the fifth London edition, with the last author's corrections and improvements, Vol. V, Boston, Samuel T. Armstrong, Crocker and Brewster ; New York, J. Leavitt, 1827.

- Thomas Scott, *The Holy Bible: containing the Old and New Testaments, according to the authorised version; with explanatory notes, practical observations, and copious marginal references*, Volume 5, S. T. Armstrong, 1831.
- Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, contenant l'ancien et le nouveau Testament, illustrée de 180 gravures*, Maescq et J. Bry, 1853
- David Martin, *La Sainte Bible: qui contient le vieux et le nouveau testament*, Société Biblique américaine, 1856.

JANOUGH G., *Conversations avec Kafka*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, [Paris], Maurice Nadeau, 1988.

LAFORGUE J., *Œuvres complètes*, tome III, textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Mireille Dottin-Orsini, David Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Maryke de Courten et Michèle Hnnoosh, Lausanne (Suisse), Éditions de l'Âge d'Homme, 2000.

LONGFELLOW H. W., *The Works of Henry Wasworth Longfellow*, introduction d'Albert Glover, Hertfordshire, Wordsworth Editions, "The Wordsworth Poetry Library", 1994.

MALLARMÉ S.

- *Œuvres complètes*, tome I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, [Paris], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- *Poésies*, édition établie par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, [Paris], Gallimard, « Poésie », 1992.
- *Igitur Divagations Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, [Paris], Gallimard, « Poésie », 1976.
- *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, édition établie par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, [Paris], Gallimard, « Folio classique », 1995.

MAUPASSANT G. (de), *Le Horla et autres contes d'angoisse*, établissement du texte, introduction, bibliographie et notes par Antoine Fonyi, chronologie par Pierre Cogne, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1984.

MILTON J.,

- *Paradise Lost*, with notes explanatory and critical edited by Rev. James Robert Boyd, New York, A. S. Barnes & Co., Cincinnati, H. W. Derby & Co., 1853.
- *Le Paradis perdu, Œuvres de Chateaubriand, tome XIV*, Paris, Dufour, Mulat et Boulanger, éditeurs, 1860.

NERVAL G. (de),

- *Les Filles du feu — Les Chimères*, chronologie et préface par Léon Cellier, Paris, Garnier-Flammarion, « GF-Flammarion », 1965.

- *Aurélia et autres textes autobiographiques*, édition établie par Jacques Bony, Paris, Garnier-Flammarion, « GF-Flammarion », 1990.
- « Voyage à Cythère » (III-IV), *L'Artiste*, Série 4, 1844, p. 225-228.

OVIDE, *Les métamorphoses*, Livre Dixième, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Garnier Frères / Flammarion, 2^{ème} trimestre 1966.

PÉTRARQUE, *Canzoniere*, préface et notes de Jean-Michel Gardair, traduction du comte Ferdinand L. de Gramont, [Paris], Gallimard, « Poésie / Gallimard », 2006.

PLATON

- *La République Livres VI et VII*, traduction de Victor Cousin modifiée par Yvon Brès, notes explicatives, questionnaires, documents et parcours philosophique établis par Yvon Brès, Paris, Hachette Livre, « Classiques Hachette », 1996.
- *Phædon or a dialogue on the immortality of soul*, translated from the original Greek by Madam Dacier, with notes and emendations to which is prefixed the life of the author by Fenelon, archbishop of Cambrai, First American from the rare London edition, New York, W. Gowan, 1833.

PROUST M.

- *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000.
- *Le Temps retrouvé*, [Paris], Gallimard, « Folio classique », 1996.
- *Sur la lecture*, avec une postface de Raphaël Sorin, illustrations de Laurent Parienty, [Paris], Éditions Mille et Une Nuits, 1997.

QUINCEY T. (de), *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, traduction de Pierre Leyris, nouvelle édition entièrement revue et augmentée par Pierre Leyris, [Paris], Gallimard, « L'imaginaire », 2004.

ROBIN A.

- *Écrits oubliés. 2, Traductions*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Rennes, Éditions Ubacs, 1986.
- *Fragments*, texte établi et présenté par Françoise Morvan, [Paris], Gallimard, 1992.

SHAKESPEARE W., *Jules César : tragédie traduite en vers français avec le texte anglais au bas des pages, précédée d'une étude et suivie de notes* par C. Carlhant, Paris, Firmin Didot, 1856.

SHELLEY P. B., *Selected Poetry*, London : Penguin Books, « The Penguin Poetry Library », édition établie par Isabel Quigly, 1956.

