

**LE SOURIRE FRANÇAIS DE POE : POE ET SES CONTES
HUMORISTIQUES DANS LA PRESSE EN FRANCE – 1875-1899**

by

Toni Richardson

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
April 2019

© Copyright by Toni Richardson, 2019

TABLE DES MATIERES

ABSTRACT ET RÉSUMÉ	iv
CHAPITRE I : INTRODUCTION	1
CHAPITRE II : LES FRANÇAIS ET L'HUMOUR DE POE	10
1.1. POE ET LA CRITIQUE FRANÇAISE DE 1875 À 1899	10
1.2. POE L'HUMORISTE.....	31
1.3. LES CANARDS	41
CHAPITRE III : LES TRADUCTIONS	48
2.1. TRADUCTIONS DANS DES PERIODIQUES	48
2.1.1. CATULLE MENDÈS	50
2.1.1.1. <i>HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE</i>	53
2.1.2. EMMANUEL LAGEON.....	59
2.1.2.1. <i>THREE SUNDAYS IN A WEEK</i>	60
2.2. TRADUCTIONS FIGURANT DANS UN LIVRE	66
2.2.1. ÉMILE HENNEQUIN.....	69
2.2.1.1. <i>LOSS OF BREATH</i>	71
2.2.1.2. <i>VON JUNG (MYSTIFICATION)</i>	76
2.2.1.3. <i>X-ING A PARAGRAB</i>	82
2.2.1.4. <i>NEVER BET THE DEVIL YOUR HEAD</i>	89
2.2.1.5. <i>BON-BON</i>	95
2.2.2. FÉLIX RABBE	101
2.2.2.1. RABBE ET SES RETRADUCTIONS	103
2.2.2.1.1. <i>HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE : RABBE ET MENDÈS</i>	103
2.2.2.1.2. <i>BON-BON : RABBE ET HENNEQUIN</i>	111
2.2.2.2. RABBE, PREMIER TRADUCTEUR	119
2.2.2.2.1. <i>THE DUC DE L'OMELETTE</i>	119

2.2.2.2.2.	<i>THE THOUSAND AND SECOND TALE OF SCHEHEREZADE</i>	123
2.2.2.2.3.	<i>HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE : A PREDICAMENT</i>	130
2.2.2.2.4.	<i>MELLONTA TAUTA</i>	134
2.2.2.2.5.	<i>DIDDLING CONSIDERED AS AN EXACT SCIENCE</i>	139
2.2.2.2.6.	<i>THE BUSINESSMAN</i>	144
CHAPITRE IV : CONCLUSION		150
BIBLIOGRAPHIE		155
APPENDIX A : UNE LISTE COMPLETE DES TRADUCTIONS DE TEXTES NON-COMIQUES PAR HENNEQUIN, GUILLEMOT ET RABBE		162
APPENDIX B : UNE LISTE DES CONTES PERTINENTS TRADUITS AVANT 1875		164

ABSTRACT

During the nineteenth century critics and researchers of Edgar Poe, much as they still do today, often focused solely on the tales of ratiocination, horror, and science, particularly through the study of the translations of Baudelaire, which were written over only ten years. We aim to illuminate those unknown or underappreciated French translations of Poe that were published between 1875 and 1899, with strict attention to translations of his humour tales and their overall importance in his works. Following the period studied by Lémonnier (1845-1875), we will examine references to Poe in French periodicals, as well as his particular use of humour to better understand the reactions of contemporary critics and the ideations that were made of him. Lastly, an individual analysis of the humor tales translated by Catulle Mendès, Émile Hennequin, Emmanuel Lagoon, and Félix Rabbe is presented to examine how such ideations manifest or are repressed.

RÉSUMÉ

Pendant le dix-neuvième siècle les critiques et chercheurs d'Edgar Poe, tout comme ceux d'aujourd'hui, se sont souvent penchés uniquement sur les contes scientifiques, de ratiocination, ou d'horreur ; particulièrement à travers les analyses des traductions de Baudelaire, écrites seulement au cours de dix ans. Nous visons à illuminer les traductions françaises méconnues de l'œuvre de Poe publiées entre 1875 et 1899, avec une attention particulière aux traductions des contes humoristiques et à leur importance globale dans son œuvre. Suivant la période étudiée par Lémonnier (1845 à 1875), nous examinerons les références à Poe dans les périodiques français, ainsi que son usage particulier de l'humour pour mieux comprendre les réactions des critiques contemporains et les conceptions qu'on se faisait de lui. Enfin, une analyse individuelle des contes humoristiques traduits par Catulle Mendès, Émile Hennequin, Emmanuel Lagoon, et Félix Rabbe est présentée pour voir comment ces conceptions se manifestent ou sont réprimées.

CHAPITRE I : INTRODUCTION

Il est évident que l'œuvre d'Edgar Poe a connu un grand succès au dix-neuvième siècle en France, surtout grâce aux traductions de Baudelaire. Cependant, on peut trouver un nombre surprenant de traductions produites par d'autres traducteurs soit avant soit après son travail. En 1928, Léon Lémonnier a publié une étude minutieuse sur ces traducteurs, *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875* ; cette œuvre commence avec les premières traductions d'E.D. Forgues et Isabelle Meunier et se termine avec un long essai sur Baudelaire lui-même. Lémonnier se concentre sur les contes de Poe mais donne aussi des informations sur sa poésie, deux aspects qui semblent représenter deux vagues de l'influence de Poe en France. Il fait suivre cette première œuvre d'*Edgar Poe et la critique française 1845 à 1875*, livre dans lequel il explore les périodiques du jour pour montrer la réception et l'interprétation des contes et de Poe lui-même.

Dans cette étude, nous nous pencherons uniquement sur les contes humoristiques¹ de Poe, qui sont souvent négligés dans de semblables études. Comme le lecteur le verra, quelques-uns ont été traduits avant la période qui nous intéresse par quelques auteurs, mais ce sont Baudelaire et William L. Hughes, en particulier, qui ont commencé d'incorporer ce genre de conte dans

¹ Tout au long de ce mémoire, nous employons presque uniquement le terme « humoristique » pour décrire les contes grotesques ou autrement comiques de Poe. Ces termes pourraient avoir des significations différentes, mais dans le cas d'Edgar Poe, ils sont pratiquement équivalents. Les traducteurs de Poe et Poe lui-même ont parfois employé le terme « grotesque », notamment dans les titres des recueils : *Contes grotesques* d'Hennequin, et *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe ; cependant la distinction entre « grotesque » et « humoristique » n'est pas toujours apparente en lisant les récits. Afin de faciliter la lecture et l'écriture de ce mémoire nous avons réuni les deux termes, signalant une distinction seulement là où il y en a absolument besoin, ce qui n'est que rarement. De la même manière, nous avons employé le terme « conte » pour décrire les récits comiques de Poe, et avons plutôt employé le terme « nouvelle » pour les récits de ratiocination ou d'horreur. L'usage de ces termes dans l'étude de Poe n'est pas fixé, mais notons que les recueils de nos traducteurs ont pour titre *Derniers contes* et *Contes grotesques*, alors qu'Hennequin décrit ses traductions comme des « nouvelles » dans son introduction (voir p. 71).

leurs travaux. Baudelaire, qui a traduit quarante-six contes et nouvelles et deux essais, a choisi seulement dix des contes comiques. De même, Hughes, toujours en concurrence avec son rival contemporain, a traduit dix-huit contes et nouvelles dont sept sont comiques. Dans *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, Lémonnier affirme que « [r]omantisme, esprit scientifique, bon sens bourgeois, telles sont les trois forces entre lesquelles va se jouer la gloire d'Edgar Poe de 1845 à 1875 » (*Critique*, p. 10). Ces études nous serviront de point de départ pour cette thèse car après 1875, date à laquelle se terminent les œuvres canoniques de Lémonnier, d'autres traducteurs se sont mis au travail afin de faire revivre les œuvres de Poe en français. Nous poursuivrons donc directement le travail de Lémonnier dans le dernier quart du siècle, de 1875 à 1899, cherchant à examiner ce qu'on peut appeler la troisième vague de traductions de Poe : les contes humoristiques.

Nous donnons dans les pages qui suivent un compte rendu du travail de *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875* aussi bien qu'un petit survol des contes humoristiques traduits par Hughes et Baudelaire d'après ce même ouvrage. Cette information servira de base pour les chapitres qui suivent et est importante à la compréhension de l'héritage dans lequel les traducteurs de Poe s'inscrivent. Lémonnier discute en profondeur de six traducteurs de Poe pendant cette époque. La première traduction de Poe est signée par Forgues² en 1846, (bien que nous l'appellerions plutôt une adaptation) et elle est du conte de ratiocination *A Descent into the Maelstrom*, un conte qui est retraduit à plusieurs reprises au cours du dix-neuvième siècle. La trahison la plus importante commise par Forgues est qu'il « oublie que le traducteur n'est pas un collaborateur ; loin de porter sur le texte des mains pieuses, il l'orne et l'enjolive à plaisir » (p. 25). Il est intéressant de remarquer que Forgues n'aimait pas vraiment l'auteur américain. Dans

² Pour être précis, Forgues (né Paul-Émile Daurand-Forgues) a employé le pseudonyme « Old Nick » dans cette traduction.

un article qui a porté le nom de Poe à l'attention du public français, il écrit : « Il ne s'agit pas ici d'aventures fantastiques », ni d'histoires extraordinaires, mais tout simplement de « récits originaux » (p. 28). Ce n'est qu'après les traductions postérieures que Poe sera qualifié de « génie ».

Le public français a vraiment connu Poe pour la première fois en 1845 à travers les traductions d'Isabelle Meunier, qui a publié cinq contes : *The Black Cat*, *The Murders in the Rue Morgue*, *The Conversation of Eiros and Charmion*, *A Descent into the Maelstrom*, and *The Gold-Bug*. Tous ces contes seraient republiés par d'autres traducteurs dans les années suivantes. Ces histoires sont plutôt des contes d'horreur, de ratiocination, ou dans le cas d'*Eiros et Charmion*, des histoires philosophiques. Le travail de Mme Meunier est particulièrement important parce que c'est sa traduction de *The Black Cat* qui a fait connaître à Baudelaire l'œuvre de Poe. Cependant, ses traductions ne sont pas sans défauts. Lémonnier cite certains défauts de Meunier : « elle a, comme ses devanciers, écarté toute l'introduction [de *Maelstrom*] ; elle a encore, comme eux, essayé de franciser le récit, mais elle a procédé plutôt par suppressions que par modifications » (p. 43), de plus « Madame Meunier ne retranche rien systématiquement ; et quand par hasard elle omet un passage, elle ne se rend probablement pas compte qu'elle modifie le récit tout entier. Elle cherche à simplifier, peut-être à aller vite, et elle supprime tranquillement les phrases qui l'embarrassent ou lui semblent inutiles » (pp. 44-45). Lémonnier note aussi son penchant de préciser les parties des contes que Poe a laissé délibérément ambigus. Ces mêmes problèmes réapparaîtront dans les traductions dont nous faisons l'examen, tout particulièrement dans le cas d'Émile Hennequin. Les choix de contes de Meunier a modelé la conception de Poe et a certainement influencé les traducteurs qui sont venus après elle.

Les deux contributions du traducteur suivant, Alphonse Borghers, ont plus d'importance dans le contexte de la présente étude car il a choisi un canard, *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal*, de même qu'un conte qui deviendra par la suite un favori du public français, *The Gold-Bug*, pour son petit recueil de 1845 intitulé *Nouvelles choisies*. Lémonnier critique Borghers pour deux raisons principales qu'on peut identifier également chez les autres traducteurs : « non seulement la traduction est plus élégante que le modèle, mais elle est aussi plus claire... » (p. 61). Le lecteur voit déjà que la tendance des Français de préciser les textes équivoques ou mystérieux de Poe nuit à la communication de son style en général et des histoires individuelles. *Hans Pfaal*, un canard dont nous discuterons au chapitre trois, est dénaturé par les soins de Borghers :

[E]n omettant des détails inutiles en apparence, en machinant trop soigneusement un accident, en ne s'identifiant pas avec l'état d'esprit du héros, Borghers a méconnu l'art de Poe...Borghers a été clair, logique, explicite...il a substitué le désir de ne rien présenter qui ne soit expliqué et soigneusement préparé : au lieu de persuader notre imagination, il a convaincu notre raison. (p. 66)

Bien qu'on ne sache pas si le travail de Borghers a eu un succès commercial, il est intéressant de noter que Barbey d'Aurevilly l'appréciait, ayant écrit un article « important » sur ses traductions (p. 67).

Le traducteur suivant traité dans le livre, Léon de Wailly, était un contemporain et rival de Baudelaire et de Hughes, bien qu'il soit celui des trois qui a le moins bien réussi commercialement. En 1953 de Wailly a traduit *The Oblong Box*, *The Truth in the Case of M. Valdemar*, et *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade*. Les deux derniers sont considérés dans le cadre de la présente étude des contes humoristiques ; en fait nous verrons une traduction postérieure de *Scheherazade* par Félix Rabbe, en 1887. Lémonnier commente aussi les défauts du traducteur dans ce conte : « ...il a certainement beaucoup de dédain à l'égard de

l'humour sinistre avec lequel Poe nous explique le sort des sultanes ; en général, il méprise les effets comiques de son auteur » (p. 75). L'auteur nous fournit un bref exemple des insuffisances du traducteur qui inclut l'absence totale des réactions comiques d'un personnage principal ; nous verrons lors de l'examen du même texte tel que rendu par Rabbe que celui-ci les a réinsérées De Wailly a plutôt mis l'accent sur les côtés scientifiques du conte, reproduisant « avec un soin scrupuleux » chaque information scientifique (p. 77). Nous donnons ici la conclusion de Lémonnier sur cette traduction en ce qui concerne l'élimination du comique de l'histoire :

En somme, en écartant de ce conte l'élément scientifique, de Wailly procède comme Borghers rendant logique le réalisme de « The unparalleled [sic] Adventure », ou comme les premiers adaptateurs de la « Rue Morgue » condensant les témoignages : il francise le conte en lui enlevant tout ce qui n'est pas essentiel et clair. (p. 78)

C'est cette appréciation de la science de Poe qui, au contraire, donne à *Valdemar* une qualité supérieure à *Scheherazade*, dont nous allons parler brièvement au chapitre trois.

William L. Hughes, le rival le plus populaire de Baudelaire aussi bien que le plus publié, a commencé de traduire en concurrence avec lui en 1854 et ne cesse d'être publié jusqu'à 1885. Il débute sa carrière comme traducteur de Poe avec *The Premature Burial*, *The Tell-Tale Heart*, et *Man of the Crowd*. Nous voyons donc encore une fois que ce traducteur porte l'attention du public français sur les contes d'horreur et de ratiocination plutôt que sur les contes comiques. L'échec de M. Hughes face à Baudelaire semble relever de ses choix d'histoires (p. 82). Afin de gagner le titre de meilleur traducteur de Poe, Hughes a aussi retraduit quelques contes déjà traités par Baudelaire, ce qui ne lui sert à rien car il n'est jamais capable de rendre l'œuvre de Poe avec le même esprit passionné que son rival. Dans ce but, Hughes a aussi remanié ses propres traductions tout au long des trente ans de sa carrière, en consultant toutes les versions de Poe auxquelles il avait accès (p. 84). Tout comme nous allons le voir chez

Hennequin, Lémonnier critique Hughes parce qu'il « ne sait point rendre chaque conte avec son accent particulier » (p. 88). Cela veut dire que les changements qu'il effectue n'ont pas un thème unificateur qui donne aux contes un sens de continuité du style ; comme notre critique l'affirme « cette inaptitude à entendre le ton particulier de chaque histoire, ou du moins à le rendre, s'étend à tous les contes... » (p. 91). En plus du ton, un aspect très important au style de Poe est la ponctuation. Comme nous allons le voir lors des lectures figurant aux chapitres suivants, la ponctuation est souvent mutilée par les traducteurs français. Lémonnier écrit : « il a entièrement négligé la ponctuation de Poe ; il a omis tous les tirets hachant les phrases, tous les points d'exclamation, toutes les italiques d'insistance, tout ce qui à l'œil du lecteur, indique l'affolement de ce malheureux » (p. 92). L'importance de la ponctuation pour l'œuvre de Poe ne peut pas être minimisée, mais il semble qu'aucun traducteur, hormis Baudelaire, Rabbe et surtout Catulle Mendès, n'a reconnu cet aspect si intégral de son écriture.

Hughes – ce qui nous rapproche ultérieurement du sujet de notre travail – a traduit sept contes humoristiques. Ce sont spécifiquement des satires et des contes absurdes ou d'humour pur. Ces traductions humoristiques ont paru en 1862 dans un recueil intitulé *Contes inédits*. Hughes a choisi ces contes pour la plupart afin de devancer Baudelaire, mais comme on le sait étant donné la popularité sensationnelle dans le passé – et encore actuelle – de « Poedelaire³ », il a perdu la guerre. Lémonnier termine son chapitre sur Hughes en affirmant : « L'insuffisance de Hughes est patente ; et si ses traductions passèrent inaperçues, on ne peut pas dire qu'elles furent traitées injustement » (p. 97).

³ Ce terme apparaît pour la première fois dans l'essai de Fitz Gubrod « Poedelaire: Translation and the Volatility of the Letter » (*Diacritics* 22, no. 3-4 [1992]). Nous copions cette référence du *Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, publié par Oxford University Press, p. 633, 2019.

Lémonnier consacre le reste du livre – presque la moitié – à l'étude des traductions de Baudelaire et de sa relation avec Poe, quant à leur disposition et similarité de pensée, aussi bien qu'aux circonstances qui ont produit une réponse si forte chez Baudelaire. Son introduction au travail de Baudelaire est frappante et nous la reproduisons ici :

Edgar Poe, d'abord francisé, redevient lentement lui-même. On l'adapte avant de le traduire. On veut à toute force qu'il soit élégant, calme, clair et spirituel. Peu à peu on se rend compte qu'il est vigoureux et morbide, humoristique et sinistre. On approche de lui par degrés, et comme malgré soi.

Mais pour lui rendre son originalité entière, il faudra un homme qui soit son égal par le talent et dont l'âme accordée vibre à l'unisson de la sienne. Ce sera Charles Baudelaire. (p. 98)

Lémonnier a clairement une très bonne opinion des capacités et des travaux du poète.

Certainement, Baudelaire était prolifique et a été célébré comme le traducteur définitif de Poe.

Nous ne pouvons pas énumérer ici toutes les traductions qu'il a écrites et devons plutôt renvoyer le lecteur intéressé à notre Appendice B pour une liste complète des contes comiques traduits par le poète. Il est certainement vrai que Lémonnier a grandement apprécié le travail de Baudelaire, ce qu'il montre dans les deux premiers chapitres d'informations qu'il lui consacre. Il faudrait cependant ajouter que Baudelaire a également rencontré des difficultés avec ses traductions. Le premier obstacle auquel fait face Baudelaire est sa compréhension de la langue anglaise. On sait qu'il n'avait pas une grande maîtrise de la langue (pp. 164-165), et qu'il a constamment remanié ses traductions pour corriger les problèmes liés à cette insuffisance. Le poète est donc parfois trop littéral dans ses efforts. Néanmoins, Lémonnier concède que ce littéralisme ne porte pas toujours à une traduction maladroite :

...la plupart des expressions sont heureuses, même si elles choquent un puriste parce qu'elles sont littéralement imitées du texte et qu'elles en rendent l'esprit mieux que ne l'eût pu faire une expression plus correcte et plus plate. (p. 185)

À la page suivante, notre critique continue sur ce thème : « Il a été littéral jusqu'à l'audace, et maladroit jusqu'au génie » (p. 186). Nous sommes convaincue qu'ici Lémonnier a raison.

L'œuvre de Poe exige une approche originale et extraordinaire et ne répond pas aux procédés classiques de la traduction, et c'est Baudelaire (même s'il fait ces choix parfois par ignorance de la langue) qui a été finalement capable de la réaliser ; en traduisant Poe on n'a pas besoin d'éviter la création d'un texte choquant aux yeux français, car Poe est par sa nature un auteur choquant.

S'il est vrai qu'il y a des maladresses importantes dans les traductions de Baudelaire, il y a bien plus de réussites considérables et impressionnantes qui ont valu à Baudelaire son succès qui dure toujours. Contrairement aux autres traducteurs, Baudelaire avait une mission auto-proclamée de disséminer l'œuvre de Poe en France : ce n'était pas le désir de gagner de l'argent, mais plutôt un travail passionné par quelqu'un qui voulait partager sa découverte avec ses pairs. Baudelaire était aussi studieux : tout comme Hughes, il a traduit en comparant et en choisissant entre toutes les versions des histoires qu'il pouvait trouver (p. 170). Le poète n'a jamais omis d'information, de phrase, ou même de morceau de phrase d'une histoire, ce qui le distingue des autres traducteurs de Poe (p. 177) ; Lémonnier affirme encore que Baudelaire a maintenu le mieux le vocabulaire et l'ordre de la phrase de son âme-sœur (pp. 179-180). Nous montrons que Rabbe a plus ou moins marché dans les pas de Baudelaire, et que l'influence de celui-ci se ressent dans le dernier quart du siècle. Notons cependant que Lémonnier ne donne pas d'informations au lecteur sur les contes humoristiques traduits par Baudelaire, et il est vrai qu'il préférait traduire les contes plus ténébreux.

En dépit du fait que Baudelaire et son rival contemporain, William L. Hughes, aient traduit quelques-uns de ces contes comiques, le lecteur français se faisait alors une image de Poe

comme écrivain des ténèbres, un homme ivre de passion et d'alcool qui écrivait des histoires grotesques et horribles, mais scientifiques et philosophiques. Le vif intérêt porté à l'œuvre de Poe a par la suite entraîné des projets de traduction et de publication de ses contes inédits – que ce soit les contes comiques, ratiocinatifs, horribles – ou même de ses essais. L'analyse des traducteurs et de leurs traductions de cet aspect moins connu de l'œuvre – le comique – nous permettra de mieux mettre en lumière l'intérêt pour l'œuvre de Poe qui dominait le dix-neuvième siècle. On trouve, à l'époque qui nous intéresse, des retraductions aussi bien que des traductions nouvelles de contes inédits, publiés en volume et dans des périodiques. Bien qu'il y eût de nouvelles éditions de traductions existantes de Poe, par des traducteurs tels que Baudelaire et Hughes, nous consacrons ce mémoire à l'étude des nouvelles traductions par des traducteurs qui n'ont pas travaillé sur l'œuvre de Poe avant 1875. Nous prendrons en considération l'accueil critique fait à Poe et à ces nouvelles traductions pour voir si les idées sur la personne ou sur l'œuvre de Poe évoluent au fil du temps. Dans ce but, nous analyserons les traductions individuellement pour observer comment les idées héritées des traductions précédentes, et l'image de Poe que ces dernières ont produite, ont influencé le choix des contes à traduire et leur représentation. Dans les chapitres qui suivent, nous nous intéresserons au style, à la fidélité, à la présentation, au ton, et à l'effet des traductions faites par quatre auteurs : Catulle Mendès, Emmanuel Lagueux, Émile Hennequin, et Félix Rabbe.

Avant de nous lancer dans notre analyse, il convient de commencer par une discussion du milieu de la presse de l'époque et une courte étude de la nature de l'humour particulier à Poe.