STEVENSON R. L.,

- « Janet la revenante », *Intégrale des nouvelles*, tome II, édition établie et présentée par Michel Le Bris, Paris, Phébus, « Libretto », juin 2001. Nouvelles traduites de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Nathalie Dudon, Isabelle Chapman, Théo Varlet, Albert Savine et Michel Georges Michel, Jacques Parsons, Pierre Leyris, Alfred Jarry, Éric Chédaille, Éric Deschodt, Charles-Albert Reichen, Pierre-Alain Gendre.
- *L'Île au trésor*, traduction et préface par André Bay, commentaires de Daniel Leuwers, [Paris], Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1985.
- *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, traduit et présenté par Armel Guerne, [Paris], Phébus, « Verso », octobre 1994.

The Poets and Poetry of the West, with biographical and critical notes by William T. Cogheshall, Columbus, Follett, Foster and Company, 1860.

VIGNY A. (de),

- *Poèmes antiques et modernes – Les Destinées*, préface de Marcel Arland, édition établie par André Jarry, [Paris], Gallimard, « Poésie », 1973.
- *Stello*, introduction, notes, documents et chronologie par Marc Eigeldinger, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1984.

VALÉRY P., *Poésies*, [Paris], Gallimard, « *Poésie / Gallimard* », 2006.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM A.,

- *Contes cruels*, introduction, notices et notes par Pierre Citron, Paris, Garnier-Flammarion, « GF-Flammarion », 1980.
- *L'Ève future*, [Paris], Gallimard, « Folio classique », 1993.

WALPOLE H., *Le Château d'Otrante*, traduction de l'anglais et notice biographique de Dominique Corticchiato, préface de Paul Éluard, in *Romans terrifiants*, présentation générale de Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984.

VIII. DICTIONNAIRES

Dictionnaires bilingues

BONIFACE A., *Dictionnaire français-anglais et anglais-français: rédigé d'après un nouveau plan, pour le français, sur le Dictionnaire de l'Académie, et sur ceux de Gattel, de Boiste, de Wailly, de Laveaux : pour l'anglais, sur les dictionnaires de Boyer, de Johnson, de Walker, de Lévisac et principalement sur celui de Chambaud et Descarrières ... : augmenté d'environ cinq mille mots de la langue usuelle*, Belin-Mandar et Devaux, 1830.

Dictionnaire Français-grec composé sur le plan des meilleurs dictionnaires français-latins et enrichi d'une table des noms irréguliers, d'une table très complète des verbes irréguliers ou difficiles et d'un vocabulaire des noms propres, par MM. Alexandre, Planche et Defauconpret, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1861.

SPIERS A., *Dictionnaire général anglais-français nouvellement rédigé d'après Johnson, Webster, Richardson, etc.: les dictionnaires français de l'Académie, de Laveaux, de Boiste, etc.*, 10^{ème} édition, Paris, V^E Baudry, Librairie européenne, 1858.

Dictionnaires anglais

An American Dictionary Of The English Language; Exhibiting The Origin, Orthography, Pronunciation, And Definitions Of Words: By Noah Webster, LL. D. Abridged From The Quarto Edition Of The Author : To Which Are Added, A Synopsis Of Words Differently Pronounced By Different Orthoëpists; And Walker's Key To Classical Pronunciation Of Greek, Laton, And Scripture Proper Names. Fourth Edition. New York, published by S. Converse, 1830.

A Universal Critical and Pronouncing Dictionary of The English Language : Including Scientific Terms, completed from the materials of Noah Webster, LL. D. by Joseph E. Worcester. New edition, to which are added Walker's Key to the Pronunciation of Classical and Scripture Proper Names, enlarged and improved; A Pronouncing Vocabulary of Modern Geographical Names; and an English Grammar. London, 1863.

Dictionary [of] English Language abridged from the American Dictionary for the use of Primary Schools and the Counting House by Noah Webster, L. L. D., New-York, publisher by White, Gallaher, & White, 1831.
Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition, tome 1er, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères, 1835.

GRAMBS D., *Literary Companion Dictionary : words about words*, Routledge, 1985.

Pronouncing And Defining Dictionary Of The English Language Abridged From Webster's American Dictionary; With Numerous Synonyms, Carefully Discriminated. By Chauncey A. Goodrich, D. D., Professor In Yale College. To Which Are Added, Walker's Key To The Pronunciation Of Classical And Scripture Proper Names; A Vocabulary Of Modern Geographical Names; Phrases And Quotations From The Ancient And Modern Languages; Abbreviations Used in Writing, Printing, &c., &c., J. B. Lippincott & Co., Philadelphia, 1856.

Dictionnaires français

Abrégé du Dictionnaire de l'Académie française, d'après la dernière édition, contenant : tous les mots et définitions donnés par l'Académie ; un certain nombre de mots nouveaux consacrés par l'usage ; les étymologies ; les principes de grammaire française extraits du dictionnaire de l'Académie. Par M. P. Lorain, recteur de l'Académie de Lyon. Première partie. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, imprimeurs de l'institut de France, 1862.

AQUIEN M., MOLINÉ G., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le Livre de Poche / La Pochothèque, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996.

Dictionnaire de L'Académie française, 6ème édition, tome 1^{er}, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères, 1835

Dictionnaire historique de la langue française, tome I, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 1999.

- *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 1999.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999.

VION J., BRUNEL P., *Dictionnaire des mythes fantastiques*, Presses universitaires de Limoges, 2001.

INDEX

Index des noms propres

- BACON** Francis : 68, 264
- BALZAC** Honoré (de) : 118, 159
- BARTHES** Roland : 36, 39, 56, 57, 89, 90, 164, 165, 192, 200, 202, 214, 255, 293, 306
- BENJAMIN** Walter : 37, 153, 206, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301
- BLANCHOT** Maurice : 302, 303, 307, 311-312,
- BOCCACE** : 182
- BONNEFOY** Yves : 43, 48
- BORGES** Jorge Luis : 23, 309
- CÉLINE** Louis-Ferdinand : 171
- CHATEAUBRIAND** François-René (de) : 248, 299
- COCTEAU** Jean : 311
- COHEN** Albert : 291
- COLERIDGE** Samuel Taylor : 244
- COOPER** Fenimore : 195
- DARWIN** Erasmus : 65, 66
- DEFOE** Daniel : 200, 201
- DELACROIX** Eugène : 21, 29, 131, 157, 242
- DÉMOCRITE** : 76
- DERRIDA** Jacques : 33, 34, 43-45, 51, 73, 74, 117, 158, 163, 171, 176, 205, 206, 209, 255, 275, 304, 307
- DICKENS** Charles : 200, 258, 259
- DURAS** Marguerite : 241
- ELIOT** T. S. : 25, 30
- FLAUBERT** Gustave : 133
- FREUD** Sigmund : 102, 103, 106, 128, 199, 270
- GAUTIER** Théophile : 17, 48, 146, 155, 166
- GARY** Romain : 292
- GRAY** Thomas : 166, 168, 169, 170
- GUYS** Constantin : 131, 155
- HAWTHORNE** Nathaniel : 195
- HIPPOCRATE** : 167
- HOFFMANN** E. T. A. : 99, 118, 159, 183, 184
- HÖLDERLIN** Friedrich : 299, 301
- HUGO** Victor : 81, 155
- IRVING** Washington : 182
- LACAN** Jacques : 33, 34, 37, 70, 102, 193, 241, 284, 297
- LAFORGUE** Jules : 196
- LARBAUD** Valéry : 301, 302
- LOCKE** John : 64, 71
- LONGFELLOW** Henry Wadsworth : 166, 167, 168, 170
- MALHERBE** François (de) : 188
- MALLARMÉ** Stéphane : 31, 39, 266, 280-284, 310
- MELVILLE** Herman : 195
- MILTON** John : 68, 248, 299
- NERVAL** Gérard (de) : 118, 148-155, 159
- NEWTON** Isaac : 63, 64, 65
- NIETZSCHE** Friedrich : 199, 206, 207
- NODIER** Charles : 48
- NOVALIS** : 81
- PINDARE** : 299
- PLATON** : 66, 67, 68, 71, 182, 248
- PROUST** Marcel : 102, 199
- QUINCEY** Thomas (de) : 18, 118, 135, 156-158, 159, 183, 231
- RABELAIS** François : 89