CHAPITRE II : LES FRANÇAIS ET L'HUMOUR DE POE

1.1. POE ET LA CRITIQUE FRANÇAISE DE 1875 À 1899

En 1875, date par laquelle nous commençons notre recherche, l'œuvre de Poe était connue partout en France depuis une quarantaine d'années. Sa popularité et la régularité de sa présence dans les périodiques ne subissent pas de grand déclin. Bien au contraire, les références à sa personne et à son œuvre sont nombreuses et traitent de plusieurs thèmes et en plusieurs formats. Nous verrons les sept types de références à Poe identifiés dans nos recherches, menées essentiellement sur le site Gallica, recherches qui ne pourraient jamais être exhaustives avec de si grandes archives et une telle quantité de matériel. Ce qui suit, comprenant exclusivement les mentions datant de 1875 à 1899, néglige peut-être quelques références importantes, mais nous sommes persuadés qu'il s'agit néanmoins d'un groupe hautement représentatif. Une recherche plus approfondie mériterait d'être faite dans le cadre d'une dissertation d'une autre envergure que celle-ci.⁴

(1) *Publication, en feuilleton et autrement*

Comme le chapitre précédent le montre clairement, au cours de cette période on continue à publier et republier les contes populaires ou inédits de Poe dans les périodiques. Ces contes sont typiquement ceux traduits par Baudelaire ou Hughes et offrent, comme d'habitude, des intrigues policières ou horribles. Par exemple, on trouve *The Gold-Bug*, *The Murders in The Rue Morgue* ou *A Descent into the Maëlstrom* reproduits pendant cette période. Voici un exemple

⁴ Nous avertissons le lecteur que nos citations dans ce chapitre ne se trouvent pas dans la bibliographie ; elles sont plutôt données dans le texte pour y faciliter l'accès, vu leur quantité abondante.

d'une annonce de la publication en feuilleton de *The Gold-Bug* tirée de l'édition de La Lanterne du 8 août 1886 :



Dans cette annonce, on voit que l'auteur fait la publicité du conte en insistant sur son humour, et, par conséquent, en attribuant aux autres contes la même qualité. Cette annonce est seulement un de quatre moments que nous avons pu relever où le mot 'humour' est associé directement à Poe dans les périodiques. *The Gold Bug* est un récit important pour la diffusion de l'œuvre de Poe en France, tout comme *The Murders in the Rue Morgue*. Ces nouvelles sont des histoires de ratiocination présentant le raisonnement déductif de personnages comme le Dupin de la *Rue Morgue*, ancêtre des personnages de la race de Sherlock Holmes, dont les notions scientifiques étaient si adorées par les Français de l'époque. *A Descent into the Maelstrom* représente aussi cette tendance vers le côté scientifique, avec ses horreurs à la fois tout à fait naturelles et surnaturelles. On constate que c'est la traduction de Baudelaire qui est mise en vedette dans l'exemple ci-dessus plutôt que l'une des autres nombreuses traductions publiées par d'autres pendant la même période.

(2) *Les annonces de traductions de Poe*

Souvent dans des périodiques, on voit des annonces de traductions des œuvres de Poe plutôt que des traductions elles-mêmes. Ces annonces sont de natures très diverses, parfois elles sont très évidentes, en caractères gras avec son nom apparaissant souvent à la première ligne, mais il y a des moments où ce n'est pas le cas.⁵ Néanmoins, cela veut dire qu'on attend plus de ventes de la promotion des œuvres de Poe que des autres. Pour la plupart, les annonces de publications sont pour de la poésie plutôt que pour les contes et nouvelles. On considère Poe davantage comme un poète que comme un nouvelliste et le public français appréciait évidemment ces qualités. On peut être sûr que ce phénomène est stimulé par la popularité des traductions de Mallarmé et de Mourey, qui ont traduit plusieurs poèmes pendant cette époque. On laissera de côté ces annonces pour nous concentrer plutôt sur celles des œuvres en prose.

Une annonce particulièrement frappante se trouve dans l'édition de 1886 du *Livre*, « une revue et bibliographie mensuelle de la littérature mondiale », ou figurent ces lignes :

Reliure singulière. - Un amateur suédois, grand admirateur d'Edgar Poë, vient de faire relier ses œuvres en peau humaine ! (p. 42)⁶

Bien que cet exemple vienne de Suisse, il renforce l'idée de Poe en tant qu'écrivain d'histoires horribles plutôt que d'une diversité de genres et confirme la passion ardente que quelques lecteurs pouvaient avoir pour Poe. On doit se méfier de la véracité de cette information, mais la suggestion seule est assez pour révéler la nature de la réputation de Poe.

⁵ Par exemple, l'édition du 22 octobre 1880 du *Petit Parisien* contient une annonce pour « La Vie populaire » qui fait la promotion de *The System of Dr. Tarr and Professor Fether* de Poe en petits caractères, étant précédé en gros caractères par des œuvres de Zola et Jean Prouvaire parmi d'autres. Il est intéressant de noter que Nathaniel Hawthorne et Catulle Mendès sont énumérés dans la même liste, immédiatement après Poe.

⁶ Citation prise de la collection de la septième année de publication.

À l'encontre de cette conception morbide de l'œuvre de Poe reliée en peau humaine, une autre annonce dans la même revue en 1883 discute d'une republication des traductions de Baudelaire et se réfère à Poe en qualité d'humoriste noir :

...la nouvelle édition que M. Quantin vient de publier des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, traduction Baudelaire [...] ornée de treize planches hors texte entièrement inédites [...] - C'est la première fois que les Œuvres du célèbre humoriste à la manière noire sont publiées dans une édition d'amateur. (p. 759) ⁷

L'éditeur affirme même que les illustrations sont suffisantes pour « interpréter les mystérieuses hallucinations de Poe ». Ce cas, la deuxième des quatre annonces, est exceptionnel, présentant comme il le fait une œuvre de Poe promue comme humoristique. Nous verrons les annonces et autres mentions des traductions par nos traducteurs (il y en a peu) dans un chapitre ultérieur.

(3) *Les adaptations théâtrales, musicales et en peinture*

Les contes de Poe ont aussi eu une vie nouvelle pendant cette période sous la forme d'adaptations au théâtre. Ce ne sont jamais des contes typiquement comiques de Poe, mais ce sont souvent des histoires qui présentent un aspect d'humour noir, comme *The System of Doctor Tarr and Professor Fether*, ou *Hop-Frog*, aussi bien que des contes purement horribles comme *The Tell-Tale Heart*. Ces pièces semblent avoir été très populaires, et sont recommandées dans plusieurs périodiques pendant l'entièreté des vingt-cinq années. Il semble que MM. Rochard et Lesclide sont les deux principaux adaptateurs, mais Oscar Méténier⁸ a aussi adapté *The System of*

⁷ Citation prise de la collection de la quatrième année de publication.

⁸ Méténier, un écrivain naturaliste, a fondé le théâtre du Grand Guignol vers la fin du dix-neuvième siècle. Il est intéressant de considérer le style du dramaturge : « Although the Grand Guignol would soon become world-famous as a horror theatre, during the two years of Méténier's management it was a direct offshoot of the Theatre Libre...Alternating farces with serious drama, Méténier specialized in staging short, often sensationalistic plays in which scrupulous attention was paid to realistic details. » (p. 18) « Oscar Méténier and "Comédie Rosse" : From the Théâtre Libre to the Grand Guignol » dans *The Drama Review*, vol 28, No. 1 : *French Theatre*, pp. 15-28. Spring 1984.

Doctor Tarr and Professor Fether ; on ne sait pas avec certitude s'ils sont les seuls. Pour ce qui concerne l'adaptation de MM. Rochard et Lesclide, intitulée simplement *Les Contes d'Edgar Poe*, on ne sait malheureusement quels contes ils ont adaptés. On peut être sûr que *William Wilson* fait partie de l'œuvre, car nous avons trouvé quelques annonces qui mettent en vedette le comédien qui joue le personnage titulaire, aussi bien que *The Mask of the Red Death*. Nous n'avons pas pu analyser ces adaptations, mais nous offrons un extrait d'une d'entre elles, notre seule exception, publiée au début du vingtième siècle dans la revue mensuelle *Je sais tout*, dans la publication de juillet-décembre 1905. L'adaptation de *The Mask of the Red Death* est sensiblement raccourcie, mais très intéressante quand-même. L'introduction à la pièce commence avec ces phrases :

La Mascarade interrompue est une pièce tirée d'un célèbre conte d'Edgar Poe, le génial poète du Mystère et de la Peur. Récemment représentée, cette œuvre, pleine d'émotion tragique, ne peut manquer de donner au lecteur le frisson d'angoisse qu'elle a communiqué à tous ses spectateurs. (p. 60)

Contrairement à ce qui se passe dans le conte de Poe, l'apogée de l'histoire se trouve seulement dans la scène finale :

(L'inconnu fait un pas en silence. Il s'arrête sous l'ombre de l'horloge d'ébène. Le prince Prospero se jette sur lui, fou de colère et d'une peur obscure, le poignard levé.)

Le prince Prospero (burlant). - Ote ton masque ! Dévoile-nous ton visage !

L'inconnu, d'un mouvement raide, ôte son masque.

La pâleur de la figure est marbrée de larges taches sanglantes. Le nez est rougé par une large tache rouge. Le poignard s'échappe des mains du prince Prospero, qui tombe évanoui, la face contre terre.)

La Marchesa Violante. - La Peste Rouge est parmi nous !

(Un rejet écarlate incendie le visage des courtisans, qui tombent à leur tour, en des contorsions d'agonie.)

RIDEAU (p. 69)

On peut voir dans ces lignes que l'horreur de l'histoire reste intacte, au centre de l'action et dans la présentation des personnages. On peut en déduire que c'est à cause de l'intérêt de ce type de scène frappante que les dramaturges ont choisi les contes d'horreur ou policiers pour les adapter au théâtre.

Bien que ce ne soit qu'une rumeur, il est intéressant de noter qu'il se peut qu'un homme de théâtre, M. Lugné-Poe, ait changé son surnom pour refléter ouvertement son admiration éperdue de notre auteur.⁹ En fait, M. Lugné-Poe, membre du mouvement symboliste, acteur et metteur en scène, a dirigé des soirées musicales et littéraires dans son *Théâtre de l'art*¹⁰. La citation suivante permettra au lecteur de se faire une idée de la nature de ces événements ; Deàk écrit :

The recitation of poetry went beyond a simple reading. It aspired to be a poetry of theatre. The mise-en-scene of poems consisted of two aspects: first, each poem was recited against the background of a symbolic painting whose color and pictorial qualities were supposed to be analogous to the images and sound qualities of the poem; secondly, there was an attempt to arrive at a proper vocal-musical interpretation. (Deàk, p. 119)

L'évènement auquel Deàk se réfère a eu lieu en 1891 à Paris, où la version de *The Raven* par Mallarmé est présentée avec trois autres poèmes. Ces soirées, qui nous rappellent facilement le futurisme du vingtième siècle en Italie, font la part belle aux correspondances et à la synesthésie,

⁹ « Le Théâtre de l'Œuvre a été fondé en 1893 par Aurélien Lugné - dit Lugné-Poe en hommage au poète américain Edgar Allan Poe » affirme une entrée du *Spectacles Sélection*, « *Le Théâtre de l'œuvre, 1893-1900* », article publié originellement dans *La Lettre*, n° 243, 2005). Cependant, M. A. Lugnier a démontré la fausseté de cette affirmation il y a plus de cinquante ans : « ...[L]a prétention, vers 1930, de l'acteur Lugné-Poe, dont la mère était anglaise et le père professeur d'anglais, de rattacher son nom à celui d'Edgar Poe, écrivain américain d'origine anglaise, est ainsi totalement injustifiée. » (*Famille Lugné Poe de Champoly Etude Généalogique (1600-1940)*, M. A. Lugnier, 1959, p. 75)

¹⁰ Notre Catulle Mendès faisait aussi partie de ce théâtre ; en fait une de ses pièces est jouée pendant le même évènement. (Deàk, p. 120)

deux concepts familiers dans les œuvres de Baudelaire et Villiers de l'Isle Adam, amateurs de Poe.

L'œuvre de Poe était aussi représentée dans le domaine des beaux-arts. *La Revue Encyclopédique* de 1892 donne une petite description de l'œuvre d'un peintre qui donne aux femmes qu'il peint les noms des femmes de Poe :

M. Louis Picard, que la lecture d'Edgar Poe a vivement impressionné, aime à mettre sur ses figures de femmes les noms des héroïnes du poète américain. Le danger de cette sorte de baptême, où il entre forcément de l'arbitraire, est que, notre imagination ayant travaillé de son côté, nous ne tombions pas d'accord avec le peintre quant à la ressemblance physique de ses personnages. Peut-être M. Louis Picard n'a-t-il guère chance de nous rendre tout entières, et dans la perfection de leur charme, les exquis créatures que le poète a fait se dresser et se mouvoir si étrangement dans un mélange troublant de rêve et de réalité... (p. 1254)

L'affirmation du critique que les noms des femmes sont « forcément arbitraires » et l'assertion que ces noms peuvent diminuer le succès de la peinture en décevant le public indiquent encore une fois la popularité du nom Poe et des personnages féminins de ses nouvelles – en particulier les femmes vampiriques et surréelles.

(4) Renvois intertextuels

Les nouvellistes employaient souvent le nom de Poe pour insister sur le caractère étrange, névrosé, déductif, ou sombre d'un personnage, d'une atmosphère, ou d'une idée. Ces références étaient aussi censées souligner l'érudition de l'écrivain. Par exemple, dans l'édition de *La Lanterne*, un journal quotidien, en date du 15 juin 1890, un narrateur se compare à celui du *Corbeau* :

Donc, comme l'homme du Corbeau d'Edgard Poë, j'étais en train de compulsier un vieux recueil de légendes ignorées, me laissant bercer en des rêves indécis, quand l'instinct que j'ai dit me fit lever la tête. (p. 2)

Cette citation, une référence assez simple, donne une description complète des circonstances par rapport au poème de Poe, et permet la création d'une atmosphère précise. Nous ne pouvons pas être insensible au style poésique de ces lignes, avec leur rime et leur rythme syncopé.

L'exemple suivant est tiré du *Mercur de France*, revue mensuelle et originellement symboliste, du mois d'avril 1897, où un narrateur décrit un hôtel avec sa foule de gens et son décor :

Des visions hoffmanesques, le ressouvenir des occultes magies, du prolongement mystérieux et possible de nos pensées, de nos actes, un fragment de la *Peau de chagrin* de Balzac, des phrases aiguës, précises, des raisonnements douloureux et ironiques de Poe tourbillonnèrent confusément, enveloppant de leur vapeur glacée l'image première, la douce, la tiède, la consolante image de Phyllis...(p. 534)

Ici, on voit Poe aux cotés de Balzac et, ce qui est plus important encore, d'Hoffman. On compare très souvent Poe avec ce dernier, et la signification du fait de mettre son nom à côté de celui d'un auteur français célèbre est évidente. Tout cela montre aussi la popularité et le caractère durable de Poe dans l'esprit français. Parfois, on voit une référence aux femmes de Poe, toujours visant des femmes malades, avec des traits sombres et des sentiments ténébreux. Dans cette citation tirée du *Petit Parisien*, journal quotidien qui traitait surtout de politique, un médecin s'inquiète du fait que la lecture d'auteurs tels que Poe avait affecté le bien être d'une femme ; nous gardons seulement la dialogue du médecin, et retirons les réponses :

- Merci...avez-vous jamais remarqué dans l'esprit de Mme Fiarut une préoccupation des choses surnaturelles ? Des peurs de revenants ? Des agitations superstitieuses ?
- Ah ! Se livrait-elle à la lecture de romans ? De ces romans à la manière d'Hoffmann, d'Anna Radcliffe [sic], d'Edgar Poe ?

- Croyez-vous que sa nature fût assez nerveuse pour que certains détails d'un de ces romans de la vie réelle aient pu produire sur elle une impression funeste ?

Le médecin, spécialiste des maladies mentales, a peur que la lecture de Poe ou le fait d'être exposé à un tel auteur puisse nuire à la santé d'une personne. Cette citation, qui est clairement un produit de son temps, datant du 31 août 1877 et avant toutes les publications de nos traducteurs à l'exception d'un seul conte humoristique, donne au lecteur moderne deux informations importantes : Poe est, encore une fois, une figure d'horreur et de fantaisie, on le voit à côté d'Hoffman, un Allemand qui écrivait des contes fantastiques et d'horreur, mort vingt ans avant la diffusion des contes et nouvelles de Poe en France.

Un Rêve d'Edgar Poë, signé Aurélien Scholl¹¹, est une petite histoire qui mérite une attention spéciale : elle a pour personnage principal Poe lui-même. Le récit commence avec le départ de Poe qui, après une querelle avec son père adoptif, cherche à rejoindre les soldats hellènes en Grèce pour combattre les Turcs. Il arrive tout d'abord en France, où l'auteur commence l'histoire. D'un ton léger, Scholl décrit le séjour de Poe dans une crèmerie à laquelle ce dernier met le feu après avoir bu un peu trop de gin ; puis il entend une voix venant d'un roquefort qui parle de religion, d'un créateur, et annonce que la vie de chacun a un sens important. Cette théorie est partagée par les autres fromages, sauf un qui vient de créer une république. Poe s'endort. Le lendemain, il commence une conversation avec un abbé qui mange à la crèmerie, discutant les concepts du matérialisme, d'un Dieu tout-puissant, de la volonté humaine et de l'âme universelle. Poe se présente comme "Edgar Allan-Poë - mathématicien" et met en doute toutes les idées de l'abbé avant de repartir pour l'Amérique. Il semble qu'on a bien

¹¹ Scholl était librettiste, préfacier, éditeur scientifique aussi bien que rédacteur de plusieurs journaux au cours de sa carrière. Notamment, il était auteur des pièces et des romans, typiquement traitant de la vie parisienne. Gallica offre une liste de ses travaux : <https://data.bnf.fr/12168071/aurelien_scholl/>

aimé cette œuvre, qui est republiée au moins deux fois dans *La Lanterne*, le 10 mars 1892, édition à partir de laquelle nous avons fait ce résumé, de même que comme supplément la même année, dans *Tableaux Vivants* par Scholl ; nous ne serions pas surpris de la trouver dans d'autres revues de l'époque.

Cette nouvelle n'est pas la seule à mettre en scène Poe ou un personnage créé à son image. Dans un autre périodique bihebdomadaire, *Le Patriote algérien*, dans l'édition du 29 avril 1891, on trouve en feuilleton la suite de la nouvelle *La Chasse aux maris*, par Achille Fressy. Le personnage principal, du nom de Lavinière, est, nous semble-t-il, un mélange de Poe et Baudelaire. Le personnage est un poète, un dandy, un névrosé, obsédé surtout par une belle femme et on peut dire par la beauté elle-même. Lavinière fait référence directement à Poe et Baudelaire :

-L'idée ! L'idée ! ce n'est rien, dit le décadent enflammé, ce sont les détails, c'est la forme qui est le tout d'une œuvre d'art. Vous verrez ! Vous verrez ! Si je puis réussir à égaler mon exécution à ma conception quel style ! Comme chaque phrase sera limée, ciselée, taillée à facettes ! Comme tout brillera, scintillera, éblouira ! Ah ! Baudelaire [sic] est grand ! Ah ! Edgard Poë est sublime ! mais si je parvenais à réaliser ce que j'ai là...là... termina-t-il en se touchant le front.

Nous constatons aussi la surabondance de points d'exclamation et de synonymes d'intensification dans le dialogue de Lavinière, qui nous fait penser à l'œuvre de Poe. Le poète dandy voit Poe et Baudelaire comme des modèles à suivre et à surpasser. La nature frénétique de ce dialogue rappelle facilement au lecteur moderne tout comme à celui du dix-neuvième siècle les phrases effrénées de Poe qui sont accentuées dans la traduction de Baudelaire.

Un autre auteur, Xavier Marmier¹², traduit un conte de Théodore Banville, *Le convié stupéfait*, où il personnifie le démon de la perversité de Poe, un personnage qui incarne la force qui pousse un auteur à écrire, et ce démon parle à Baudelaire dans un dialogue parfaitement figuratif. En 1882, ce conte a attiré l'attention d'un critique qui mentionne spécifiquement deux histoires, mais met l'accent sur elle :

Parmi les plus jolis contes du volume, citons...*Le Convie stupéfait*, où le démon de perversité inventé par Edgard [sic] Poe vient demander à déjeuner au poète Baudelaire, traducteur de Poe. (*Bibliothèque universelle*, p. 158)

Cela indique que le critique a pensé qu'un conte qui comprend les deux personnages serait plus tentant que les autres. Une histoire de 1887, *Le Chef-d'œuvre du crime*, par Anatole Desroses¹³, mentionne aussi le démon de la perversité :

Il se laissa dévorer, d'abord par le regret de n'avoir pas fait le rêve à la place de l'action, puis par le désir de raconter l'action comme un rêve. Ce qui le hantait, ce n'était pas le démon de la perversité, cette puissance singulière qui pousse les personnages d'Edgar Poe à crier leur secret ; c'était seulement une préoccupation littéraire, le besoin de renommée, le prurit de la gloire. (p. 238)

Dans cette histoire, trouvée dans *Les annales politiques et littéraires*, revue hebdomadaire, Desroses, qui fait référence aussi à Barbey d'Aurevilly et à ses *Diaboliques*, cherchait surtout à souligner son érudition, mais aussi à s'approprier les idées décadentes des deux nouvellistes.

¹² Marmier était un auteur très prolifique. Il était aussi un traducteur de pièces, de nouvelles, et de romans, capable de travailler en cinq langues. Gallica offre une liste complète de ses travaux :

<https://data.bnf.fr/en/12392574/xavier_marmier/>

¹³ Il semble qu'on n'aimait pas Desroses. Voici une citation tirée du *Figaro* du 19 novembre 1876, incluse ici pour sa qualité drolatique : « Dans tout le reste, il restait un homme médiocre, obscur, justement inconnu. Il avait beau profiter de sa fortune nouvelle pour forcer la porte des journaux et des revues ; il avait beau fêter la critique ; il ne pouvait se faire écouter du public. Ses vers, sa prose, ses essais de théâtre, étaient marqués au coin de la nullité. Les gens du métier connaissaient un peu Anatole Desroses, l'homme de lettres amateur qui avait plus de rentes que de talent ; mais les lecteurs se moquaient de ses rentes, et tout le monde s'accordait pour lui refuser même le plus petit brin de talent. Il était dûment convaincu d'impuissance. »

Notre dernier exemple, tiré des *Echos des feuilletons*, offre une excellente transition à la section suivante. Les auteurs français ont souvent fait référence aux nouvelles policières, ou ratiocinatives, de Poe, que ce soit dans des nouvelles ou des actualités. La citation suivante vient du *Secret du Docteur Rousselle* et décrit le personnage de Sir Williams :

Depuis qu'il avait été en Amérique, il n'avait plus qu'un dieu ; ce dieu, c'était le romancier Edgar Poë.

Le Scarabée d'or, l'Assassinat de la rue Morgue avaient surtout vivement frappé son imagination.

Sir Williams ne rêvait plus qu'agents de police merveilleux, causes célèbres et crimes mystérieux.

La façon dont son cousin lord Helmuth était mort était pour lui une véritable bonne fortune. (p. 108)

La façon dont Sir Williams se trouve obsédé par le personnage de Dupin et sa méthode de déduction, bien qu'exagérée, représente facilement l'attraction ressentie partout en France.

Baudelaire écrit quelque chose de semblable : « Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poë, comme intercesseurs... (p. 340)¹⁴ »

(5) *Les actualités*

De la même manière que le personnage ou les idées de Poe sont employés par les auteurs, les journalistes de l'époque rappellent souvent au lecteur les nouvelles horribles de Poe pour souligner l'intensité d'un événement terrible quelconque. On trouve un article dans *La Lanterne* du 9 avril 1895 sur un meurtre par décapitation, où le journaliste déclare :

...enfin cette lugubre histoire de l'hôpital Saint-Louis, tragique affaire, qui pourrait prendre place dans les contes d'Edgar Poë.

¹⁴ *Mercure de France*, 1896.

Les détails en sont terrifiants, et se rapprochent du roman tant ils sont ex-traordinaires.
[sic]

Il s'agit d'un atroce drame de folie, qui dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer. Sur la base d'articles de cette nature, qui sont nombreux, nous pouvons facilement voir que le nom de Poe était très connu, assez pour inspirer la réaction immédiate désirée. Ce type de références sont omniprésentes dans la presse du temps.

Ailleurs, un certain Albert Millaud¹⁵, dans *Le Figaro* du 14 mars 1888, suggère l'usage des procédés de Poe afin de déchiffrer un cryptage du Général Boulanger, chef du mouvement boulangiste¹⁶ :

Comme on le voit, il sera assez difficile à nos plus habiles déchiffreurs de traduire les dépêches du malicieux guerrier. Alors qu'on peut, en usant du procédé d'Edgar Poë, retrouver l'alphabet des conspirateurs, par le compte des lettres les plus employées, il n'existe aucun système pour deviner ce que signifie un mot choisi, ou créé arbitrairement...

Nous pouvons être sûr que le procédé auquel on fait allusion ici vient de *The Gold Bug*, paru en 1843. De plus, Poe a publié une série d'articles sur la cryptographie dans *Alexander's Weekly Messenger* et *Graham's Magazine*, intitulée « Secret Writing » où il présente des cryptages et des conseils pour leur déchiffrage (Whalen, p. 39). Cette référence offre la preuve du fait que Poe était considéré un homme de science et de raison. Whalen cite Poe sur ce sujet : « the aspiring cryptographer will find nothing upon record which he does not in his own intellect possess » (Whalen, p. 39). Les idées de Poe sur le déchiffrage étaient, semblerait-il, connues et appréciées en France.

¹⁵ Millaud était un librettiste et dramaturge assez prolifique, et a travaillé comme journaliste pour *Le Figaro*.
<https://data.bnf.fr/en/12943930/albert_millaud/>

¹⁶ Georges Boulanger était un réformateur de l'armée française ; il a détenu le titre de ministre de la Guerre entre janvier 1886 et mai 1887 et avait beaucoup d'influence sur la France de son époque. Nous offrons une référence sur Boulanger pour le lecteur curieux : Providence, Mathieu. « Boulanger avant le boulangisme. Un officier colonial tombé en République », *Politix*, vol. 72, no. 4, 2005, pp. 155-179.

Parfois, il y a des articles qui mentionnent Poe en tant qu'homme, plutôt qu'en tant qu'écrivain. Il convient ici de citer dans son intégralité un petit article sur la vente de sa maison, paru dans *L'Intransigeant* du 9 septembre 1883.

Le samedi 9 juin, on a vendu à Fordham, aux enchères publiques, une petite maison qui avait jadis été habitée par le poète Edgar Poë. C'est dans cette habitation des plus modestes que le poète eut, en 1847, la douleur de perdre sa femme, âgée de vingt-cinq ans à peine. Poe était si pauvre qu'il ne put acheter une couverture de laine à sa malheureuse femme qui mourut sur un grabat pendant un hiver rigoureux, n'ayant pour se couvrir, qu'un mauvais drap de coton et le pardessus râpé du poète, qu'il lui avait généreusement abandonné !

Les informations biographiques renforcent l'image de Poe en tant que personnage malheureux et romantique. Un autre article dans *Le Temps* du 29 mars 1889, compare sa mort avec celle de Gérard de Nerval, tout en donnant une brève narration de son dernier jour tel que décrit par un « témoin ». La citation suivante du premier paragraphe répète les mêmes idées sur Poe :

La mort d'Edgar Poë, telle qu'elle est contée dans le *New-York Sun* par M. E. Didier, peut être mise en parallèle, pour l'horreur des circonstances, avec celle de Gérard de Nerval. Les détails de cette triste fin étaient jusqu'à ce jour restés mystérieux ; on savait seulement que l'infortuné poète devenu la proie de l'alcool, avait passé de vie à trépas en état d'ivresse.

On peut tirer deux observations importantes de ces deux citations biographiques : l'attention portée à la nature « romantique » de sa mort, et à la maladie littéraire de l'ivresse, mais surtout que le public s'intéresse à Poe en tant qu'homme et pas seulement à ses œuvres. On voit un désir d'exposer l'homme et l'œuvre et de mettre l'accent sur leur mystère. Cette comparaison avec Nerval se retrouve souvent pendant cette époque, Baudelaire lui-même était fasciné par ce suicide lent, à cause de la mort de Poe et Nerval et de la passion et du génie qu'elle manifeste.

Cet intérêt se reflète dans une annonce datant de 1897 dans *La Lanterne* qui vise à trouver un « écrivain de la race d'Edgar Poe » :

Il vient de se former à Lyon un comité qui a pour but la recherche d'un écrivain de la race littéraire d'Edgar Poë, décidé à rester fidèle au génie du maître.

Cette publicité montre encore une fois comment l'opinion générale sur Poe n'a pas évolué de manière significative dans l'esprit français pendant les années qui nous intéressent. On peut être certain du fait que ce comité cherchait un écrivain d'horreur ou de ratiocination, et non pas un écrivain de textes humoristiques.

(6) *Les critiques sur d'autres écrivains*

Dans les journaux, on emploie alors parfois la réputation de Poe comme barème afin d'évaluer la valeur d'un nouveau travail. Pour la plupart, ces références sont en comparaison avec d'autres auteurs français ou étrangers, et mentionnent souvent Hoffman. Dans quelques cas, il semble qu'on parle de Poe plus qu'on ne parle du sujet de la critique. *La Jeune France*, revue mensuelle traitant la littérature du monde contemporain, propose un tel article le 1 juin 1881. Nous en donnons ici l'entièreté :

Les Berceuses, par E. Marque et D. Mon. – Paris, chez DENTU, 1 vol., 3 fr. – Si mon vieil ami Edgar Poë était encore de ce monde – car être immortel, cela n'empêche pas de mourir, hélas ! – il ferait à MM. Marque et Mon ce compliment singulièrement flatteur de s'être inspirés de l'article premier de son code littéraire : faire court, pour faire intense. Edgar Poe croyait que, pour frapper fort, il faut que le poète se ramasse, pour ainsi dire, sur lui-même ; et que, plus l'œuvre d'art sera nette et brève, plus l'effet produit sera puissant. Les *Histoires extraordinaires* – livre merveilleux et unique – prouvent la vérité de cette théorie : il est vrai que le *Ramayana*, l'*Illiade*, la *Divine Comédie* et autres œuvres assez connues, en démontrent la fausseté ; d'où il faudrait peut-être conclure que le seul procédé, c'est encore d'avoir du talent. Quoi qu'il en soit, je suis fort à mon aise avec les auteurs des *Berceuses*, car s'ils ont suivi le précepte d'Edgar Poë, ils y ajoutent ce talent

sans quoi rien ne vit. Je pense que depuis longtemps on n'a pas fait un volume de nouvelles, tableaux parisiens, paysages, croquis, enlevé d'une touche plus franche et plus charmante – et, comme je le pense, je le dis.

Dans cette critique, l'écrivain Alber Allenet se réfère à Poe le théoricien et à son essai *The Philosophy of Composition*. Une autre critique dans la *Revue des livres nouveaux*, revue mensuelle, publiée le premier janvier 1888 et traitant du recueil *Contes Rêvés* par André de Vaucerz, fait une large part à Poe. En outre, le critique suggère qu'on ne lit pas assez Poe. Il nous paraît utile de citer cette critique au long :

Et puis, dites-nous donc un peu, sur les deux ou trois millions de gens habitant la capitale, sur les milliards d'individus mâles ou femelles qui peuplent ce monde, s'il y en a cent qui sachent ce qui se passe dans l'*Aventure sans parallèle* de Hans Faal, dans *Une descente dans le Maelstrom*, ou dans la *Semaine des Trois-Jeudis*. Donc, dire de M. André de Vaucerz qu'il vous donnera l'émotion que laisse l'œuvre d'Edgar Poë, c'est parler turc ou chinois à des gens qui en ignorent la première lettre. Que diable, on peut jouer du violon sans faire éprouver la sensation que donne l'archet de Madeleine Godart, que nous ne confondons pas avec Vieu-temps. Donc, pour ceux qui ont lu Poë, je leur dirai que M. André de Vaucerz l'égale, mais qu'il fait éprouver une tout autre sensation, quelque chose de plus neuf, et pour ceux-là, et ce sont les plus nombreux, qui ne connaissent Poë que de nom, je leur dirai : Lisez M. de Vaucerz, peut-être vous conduira-t-il à vouloir faire la connaissance de Poë. C'est curieux ce qu'il y a de livres dans une bibliothèque qui ne se lisent jamais ! ah ! les volumes non rognés, c'est le triomphe de la reliure sur la littérature !

Ici, le critique mentionne un canard¹⁷, mais de façon plus pertinente, parle directement d'un conte comique de Poe : *The Week with Three Sundays*, ce qui est intéressant à voir. Ce conte, forcément mineur car il est incroyablement superficiel et n'est pas du tout représentatif, est le seul qui est purement sentimental, ne contenant ni meurtres ni suspens. Nous discuterons de

¹⁷ Nous employons la définition suivante de ce terme : *Fig & Fam* : Fausse nouvelle lancée dans la presse pour tromper le public. <https://academie.atilf.fr/9/consulter/canard?page=1>

manière plus approfondie ce conte dans un chapitre suivant. Le critique voit le travail de Vaucerz comme une introduction au génie de Poe à l'intention des lecteurs et à l'encontre des autres articles qu'on a vus, déclare que Poe n'est pas aussi connu qu'on le pense.

On a tendance à louer Poe pour la clarté de sa présentation, cette nature précise qui rend ses contes et nouvelles plus vraisemblables. C'est surtout cette qualité qui donne de la crédibilité aux nouvelles de ratiocination, d'horreur et aux canards. Les critiques, alors, se réfèrent souvent à ce mérite. Prenons par exemple cet extrait de l'hebdomadaire *Les Annales politiques et littéraires*, le 13 juin 1886 :

Quand donc M. Villiers de l'Isle-Adam comprendra-t-il que de toutes les qualités, la clarté est la plus française et la plus chère au lecteur français ? L'Allemand Hoffmann, l'Américain Edgar Poe sont mille fois plus clairs que M. de l'Isle-Adam, et par cela même mille fois plus français que lui.

Le critique se plaint de l'écriture trop détaillée, surchargée d'adjectifs, de descriptions et d'informations inutiles de cet auteur. Villiers de l'Isle-Adam, écrivain symboliste et décadent, a beaucoup apprécié l'œuvre de Poe et a fait référence à lui dans le roman en question, *L'Ève future*¹⁸. Cette idée de Poe comme plus français qu'un Français représente bien le sentiment général et l'attrait exercé par son œuvre : Poe était en France, de maintes manières, une réponse aux exigences du monde littéraire de l'époque.

Le nom de Poe est donc vénéré dans les critiques, mais nous pouvons néanmoins trouver deux exemples de références à Poe qui rompent avec ces louages constants. Le même critique qui a traité *Contes rêvés*, commence sa critique avec le commentaire suivant :

¹⁸ Nous donnons un exemple : « Je doterai cette Ombre de tous les chants de l'*Antonia* du conteur Hoffmann, de toutes les mysticités passionnées des *Ligéias* d'Edgar Poe, de toutes les séductions ardentes de la *Vénus* du puissant musicien Wagner ! » (*Ève future*. Bibliothèque-Charpentier ; Eugène Fasquelle, éditeur, 1909, p. 103.) Le lecteur doit constater que le nom de Poe est lié encore une fois à Hoffman. Il y a aussi deux citations mises en exergue prises des contes de Poe dans d'autres chapitres.

Si j'écrivais des œuvres dans lesquelles l'irréel dominât, rien ne me serait plus désagréable que de me voir comparé à Edgar Poe, aussi je plains fortement M. André de Vaucerz qui vient de donner ses **Contes rêvés**, et que tous les journaux habillent à qui mieux mieux à la Poe. (*Revue des livres nouveaux*, 1888)

Ce commentaire est intéressant étant donné les éloges qu'il fait à l'œuvre de Vaucerz en tant que bonne introduction aux contes de Poe. Le critique ne donne pas ses raisons pour cette affirmation, mais les mots sont assez clairs. Il continue en reprochant aux rédacteurs de l'époque leur manque de diversité à cause de la republication constante du recueil de Vaucerz. Un autre critique mécontent de l'œuvre de Poe, Charles Léroy, écrit ce qui suit dans le quotidien le

Tintamarre :

Vous aimez trop Baudelaire, vous avez trop d'admiration pour Edgar Poë et pas assez pour moi.

Leurs *histoires extraordinaires* vous ont enthousiasmé, eh bien, ces gens m'embêtent. Je veux que votre enthousiasme ne soit que pour moi ; aussi, à partir de la semaine prochaine, je vous en donnerai moi, des histoires, et si, après les avoir lues - ces histoires, que je n'écrirai que pour vous - vous ne traitez pas Edgar Poë de polisson, si vous ne trouvez pas les miennes *incroyables*, c'est-à-dire supérieures, je vous engage à ne plus me dire bonjour, car je ne vous le rendrais pas, vous considérant, dès lors, comme homme de mauvaise foi.

Alors que cette lettre n'est pas directement une critique, et en fait est plutôt d'intention satirique, ce texte d'opinion donne ce même sentiment de dérision (d'un ton humoristique ou non) envers les contes de Poe et leur traduction.

(7) *Les essais*

On retrouve à cette époque des essais dans les journaux traitant de Poe ou qui se réfèrent à lui et à son œuvre, dans des périodiques aussi bien que des livres. Ces essais sont parfois biographiques, parfois académiques. Ils sont très communs; par exemple, on en trouve un à

propos des couleurs associées aux écrivains (à Poe on rattache le jaune, le violet, et le pourpre)¹⁹, un autre sur *La Maison hantée* d'Odilon Redon, peintre / artiste qui a su traduire les pensées de Poe²⁰ ; un troisième discute des cryptages dans la littérature en citant la nouvelle *The Gold Bug* parmi d'autres²¹ ; un autre à propos de la mort de Maupassant parle aussi de l'alcoolisme de Poe²² ; un autre encore discute des portraits dans la littérature en utilisant *The Oval Portrait* comme exemple²³.

Poe était apprécié diversement, et cela se voit. Dans un essai sur le travail de la police française par Aug. Glardon, Poe est présenté comme un étudiant des méthodes de la police en France. Glardon cite Poe à plusieurs reprises tout au long de l'article, se référant même à ses nouvelles pour prouver ses affirmations. L'article, publié en 1899 dans *La Bibliothèque universelle et Revue suisse*, revue mensuelle, n'est pas le seul qui emploie les nouvelles de Poe comme exemple dans l'analyse du travail des agents de police.

D'une manière plus sarcastique, des citations tirées de nouvelles comme *The System of Dr. Tarr and Professor Fether* sont employées pour décrire les conditions d'existence dans les asiles. Nous avons trouvé que certains essayistes et journalistes avaient un vif intérêt pour les asiles et parfois on voit des articles qui font référence à *The System of Dr. Tarr and Professor Fether* en tant qu'exemple important. L'édition de *La Lanterne* du 10 décembre 1881 propose un article de ce genre, citant les types de fous trouvés dans le récit et les méthodes qui mènent l'histoire à sa fin regrettable.

¹⁹ *Mercure de France*, juillet 1896, p. 177.

²⁰ *Ibid.* mai 1897, p. 386.

²¹ *Le Petit parisien*, 18 avril 1888.

²² *Ibid.* 21 octobre 1897.

²³ *Ibid.* 3 mars 1883.

Cependant, c'est aussi dans ces essais qu'on trouve des traitements de Poe qui mettent en lumière la nature humoristique de certains de ses écrits. Il est important de remarquer que même dans ces essais, on néglige presque entièrement les traductions de Rabbe et d'Hennequin, les deux plus grands traducteurs des contes de ce type publiés à l'époque. Nous n'avons trouvé deux essais sur l'humour particulier de Poe dans des périodiques ; le premier, *Un Poète américain*, par René Tasselín paraît dans la *Bibliothèque universelle et revue suisse*, en 1881 (tome IX), et le deuxième *L'Humour et les humoristes américains*, par Remy de Gourmont, sort dans le même journal en 1887.

Conclusion

On peut être sûr qu'il y aurait encore davantage d'informations à tirer d'une lecture approfondie de la presse de l'époque, et certainement qu'on trouverait plus de mentions négatives de Poe ou d'autres auteurs qui parleraient de lui en tant qu'humoriste. Nous examinerons davantage d'extraits tirés de la presse dans les chapitres suivants, lorsque nous discuterons des traductions des contes humoristiques et de l'humour particulier à Poe.

Ce qu'on peut conclure de cette étude est que, tout bien considéré, en dépit du fait qu'Émile Hennequin, Félix Rabbe, Emmanuel Lageon, et Catulle Mendès aient traduit les contes les moins connus et les plus humoristiques de Poe, les références à son œuvre sont généralement marquées par sa réputation d'intensité personnelle et stylistique et par ses contes policiers et horrifiques. Comme le montre clairement Lémonnier, les choix de traduction de Hughes, mais plus particulièrement de Baudelaire, ont modelé la conception de Poe et de son œuvre que le public a pu se faire.

Cela étant dit, l'ignorance volontaire de la plupart des critiques et des journalistes de la période reflète l'usage spécifique que l'on fait du caractère de Poe – Baudelaire lui-même

appréciait la nature humoristique de Poe, et ce fait n'est pas une surprise – il a aussi appelé Poe le « jongleur...presque comme un éloge »²⁴. Dans le chapitre suivant, nous examinerons l'humour de Poe et les multiples façons dont il se manifeste.

²⁴ Baudelaire, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. A Quantin, p. IV, 1884.

1.2. POE L'HUMORISTE

Il est clair que la plupart des études sur Poe ont eu pour souci premier ses contes de ratiocination ou d'horreur. Néanmoins, l'humour de Poe a reçu plus d'attention dans les trente dernières années, mais les critiques et chercheurs discutent surtout de son *gallows humor*, l'humour noir de ses nouvelles et contes d'horreur. Ils restent, donc, dans le domaine de l'effrayant et du malaise, de son étrange habitude de prendre les horreurs qu'il créait à la légère. Cependant, plus récemment, des essais²⁵ qui analysent son humour pur, ses contes spirituels qui traitent de thèmes vraiment contraires à ce à quoi on s'attend de Poe commencent d'être publiés. Le manque d'études sur l'humour pur de Poe est d'autant plus significatif quand on se rend compte que la moitié de ses nouvelles sont des contes absurdes, humoristiques, satiriques, parodiques, ou des canards, fait que plusieurs critiques, chercheurs, et donc lecteurs ignorent. En fait, quelques critiques ont suggéré que toute son œuvre peut être considérée comique ou satirique, idée dont nous discuterons plus tard. Pour naviguer un tel riche océan d'informations, nous commençons avec quelques définitions du style et du caractère humoristique de Poe, suivies d'une courte discussion de ses types de contes comiques et de leur rôle dans l'ensemble de son œuvre. Finalement, nous parlerons des opinions des critiques français contemporains sur ses textes humoristiques.

Il y a des caractéristiques spécifiques du style poésique qui sont importantes à reconnaître et qui ont découragé des traducteurs tel que Baudelaire. Cette étude nous permet de comprendre comment les traducteurs ont altéré ou conservé ces traits particuliers. Nous donnons dans les lignes suivantes une liste de ces traits principaux, mais ne les discutons pas en profondeur à cette

²⁵ La section deux de la bibliographie fournira une bonne sélection de ces essais pour le lecteur curieux.

étape, gardant plutôt cela pour l'analyse des traductions. Ces traits sont nombreux et comprennent : l'usage de noms inventés et absurdes ; un ton léger ; des références « érudites », mais souvent fabriquées ; parfois le personnage caricatural du diable ; des remarques tièdes et sarcastiques sur la philosophie transcendantale²⁶ ; des jeux avec différents styles d'écriture ; un traitement léger du genre de l'horreur ; un mélange confus entre la mort et la vie, aussi bien que l'usage de la douleur et l'humour à froid afin de produire un effet comique. Thomas Mabbott, auteur de l'œuvre canonique *Collected Works of Edgar Allan Poe*, fait un résumé de l'humour de Poe quand il écrit :

He thought combination of elements that do not belong together produced a comic effect, and so aimed at low comedy, farce, and burlesque. Brander Matthews said that "Poe had humor but not good humor"; there is little or no high comedy. (Mabbott, p. xx)

Plusieurs critiques répètent cette assertion de la nature grossière ou peu raffinée de l'humour de Poe. Stephen L. Mooney le décrit ainsi :

It is the wit of the Grand Guignol, the Commedia dell'Arte, and the Jonsonian antimasque of the Royal Court: inventive and fantastic, and charged with shocking jests and metamorphoses. Thus it partakes of the burlesque and the grotesque, qualities which in modern times shade off into Gothic horror and nightmare and, by the nineteenth century, had long since disappeared from the court, to emerge again in popular vaudeville and farce. (Mooney, p. 434)

Sa comédie serait ainsi l'équivalent littéraire de celle de ces comédiens aux gestes exagérés, dépendante donc de sa capacité d'extraire des réactions frappantes et immédiates du public.

Pourtant, cela ne signifie pas que son humour n'a pas fait également l'objet de réactions positives. Comme nous l'avons vu, les contes humoristiques de Poe ont été traduits par Baudelaire et Hughes avant notre période, et ces contes ont représenté un pourcentage non

²⁶ Nous nous référons à la philosophie de Kant.

négligeable de leur travail total de traduction. Cependant, il est important de remarquer que Baudelaire appréciait l'humour de Poe :

...it was also his [Poe's] lot, as a literary journalist engaged in a constant struggle with extreme poverty, to have to "entertain with his ideas, to please with his principles. Baudelaire caught this aspect of Poe when he applied to him the word "juggler", "almost as praise," insisting that Poe was no less noble or great a writer when he played the role of "caricaturist" or "practical joker" than in his most "rigorous analysis" or his "most ravishing and beautiful conceptions". (Polonsky, p. 46)

Quelques chercheurs affirment que Baudelaire n'a pas traduit davantage de contes comiques pour deux raisons simples : il a choisi les contes les plus sérieux afin d'éviter des difficultés de traduction et dans quelques cas pour éliminer des ressemblances entre eux.²⁷ Cette intraduisibilité est à cause des jeux de mots et des plaisanteries obscures dont ses nouvelles sont farcies. Hanțiu confirme que ces contes sont « based on elaborate multiple puns and allusions hard to explain in translation » (Hanțiu, p. 29). Cette décision de la part de Baudelaire d'éviter les contes humoristiques a sans doute modelé à jamais la conception française de Poe. En fait, Bonnet écrit que

[...] peu de chercheurs en France se sont penchés sur l'analyse des contes comiques. Sans doute faut-il voir là l'influence de la « tradition baudelairienne » qui a complètement occulté du corpus cet aspect considérable de l'œuvre de Poe. (Bonnet, p. 135)

De plus en plus, cette notion de la « tradition baudelairienne » est remise en question dans les travaux critiques sur l'œuvre de Poe, et plusieurs encouragent la création d'une image de l'auteur qui comprenne tous ses écrits de façon plus globale.