RICŒUR Paul : 38, 39

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin : 102, 145, 155, 199

SARTRE Jean-Paul : 306, 307

SCOTT Walter : 66, 189

SÉNÈQUE : 209

SHAKESPEARE William : 67, 68, 195, 249, 255

SOPHOCLE : 299

STENDHAL : 82

STEVENSON Robert Louis : 109

SWIFT Jonathan : 89

VALÉRY Paul : 20, 31, 220, 245

VIGNY Alfred (de) : 145

VOLTAIRE : 89

WALPOLE Horace : 99

WOOLF Virginia : 231

Index des œuvres de Poe

- « A Dream within a Dream » / « Un Rêve dans un rêve » : 310
- « Annabel Lee » : 59, 274
- « The Assigination » (« The Visionary ») / « Le Rendez-vous » : 106, 182
- « A Tale of Jerusalem » / « Un Événement à Jérusalem » : 98
- « The Balloon Hoax » / « Un Canard au ballon » : 88
- « Berenice » / « Bérénice » : 49, 51, 56, 58, **59-71**, 77, 88, 96, 97, 106, 107, 109, 111, 112, 115, 158, 186, 195, 247, 249, 252, 253, 254, 255, 260
- « The Black Cat » / « Le chat noir » : 38, 57, 136, 247, 249, 274
- « Bon-Bon » : 98, 182, 190
- « The Coliseum » / « Le Colisée » : 98
- « The Colloquy of Monos and Una » / « Colloque entre Monos et Una » : 88
- « Conversation of Eiros and Charmion » / « Conversation d'Eiros avec Charmion » : 88
- « Dream-Land » : 28
- « The Duc de l'Omelette » / « Le Duc de l'Omelette » : 98, 182
- « Eleonora » / « Éléonora » : 51, 55, 57, 58, 59, 105, 106, 108, 109
- « Eulalie » : 113
- Eureka / Eurêka* : 27, 36, 52, 55, 62, 87, 190, 210, 255, 266, 267,
- « The Facts in the case of M. Valdemar » / « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » : 55, 56, 88-91, 95, 96, 114, 115, 202
- « The Fall of the House of Usher » / « La Chute de la maison Usher » : 29, 30, 49, 51, 55, 57, 59, 88, 92, 106, 110, 111, 112, **193-194**, **212-213**, 247, 249, 260, 303
- « Four Beasts in One » (« Epimanes ») / « Quatre bêtes en une » : 179, 182
- « The Gold Bug » / « Le Scarabée d'or » : 246, 273
- « The Haunted Palace » / « Le Palais hanté » : 30
- Histoires extraordinaires* : 29, 145, 147
- Histoires sérieuses et grotesques* : 276
- « The Imp of the Perverse » / « Le Démon de la perversité » : 75
- « The Island of the Fay » / « L'Île de la fée » : 250
- « King Pest the First » : 182
- « The Landor's Cottage » / « Le Cottage Landor » : 81
- « Lenore » / « Lénore » : 113, **271-273**, 274
- « Ligeia » : 27, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 75, **76-84**, 88, 96, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, **209-212**, 232, 233, 235, **236-238**, **239-242**, 253, 254, 255, 260
- « Lionizing » / « Lionnerie » : 182
- « Loss of Breath » / « Perte d'haleine » : 57, 98, 182
- « MS. Found in a Bottle » / « Manuscrit trouvé dans une bouteille » : 88, 182, 204
- Marginalia* : 24, 245-246, 264-265, 270, 272
- « The Masque of the Red Death » / « Le Masque de la mort rouge » : 48, 232, 233, **235-236**, **238**, 247, 250
- « Mellonta Tauta » : 266
- « Mesmeric Revelation » / « Révélation magnétique » : 55, 88, **94-95**, 96, 136, 246
- « Metzengerstein » : 88, **98-101**, 106, 109, 182, **191-193**, **239**,
- « Morella » : 28, 51, 55, 56, 57, 58, 59, **71-76**, 88, 97, 105, 110, 112, 186, 303
- « The Murders in the Rue Morgue » / « Double assassinat dans la rue Morgue » : 268
- The Narrative of Arthur Gordon Pym / Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* : 27, 36, 50, 52, 88, 137, 149, 180, 181, 182, 186, 197, **200-207**, 216-217, 249

« Never Bet the Devil Your Head » / « Ne Pariez jamais votre tête au diable » : 190

Nouvelles histoires extraordinaires : 147, 245

« The Oblong Box » / « La caisse rectangulaire » : 57, 58

« The Oval Portrait » / « Le Portrait ovale » : 57, 58, 59, **84-87**, 106, 109, 246, 303

« The Philosophy of composition » / *La Genèse d'un poème* : 23, 102, 103, 196, **197-200**, 257, 258, **265-274**, 289

« The Poetic Principle » / « Le Principe poétique » : 17, 217, 269

« The Power of words » / « Puissance de la parole » : 88, **243-245**,

« The Purloined Letter » / « La Lettre volée » : 34, 209

« Raising the Wind » / « De l'escroquerie considérée comme une science exacte » : 182

« The Rationale of Verse » / « La Philosophie du vers » : 265

« The Raven » / « Le corbeau » : 52, 59, 186, 196, 197, **214-216**, **257-265**, **274-293**,

« Silence » (« Siope ») : 182, 190

« Some Words with a Mummy » / « Petite discussion avec une momie » : 88

« The Spectacles » / « Les Lunettes » : 57

The Tales of the Folio Club / Les Contes du Club de l'In-Folio : 98, **177-184**, 197