²⁷ François Gallix, « Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe », *Loxias* (28), 14 mars 2010. <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5992>>

Nous avons dit que la critique a préféré étudier l'humour noir de Poe. Nous pouvons facilement comprendre les raisons de cette popularité car elle correspond à l'image que les critiques et lecteurs se font de Poe comme génie alcoolique, passionné et torturé. Paul Lewis donne une courte description de Poe et de son humour noir sous une lumière freudienne :

In the literature of humor research, this kind of serious, even desperate, joking is sometimes called gallows humor, and the very limitation or failure exploited in the horror tale is built into this concept as well. According to Freud, gallows humor is a process in which "the ego [of a suffering person] refuses to be distressed by the provocations of reality... It insists that it cannot be compelled to suffer, that... traumas are no more than occasions for it to gain pleasure." So conceived, gallows humor is one of the methods employed to evade pain, and Freud points out that the other methods include intoxication, self-absorption, and ecstasy. (Lewis, p. 542)

Poe montrait, donc, tous les trois aspects détaillés par Freud. On peut voir que l'intérêt porté à son humour noir par les auteurs d'aujourd'hui trouve ses bases dans les mêmes fondations que l'intérêt porté à ses récits plus typiques. Les études ne s'occupant que de ce type d'humour rendent impossible la compréhension complète de l'œuvre de Poe – ou bien de l'homme. Les critiques de la période préfèrent voir Poe en tant que symbole plutôt que comme un homme avec son humour particulier à lui ; bref, on résiste à son humanisation et préfère voir seulement son génie qui peut être plus facilement manipulé en fonction de buts divers. Pourtant, il y a des exceptions. Camille Mauclair dans son *Le génie d'Edgar Poe*, de 1925, considère que Poe est capable de faire montre d'humour noir et d'humour pur :

Ces [...] fantaisies constituent autant d'arguments contre un Edgar Poe maniaque, sombre, aigri, délirant, toujours préoccupé d'imposer à autrui les hantises de sa peur d'alcoolique. La place de ces écrits dans la série n'est pas moins gênante pour cette hypothèse [...] Poe s'est toujours attesté capable de passer à volonté du pathétique le plus intense et du tragique le plus violent au comique : et non point à un comique sinistre, au ricanement satanique, mais au comique le plus franc, à l'humour drolatique,

à la caricature. Partout il a été ce qu'il préconisait, le maître de ses sujets. Partout il a appliqué sa méthode de composition. Faut-il donc conclure, qu'il était un *comédien parfait*...(pp. 157-158)

Dans les essais plus récents, la critique française a commencé à partager cette idée et à accorder une attention spéciale aux contes satiriques et absurdes, alors que les critiques du 19^e siècle ignoraient en grande partie ces aspects de l'œuvre de Poe. Dans l'essentiel, Poe a écrit ses satires afin de se moquer des périodiques américains contemporains et des nouvellistes médiocres qui écrivaient pour ces publications. Par conséquent, ses satires ont aussi eu pour victime les lecteurs américains qui avaient acheté et aimé les périodiques et contes critiqués. À propos de *How to Write a Blackwood Article* entre autres textes, Polonsky écrit :

These satires make farce out of the language of aesthetic theory, transforming it into nothing more exalted than a counterfeit currency in a literary world of greed and pretence. (Polonsky, 44)

Ce n'est pas dire que Poe pensait purement à la satire comme à une opportunité de se moquer des autres, mais qu'il appréciait le genre de plusieurs manières :

It is worth noting here that Poe took satire seriously as a genre and thought it underrepresented and worth promoting in his own country. In his 1849 review of James Russell Lowell's *Fable for Critics*, he expressed doubt that the lack of satire in America was, as some had suggested, the effect of a democratic society with an absence of suitable aristocratic targets for mockery. (Polonsky, 47)

Poe croyait à l'importance de l'autodérision dans la littérature ; on verra au cours des pages qui suivent que la satire représente un aspect important de son œuvre.²⁸

Il est quand même facile de voir les raisons pour lesquelles ces types d'œuvres humoristiques ne sont pas largement étudiés : il y a un problème unique avec les contes humoristiques. Chez Poe, il est parfois impossible de mettre de côté l'aspect dramatique d'un

²⁸ Les commentaires de David Ketterer, trouvés aux pages 41 et 42 sont tout particulièrement pertinents.

récit afin d'identifier ce qui est comique et ce qui est sérieux. Dans nos recherches pour cette thèse, nous avons eu du mal à décider quels contes inclure, car le désaccord entre chercheurs est si exceptionnel. Robert T. Tally Jr, dans son livre *Poe and the Subversion of American Literature*, se sent à l'aise de proclamer que *toutes* les nouvelles et contes de Poe sont des œuvres satiriques ou autrement humoristiques. Cette affirmation nous semble trop forte, mais elle n'est pas exempte de vérité. Tally offre quelques citations à l'appui de sa thèse :

Tom Quirk, for one, argues that this is why Poe's humour is not funny, because it is "fundamentally antisocial." Referring especially to those tales written in the discernible genre of humor, but the same could be said for most of Poe's prose writing, Quirk observes that "[o]ne senses in Poe's humorous tales that the author is having a great deal of fun, but one also senses that he is laughing up his sleeve, immunized against the social contagion of general good humor and fellow feeling." [...] Poe argues that sarcasm is "the principal element" of satire, but if the "*intention to be sarcastic*" is visible, then the satire fails, for the "*malevolence appears*". Malevolent sarcasm is essential to satire, but the reader cannot know it is there. For one, the only satire worth pursuing is that which "at least *appears* to be the genial, good humored outpouring of irrepressible merriment." (Tally, p. 23)

Donc, l'œuvre de Poe peut être, dans son ensemble, conçue comme une collection de contes et de nouvelles qui ne sont pas sincères et visent à duper le lecteur. Tally n'est pas le seul à proférer cette opinion. Dans *Le Dossier Poe*, Jean-Marie Bonnet passe en revue les œuvres qui ont essayé de créer une idée unifiée de l'œuvre de Poe. Il écrit le résumé suivant d'un livre de G.R.

Thompson²⁹ :

Le rire est une défense contre le monde que l'on prend néanmoins au sérieux. Dans cette perspective, l'œuvre de Poe ne souffre plus de distinction artificielle entre les contes « gothiques » ou « sérieux » et les contes comiques. Tout conte de Poe peut être lu sur le

²⁹ Ce livre est intitulé *Poe's Fiction : Romantic Irony in the Gothic Tales*, publié en 1973 par les University of Wisconsin Press.

mode surnaturel, psychologique ou absurde ; puisant chez Schlegel sa théorie de l'unité mais aussi ce concept central qui lui permet de concilier tragique et comique, Poe aurait donc produit une œuvre unifiée par une ironie transcendante qui permet à l'esprit créateur de dépasser des valeurs apparemment irréconciliables. (Bonnet, p. 134)

Plusieurs chercheurs³⁰ qui partagent cette opinion de Poe et de son œuvre ne cherchent pas à mettre l'accent sur sa nature déprimée et perturbée, trouvant que toutes ces estimations mènent à une idée différente : que la comédie de Poe a eu pour but une protestation contre le progrès et l'atmosphère littéraire contemporaine. On peut voir ces tendances dans des histoires telles que *Mystification*, *Loss of Breath*, ou *The Facts in the Case of M. Valdemar*, où Poe joue avec les concepts de la science, du mesmérisme et des frontières entre la vie et la mort. Quoi qu'il en soit, les critiques et écrivains utilisent l'humour de Poe pour des buts différents, mais de la même manière qu'ils emploient le reste de son œuvre.

Revenant à la presse entre 1875 et 1899, voyons les impressions sur l'humour de Poe du point de vue des contemporains de nos traducteurs. Remy de Gourmont dans son essai *L'humour et les humoristes* (1887) donne sa définition de l'humour américain en général :

Pressé de vivre, l'Américain ne saurait prendre le temps de méditer la profondeur ou la délicatesse d'un trait d'esprit ; il faut l'empoigner, le violenter, le secouer brutalement par une grosse extravagance ; c'est un accès de gaieté qu'il cherche, une énergique flambée qui lui fouette le sang. (p. 6)

De Gourmont décrit donc presque le même sentiment que les autres écrivains qui ont écrit sur son humour – alors que le lecteur ne peut pas s'attendre à un accès de gaieté chez Poe. De

Gourmont continue en rapprochant l'humour américain et l'humour français :

L'humour des Américains ressemble peut-être plus à l'esprit français, celui qui n'est pas du meilleur aloi, qu'au vieil humour britannique. C'est souvent un mélange de

³⁰ Par exemple, Paul Lewis qui analyse d'un point de vue psychologique l'usage de l'humour dans les contes et nouvelles de Poe, et Daniel Royot qui examine les aspects humoristiques de ses récits d'horreur, mais il existe beaucoup d'autres chercheurs qui partagent cette opinion.

fausse gravité et de comique raffiné qui se côtoient, s'entrelacent, sans arriver à s'étreindre et à se fondre... (p. 7)

Encore une fois, un aspect de Poe est lié à un trait français, mais il est intéressant de noter que de Gourmont n'avait pas grand respect pour l'humour de son propre pays. Heureusement pour l'œuvre de Poe, il semble que de Gourmont trouvait les travaux de Poe et d'autres auteurs de son époque d'une qualité plus haute. Alors que le critique n'a pas beaucoup à dire en particulier sur Poe, il est évident qu'il a reconnu les aspects comiques de ses écrits. En premier lieu, il se réfère à l'humour noir des humoristes américains, mais le critique pour avoir diminué la crédibilité des nouvelles et contes :

Sans les drôleries qui surgissent sous la plume de l'humoriste aux moments les plus pathétiques, ce serait de l'Edgar Poe ou du Hawthorne ; il aurait fallu une couleur plus uniformément sombre, un fantastique plus grave et plus convaincu. (p. 16)

Alors que cette estimation n'est pas directement négative ni positive, la citation qui suit est un commentaire positif et significatif, car elle porte sur les contes plutôt satiriques ou qui ont autrement un but humoristique plutôt que sérieux :

En feuilletant les œuvres d'Emerson, d'Edgar Poe, de Hawthorne, on trouve des pages humoristiques égales, pour la fantaisie et la profondeur, aux plus belles des Swift et des Sterne. (p. 7)

Cette comparaison des auteurs américains avec les deux Irlandais, connus notamment pour leurs satires, est importante pour comprendre à quel point de Gourmont appréciait les contes satiriques ou absurdes. Nous constatons aussi que dans cette deuxième citation l'auteur loue l'humour des deux écrivains pour la création d'une fantaisie alors qu'il affirmait avant que l'humour noir nuit à la création d'une fantaisie convaincante. Il établit aussi un parallèle entre les aristocrates, les autocrates et les contes humoristiques :

L'autocrate prend ce nom de ses fonctions. Il prétend qu'il est temps de guider un peu, d'autorité, la jeune Amérique vers des voies nouvelles. Pendant que les mœurs se

démocratisent, que la bonne compagnie se fait plus rare, l'autocrate entame, sans vergogne, l'éloge du raffinement et même du dandysme, mais d'un ton un peu moins solennel que le petit traité d'Emerson, faussement intitulé *Manners*. [...] (p. 17)

Il procède en donnant une liste d'écrivains américains où figure Poe : [d]e caractère, autant que d'origine, Poe était fort aristocrate... » (p. 17). Donc, la satire de Poe ici est encore une fois liée au progrès.

Un deuxième essayiste, René Tasselín, dressant un tableau de la vie et des écrits de Poe s'intéresse davantage au mystère et à la misère de sa vie qu'aux aspects de son être qui ne conviennent pas à son portrait du poète maudit. Dans son essai, *Un poète américain : Edgar Allan Poe* (1881), Tasselín consacre un seul paragraphe aux contes humoristiques sur les trente pages de son travail :

Poe était assez disposé à accorder à son génie un caractère d'universalité, et il ne craignait pas d'aborder tous les domaines. Ses *Contes humoristiques* sont là pour prouver qu'il se trompait. L'*humour* véritable lui faisait absolument défaut, et bien que quelques-unes de ces bagatelles, et entre autres *Le duc de l'omelette*, ne manquent pas d'esprit et soient un agréable persiflage, il faut avouer que le poète n'avait en aucune façon le sentiment du vrai comique. Le rire franc et sain lui était inconnu. Il voyait bien le côté grotesque des choses ; il a su avoir des accents d'une pénétrante ironie, mais ses plaisanteries vous donnent le frisson, et, comme l'a dit un de ses critiques, il n'est qu'un humoriste de cimetière. (p. 401)

Tasselín, qui n'est évidemment pas un amateur des contes humoristiques de Poe, critique l'humour de Poe pour la même raison qu'il apprécie ses nouvelles de ratiocination ou d'horreur. Il affirme que chez Poe l'humour est trop noir pour être employé pour d'autres choses que les genres typiquement associés à son œuvre. Un troisième écrivain, Arvède Barine³¹, cherchant à

³¹ Arvède Barine est le pseudonyme de Louise-Cécile Vincens, une historienne et critique littéraire qui s'est mise aussi à la traduction du russe au français. Elle a publié un livre biographique, *Névrosés* (1898), dans lequel elle examine la vie de plusieurs auteurs dont Edgar Poe, Hoffman, et Nerval.
<https://data.bnf.fr/fr/12359898/arvede_barine/>

décrire la vie de Poe par rapport à son alcoolisme dans son essai « L'alcool – Edgard Poe », troisième partie de la série *Essais de littérature pathologique* de 1897, ne prend pas les contes humoristiques au sérieux, écrivant que ces contes « ont été composés pour amuser le lecteur, ou pour tenir de la place dans une revue à court de copie, ou pour mettre quelques dollars dans la poche de l'auteur. » (p. 365) Elle n'est pas la seule à avancer cette opinion, car Mauclair, bien qu'il appréciait les œuvres humoristiques de Poe, écrit :

Il fallait amuser ! Il fallait vivre, et nourrir Mrs. Clemm et Mrs. Poe. Il est telles de ces pages drolatiques qui ont été écrites dans des conditions navrantes [...] Beaucoup d'autres contes *comiques* ont été faits dans des circonstances analogues par un homme de génie qui avait faim et le cachait à son aimée agonisante. Comment s'étonner à leur inégalité ? (Mauclair, p. 63)

Les critiques du dix-neuvième siècle, tout comme ceux d'aujourd'hui, partagent l'avis que les œuvres humoristiques de Poe ne sont pas égales à ses autres écrits, mais nous ne pouvons pas nier l'importance de leur place dans son œuvre ou dans sa vie.

Nous pouvons conclure que l'humour de Poe, bien que les critiques et les traducteurs l'aient souvent négligé, au dix-neuvième siècle comme plus récemment, est important pour se former une juste idée de sa création littéraire. On ne peut pas à la fois nier un aspect de sa production et louer son grand génie sans risquer de nuire au portrait complet de ce génie. Nous verrons la façon dont nos traducteurs ont choisi de traduire ces contes, souvent considérés intraduisibles, en tenant compte de leur valorisation par des critiques différents comme nous l'avons montré dans ce chapitre. Avant de procéder avec ces analyses, nous allons discuter des canards qui avaient une position unique et importante et dans l'œuvre et dans la réception française de Poe.

1.3. LES CANARDS

Dans la section précédente nous avons beaucoup parlé des satires de Poe, et les canards font partie de ce groupe, mais, pour employer le concept de Ketterer, les satires sont un exercice de moquerie ouverte des autres et les canards sont plutôt une moquerie cachée, plus personnelle (Ketterer, p.82). La différence principale est la nature presque méchante avec laquelle les canards sont conçus. Quelques-uns de ces contes sont écrits sur un ton absurde, tout comme des satires telles qu'*How to Write a Blackwood Article*, tandis que d'autres adoptent entièrement un ton scientifique pour se donner un air de vérité. De la même manière que pour les contes comiques, il peut être difficile de séparer les moments où Poe a désiré duper ses lecteurs de ceux où il a simplement voulu les amuser. Pourtant, comme dans toutes ses autres œuvres, Poe cherche à maintenir l'unité de l'effet, et les sentiments et sensations qu'il crée dans ses canards jettent souvent un pont entre le Poe humoristique et le Poe horrifique. Il y a trois types de canards chez Poe : les canards scientifiques, ceux sur le mesmérisme, et ceux portant sur le voyage, et chacun apporte un commentaire spécifique sur l'atmosphère sociale. François Brunet estime qu'ils ont des significations importantes :

Poe écrit dans un contexte où, comme le montre l'incompréhension du public à l'endroit de ce qu'il appelle ses « jeux d'esprit », la distinction entre fiction (littéraire) et canular (commercial) est socialement floue, institutionnellement mal déterminée, économiquement peu pertinente... En vérité, en traitant du *hoax* en termes esthétiques, Poe manifeste sa préoccupation pour trois choses : l'extraordinaire précarité de l'information, notamment scientifique, dans l'Amérique... l'inexistence d'un espace discursif propre à la littérature ; et la possibilité de créer un tel espace sans remettre en cause le statut démocratique de la société américaine. (Brunet, p. 48)

Poe manipule donc ces lacunes sociales afin d'exploiter la faiblesse de ses contemporains, à la fois pour se moquer d'eux et pour gagner de l'argent par l'intérêt qu'ils portent aux

« actualités ». David Ketterer offre sa définition des canards de Poe :

To turn from the trickery of others to personal trickery is to confront Poe's hoaxes. His predilection for the hoax, a form of satire and a constituent element in American folk humor, is in perfect accord with his philosophical framework. People are deceived largely because of their gullibility. By perpetrating a successful hoax, Poe is demonstrating human gullibility, the equation of "Credulity" with "Insanity" (H, XIC, 179). The allegorical implication, then, is that the supposed human condition is also a hoax. (Ketterer, 1979, p. 82)

Tout comme Brunet, Ketterer souligne le désir de Poe de profiter de la crédulité de ses contemporains pour son propre plaisir, mais aussi pour mettre l'accent sur ce que cette crédulité signifie dans un sens plus vaste. Nous présentons aussi une troisième définition, cette fois de

Daniel Hoffman :

His hoaxes are all serious beneath the surface, his serious writings seldom resist the temptation to impose on the reader, for Hoaxiepoe and Edgar the Metaphysician are one and the same, a regular practitioner of that aesthetic which keeps the reader off balance and always on the defensive against the superior cunning of the author. (Hoffman, 1972, p. 284)

Finalement, les canards de Poe signifient sa tendance à se moquer des autres et à les diriger vers ses buts désirés ; c'est un exercice de contrôle sur autrui.

Poe a écrit six canards entre 1835 et 1849, l'année de sa mort. Le premier est sorti en 1835 dans *The New York Sun*. Le canard, *The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall*, décrit le voyage à la lune, en ballon dirigeable, d'un homme qui cherche à échapper à ses créanciers. Ce premier canard a un ton moins sérieux que ceux qui le suivent :

What appears to begin as a humorous satire of idiopathic perception (in the manner of “The Devil in the Belfry”) slides into the factual ballast characteristics of a hoax; yet the hoax gradually assumes the force of a genuine scientific treatise. (Ketterer, p. 83)

John Tresch propose que :

The tale fastidiously recorded plausible conjectures about the visible and atmospheric conditions that would be experienced by a vessel travelling from the earth to the moon. (Tresch, 2001 p. 115)

Poe tenait particulièrement à ce canard et en dépit du ton initial et à cause de la progression graduelle vers le sérieux, il a eu un certain succès lors de sa publication. Hoffman note que les qualités de l’histoire se rapprochent non pas seulement de l’humour, mais que « ...under the Dutch costumes in ‘Hans Pfaall’ the sensibilities of Hoaxiepoe vibrate to the same terrors as do the tales of Horror-Haunted Edgar » (Hoffman, p. 158). Après *Hans Pfaall*, Poe raffine son approche des canards et ils deviennent de plus en plus vraisemblables. *The Journal of Julius Rodman* (1840) appartient aussi au genre des canards de voyage. Cette deuxième tentative ne reçoit pas la même attention que les autres, mais a dupé au moins un homme important : M. Robert Greenhow, un sénateur américain. Le sénateur a publié un livre, *Memoir, Historical and Political, on the Northwest Coast of North America, and the Adjacent Territories* en 1840. La référence introduit *Julius Rodman* de la manière suivante :

It is proper to notice here an account of an expedition across the American continent, made between 1791 and 1794, by a part of citizens of the United States, under the direction of Julius Rodman, whose journal has been recently discovered in Virginia, and is now in course of publication in a periodical magazine at Philadelphia...all that can be here said in addition is, that nothing as yet appears, either in the journal or relating to it, calculated to excite suspicions with regards to its authenticity. (pp. 140-141)

En note de bas de page, Greenhow attribue le témoignage à Poe en tant qu’éditeur, et non pas en tant qu’auteur. Cette erreur montre la crédibilité et la vraisemblance des canards.

The Ballon Hoax, son deuxième conte mettant en scène un ballon dirigeable, est son premier canard qui ait vraiment trompé le public américain à sa publication dans *The New York Sun* en 1844. En fait, ce canard est le mieux réussi des six que Poe a écrits. Brunet cite Poe sur ce conte :

Not one person in ten discredited it, and (strangest point of all !) the doubters were chiefly those who doubted without being able to say why – the ignorant, those uninformed in astronomy, people who would not believe because the thing was so novel, so entirely « out of the usual way. » A grave professor of mathematics in a Virginian college told me seriously that he had no doubt of the truth of the whole affair! The great effect wrought upon the public mind is referable, first, to the novelty of the idea' secondly, to the fancy-exciting and reason-repressing character of the alleged discoveries; thirdly, to the consummate tact with which the deception was brought forth; fourthly, to the exquisite vraisemblance of the narration. (Brunet, p. 47)

Il est bien connu que Poe exagérait, souvent gonflant ses succès ou mentant complètement, mais cette citation est importante quand même pour comprendre le potentiel des canards à tromper un grand public avec leur précision scientifique, potentiel que Poe désirait voir réalisé. Comme Tresch l'écrit « Poe's fictional responses to science reflect back upon his own « rational » theories of literature; he understood language, logic, and rhetoric as *technologies* » (Tresch, p. 114).

On trouve aussi des canards comme *Von Kempelen and His Discovery* (1849)³² ou *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) qui porte sur la science et les progrès techniques, deux thèmes qui fascinaient Poe. Poe cite des livres qui n'existent pas et des scientifiques qui existent, mais qui n'ont pas écrit ce que Poe leur attribue. *Von Kempelen* traite du *Gold Rush*

³² Poe se réfère, sinon ouvertement, à Wolfgang Von Kempelen qui le fascinait ; voir *Maelzel's Chess Player*.

américain, qui était à son apogée lorsque Poe a écrit le conte, et peut être décrit comme une histoire d'alchimie.

Poe met en scène un inventeur ayant percé le secret de la pierre philosophale des alchimistes, réduisant ainsi à néant, comme le texte le suggère explicitement, les motivations économiques de la fièvre de l'or, et sapant du même coup toute l'organisation économique sous-jacente au progrès. (Brunet, p. 45)

Avec ce conte Poe espérait mettre fin à l'immigration en Californie, ou au moins la ralentir, employant des noms de vrais scientifiques et citant des chapitres inexistantes de livres inexistantes³³. Il reprend les mêmes techniques dans le deuxième canard scientifique, *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Dans ce conte, le lecteur « follow[s] a mesmeric suspension of life into the regions of death; whether intended as a hoax or not, the [...] tale was taken by many as a factual report » (Tresch, p. 117). Tresch continue en notant que Poe « focus[es] on the mechanical device that induces the mesmerized state ».

Ces canards sont bien représentés en traduction française. Baudelaire appréciait les canards de Poe autant qu'il appréciait ses contes humoristiques. François Gallix met en évidence encore une fois les conceptions de Baudelaire sur ce genre chez Poe :

Cet aspect avait d'ailleurs été parfaitement compris par Baudelaire qui appréciait autant le côté « farceur » de Poe que ses « conceptions nobles » : ce « génie [...] qui le poussa à se jouer avec une volupté enfantine et presque perverse dans le monde des probabilités et des conjectures et à créer des canards auxquels son art subtil a donné une vie vraisemblable ». (Gallix, p. 5)

Nous continuons de retrouver ce terme, « vraisemblable », employé par Poe et par ses critiques afin de décrire les canards. Comme cela est devenu évident au cours de nos recherches, l'intérêt des Français est suscité en large partie par le côté scientifique de Poe, est c'est dans la

³³ De manière intéressante, Hennequin enlève toutes ces références dans sa traduction, peut-être en faveur d'une présentation plus honnête.

vraisemblance des canards que Poe a fait preuve de ses capacités de logique scientifique, et dans quelques cas, d'utilisation du mesmérisme. Il est donc facile de concevoir des raisons pour lesquelles les canards étaient si appréciés par les Français : la même veine rigoureusement scientifique et technologique se trouve dans les canards que dans les contes de ratiocination et d'horreur. En fait, un article dans *Le Temps* du 5 avril 1895 affirme que Poe, le scientifique, a prédit la découverte de l'argon lors de l'écriture de *Hans Pfaall*.³⁴

Les deux canards les plus populaires en France étaient sans doute *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1835) et *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1837)³⁵. Ces récits ont été traduits pour le public français pendant la dernière moitié du dix-neuvième siècle, même par Hennequin qui en a traduit trois : *Von Kempelen and His Discovery*, *The Journal of Julius Rodman* et *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*. Les traducteurs français de cette époque ont surtout traduit et retraduit *Hans Pfaall*, le conte faisant l'objet de plusieurs traductions entre 1845 et 1899. En fait, nous le négligeons – aussi bien que ses frères-canards – à cause de leur prévalence ; ils méritent une étude individuelle qui dépasserait les limites de notre propos. Un autre spécialement favori des Français est *The Ballon Hoax* (1844), traduit par Lavergnolle (1879) et Baudelaire (1856), tandis que les deux canards les plus scientifiques, *Von Kempelen and His Discovery* et *The Facts in the Case of M. Valdemar* ne sont traduits qu'une fois chacun : *Von Kempelen* en 1880 par Hennequin, et *M. Valdemar* par Baudelaire en 1856.

Dans l'ensemble, les canards de Poe, soit en anglais soit en français, n'ont pas reçu assez d'attention critique et nous espérons que ce manque sera comblé dans les années à venir. Le

³⁴ Il n'y a pas d'auteur auquel cet article est attribué, mais l'auteur affirme qu'un lecteur du *Temps* a signalé cette découverte au périodique.

³⁵ Nous ne sommes pas entièrement convaincue que ce deuxième soit un canard au vrai sens du terme. Nous ne sommes pas convaincue non plus que Poe voulût que les lecteurs croient à la vérité totale de l'œuvre. Il y a d'autres contes, comme *The Premature Burial* qui, selon quelques critiques, devraient être considérés des canards aussi. Il est difficile de fixer les frontières de ce genre.

lecteur peut retrouver des aspects du canard dans d'autres contes et nouvelles, telle que *Mellonta Tauta*, que nous allons considérer lors de l'analyse de sa traduction par Félix Rabbe, mais plusieurs autres récits existent dans un espace mitoyen entre le comique, l'horreur, la ratiocination et le canard. De cette manière ils sont importants pour parvenir à une conception unifiée de l'œuvre de Poe. Si importants, en fait qu'on attribue à leur auteur la création du genre de la science-fiction avec leur publication³⁶ ; ce fait seul exigerait une étude plus approfondie – si une telle étude existe, nous n'avons pas réussi à la trouver au cours de nos recherches.

³⁶ Voir : Tresch, John. « Extra! Extra! Poe invents science fiction! » dans *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. éd. Kevin J. Hayes, Cambridge University Press. pp. 113-132. 2001.

CHAPITRE III : LES TRADUCTIONS

2.1. TRADUCTIONS DANS DES PERIODIQUES

Les deux traducteurs dont nous nous occupons dans ce chapitre – Catulle Mendès, un touche-à-tout du monde littéraire, et Emmanuel Lageon, un traducteur plus ou moins inconnu – ont choisi leurs contes pour des raisons différents. Mendès a publié une retraduction de *The Premature Burial*, déjà traduit par de multiples traducteurs³⁷, et de *How to Write a Blackwood Article*, un conte inédit jusqu'à sa publication par Mendès. Lageon n'a choisi qu'un conte qui avait déjà été traduit. Leurs traductions sont d'une valeur très différente, la traduction de Lageon étant loin d'être parfaite. Nous verrons comment les choix des deux traducteurs ont nui à l'effet voulu par Poe, ou au contraire joué en sa faveur.

Nous aurions pu mettre Mendès dans le chapitre suivant concernant les traductions dans un livre. Mendès a publié ses traductions de Poe premièrement dans des périodiques, mais les a republiées plus tard sous forme de livre. Ce livre, *Les folies amoureuses*, est plutôt un recueil de ses œuvres originales avec deux traductions de Poe incluses à la fin ; cela nous donne au moins un renseignement important : Mendès doit avoir été passablement fier de ces deux traductions en particulier, et il est probable que ce voisinage d'un auteur célèbre a eu un effet positif sur l'œuvre, où Mendès proclame sans l'écrire qu'il est au même niveau que Poe. Cela d'autant plus quand on se rend compte qu'il n'attribue pas directement les œuvres à l'auteur original dans les publications sous forme de livre.

³⁷ Cette nouvelle est traduite au moins six fois au dix-neuvième siècle, notamment par Hughes en 1854 et Mendès en 1877.

Hormis cette observation, nous n'avons pas trouvé d'annonces des traductions de ces deux auteurs³⁸, si ce n'est pour deux mentions, écrites sans description aucune et en petits caractères, de la traduction de quelques poésies par Lageon. La première se trouve dans *La Justice* dans le numéro du 19 août 1887, et la deuxième dans le *Journal des débats politiques et littéraires* juste deux jours après la première, le 21 août.

³⁸ Nous avons cependant réussi à trouver une référence contemporaine à la publication du livre de Mendès (l'édition de 1883) qui mentionne fréquemment *Blackwood* et Poe, mais en langue allemande. Pour ceux qui peuvent en profiter, la critique, par un monsieur H.J. Heller, se trouve dans l'édition de novembre 1883 de la publication *Gallia*, numéro 5, aux pp. 134-135. On y parle aussi d'une autre publication de Mendès, *Le Crime du vieux Blas*.

2.1.1. CATULLE MENDÈS

Catulle Mendès est né en 1841 et mort en 1909³⁹. Il a eu une riche carrière littéraire et beaucoup d'influence sur ses contemporains ; son œuvre est si vaste que nous ne pouvons pas en donner ici une liste complète⁴⁰. Ses travaux comprennent des œuvres musicales traduites du russe et de l'allemand, des paroles et des librettos, des comédies musicales et des ballets, de la poésie, des essais, des romans, et des nouvelles. Mendès était vraiment un compositeur et littérateur prolifique et au cours de sa carrière il a été aussi directeur de quatre périodiques : *La Revue fantaisiste* (1861) qu'il a fondée à seize ans⁴¹, dont il a été le créateur, *Le Parnasse contemporain* (1866), *La République des lettres* (1875-1877) dont il a aussi été le créateur, et *La Revue populaire* (1882-1885).

Malheureusement, il semble que Mendès n'a pas expliqué les motifs de ses choix de traduction (comme l'ont fait Hennequin ou Rabbe dans leurs introductions), alors nous ne pouvons pas nous servir de ses propres idées sur Poe pour cette étude. Dans un recueil dont nous allons parler plus loin, Mendès décrit Poe, en parlant de Victor Hugo, comme une « âme angéliquement subtile et monstrueusement chaste » (*Mouvement poétique*, p. 92). Nous avons plutôt trouvé des références à la personnalité de Mendès et des critiques sur ses œuvres qui montrent que, bien que ses travaux fussent largement connus, l'homme de lettres avait une réputation très inégale : il était aimé et il était détesté. Mendès a publié un recueil, *Le Mouvement*

³⁹ Il est tombé d'un train en rentrant chez lui de voyage. *Gil Blas*, 2 février 1909.

⁴⁰ Pour ceux qui s'intéressent à cet auteur, nous conseillons *Catulle Mendès et la République des lettres*, Classiques Garnier, 2012. Cette œuvre est le résultat d'un colloque et contient des perspectives et des informations diverses. Il y a cependant un vaste corpus d'autres publications sur Mendès et ses diverses œuvres dans tous les genres.

⁴¹ *Gil Blas*, 9 février 1909 p. 2, en fait l'entièreté de cette édition est dédiée à Catulle Mendès, étant publiée directement après sa mort.

poétique français de 1867 à 1900 (1903)⁴², qui a pour but de réfuter la condamnation des poètes modernes qui se sont éloignés des méthodes structurées du romantisme par les critiques de l'époque, où se trouvent des critiques qui relient Mendès à Poe. L'œuvre consiste d'une série d'extraits tirés de périodiques sur les nombreux auteurs qui y sont discutés ; à plusieurs endroits, les critiques se réfèrent à Poe comme étalon de comparaison, comme dans l'extrait suivant portant sur Mendès :

LUCIEN MUHLFELD. – [...] M. Mendès s'est exercé à une petite histoire de psychologie morbide [sic]. Il a excellé dans la finesse d'analyse comme dans le décor et le lyrisme. Le Poë de la *Lettre volée*, le Maupassant des derniers contes revivent ici, mais en désinvolture pittoresque. Et ce n'est pas un des moindres tours de force du prestidigitateur Catulle Mendès que d'avoir, — amalgamant en adroit romantique le cocasse et le tragique, — tenté et réussi un *Cauchemar amusant*.

[*Revue Blanche* (juin 1895).]

Cette critique est importante car elle décrit notre traducteur comme étant à la fois humoristique et macabre de la même manière que les critiques décrivaient Poe. Dans une revue de 1904 se trouve une description très positive de la vie et de la philosophie de l'auteur :

Son existence a été, en réalité, une des mieux employées, ceci dit au point de vue nietzschéen et non pas chrétien. Ses grandes et belles qualités il en a usé pour jouir. Il a cherché dans la vie les roses et les sourires, et l'amour et les amours, toutes les amours les plus nobles et les plus rares, il s'est enivré de lumière, de parfums, de madrigaux. Et par-dessus toutes choses, frénétiquement, il a adoré son art : les lettres. (*La vie cosmopolite*, p. 8)

Cette description de Mendès, qui est accompagnée par son image, semble posthume, mais en fait est publiée en 1904, avant sa mort, survenue en 1909. Nous offrons aussi quelques extraits de périodiques de l'époque qui mettent en lumière ses défauts selon les critiques :

⁴² Le titre est en fait bien plus long : *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900 : rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France ; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*. Le ministre Georges Leygues a commandité l'écriture de cette œuvre à Mendès.

« *Le Figaro*, plein d'enthousiasme pour M. Catulle Mendès, s'écriait, il y a deux ou trois jours, que nul *n'avait travaillé plus que lui à la démoralisation de la France et des Françaises en particulier.*

« Ce jugement qui, pour le *Figaro*, est un éloge, était, d'ailleurs, absolument justifié. M. Catulle Mendès n'a employé ses dons d'incomparable styliste qu'à dépraver et à corrompre. [...] Il trouve que la Débauche est belle et il l'adore comme une des formes de la Beauté. » (*Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, p. 208, 210)⁴³

Il est donc évident que Mendès peut se considérer un personnage discutable. On retrouve aussi quelques opinions négatives sur lui dans *Le Mouvement poétique français*, dont nous donnons la plus humoristique et cinglante :

BERNARD LAZARE. — ...M. Catulle Mendès qui n'a certainement jamais voulu exprimer, soit dans ses vers, soit dans sa prose, la moindre idée.

[*Entretiens politiques et littéraires* (25 mars 1893).] (p. 193)

Ce ne sont pas seulement ses œuvres qui ont pu être mal reçues : une revue, *Le Matin*, publie un article le 21 juillet 1897 sur un duel entre Mendès et M. Lugné-Poe⁴⁴. Le duel a été l'idée Mendès, qui avait été offensé par une publication de l'autre écrivain. De façon quasi-comique, Mendès a mis fin au duel en lançant son épée par terre et s'exclamant : « J'en ai assez ! »⁴⁵. Il semble que Mendès était un homme polarisant, mais sa popularité à l'époque et sa passion pour la littérature ne peuvent pas être niées.

Bien que nous ne discutons que d'une seule traduction dans la présente section, celle-ci est importante car elle signifie le retour sur le devant de la scène de l'œuvre de Poe en 1876 et le

⁴³ Une citation du critique Édouard Drumont dans la *Libre parole* citée dans la *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique* du 15 août 1895.

⁴⁴ Voir notre première mention de cet auteur à la page 15.

⁴⁵ Deux procès-verbaux sont donnés : l'un écrit par des témoins de Mendès, l'autre par des témoins de Lugné-Poe. *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, 21 juillet 1897.

commencement de l'intérêt des traducteurs pour les contes humoristiques une douzaine d'années après les publications de Baudelaire, dont la dernière de son vivant est sortie en 1864.

2.1.1.1. *HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE/L'INITIATION DE LA SIGNORA PSYCHÉ ZÉNOBIA*

Ce conte satirise les écrivains de l'époque où Poe a écrit, et l'auteur ridiculise les clichés et le sensationnalisme des histoires qu'il lisait dans les journaux. Dans le conte, la femme éponyme va consulter un « docteur » des lettres, si on peut dire, qui lui donne des conseils très spécifiques sur la meilleure façon d'écrire un article à la *Blackwood*. La suite est pleine d'humour, avec les deux personnages qui se prennent très au sérieux tout en disant les sottises les plus ridicules. Mendès a publié sa traduction de *How to Write a Blackwood Article* une première fois indépendamment de *The Premature Burial*, dans *la République des lettres*, la signant « Edgar Poe », sans mention de son nom en tant que traducteur. Il a republié l'histoire deux fois dans un recueil de contes intitulé *Les Folies Amoureuses* (1877, 1883) que nous avons déjà mentionné brièvement, sans faire mention du nom de Poe. Nous allons discuter principalement de la première traduction, parue en 1876 dans *La République des lettres* (sous sa direction), mais on verra les moments où des changements apparaissent dans les deux autres, de 1877 et 1883. *How To Write a Blackwood Article* ayant aussi été traduit par Félix Rabbe en 1887, nous comparerons plus loin deux traductions.

Il est clair que Mendès fait preuve de son aptitude pour la traduction dans ce travail. Bien qu'il y ait des moments où on trouve des petites infidélités, la plupart des différences entre

l'histoire de Poe et la sienne sont au niveau de la ponctuation. Prenons par exemple l'ajout des points d'exclamation dans cet extrait :

Then we had the '*Confessions of an Opium-eater*' – fine, very fine! – glorious imagination – deep philosophy – acute speculation – plenty of fire and fury, and a good spicing of the decidedly unintelligible. (p. 339)

Puis nous avons eu les COFESSIONS D'UN MANGEUR D'OPIUM. Beau, très beau ! – Glorieuse imagination ! – Profonde philosophie ! – Spéculation acérée ! – Plénitude de feu et de furie, avec un bon assaisonnement de quelque chose de résolument inintelligible. (p. 231)

À l'encontre des autres traducteurs, Mendès dépeint un narrateur surexcité, ce qui est approprié spécialement dans le cas de ce conte. Ce changement, aussi bien que les autres de ce type, est un changement inutile, mais le traducteur montre l'inspiration ressentie lors de son travail. Il y a une autre façon par laquelle Mendès montre son inspiration et sa fidélité au texte original : lorsqu'il garde un néologisme, le terme « aurículas » (p. 229) avec la signification nouvelle de Poe (le terme dans cet usage particulier est considéré un néologisme), soit, intrigant. Notre lecteur ne pouvant bénéficier des analyses à venir, il est important de noter ici qu'aucun des autres traducteurs n'a préservé de néologisme de Poe dans son travail. Les néologismes sont communs dans l'œuvre de Poe, et font preuve de son esprit innovateur. Parce qu'ils sont des termes nouveaux, on peut présupposer que le terme serait inconnu dans une langue comme il l'est dans l'autre. Le traducteur n'a donc pas besoin de les éviter par peur de produire une interprétation trop exotique, et chaque perte peut être considérée une infidélité. En fait, un des seuls changements qui saute aux yeux se trouve dans le titre. Il n'y a pas utilisation du terme « initiation » dans le récit, mais la conférence entre les deux personnages est en effet une initiation au style Blackwood.

Les changements effectués dans la version de Mendès sont si négligeables que l'intérêt porté au travail doit plutôt se déplacer sur ses retraductions, dont les différences nous fourniront l'opportunité d'examiner les rares décalages existants. Dans l'ensemble, les différences entre sa première traduction et les republications qui suivent sont au niveau de l'orthographe. Il semble que quiconque a dactylographié le récit a corrigé quelques erreurs et en a créé d'autres, tout en gardant quelques erreurs. Parfois les changements se manifestent dans l'ajout des italiques, l'altération de la ponctuation, un saut de paragraphe ou le changement d'un temps à un autre⁴⁶. La plupart des déviations dans les traductions ultérieures sont très petites. Voici un exemple⁴⁷ :

<i>Poe</i>	<i>1876</i>	<i>1877</i>	<i>1883</i>
...-nothing which the learned call spirituality, and which the unlearned choose to stigmatise as cant. (p. 338)	..., rien de cette chose que les lettrés appellent : spiritualité, et que les illettrés sigmatisent du nom de « cant ». (*) ⁴⁸ (p. 230)	..., rien de cette chose que les lettrés appellent : spiritualité, et que les illettrés stigmatisent de nom de « cant » (1) (p. 135)	..., rien de cette chose que les lettrés appellent : spiritualité, et que les illettrés stigmatisent du nom de « cant » (1) (p. 242)

Le lecteur constate ici deux changements qui illustrent ces ajustements mineurs. En premier lieu, il y a une coquille dans la version de 1876, « sigmatisent », qui est corrigée dans les deux publications suivantes, cependant le « du » devient « de », puis redevient « du » dans la dernière publication. Mendès a parfois fait des changements pour la première publication de son livre puis les a renversés lors de la publication de la deuxième édition. En voici deux exemples :

⁴⁶ Ces deux derniers types de changement n'apparaissent qu'une fois chacun.

⁴⁷ Afin de distinguer les différentes publications de Mendès, nous donnons la date de publication comme titre des citations, plutôt que le nom du traducteur. Là où il n'y a pas de déviation entre publications, toute traduction identique est regroupée avec chaque date correspondante donnée plutôt comme titre.

⁴⁸ Cette note de bas de page dit simplement : « Baragouin. »

<i>Poe</i>	<i>1876/83</i>	<i>1877</i>
Everybody knows how <i>they</i> are managed, since Dr. Moneypenny explained it. (p. 338)	Comment il se font, tout le monde le sait, depuis que le docteur Money-Penny l'a expliqué. ('76 : p. 230 ; '83 : p. 243)	Comment ils se font, tout le monde le sait, depuis que le docteur Money-Penny l'a appliqué. (p. 136)

On constate que le verbe « explained » est traduit par « expliqué » dans la première traduction ainsi que dans la dernière, mais par « appliqué » dans la deuxième. Nous devons nous demander si les mêmes sortes d'erreurs créées par le compositeur ont mené à ce changement. En tout cas, c'est un changement de sens assez grand, tout comme l'élimination des italiques sur « they ». Nous devons admettre que les virgules de la traduction sont un peu gênantes, mais nous rappelons au lecteur que Poe a souvent abusé des virgules. Mendès supprime puis réinsère aussi une assez grande partie de phrase :

<i>Poe</i>	<i>1876/83</i>	<i>1877</i>
..., I was reluctantly forced to expedite my departure, and accordingly took leave <i>at once</i> – somewhat more abruptly, I admit, than strict courtesy would have, otherwise, allowed. (p. 346)	...je fut contre mon gré forcée de précipiter mon départ, <u>et conséquemment je pris congé aussitôt, - un peu</u> plus brusquement, je l'admets,... (1876 : p. 236 ; 1883 : p. 257)	...je fus contre mon gré forcée de précipiter mon départ, et plus brusquement, je l'admets,... (p. 157)

Nous ne discuterons pas beaucoup de cet extrait, car on le retrouvera lors de la comparaison simultanée avec Rabbe. Il semble que Mendès pensait à un moment que cette ligne n'était pas nécessaire, mais qu'il a fini par décider que la fidélité était la chose la plus importante. Il y a un deuxième moment où il change un nom pour se rapprocher davantage de la version originale :

Poe

1876

1877/83

Silius Italicus (p. 345)

Délius Italicus (p. 235)

Silius Italicus (1877 : p. 154 ;
1883 : p. 255)

Lors de sa première publication, Mendès a tenté d'adapter ce jeu de mots à la langue française. Le nom de Poe, « Silius », se rapproche de l'adjectif « silly », et le traducteur a choisi « Délius » qui se rapproche du nom « délire ». Il semble qu'il a changé d'avis sur son adaptation et est revenu à une traduction littérale. Cependant, dans le prochain extrait, il s'éloigne un peu d'une traduction mot à mot :

Poe

1876

1877/83

...I am never sure when he is
telling me the truth. (p. 337)

...je ne sais jamais quand il
dit la vérité ! (p. 229)

...je ne sais jamais quand il
parle sérieusement ! (1877 :
p.134 ; 1883 : p. 241)

Il est difficile de déterminer pourquoi cette petite correction semblait importante au traducteur, mais la nouvelle version est plus française dans son expression. Toutefois, Mendès enlève le complément d'objet indirect. Au-delà des citations données ci-dessus, les republications de ce conte ne montrent pas de grands écarts par rapport à la première version.