The Tales of the Grotesque and the Arabesque : 100, 195

« The Tale of the Ragged Mountains » / « Les souvenirs d'Auguste Bedloe » : 41, 55, 88, **89-94**, 96, 158, 253

« Tale Writing – Nathaniel Hawthorne » / « L'Art du conte » : 23

« The Tell-Tale Heart » / « Le Coeur révélateur » : 195, 232

« Three Sundays in a Week » / « La Semaine des trois dimanches » : 57, 88

« To Helen » / « Stances à Hélène » : 36

« To Helen » / « À Hélène » : 28, 83

« To My Mother » / « À ma Mère » : 148

« Ulalume » : 59, 104

« The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal » / « Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal » : 88

« Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling » / « Pourquoi le petit Français porte sa main en écharpe » : 57

« William Wilson » : 111, **213-214**,

« X-ing A Paragrab » / « Le Paragrave aux X » : **186-190**

Index des œuvres de Baudelaire

- « À Celle qui est trop gaie » : **141-144**
- « L'Albatros » : 146
- « Allégorie » : 21
- « L'Âme du vin » : 21
- « Any Where Out Of World » : 229
- « L'Aube spirituelle » : 119, 250
- « Au Lecteur » : 191, 230
- « À une Madone » : 139
- « À une Malabaraise » : 21, 251
- « La Béatrice » : 125, 127, **129-131**.
- « Chanson d'après-midi » : 144
- « Les Chats » : 132
- « Conseils aux jeunes littérateurs » : 23, 168
- « La Corde » : 251
- « Le Crépuscule du matin » : 21
- « Le Cygne » : 119, 170-171, 251
- « De Profundis Clamavi » : 125, 126, 127, **129-131**.
- « Le Désir de peindre » : 466
- « Les Drame et les romans honnêtes » : 18
- « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » : 17, 119, 134, 138, 139, 140, 145, 168, 250-251, 252, 253,
- « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » : 23, 137, 138, 140, 145, 147, 149, 168, 250
- « Exposition universelle (1855) » : 27, 30
- « Les Fenêtres » : 137
- « Le Flacon » : 119, 250
- Les Fleurs du Mal* : 27, 28, 29, 52, 125, 170, 176, 196, 306
- « Les Foules » : 116, 228
- Fusées* : 140, 164, 171
- « Le Guignon » : **166-170**
- « Harmonie du soir » : 251
- « L'Héautontimorouménos » : 30, 131, 144, 155
- « Les Hiboux » : 228
- « L'Homme et la mer » : 221
- « L'Invitation au voyage » : 217
- « *J'aime le souvenir de ces époques nues...* » : 144
- « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* » : 21
- « *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...* » : 21
- « *Je te donne ces vers...* » : 120
- « Le Joueur généreux » : 217
- « Le Masque » : **171-176**
- Mon Cœur mis à nu* : 191
- « Notes nouvelles sur Edgar Poe » : 17, 137, 157
- Les Paradis artificiels* : 18, 19, 61, 158, 219, 231-232, 253
- « Les Phares » : 28, 29
- Le Peintre de la vie moderne* : 120, 121, 122, 131, 252
- « Les Petites vieilles » : 132-133.
- « Pierre Dupont [I] » : 145
- « Les Plaintes d'un Icare » : **168-170**
- « Le Port » : 217, 228
- « La Prière d'un païen » : 119, 251
- « Puisque réalisme il y a » : 222
- « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...* » : 119, 250
- « Le Rebelle » : 21
- Salon (1846)* : 28, 30
- Salon (1849)* : 242

« Sed non satiata » : 133

« Semper Eadem » : 144

« Les Sept vieillards » : 163

« *La servante au grand cœur...* » : 21

« La Solitude » : 229

Le Spleen de Paris : 25, 52, 177

« Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix » : 242

« Sur mes contemporains : Hégésippe Moreau » : 23, 149

« Sur mes contemporains : Théodore de Banville » : 102

« Sur mes contemporains : Victor Hugo » : 18

« *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...* » : **122-125**

« Une charogne » : 21, 118, 139, 158

« Un fantôme » : 48

« *Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive...* » : 21

« Un Voyage à Cythère » : **152-155**, 250

« Le Vampire » : 126, **129-131**.

« Le Vin de l'assassin » : 21

« Le Vin du chiffonnier » : 21

« Les Vocations » : 217, 229

« Le Voyage » : 123, **217-231**, 251

« Les Yeux de Berthe » : 21