En lisant ce récit, le lecteur a vraiment l'impression de lire un conte de la main de Poe. Il est drôle, spirituel, et on apprécie le souci porté à la syntaxe originale, tout cela sans briser l'effet avec une histoire pleine d'anglicismes et de phrases bizarrement calquées.

Conclusion

Le travail de Mendès montre du bon sens – il ne manque pas de style poésique et le traducteur ne transforme pas l'œuvre ; elle reste dans son état naturel. Nous regrettons qu'il n'ait pas traduit d'autres œuvres de Poe, comprenant la suite de *Blackwood*, comme *A Predicament*, spécialement

à cause de l'opportunité manquée de le faire au cours de sept ans et de trois publications de *L'Initiation de la Signora Psyché Zénobia*. Sa traduction est même moins mutilée que celle de Baudelaire, puisqu'il ne tente pas d'améliorer ou de modeler le récit d'après ses propres sensibilités ou sa propre perception de Poe lui-même ; nous ne pensons pas affirmer cela trop hâtivement. Le seul but de Mendès semblait être une traduction lisible et authentique, et non pas forcément la diffusion rapide des histoires sombres de Poe.

2.1.2. EMMANUEL LAGEON

Comme nous l'avons déjà indiqué, il est difficile de trouver des informations sur ce traducteur mineur. C'est dans l'édition du 12 novembre 1892 de *La Lanterne* que nous avons découvert une note biographique qui le décrit comme le « regretté Emmanuel Lageon, le poète du *Passant*⁴⁹ et le traducteur d'Edgar Poe » (p. 3). L'auteur, qui présente une notice nécrologique très courte pour M. Albert Tinchant, se réfère à Lageon en tant qu'influence sur sa vie. Outre cette notice, nous n'avons trouvé que deux publications de Lageon et elles sont toutes deux des traductions de Poe. Nous avons trouvé quelques références bibliographiques à ces deux traductions dans certaines listes provisoires des traductions de Poe, telles que *A Tentative Checklist of Translations of Poe's Works* par William T. Bandy et deux mentions dans *Le Journal et La Revue générale*. Comme Mendès, Lageon n'a pas laissé d'essai qui détaille les raisons à la base de ses décisions dans ses traductions, mais le lecteur peut faire quelques suppositions à partir de ses choix de poèmes et de conte.

Une de ces traductions est celle de *Three Sundays in a Week*, le conte dont nous nous occupons dans cette section. La deuxième publication se compose de deux traductions de poésies, intitulée *Poèmes d'Edgar Poe* et publiée par *La Revue générale*, en août 1887. Les deux poèmes, *À Hélène* et *À celle qui est au paradis* sont adaptés de manière différente. Le premier, écrit en vers blancs dans l'original, est présenté en prose. Les rimes sont perdues dans le deuxième poème alors que Lageon maintient le motif des strophes. Les traductions célèbres de ces deux poèmes dues à Mallarmé n'apparaissent qu'un an après celles de Lageon en 1888 ; nous ne savons pas si Mallarmé était au courant du fait que ces autres traductions existaient. Il est

⁴⁹ Nous n'avons pas réussi à mettre la main sur cette œuvre.

clair, cependant, que Mallarmé ne pourrait pas avoir été inspiré par le travail de Lageon, car leurs traductions ne sont en aucune manière pareilles. Le grand poète symboliste écrit dans une langue fleurie alors que Lageon traduit de manière plus directe et moins nuancée. Quant à la fidélité des traductions, les deux montrent des divergences par rapport à l'original, mais il est difficile de qualifier l'une ou l'autre comme étant plus fidèle.

2.1.2.1. *THREE SUNDAYS IN A WEEK/LA SEMAINE DES TROIS DIMANCHES*

La traduction de Lageon du conte *Three Sundays in a Week* est sortie le premier mai 1885 dans le périodique *La Revue générale : littéraire, politique et artistique* sous le titre *La Semaine des trois dimanches*. Le conte avait été traduit pour la première fois par William L. Hughes en 1862 puis par Ernest Guillemot en 1884⁵⁰. Comme nous l'avons remarqué précédemment, le conte est le seul qui est sentimental et plutôt superficiel dans l'œuvre de Poe, même s'il présente un aspect scientifique. L'intrigue suit un court chapitre dans la vie de deux amants-cousins qui veulent se marier, mais qui en sont empêchés par le père de la femme, qui est aussi l'oncle de l'homme.⁵¹ L'oncle déclare que les deux ne seront pas mariés avant que trois dimanches ne tombent dans la même semaine, un fait qui – Poe nous le démontre – n'est pas si impossible qu'il le semble. Nous classifions le conte sous le terme général de « humour » à cause de sa nature simple et légère. Lageon introduit beaucoup de changements importants en éliminant des passages et en ajoutant d'autres, en forme de note de bas de page supplémentaires, au niveau de la ponctuation

⁵⁰ Ernest Guillemot a traduit ce conte en 1884 en forme de livre. Nous n'avons pas pu consulter cette traduction car le texte, disponible à la bibliothèque de Brown University, est trop fragile pour être prêté ou photocopié, mais nous offrons un indice des contes que Guillemot a traduits dans l'Appendice A.

⁵¹ Cette prémisse pourrait rappeler au lecteur le mariage entre Poe et sa jeune cousine, Virginia Clemm.

et de l'organisation. La simplicité du conte n'exige pas de talent artistique particulier et de manière générale les changements de Lageon sont superflus.

Nous offrons tout d'abord un exemple représentatif des retranchements effectués et de l'effet que cela peut avoir sur l'interprétation du conte :

<i>Smitherton</i> . "Yes! just one year to a fraction. You will remember, Mr. Rumgudgeon, that I called with Capt. Pratt on this very day, last year, to pay my parting respects." (p. 655)	<i>LE CAPITAINE SMITHERTON</i> – Oui, juste un an, jour pour jour. Vous devez vous rappeler, monsieur Rumgudgeon, que je vins avec le capitaine Pratt pour vous présenter mes respects avant de partir ? (p. 175)
---	---

Il y a plusieurs problèmes avec cette traduction. En supprimant l'accentuation produite par la répétition et le passage du point d'exclamation au point d'interrogation, Lageon perd à la fois l'insistance et la confiance en soi du capitaine. Un autre exemple vient au commencement du conte :

"You hard-hearted, dunder-headed, obstinate, rusty, crusty, musty, fusty, old savage!" said I, in fancy, one afternoon,... (p. 649)	-O vieillard sauvage, égoïste, entêté, encrouté, moisi, rouillé ! disais-je en moi-même une certain après-midi,... (p. 174)
---	---

Ces lignes sont évidemment très difficiles à traduire. Lageon fait sa tentative qui est trop littérale, perd l'aspect de l'allitération, et enlève deux insultes, rendant la phrase donc encore une fois moins insistante. En outre, l'« O » vocatif n'est pas sans sa valeur dans ce contexte, mais il constitue une addition : la pensée, ici, représente un discours imaginaire entre le neveu et son oncle. La traduction de « in fancy » par « en moi-même » se trouve ainsi insuffisante puisque Poe veut ici impliquer une situation imaginaire plus fantastique. Lageon aurait dû employer « rêver » ou « s'imaginer ». Pour donner un dernier exemple des éliminations de notre traducteur, nous présentons le passage suivant afin de montrer leur étendue possible :

In vain we besieged the old gentleman with importunities. Here was a *pièce de résistance* as (Messieurs Ude and Careme would say) which suited his perverse fancy to a T. It would have stirred the indignation of Job himself, to see how much like an old mouser he behaved to us two poor wretched little mice. In his heart he wished for nothing more ardently than our union. He had made up his mind to this all along. In fact, he would have given ten thousand pounds... (p. 653)

En vain assiégons-nous le vieux gentleman de nos supplications. Au fond, il ne désirait rien tant que ce mariage. Il aurait donné 10,000 livres... (p. 175)

Lageon a retiré ici deux phrases complètes aussi bien que quelques mots individuels, et nous ne pouvons que douter de la sagesse de ses choix. Est-ce qu'il méprisait ou simplement n'appréciait pas la référence biblique, pensant peut-être que les autres références n'auraient pas de sens pour les lecteurs français ? De toute façon, il y a beaucoup d'éliminations d'éléments de phrases et même de phrases entières, comme nous l'avons vu, qui ne servent qu'à déprécier le style de Poe.

Lageon ajoute des mots à des endroits surprenants, et en général ces petites additions ne servent pas la traduction ni aident à son adaptation. Les additions, bien que petites, changent l'interprétation de la narration. Le lecteur trouve quatre notes de bas de page ajoutées par Lageon. Ces notes sont là pour donner au lecteur des faits importants pour la compréhension des phrases ou pour montrer la version originale en opposition avec la sienne. Le traducteur trouve, par exemple, sa version de la phrase suivante déficiente :

He assured me one day, when I asked him for a new copy of Horace, that the translation of "*Poeta nascitur non fit*" was "a nasty poet for nothing fit" - (p. 652)

Il m'assura, un jour que je lui parlais d'une nouvelle édition d'Horace, que la traduction de « *poeta nascitur non fit* » était « un méchant poète qui n'est bon à rien (1), » (p. 175)

(1) *En anglais : A nasty poet for
nothing fit.*

On perd, nécessairement, la rime que Poe voulait créer ici. Lageon peut être loué pour sa tentative de maintenir l'esprit de l'original. Le changement de la demande d'un « new copy » d'Horace à une conversation sur une « nouvelle édition » n'a pas de raison d'être évidente. C'est ce type de changement superflu qui réapparaît tout au long de la traduction.

On voit à de nombreuses reprises que le zèle de Poe pour les italiques n'est pas partagé par ses traducteurs français, qui ont souvent trouvé ces marques superflues ou inutiles. Lageon ne fait pas du tout exception à cette règle. Il enlève presque tous les italiques du conte, mais dans quelques cas il change les guillemets en italiques, ce qui n'aide pas à rendre le style poésque. Heureusement pour notre traducteur, le conte est si simple qu'il ne pouvait pas trop souffrir de ces changements. Quand même, les italiques sont une partie centrale du style de Poe, qui les emploie tout au long du conte pour deux raisons : pour insister sur un fait ou pour insister sur un sentiment. Nous donnons quelques exemples des moments où cette négligence est la plus grave : premièrement le changement de « *“My dear uncle,”* (p. 650) » à « -Mon cher oncle, (p. 174) ». La perte des italiques ici efface le sarcasme ou l'insincérité du personnage, et Lageon continue à négliger ces types d'italiques. Dans l'exemple suivant, Poe emploie les deux types d'emphase, et Lageon les ignore complètement :

‘Well, then, you shall be married precisely,
precisely, now mind! – *when three Sundays*
come together in a week! Do you hear me, sir!
What are you gaping at? (p. 651)

C'est aujourd'hui dimanche n'est-ce pas ? Eh bien ! vous vous marierez précisément, entendez-vous bien ? précisément quand trois dimanches tomberont dans la même semaine... Comprenez-vous, monsieur ? Pourquoi restez-vous la bouche ouverte ? (p. 174)

Les premiers deux usages des italiques ont pour but de marquer l'emphase du fait souligné dans ces répliques de l'oncle. Le troisième insiste sur son incrédulité. Ce qui peut être plus important est le changement de ponctuation dans la citation : Lageon a presque totalement changé les points d'exclamation de Poe en des points d'interrogation. Comme résultat, la traduction de Lageon est plate, devenue cette fois plus insistante qu'inspirée ; malheureusement notre traducteur commet cette faute à plusieurs reprises.

Le lecteur peut avoir aussi constaté dans une citation précédente le penchant de Lageon à réorganiser les phrases. Sa réorganisation se présente de trois façons : en coupant les phrases en deux, en regroupant deux phrases en une, et en créant de nouveaux paragraphes. Il ne semble pas y avoir de raison justifiant ces changements. Par exemple :

<p>Only in imagination. The fact is, some trivial discrepancy <i>did</i> exist, just then, between what I said and what I had not the courage to say – between what I did and what I had half a mind to do. (p. 649-650)</p>	<p>En imagination seulement, car il existait une sensible différence entre ce que je dis alors et ce que je n'avais pas le courage de dire, entre ce que je fis et ce que je n'avais guère l'intention de faire. (p. 174)</p>
--	---

Lageon perd encore une fois les nuances du style de Poe. La phrase courte avec laquelle cet extrait commence est abrupte et indépendante car elle signifie l'achèvement de l'idée de la phrase précédente et met fin aux pensées intimes du personnage. La ponctuation en général est beaucoup changée : les italiques sont encore une fois enlevés, il y a moins de virgules, et le tiret est remplacé par une virgule. Que Lageon retire les italiques et choisisse de traduire avec l'imparfait, une décision qui pourrait être acceptable en tant que telle, change l'effet de la phrase. Il a aussi mal compris l'expression « half a mind » qui signifie d'après le dictionnaire Cambridge « to think that you might do something, often because something has annoyed you ». En optant pour « ne... guère », Lageon laisse tomber le sentiment de dérision avec lequel le personnage s'exprime.

En faisant tous ces changements, Lageon enlève effectivement les marqueurs de la personnalité des personnages, de la situation et, nous nous permettons de le dire, de Poe. Bref, la traduction n'a pas réussi à communiquer le style de Poe d'une manière suffisante.

Conclusion

Cette traduction nous semble une œuvre qui n'est ni passionnée, ni inspirée. Elle est plutôt, à notre avis, une tentative de réclamer une partie de la popularité de Poe en retraduisant un conte plaisant et facilement lu par son lectorat. Nous ne voyons pas de différences significatives entre la traduction de Lageon et celle de Hughes, mais le passage du temps – environ une vingtaine d'années – a fait revivre le corpus de Poe au moins un peu plus. En tout cas, il semble que le traducteur appréciait l'œuvre de Poe et que sa main, peut-être, était mieux adaptée à la poésie.

2.2. TRADUCTIONS FIGURANT DANS UN LIVRE

Dans le dernier quart du 19^e siècle, on a largement publié l'œuvre de Poe en livre plutôt que dans les périodiques. Cela est le cas pour toutes les traductions de Poe, qu'elles soient humoristiques ou non. En particulier, nous voyons des traductions qui sont les créations d'amateurs passionnés qui avaient un vrai désir de fournir au public français un accès à l'œuvre intégrale de Poe. Cependant, les deux auteurs qui sont mis en vedette dans ce chapitre étaient bien connus en France, mais pour des travaux différents de ceux qu'on va voir ici. Contrairement aux deux traducteurs qu'on a déjà vus, il est facile de trouver des renseignements sur Hennequin et Rabbe et, plus à propos, sur les traductions de Poe de ce dernier. Nous ne parlerons que brièvement du troisième traducteur qui a publié un conte humoristique de Poe sous forme de livre entre 1875 et 1899, Ernest Guillemot. Nous donnons ici un échantillon des références que nous avons trouvées sur Rabbe et Hennequin dans des périodiques de l'époque.

Le livre de Hennequin, *Écrivains francisés*, a reçu plus d'attention que ses traductions de Poe. Ce n'est qu'après la publication en 1889 de ce livre qu'un essayiste attribue à Hennequin, et à deux autres critiques, le mérite d'avoir répandu « dans les Revues et dans les journaux français les noms jusqu'alors presque inconnus des poètes anglais » dont Poe fait partie.⁵² Un autre commentateur, en faisant un compte rendu des *Contes grotesques*, attire l'attention du public sur la biographie fournie par Hennequin et ne discute pas, ni en bien ni en mal, le contenu des traductions.⁵³ Il semble que les commentateurs aient apprécié le travail du traducteur-critique, mais c'est ce deuxième attribut, Hennequin le critique, qu'ils ont préféré. Nous ne croyons pas que les commentateurs aient eu tort de louer ses critiques plus que ses traductions, et les analyses

⁵² « L'évolution de la littérature française » dans la *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, p. 71, 1892.

⁵³ *Journal des débats politiques et littéraires*, le 15 février 1883.

des traductions à venir montreront les causes probables de cette ignorance relative et volontaire des traductions de la part des commentateurs.

C'est ici qu'Ernest Guillemot aurait tenu sa place, mais comme nous l'avons signalé au chapitre précédent, le texte d'Ernest Guillemot ne nous a pas été accessible. Nous n'avons pas non plus eu la chance de trouver des articles sur ou par lui, hormis quelques notices bibliographiques⁵⁴. Nous offrons plutôt une liste des contes qu'il a traduits afin de peindre une image de ses intérêts et de ses contributions à la traduction de Poe en France, qui peut être consultée par le lecteur curieux dans l'*Appendix A*. Quant aux contes humoristiques, Guillemot en a traduit un : *Three Sundays in a Week*, par lui intitulé *La Semaine des trois jeudis*. Ce titre seul indique un certain niveau de changement à l'histoire, et l'absence d'une analyse de cette traduction est une lacune sincèrement regrettable. Nous ne savons pas non plus si cet auteur s'est mis à la traduction d'autres textes ou s'il a fourni un travail critique.

Heureusement, on en sait plus sur Félix Rabbe. *Le Petit parisien* publie un article sur ses *Derniers contes* le 7 février 1888 ; cet article porte plus spécifiquement sur *Diddling Considered as an Exact Science* (titre de Rabbe : *La Filouterie considérée comme science exacte*). Bien qu'il soit long, cet article est un des seuls à promouvoir une œuvre de Poe en tant qu'humoriste :

Un grand admirateur d'Edgard [sic] Poë, M. Robbe [sic], vient de retrouver et de traduire quelques contes du curieux et troublant écrivain américain, le vrai créateur du genre fantastique en littérature, qui étaient encore inédits en France.

Combien de générations de lecteurs Edgard Poë n'a-t-il pas fait trembler, avec ses terribles histoires !

Mais il se plaisait ainsi à semer, dans les journaux américains de plaisantes et de paradoxales fantaisies.

⁵⁴ Tels que dans la *Bibliographie de la France*, les éditions de 1884 (p. 591) et 1889 (p. 149).

Et c'est ainsi qu'il avait eu l'idée bouffonne de dresser une espèce de Code à l'usage...des voleurs.

Il s'était amusé à imaginer mille tours d'escroqueries, pour varier un peu, disait-il, les faits-divers des journaux, qui roulent toujours sur les mêmes tours, inventés par sa fantaisie, sont devenus réellement classiques parmi les voleurs. On dirait que les filous ont puisé un enseignement dans ces imaginations du romancier. Très certainement les voleurs américains ont profité de ces leçons, données en riant, et leurs « confrères » européens les ont, à leur tour, imités.

En tout cas, il est piquant de voir, d'après la traduction qui vient de nous être donnée, un des plus grands écrivains modernes s'égayer en apprenant leur métier aux escrocs !

Cette première partie est suivie d'une sélection des escroqueries dont il fait un bref compte-rendu en s'appuyant sur la traduction de Rabbe. Une autre annonce est plus courte :

Le célèbre auteur américain a dû à son originalité puissante une réputation trop étendue pour qu'il soit besoin d'insister autrement qu'en l'annonçant sur la publication de ses dernières œuvres. (*Le Matin*, 6 fév. 1888 p.4)

La plupart des annonces sur *Derniers contes* sont de cette nature, si elles y font référence du tout.

Par exemple, lorsqu'Édouard Conte écrit : « En effet, M. Rabbe traduisait, pour son plaisir intellectuel des poètes et des dramaturges anglais. »⁵⁵ et ensuite énumère les auteurs anglais que Rabbe a traduits. Curieusement Poe ne fait pas partie de la liste, alors que cette traduction avait paru un an plus tôt.

Ce n'est que dans peu de cas, donc, que les contes humoristiques de Poe sont promus en tant que tels, tout comme on l'a vu dans la première partie de ce mémoire. Les informations dans les sections suivantes pourront illuminer ce que les critiques ont laissé plus ou moins dans les ténèbres.

⁵⁵Publié dans *Le Journal* le 5 novembre 1894.

2.2.1. ÉMILE HENNEQUIN

Emile Hennequin a eu une très brève période d'activité entre 1882 et 1888, quand il est mort ayant à peine trente ans. Il a beaucoup écrit pendant ces six années, son œuvre comprenant des études sur la critique (*La Critique scientifique, 1888*), des recueils d'essais sur des écrivains contemporains (*Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.* (recueil posthume d'essais, 1890), et sur les écrivains étrangers qui étaient populaires en France (*Ecrivains francisés, 1889*) dont Poe fait partie. Lucien Arréat décrit son style analytique :

L'œuvre, selon M.H., est le signe le plus important de l'individualité du poète ou de l'artiste ; elle nous livre directement les premiers caractères à connaître, les caractères mentaux, qu'on serait impuissant à déterminer d'après les données de l'hérédité, de l'ethnologie, etc. Elle nous fournit du même coup les caractères de ses admirateurs, et nous pouvons avancer dans la psychologie des peuples en étudiant les groupes d'hommes qui se rattachent, par des affinités secrètes, à certains individus prééminents. Les qualités d'une poète sont aussi, à un degré moindre, celles de ses lecteurs. « Une œuvre d'art, nous dira M. H. (p. 139), n'émeut que ceux dont elle est le signe. »

(Arréat, p. 83)

Les idées soulignées ici sont importantes pour illuminer l'analyse de ses choix de traducteur et ses idées concernant les lecteurs de l'époque. L'analyse des éliminations de grosses parties de texte et des autres changements dans ses traductions, font preuve de la conception qu'Hennequin se faisait de ses lecteurs. Il semble qu'Hennequin pensait que les amateurs de Poe en France toléraient et préféraient des traductions simplifiées et plus scientifiquement rigoureuses, et ses traductions le reflètent. Nous développerons un peu ce concept en considérant son avant-propos aux traductions ci-dessous. Arréat donne une autre citation de *La Critique scientifique* qui nous rappelle facilement Poe et son concept de l'importance de l'unité dans une œuvre.

L'effet de l'œuvre, écrit-il (p. 167), étant l'émotion qu'elle suscite, et cette émotion accompagnant l'image sensible de son contenu dans l'esprit de son sujet, c'est la reproduction de l'œuvre qu'il faudra tenter, en l'accompagnant de son indice émotionnel. (Arréat, p. 87)

Hennequin, donc, estime qu'une traduction doit porter plus sur l'effet que sur les mots individuels (lire : traduction idée par idée plutôt que mot à mot). Avant de passer à l'analyse des contes, il faut revenir sur notre commentaire précédent : quels sont les principes sur lesquels le traducteur s'est basé ? Voici un extrait important de son avant-propos aux *Contes grotesques* :

Nous nous sommes attaché à reproduire exactement dans ces traductions les particularités de l'original, ses duretés, ses subtilités. Ce soin pourra déplaire. Mais la langue de Poe n'est pas telle qu'on puisse la rendre en périodes élégantes. D'ailleurs la notoriété acquise par les traductions de Baudelaire prouve que le public consent à ces audaces et préfère une reproduction violentant par endroits la tradition, mais fidèle, à une imitation plus lointaine et plus pâle. (Hennequin, pp. 47-48)

L'idée qu'il se fait donc des désirs du public français est qu'il cherche une expérience de l'auteur américain qui est frappante, mais fidèle, innovante, mais exacte. Nous ne pouvons pas ignorer, cependant, l'affront à Baudelaire et ses « audaces », mais plus spécifiquement la vraie attaque s'adresse aux lecteurs : Hennequin les met au défi de lui reprocher ses changements. Hennequin continue en admettant quelques éliminations dans ses traductions :

Nous tenons à déclarer que pour trois de ces nouvelles, *l'Inhumation prématurée*, le *Philosophe Bon-Bon*, et la *Découverte de Von Kempelen* nous avons négligé de traduire une partie du texte anglais, afin d'éviter quelques paragraphes purement scientifiques qui nous semblaient superflus. Parmi les *Marginalia*, nous avons choisi ceux qui nous ont paru pouvoir intéresser le lecteur français, en omettant ainsi plus de la moitié. (Hennequin, p. 47)

On doit remarquer ici, encore une fois, que le traducteur met l'accent sur ce qui pourra plaire ou déplaire le lecteur. C'est une pratique assez courante, mais ses soucis dépassent l'ordinaire. On

soupçonne que ceci n'est pas un travail passionné, mais plutôt un travail qui cherche à attirer un grand lectorat.

Les contes sont analysés selon l'ordre des *Contes grotesques*, sauf pour *Bon-Bon* qui aurait dû être mis au début, mais que nous plaçons à la fin. Félix Rabbe a aussi traduit ce conte, qui nous fournira une bonne transition vers le travail de ce traducteur.

2.2.1.1. LOSS OF BREATH/L'HOMME SANS SOUFFLE

Avant le travail d'Hennequin, ce conte était inédit en langue française, comme toutes les autres traductions humoristiques faites par lui. L'histoire suit un homme qui se réveille un matin et découvre qu'il a perdu son haleine, se retrouvant maintenant incapable de respirer, parler, ou fonctionner normalement. Il s'agit donc d'un de ces contes où Poe joue avec les frontières entre la mort et la vie. La légèreté du conte ne nuit pas aux attributs mystérieux et morbides auxquels on s'attend chez Poe. *Loss of Breath* tombe très facilement dans la catégorie des parodies, et a pour but de se moquer du transcendantalisme : Mabbott cite Poe sur ce conte, écrivant que celui-ci a, « in a footnote in *Tales of the Grotesque and Arabesque*, pointed out that he had in mind Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's transcendentalism. » (Mabbott, p. 52)

Dans ce conte, tout comme on le verra dans tous les autres, Hennequin a fait des éliminations et des additions fréquentes, des réorganisations et des changements qui rendent le texte parfois seulement une ombre de l'original. Nous donnons en premier la citation suivante afin de souligner l'ampleur de ces modifications, car elle illustre l'étendue des problèmes :

...What wonder then that the lath-like
tenuity of my acquaintance, and his

...Qu'y avait-il donc d'étonnant à ce que
la ténuité en lame de couteau de mon ami

altitude, which has grown into a proverb, should have met with all due estimation in the eyes of Mrs. Lackobreath. But to return.

My exertions, as I have before said, proved fruitless. Closet after closet – drawer after drawer – corner after corner – were scrutinized to no purpose. At one time, however, I thought myself sure of my prize, having, in rummaging a dressing-case, accidentally demolished a bottle of Grandjean's Oil of Archangels – which, as an agreeable perfume, I here take the liberty of recommending.

With a heavy heart I returned to my *boudoir* – there to ponder upon some method of eluding my wife's penetration, until I could make arrangements prior to my leaving the country, for to this I had already made up my mind. (pp. 64-65)

et son altitude qui était devenue proverbiale trouvassent toute grâce aux yeux de M^{me} Pasdesouffle ?

Mais revenons à notre sujet. Mes efforts, comme je l'ai dit, furent vains. Armoire après armoire, tiroir après tiroir, recoin après recoin, je scrutai tout, sans résultat. Le cœur gros, je revins dans mon cabinet pour réfléchir. Je cherchai le moyen d'é luder la perspicacité de ma femme, jusqu'à ce que j'eusse achevé mes préparatifs de départ. Car j'étais déterminé à quitter le pays. (p. 67)

Le lecteur voit immédiatement qu'Hennequin rend en deux paragraphes ce que Poe écrivait en trois. La première image est changée de manière intéressante. « Lath-like », qui est un adjectif faisant référence aux bandes de bois (ou de métal) qui forment une base pour les autres éléments de la construction, devient « lame de couteau », qui est un terme ici idiomatique et plausiblement inspiré de l'expression « visage en lame de couteau », renvoyant clairement au côté aigu d'un couteau métallique. Hennequin échange alors le bois pour le métal, donc une description qui porte plus directement sur la minceur du personnage devient plus probablement la description d'un visage. Même s'il voulait dire que le personnage a toute la minceur d'une lame de couteau

sans faire référence au visage, l'image est changée. Ce type de changement d'image se retrouve tout au long de l'histoire. De plus, Hennequin change « acquaintance » en « ami », altérant ainsi effectivement l'importance de la relation entre les personnages. Quant à l'effet sur le style, Hennequin perd l'allitération de Poe dans la première phrase, et ne fait aucune tentative de répondre au trope. Il enlève les tirets, et à un certain moment change le sujet d'une phrase. Hennequin enlève aussi une phrase entière, retirant la référence de Poe au parfum qu'il n'a sans doute pas trouvée nécessaire, ce qui est un procédé qu'Hennequin répète souvent. Dans ce cas, l'élimination ne permet pas au lecteur d'apprécier à sa juste valeur l'absurdité de M. Lackobreath alors qu'il cherche son souffle. Plusieurs phrases sont aussi coupées en deux. Ces séparations produisent des divisions abruptes, qui interrompent le monologue continu et délirant de l'original.

Souvent, il semble qu'Hennequin a eu le désir de maintenir l'économie du langage et c'est dans ce but qu'il coupe ou réorganise les phrases de manières différentes, tout comme nous l'avons vu ci-dessus. Dans la citation suivante, le lecteur peut constater cette tendance aussi bien que plusieurs autres changements :

...the apothecary, who is really a man of information, performed several curious experiments, in which, from my personal share in their fulfilment, I could not help feeling deeply interested. It was a source of mortification to me nevertheless, that although I made several attempts at conversation, my powers of speech were so entirely in abeyance, that I could not even open my mouth; much less then make reply to some ingenious but fanciful theories of which,

...l'apothicaire (qui était réellement un homme de savoir) faisait sur moi plusieurs expériences curieuses. Vu la part personnelle que j'y jouais, je ne pouvais m'empêcher de me sentir profondément intéressé à leur réussite. J'eus cependant la mortification de ne pouvoir, quoique je m'y prisse à plusieurs reprises, engager l'entretien. Ma parole m'obéissait si peu que je ne parvins même pas à ouvrir la bouche, encore moins à relever certaines théories ingénieuses mais

<p>under other circumstances, my minute acquaintance with the Hippocratic pathology would have afforded me a ready confutation. (p. 67)</p>	<p>fantaisistes, émises en ma présence, et dont, en une autre occasion, ma parfaite science de la pathologie hippocratique m'eut permis de faire une réfutation rapide. (pp. 70-71)</p>
---	---

Hennequin laisse tomber les virgules qu'il trouve excessives chez Poe, mais le lecteur doit se rappeler que Poe les emploie toujours frénétiquement dans ses récits ; cependant, Hennequin les maintient dans la dernière phrase. De plus, Poe écrit ce paragraphe en deux phrases tandis qu'Hennequin le rend en quatre. Il coupe donc deux phrases, enlève quelques morceaux de phrase, change ou ajoute de la ponctuation, et fait des changements complets : par exemple « minute acquaintance » devient « parfaite science », lequel est par le moins un peu exagéré. L'inversion trouvée dans la cinquième ligne, où Hennequin traduit « my powers of speech were so entirely in abeyance » par « [m]a parole m'obéissait si peu », élimine l'incapacité totale de parler du personnage : Hennequin adoucit en fait la gravité de la situation ; on aurait préféré « en suspens » qui serait plus proche des mots propres de Poe qui répète ces termes à maintes reprises.

Nous donnons deux cas où Hennequin a enlevé des aspects importants au style poésque, ou à l'histoire en général. Hennequin commence sa traduction en diminuant au plus tôt l'aspect absurde de l'histoire :

LOSS OF BREATH

L'HOMME SANS SOUFFLE

A TALE NEITHER IN OR OUT OF
"BLACKWOOD"

O breath not, &c – Moore's Melodies

La traduction même du titre est un changement significatif : pourquoi pas *Perte d'haleine* comme les chercheurs français, comme Marie Bonaparte ou François Gallix, l'appellent si souvent ? Il est probable qu'il voulait éviter la locution adverbiale 'à perte d'haleine', mais le nom a la même signification en anglais, faisant de la traduction une infidélité. De fait, puisque le

titre anglais jouait sur le même type de confusion, on peut en déduire que c'était l'intention de Poe de faire réfléchir son lecteur même avant qu'il commence sa lecture. Qu'Hennequin élimine la deuxième ligne n'est peut-être pas difficile à comprendre, mais il aurait pu inclure une note de bas de page pour expliquer la blague. La citation de *Moore's Melodies* est clairement une blague de la part de Poe qui présage l'histoire qui suit, mais chez Hennequin le lecteur ne peut pas en profiter. Dans le deuxième paragraphe, le narrateur commence à insulter sa femme :

« “Thou wretch ! – thou vixen !- thou shrew!”	« Misérable, mégère, pie-grièche, disais-je à
said I to my wife on the morning after our	ma femme au lendemain de mes noces,
wedding, “thou witch! – thou hag! – thou	sorcière suppôt d'enfer, créature infirme, puits
whipper-snapper! – thou sink of iniquity!-	d'iniquité, quintessence de tout ce qui est
thou fiery-faced quintessence of all that is	abominable », - (p. 63)
abominable! – thou – thou -” (p. 62)	

Avec un simple coup d'œil le lecteur peut voir les lacunes de cette traduction. Tous les tirets et points d'exclamation ont disparu avec le terme « thou » (bien que nous puissions pardonner cette transgression pour la difficulté de traduction qu'il pose – est-ce que « Toi misérable !, toi, mégère ! » communiquerait le même sentiment ?). L'insistance, ou peut-être plus, l'agitation visuelle et matérielle, est perdue dans cette traduction.

Il n'y a aucun paragraphe dans ce conte qui n'est pas victime de changements inutiles, d'additions, ou d'éliminations de la part d'Hennequin et qui ne servent qu'à réduire l'interprétation de Poe. Le style et l'histoire que Poe s'est efforcé de communiquer dans cette parodie en souffrent également. Le conte est moins drôle aux mains d'Hennequin, et sa tentative de franciser le texte va trop loin. Dans les analyses qui suivent, ces défauts vont devenir de plus en plus clairs.

2.2.1.2. VON JUNG (MYSTIFICATION)/UNE MYSTIFICATION

Ce conte répond à l'intérêt que Poe portait à la tromperie et au duel. Le lecteur suit une courte période de la vie d'un jeune baron pendant son séjour dans une université. L'homme est connu pour son comportement plutôt excentrique et farceur. Lorsqu'un jour il offense un étudiant de l'université, il est provoqué en duel comme prescrit par le livre cardinal sur le duel, *Duelli Lex scripta, et non, aliterque*. Le baron réussit à circonvenir la situation en dupant son adversaire avec une référence à un passage ambigu du même texte. Le conte tombe décidément dans la catégorie des contes d'humour, cherchant surtout à ridiculiser le concept du duel (Mabbott, p. 291). De sa manière typiquement irrégulière, Hennequin choisit une approche différente dans *Mystification*. Il met l'accent sur la bizarrerie bien plus que Poe, chose intéressante car c'est la première fois qu'il a choisi une telle méthode, à laquelle on s'attendrait de la part de Baudelaire. De plus, le style est rendu dans des paraphrases alors que la ponctuation et les italiques, comme on peut s'y attendre de lui, sont dans l'ensemble complètement changés.

Dans ce premier extrait qui correspond au début du conte, Hennequin se lance dans une reformulation inexacte du texte de Poe. C'est dans cet extrait qu'on voit pour la première fois la tendance dans cette traduction vers l'étrange.

The Baron Ritzner Von Jung was of a noble Hungarian family, every member of which (at least as far back into antiquity as any certain records extend) was more or less remarkable for talent of some description, - the majority for that species of <i>grotesquerie</i> in conception of which Tieck, a scion of the house has given some vivid, although by no means the most	Le baron Ritzner von Yung appartenait à une grande famille hongroise dont tous les membres ont été, de temps immémorial, plus ou moins remarquables par quelque <u>bizarrerie</u> de caractère ; le plus grand nombre, par <u>une</u> sorte d' <u>étrangeté</u> dans les conceptions, dont le poète Tiek, un des rejetons de cette race, a donné des marques frappantes, <u>sinon le [sic]</u>
---	--

vivid exemplifications. My acquaintance with plus frappantes. Ma liaison avec le baron Ritzner commenced at the magnificent Ritzner prit origine au château de Yung,... (p. Chateau Jung,... (pp. 292-293) 81)

En premier lieu, Hennequin définit le « talent » comme une « bizarrerie » qui devient plutôt de « caractère » et non pas seulement de « some description ». Deuxièmement, il interprète « grotesquerie » par « étrangeté », perdant à la fois les italiques et la possibilité d'une interprétation propre au lecteur⁵⁶. *Grotesquerie* est un des néologismes de Poe, donc l'usage du même terme en français, de la même orthographe aurait été plus à propos ; le terme serait aussi nouveau pour les Français que pour les Américains. Nous rencontrons aussi un changement de ponctuation avec la perte des parenthèses, dont le contenu est aussi changé, devenant plutôt une paraphrase de l'original. Nous devons reconnaître la bonne traduction du terme « scion » par « rejeton » qui avait la même double signification de terme biologique et figuratif lorsqu'Hennequin a traduit le conte⁵⁷. En outre, la terminaison de la première phrase perd son sens originaire avec le changement de « although by no means » à « sinon le plus ». Hennequin a donc traduit directement l'opposé de ce qu'il aurait fallu. On constate cependant une tentative de reproduire un peu du style de Poe avec la répétition de « frappante » vers la fin de l'extrait.

Dans la citation suivante, Hennequin continue à se pencher sur l'idée de l'étrangeté, mais omet les adjectifs « unique » et « unicity ». Il réorganise souvent le texte pour un si court extrait. Lisons :

<p>I remember still more distinctly, that while he was pronounced by all parties at first sight “the most remarkable man in the world,” no</p>	<p>Je me rappelle plus distinctement encore que tous les étudiants, à première vue, le déclarèrent <u>l'homme le plus étrange au</u></p>
--	--

⁵⁶ Le lecteur doit noter aussi que « that » est remplacé par l'article indéfini.

⁵⁷ *Littér., vieilli*. Descendant, enfant issu de famille noble. *Il était le dernier rejeton d'une famille noble et riche* (GRACQ, Argol, 1938, p. 15): <http://www.cnrtl.fr/definition/rejeton>
 DESCENDANT, CHILD *especially* : a descendant of a wealthy, aristocratic, or influential family
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/scion>

person made any attempt at accounting for this opinion. That he was *unique* appeared so undeniable, that it was deemed impertinent to inquire wherein the unicity consisted. But, letting this matter pass for the present, I will merely observe that, from the first moment of his setting foot within the limits of the university, he began to exercise over the habits, manners, persons, purses, and propensities of the whole community which surrounded him, an influence the most extensive and despotic, yet at the same time the most indefinite and altogether unaccountable. (p. 293)

monde, sans que personne tentât de motiver cette opinion. La disparité de Ritzner semblait si indéniable, que l'on trouvait impertinente la recherche de ce qui faisait le distinguer. Mais laissons ceci. Je veux simplement dire que, du premier moment où le baron parut à G – n, il exerça sur les habitudes, les manières, la personne, les dépenses, les goûts de toute la communauté l'influence la plus étendue, la plus despotique, mais en même temps la plus mal définie et la plus inexplicable. (p. 82)

Tout comme avant, le baron est qualifié d'« étrange » au lieu de « remarquable ». Qu'Hennequin ignore complètement les termes « unique » et « unicity », desquels le premier perd aussi ses italiques intensificateurs, à la faveur de termes moins forts : « disparité » et « distinguer » lui fait manquer à la fois une opportunité de souligner la bizarrerie à laquelle Hennequin s'attache et affecte négativement le style de Poe. Vers la fin de l'extrait, le traducteur perd une autre opportunité stylistique lorsqu'il néglige l'allitération. La réorganisation du texte est aussi frappante : il coupe les phrases en deux et paraphrase « the limits of the university » pour la plus précise « à G-n ». Les problèmes de langage sont peut-être les plus intéressants : la traduction du morceau de phrase « I will merely observe that » est importante car Hennequin, qui le traduit par « Je veux simplement dire que », semble avoir eu des problèmes en traduisant le verbe modal anglais « will ». À plusieurs reprises, ce verbe est traduit par « vouloir » à la première personne de l'indicatif, alors que le traducteur devrait choisir la première personne du futur ; cela indique une compréhension insuffisante de la langue anglaise.

Les deux citations qui suivent mettent en scène quelques changements importants au niveau des adjectifs. Comme nous l'avons affirmé, ces contes humoristiques de Poe sont restés inédits en France avant ces traductions, et ce conte nous montre une des raisons pour cela : le vocabulaire de Poe pourrait être trop compliqué. Dans la citation suivante, nous avons souligné quelques exemples tirés du présent conte :

This, too, when it was evident that the most egregious and unpardonable of all conceivable tricks, whimsicalities, and buffooneries were brought about, if not directly by him, at least plainly through his intermediate agency or connivance. (p. 295)

Et cela, quand il était visible que les plus excellents et les plus impardonnables de tous les tours possibles, les plus bizarres et les plus bouffons, étaient mis en train, sinon par lui, tout au moins par son fait, et avec sa complicité indirecte. (p. 83)

Le premier problème ici est qu'Hennequin prend le terme « *egregious* » et le traduit par un terme ayant une signification directement opposée, ce qui change la position du narrateur envers ce tour du baron⁵⁸. Pour la quatrième fois dans le récit, il opte de souligner l'étrangeté du baron, et traduit « *whimsicalities* », un nom, par « bizarres », un adjectif s'appliquant à « tours », qui n'a pas du tout une signification comparable. Il complète la phrase avec encore une autre périphrase, même si elle est assez petite. Parfois d'autres termes, tels que « mystifique » ci-dessous, font de la traduction de Poe un tâche difficile – parce que ce sont des néologismes.

The beauty, if I may so call it, of his *art mystifique* lay in that consummate ability (resulting from an almost intuitive knowledge of human nature, and a most wonderful self-possession,...)(p. 295)

...La beauté, si je puis ainsi m'exprimer, de son art de mystificateur, était dans son habileté consommée (résultat d'une connaissance presque intuitive des hommes, et d'un sang-froid surprenant,...) (p. 83)

Alors, le traducteur est confronté à trois décisions possibles : maintenir le néologisme, donner la traduction littérale de sa définition, ou en fournir une périphrase. Hennequin, fidèle à son

⁵⁸ Ceci nous rappelle la première citation que nous avons proposée dans cette section : « *although by no means* ».

habitude, a donné une périphrase tout en laissant tomber les italiques et en changeant la nature des termes « français » employés par Poe. De plus, le traducteur a aussi coupé le paragraphe où nous trouvons cet extrait, mettant la phrase au commencement d'un autre. Ce saut de paragraphe ne sert pas à séparer des idées, mais simplement à accourcir sa longueur.

Comme nous l'avons déjà abondamment relevé, Hennequin réorganise souvent les textes. Nous avons déjà mentionné un cas de réorganisation dans cette section ; en voici un autre :

They abounded in the most ultra German opinions respecting the *duello*. To these Quixotic notions some recent Parisian publications, backed by three or four desperate and fatal rencontres at G -n, had given new vigor and impulse; and thus the conversation, during the greater part of the night, had run wild upon the all-engrossing topic of the times.

The Baron, who had been unusually silent and abstracted in the earlier portion of the evening, at length seemed to be aroused from his apathy, took a leading part in the discourse, and dwelt upon the benefits, and more especially upon the beauties, of the received code of etiquette in passages of arms, with an ardor, an eloquence, an impressiveness, and an affectionateness of manner, which elicited the warmest enthusiasm... (p. 297)

Ils abondaient dans les opinions allemandes les plus extrêmes sur le duel. Certaines publications parisiennes récentes, appuyées par trois ou quatre rencontres désespérées et meurtrières à G-n, avaient donné une vigueur et une impulsion nouvelles à ces idées à la Don Quichotte. Aussi, la conversation, pendant la plus grande partie de la nuit, avait-elle roulé sur ce sujet préoccupant.

Le baron qui avait gardé un silence peu accoutumé pendant le commencement de la soirée, sembla enfin se réveiller de son apathie, prit la conduite de l'entretien et s'étendit sur les bienfaits, sur les beautés du code reçu de l'étiquette dans les rencontres. Il parla avec une ardeur, une éloquence, un sentiment, une onction, qui inspirèrent le plus grand enthousiasme... (p. 85)

La deuxième phrase est inversée dans cet exemple. L'accent n'est plus mis sur la nature des idées mais sur leurs effets. L'extrait est aussi rempli de paraphrases ainsi que d'éliminations et de changements d'adjectifs. Poe écrivait des phrases interminables ; c'est clairement un trait de son style qui est trop souvent perdu par Hennequin. Quant aux adjectifs, on constate spécifiquement que « fatal » devient « meurtrière », un terme bien plus fort et agressif, un choix qui affecte la nature légère du conte. Hennequin a aussi largement enlevé les termes « duellist » et « duello », soit les remplaçant par « duel » soit les supprimant entièrement, et ses tentatives de préciser le texte affaiblissent le style drolatique. De la même manière, Hennequin change souvent les sujets et pronoms tout au long de l'œuvre, spécifiquement quand il s'agit du baron.

Notre dernier exemple vient d'une lettre écrite par le baron Von Jung à son adversaire dans laquelle il le persuade d'annuler sa provocation au duel. C'est dans cette lettre que la blague du conte commence à se manifester. Le voici :

The nicety of your discernment in all the matters here treated, will be sufficient, I am assured, to convince you *that the mere circumstance of my referring you to this admirable passage, ought to satisfy your request, as a man of honor, for explanation.*
(p. 302)

La perfection de votre science sur le sujet traité dans cet écrit suffira, j'en suis certain, à vous convaincre qu'en vous renvoyant à ce passage je satisfais pleinement à votre demande d'explications. (p. 91)

Cet extrait, bien que réussi dans l'essentiel, commence avec un saut de paragraphe et néglige les italiques de Poe. Hennequin néglige encore une fois l'emphase sur une ligne qui forme une partie de la chute de la blague centrale à l'histoire⁵⁹. Poe veut que son lecteur porte une attention

⁵⁹ L'histoire se termine ainsi : le baron réfère son rival à ce passage (qui est incompréhensible), ce qui oblige le rival soit à admettre son incompréhension et donc son imbécillité, soit à s'accorder avec le baron pour annuler le duel. Il choisit d'annuler le duel, donc le baron a la vie sauve.

spéciale à ces lignes ; les décisions d'Hennequin interfèrent encore avec l'interprétation du lecteur et sont en conflit avec les désirs évidents de Poe.

Le style poésque est beaucoup affecté par les changements et les éliminations du traducteur, et le ton du récit est plus plat. Cependant, en dépit des fautes discutées, le conte arrive à être encore amusant entre les mains d'Hennequin, même s'il a perdu une bonne partie de son humour plus subtil en tentant de rendre le style du récit plus sophistiqué.

2.2.1.3. X-ING A PARAGRAB/UN ENTREFILET AUX X

Dans ce conte le lecteur est témoin d'une rivalité entre deux directeurs de périodiques où l'un offense l'autre qui répond avec un commentaire critique presque illisible. Une suite d'erreurs en résulte à l'amusement du lecteur. Nous considérons ce conte un travail d'humour. Il est facile de deviner pourquoi ce conte est resté inédit avant la traduction de Hennequin : Poe emploie un langage familier, et une portion principale du conte contient un long paragraphe rempli de lettres « o » qui est difficile à traduire de manière satisfaisante. Même le titre offre un exemple de langage informel, « paragrab » voulant dire « paragraphe ». Hennequin diminue l'humour du conte à maintes reprises : sa réorganisation de la narration, ses changements de sujet, ses éliminations et ses ajouts laissent beaucoup à désirer.

On trouve quelques infidélités dans le premier paragraphe, spécifiquement en ce qui concerne des changements de ponctuation, mais il y a aussi des modifications plus importantes. Hennequin cherche à améliorer et préciser le texte. Nous avons souligné les changements les plus importants :

As it is well known that the “wise-men” came “from the East,” and as Mr. Touch-and-go Bullet-head came from the East, it follows that Mr. Bullet-head was a wise man; and if collateral proof of the matter be needed, here we have it – Mr. B was an editor. Irascibility was his sole foible; for in fact the obstinacy of which men accused him was anything but his *foible*, since he justly considered it his *forte*. It was his strong point - his virtue; and it would have required all the logic of a Brownson to convince him that it was “anything else.”

I have shown that Touch-and-go Bullet-Head was a ‘wise man’ and the only occasion on which he did not prove infallible, was when, abandoning that legitimate home for all wise men, the East, he migrated to the city of Alexander-the-Great-o-nopolis, or some place of a similar title, out West. (pp. 1368-1369)

Il ne serait pas utile de discuter tous les problèmes ici, et vraiment la plupart d’entre eux parlent d’eux-mêmes. Le premier terme souligné, « la sagesse » est important. Cette traduction de « wise-men » ignore la référence biblique aux Rois Mages aussi bien que l’autre terme entre guillemets, « from the East », qui se trouvent dans le deuxième chapitre de l’Évangile de Saint Matthieu (Mabbott, p. 1375). Nous portons l’attention du lecteur plutôt sur les additions et les éliminations. Quelques termes, tels que « assez », sont ajoutés et diminuent la certitude avec

Il est généralement admis que la sagesse nous est venue d’Orient. Or M. Vaetvient Têtecarrée arrivait en droite ligne de l’Est ; il s’ensuit donc que M. Têtecarrée était un sage. S’il faut une preuve à cette démonstration, j’ajouterai que M. Têtecarrée était directeur d’un journal et qu’il n’avait qu’un seul faible, son irascibilité. Car à tout prendre, l’obstination dont on l’accusait n’était rien moins qu’un faible. Au contraire, M. Têtecarrée considérait assez justement que c’était là son grand coté, sa vertu. Je viens de dire que M. V. Têtecarrée était un sage. Il démentit en une seule occasion son incontestable flair. Ce fut quand il quitta le domicile légal des sages, l’Est, et qu’il vint se fixer dans la ville d’Alexandre-le-Grandonopolis, ou quelque lieu de nom analogue au fond du Farwest. (p. 123)

laquelle le narrateur parle. Un autre changement est si grand qu'il constitue vraiment un ajout : là où Hennequin improvise « son incontestable flair » lorsqu'il réorganise ce dernier paragraphe. On voit une longue élimination, soulignée ici dans la citation de Poe. Nous présumons que le traducteur a supprimé cette phrase afin d'éviter une explication sur Brownson, un philosophe qui appartenait à l'école des transcendantaux. C'est alors vraiment dommage, car Hennequin perd une blague qui est très spécifique aux goûts de Poe et qu'on retrouve souvent dans ses contes humoristiques. De plus, dans une autre tentative d'éviter la traduction difficile d'une phrase relevant de la culture anglaise, Hennequin enlève le morceau de phrase : 'so much for Buckingham!⁶⁰'. Finalement, l'échange de « legitimate » pour « légal » ne communique pas la même idée et nous fait penser encore une fois qu'Hennequin ne saisissait pas entièrement les nuances de l'anglais. Nous faisons suivre cette citation par une autre aussi marquée par la réorganisation typique de ce traducteur :

The leading article, I must admit, was brilliant – not to say severe. I was especially bitter about things in general – and as for the editor of “The Gazette,” he was torn all to pieces in particular. Some of Bullet-head’s remarks were really so fiery that I have always, since that time, been forced to look upon John Smith, who is still alive, in the light of a salamander. I cannot pretend to give *all* the Tea-Pot’s paragraphs *verbatim*, but one of them ran thus: (pp. 1369-1370)

L'article de tête, le premier Onopolis, était, je dois l'avouer, fort belliqueux, pour ne rien dire de plus. On s'en prenait, là-dedans, à toutes choses en général et, quant au rédacteur de la *Gazette* en particulier, il était mis en pièces. Quelques passages de ce factum étaient si incendiaires, que, depuis cette époque, j'ai considéré John Smith, qui vit encore, comme une sorte de salamandre. Je ne peux donner tout l'article, mais je me

⁶⁰ Cette réplique vient de la pièce de Shakespeare, Richard III. « Off with his head! So much for Buckingham. », une réplique qui a apparemment été improvisée par un acteur, M. Kean, lors de son interprétation de 1814. (Cochran, pp. 37-38). Il est vrai, cependant, que cette référence aurait été manquée par les Français, mais Hennequin ne profite pas de l'opportunité de les éduquer ou de souligner l'humour de ce passage.

souviens de sa fin qui était ainsi conçue :

(p. 124)

On commence avec un changement assez bizarre : Hennequin ne permet pas l'adjectif « severe » et traduit en laissant tomber cet aspect. L'usage de « s'en prendre » indique une action plus concrète tandis que le simple adjectif de Poe, « bitter » n'indique pas du tout une action. Il supprime le nom du personnage principal à un endroit, puis il élimine « been forced to » en faveur d'une traduction qui n'exprime pas cette exigence. La fin de l'extrait devient une paraphrase de l'original.

Néanmoins, le traducteur montre de temps en temps sa capacité de reproduire quelques aspects de l'original, et nous surprend en maintenant tout le discours entre parenthèses d'un long paragraphe (p. 126), mais la deuxième fois que Poe répète cette blague (p. 127) Hennequin ne la reprend pas. Il y a alors encore d'autres modifications. Dans les deux cas, il enlève les italiques de Poe et change la ponctuation à certains moments. Hennequin met tous les « O » en majuscule là où Poe n'emploie que des minuscules, et cette décision nuit à la lisibilité du paragraphe. Dans ce paragraphe, Hennequin fait de gros changements, mais le lecteur peut comprendre ce décalage car il dépend de l'usage excessif de la voyelle « O ». Nous ne reproduisons pas cet extrait en raison de sa longueur et de la difficulté à opérer une comparaison, mais nous invitons le lecteur intéressé à poursuivre sa propre analyse. Ces changements en provoquent nécessairement d'autres :

Meantime the devil to whom the copy was entrusted, ran upstairs to his "case," in an unutterable hurry, and forthwith made a commencement at "setting" the MS. "up." In the first place, of course, - as the opening word was "So" – he made a plunge into the

Cependant le compositeur qui tenait enfin sa copie, grimpa au premier étage à sa casse, et se mit aussitôt à l'œuvre, piquant sa feuille devant lui. Tout d'abord, le premier mot étant : « QuOi » il plongea dans le cassetin aux Q majuscules et en retira heureusement la

capital S hole and came out in triumph with a capital S. Elated by this success, he immediately threw himself upon the little-o box with a blindfold impetuosity - ... (p. 1372)

lettre cherchée. Pour le petit u, il en fut de même. Réjoui par ce succès, l'ouvrier se jeta immédiatement sur le cassetin aux O majuscules. (p. 128)

Le changement des « o » minuscules aux « O » majuscules est inutile, et Hennequin se trouve alors dans la nécessité d'ajuster le texte pour l'accommoder. Il n'est pas clair pourquoi notre traducteur n'emploie pas le terme « diable » en référence au compositeur comme le fait Poe, mais il perd la coloration que ce terme offre. Hennequin dédramatise la hâte du compositeur et son plaisir ridicule lorsque ce dernier arrive à trouver des lettres correctes.

Nous avons vu qu'Hennequin élimine des adjectifs importants. À l'encontre de cette tendance, il inclut des noms ou des adjectifs là où Poe ne le fait pas. Par exemple, Hennequin emploie le nom « diable » dans son entièreté là où Poe écrit, de manière suggestive, « d---l ». C'est dans le même esprit que notre traducteur ne traduit pas le langage familier des personnages. Il ne semble pas avoir bien considéré les effets résultants sur le style de Poe. Ce conte n'est pas le seul où Poe choisit un langage familier et phonétique, et Hennequin rate l'occasion de le partager avec son lectorat :

« What – what the d – l has become of all that were in the case? »

- Quoi ? Que diable sont devenus tous ceux de la casse ?

“I don't know, sir,” said the boy, “but one of theme ere G'zette devils is bin prowling bout here all night, and I spect *he's* gone and cabbaged 'em every one.”

- Ma foi, je ne sais pas, dit l'autre ; mais un de ces sacrés compositeurs de la Gazette est venu traîner par ici ce soir, et je me figure qu'il les aura raflés du premier au dernier.

“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

- Que le diable l'emporte ! Parbleu, je n'en doute pas, dit le metteur en pages, pourpre de colère. Mais tenez, Bob. Je vais vous dire quelque chose. Vous êtes un fameux luron,

every one of their i's and (d – n them!) their
izzards.” (pp. 1372-1373)

vous. A la première occasion vous passerez
chez eux et vous mettrez la main sur tous
leurs a et tous leurs z, à ces coquins. (p. 129)

La traduction est assez juste, mais manque encore une fois de cette couleur qu'on voit dans la version de Poe. En outre, Hennequin enlève tous les italiques. En supprimant le langage familier, Hennequin perd également deux jeux de mots dans l'extrait qui suit :

“Wery well,” replied Bob, “here goes it!” and
off he hurried to his case; muttering as he
went – “Considdeble vell, them ere
expressions, perticcler for a man as doesn't
swar. So I's to gouge out all their eyes, eh?
And d---n all their gizzards! Vell! this here's
the chap as is jist able *for* to do it.” The fact
is, that although Bob was but twelve years old
and four feet high, he was equal to any
amount of fight, in a small way. (p. 1373)

- Très-bien, dit Bob, on y va
Et il partit vers sa casse en marmottant : - Ça
va bien. – Quel diable d'entrefilet, - bien
drôle pour un homme qui n'a pas bu. – Je
m'en vais leur tirer l'œil à tous nos lecteurs,
et que le diable les prenne. – Voilà l'homme
pour faire ça.
Le fait est que Bob, quoiqu'il n'eût que
quinze ans, n'était un propre à rien que sous
certains rapports. (p. 130)

On constate qu'Hennequin emploie le terme « diable » à d'autres endroits que Poe dans un effort de réinsérer son usage, mais l'extrait lui-même est considérablement altéré. C'est après le saut de paragraphe que le traducteur perd la plaisanterie basée sur la taille de Bob, changeant même l'âge du personnage. De plus, dans le dernier passage souligné, Hennequin perd le jeu de mots entre la lettre « i » en anglais et le terme « eye », supprimant la phrase qui aurait dû la suivre. Nous devons admettre la difficulté présentée ici (nous nous rappelons qu'Umberto Eco décrit les jeux de mots comme des *perdite assolute* – des pertes absolues. [Eco, p. 95]), mais la solution la plus appropriée aurait été un commentaire sur les lettres que le personnage Bob va voler ou même une note de bas de page pour expliquer la nature familière et peut-être intraduisible du discours.

Pour terminer notre analyse, nous nous penchons sur le dernier paragraphe du récit. Hennequin, ici, ne résiste pas aux jeux de mots de Poe, qui sont dans ce cas facilement traduits d'une langue à l'autre, mais c'est plutôt un changement de terme et la phrase finale qui attire l'attention du lecteur :

One gentleman thought the whole an X-ellent joke.

Another said that, indeed, Bullet-head had shown much X-uberance of fancy.

A third admitted him X-entric, but no more.

A fourth could only suppose it the Yankee's design to X-press, in a general way, his X-asperation.

“Say, rather, to set an X-ample to posterity,” suggested a fifth.

That Bullet-head had been driven to an extremity, was clear to all; and in fact, since *that* editor could not be found, there was some talk about lynching the other one. (pp. 1374-1375)

Un Monsieur pensa que toute l'affaire était une eXcellente plaisanterie.

Un autre suggéra que M. Têtecarrée avait déployé une fantaisie eXubérante.

Un troisième admit que c'était une eXcentricité, mais rien de plus.

Un quatrième émit l'idée que le dessein du journaliste était simplement d'eXprimer son eXaspération[.]

Dites plutôt de laisser un eXemple à la postérité, dit un cinquième.

Il était clair pour tout le monde que M. Tête carrée avait été poussé à quelque eXtremité, et, comme on n'avait pu le trouver, on ne parla de rien moins que de lyncher son adversaire. (p. 132)

La perte du terme « Yankee » n'est pas nécessaire ici, et en fait diminue la connotation négative et humoristique qui lui est associée, spécialement étant donné que c'était un Yankee qui a écrit l'histoire. Peu importe si le lecteur français aurait conçu ce terme comme s'appliquant à tout Américain ; la blague n'en souffrirait pas. De plus, une note de bas de page aurait réglé tout doute éventuel. Enfin, la phrase sur laquelle Hennequin termine le conte est exagérée, tout comme il l'a fait à certains moments tout au long du récit.

Il est clair que ce conte présenterait beaucoup de problèmes pour n'importe quel traducteur, mais Hennequin n'a pas assez fait pour les circonvenir. Le récit perd de son humour. Il est plutôt bien paraphrasé et l'élégance qu'ajoute le traducteur nuit aux effets voulus par Poe. Nous préférons attendre une traduction plus belle que de perdre les sentiments comme Hennequin l'a fait ici.

2.2.1.4. *NEVER BET THE DEVIL YOUR HEAD/NE PARIEZ JAMAIS VOTRE TÊTE AU DIABLE*

Nous catégorisons ce conte sous le terme général d'humour, bien que le terme « absurde » pourrait être employé, en nous appuyant sur la description fournie par Poe comme Mabbott la cite : « The tale in questions is a mere Extravaganza levelled at no one in particular, but hitting right and left at things in general. » (Mabbott, p. 620). Nous devons aussi constater que, tout comme dans *Loss of Breath*, Poe fait quelques remarques désobligeantes sur le transcendentalisme. Par exemple lorsque Dammit se retrouve sans voix, le narrateur déclare que : « At all events, he is cured of the transcendentals » (Mabbott, p. 629). De plus, le narrateur observe à un autre moment que « it is not impossible that he was affected with the transcendentals. I am not well enough versed, however, in the diagnosis of this disease to speak with decision upon the point... » (Mabbott, p. 626). L'histoire met en scène un jeune infortuné, Toby Dammit, qui aime faire des paris, et qui dit souvent qu'il « parie sa tête au diable » (p. 158) et le Diable vient finalement réclamer son prix. Dans sa traduction, Hennequin montre les mêmes tendances que dans les contes précédents, mais surtout dans *Never Bet the Devil Your Head* il

s'adonne à une réorganisation extrême, que ce soit des termes individuels, des phrases, ou des paragraphes.

Hennequin commence sa traduction avec une élimination. À l'époque où Poe écrit on s'attendait à ce que toute histoire ait une morale, et les critiques ont souvent tenté de découvrir les morales cachées dans les textes (Silverman, p. 169). Poe, qui croyait au concept de *l'art pour l'art*, ne s'intéressait pas à la moralité de ses récits⁶¹. Ce conte répond à l'idée de l'importance des morales avec le sous-titre : 'A TALE WITH A MORAL', qui est ensuite enlevé par notre traducteur, tout comme il l'a fait auparavant avec le sous-titre de *Loss of Breath*. Dans ce cas en particulier, nous pourrions excuser l'élimination, mais étant donné que le traducteur a supprimé les sous-titres systématiquement, il vaut la peine de la souligner. Cette élimination est suivie directement par d'autres :

It would be a clever thing, too, in the way of poetical justice, to keep him there until his "Amatory Poems" get out of print, or are laid definitely upon the shelf through lack of readers. Every fiction *should have* a moral; and, what is more to the purpose, the critics have discovered that every fiction *has*. (p. 621)

Il serait sage par justice littéraire, de l'y garder jusqu'à ce que ses poèmes soient épuisés ou tombent en oubli faute de lecteurs. Car tout livre de fiction doit avoir une morale. Bien plus, les critiques ont découvert qu'aucun n'en manque. (p. 153)

Comme on peut maintenant s'y attendre, Hennequin retire les italiques et crée deux phrases à partir de trois. Sa traduction est aussi bien plus directe, sans les virgules et le ton prolix du narrateur, l'absence desquels nuisent à la représentation de la personnalité de Poe et de son narrateur. Pour cela le texte est moins intéressant et moins poésque. Dans l'extrait suivant,

⁶¹ Poe écrit « [T]he simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more — this poem written solely for the poem's sake. » (Poe, Poetic Principle, p. 1)

Hennequin réunit deux phrases, mais coupe un paragraphe en trois. Il y a d'autres problèmes également :

...Our more modern Scholiasts are equally acute. These fellows demonstrate a hidden meaning in "The Antediluvians," a parable in "Powhatan," new views in "Cock Robin," and transcendentalism in "Hop O' My Thumb." In short, it has been shown that no man can sit down to write without a very profound design. (p. 621)

Nos scholiastes plus modernes sont également perspicaces. Ces braves gens prouvent que les *Antidéluviens* ont un sens caché, que tel poème est une parabole, que tel autre ouvre de nouveaux horizons, que « Saute sur mon pouce » renferme des vues transcendantes ; bref il a été démontré qu'aucun homme ne peut s'asseoir pour écrire, sans quelque très-profond dessein. (p. 154)

Ici le lecteur constate qu'Hennequin néglige de traduire les noms spécifiques des références de Poe, par exemple en abandonnant deux titres soulignés. Le nom « transcendentalism » est traduit par l'adjectif « transcendantes » qui n'a pas du tout la même signification, car ici Poe veut se référer au transcendantalisme de Kant, et tout ce qu'Hennequin communique est l'idée de quelque chose de divin ou de remarquable.

Dans cet extrait, Hennequin élimine deux images et un adjectif important, parmi les autres changements que nous délinéerons. Nous avons souligné les différences importantes à cause de leur grand nombre :

Defuncti injuriâ ne afficiantur was a law of the twelve tables, and *De mortuis nil nisi bonum*, is an excellent injunction— even if the dead in question be nothing but dead small beer. It is not my design, therefore, to vituperate my deceased friend, Toby Dammit. He was a sad dog, it is true, and a dog's death it was that he died; but he himself was not to

Defuncti injuriâ ne afficiantur est une loi qui se trouvait gravée sur les Douze Tables, et *de mortuis nil nisi bonum* est un précepte excellent, même si le mort dont il s'agit n'a été que fort peu de chose. Il n'entre donc pas dans mon dessein de vitupérer la mémoire de mon ami Tobias Dieumedamne. C'était un mauvais garnement, il est vrai, et il n'eut que

blame for his vices. They grew out of a personal defect in his mother. She did her best in the way of flogging him while an infant – for duties to her well-regulated mind were always pleasures, and babies, like tough steaks, or the modern Greek olive trees, are invariably the better for beating – but, pour woman! she had the misfortune to be left-handed, and a child flogged left-handedly had better be left unflogged. (p. 622)

la mort qu’il méritait. Mais il n’était, certes, nullement à blâmer pour ses vices, qui provenaient d’un défaut physique de sa mère. Celle-ci fit pour son fils ce qu’elle put, le fouettant à tour de bras quand il était en bas-âge Car pour elle les devoirs étaient des plaisirs, et elle était persuadée que les enfants, comme les beafsteaks coriaces, gagnent à être battus. Mais, la pauvre femme ! Elle avait la malechance [sic] d’être gauchère et, pour un marmot, être fouetté de la main gauche est pire que de ne pas l’être du tout. (p. 155)

Bien que nous ne puissions pas affirmer que cette traduction est pauvrement amenée, il y a des modifications importantes à prendre en compte. En premier lieu, l’élimination du terme « deceased » est grave : Hennequin enlève encore une information qui présage la fin du conte et incite le lecteur à poursuivre sa lecture. Même si le lecteur français interprète « mémoire » comme une indication de la mort de Tobias, le terme ne peut jamais être aussi dur que celui de Poe ; le lecteur perd donc cet aspect du style. Poe avait un penchant bien connu pour les litotes, mais ici il a choisi de s’exprimer directement et cela devrait être montré. Deuxièmement, Hennequin semble complètement incapable d’apprécier les raisons pour lesquelles Poe a choisi des phrases courtes – même fragmentaires – et pour lesquelles il a choisi des phrases longues avec des subordonnées interminables, et il fait preuve de cette tendance dans ce passage. En fait, à la fin de cet extrait notre traducteur insère un saut de paragraphe qui n’existe pas chez Poe.

Hennequin montre son aversion pour la répétition de Poe à la page 159 (Mabbott, p. 625), où il élimine le terme « then » du début de chaque ligne. Notons aussi les changements au niveau des titres des périodiques ou des histoires auxquels Poe se réfère dans le conte. Par exemple, le

« North American Quarterly Humdrum » devient « le Somnifère de L'Amérique du Nord » et « Dial » et « Down-Easter » deviennent « le Quotidien » et « la Revue » (Hennequin p. 154, Mabbott p. 622). Comme nous l'avons vu précédemment, Hennequin a parfois aussi changé la nature syntaxique de quelques termes. Dans la citation suivante, il effectue ce type de changement et le lecteur peut ainsi observer son penchant à paraphraser la version originale :

<p>At this the little odd gentleman seemed pleased – God only knows why. He left his station at the nook of the bridge, limped forward with a <u>gracious</u> air, took Dammit by the hand and shook it cordially, looking <u>all the while</u> straight up in his face with an air of the most <u>unadulterated benignity which it is possible for the mind of man to imagine</u>. (p. 629)</p>	<p>En entendant cela, le vieux Monsieur sembla réjoui, Dieu seul sait pourquoi. Il quitta son <u>encoignure</u>, s'avança en clopinant, prit <u>gracieusement</u> la main de Dieumedamme et la secoua cordialement, le regardant en face en face avec un air de <u>bienveillance sans mélange</u>. (p. 164)</p>
--	---

Dans ce passage, Hennequin fait une transposition en échangeant l'adjectif « gracious » pour l'adverbe « gracieusement », effectivement déplaçant aussi le terme descriptif : chez Poe, c'est l'air qui est gracieux ; chez Hennequin c'est l'action qui est gracieuse. Plus clairement, les transpositions de cet extrait montrent l'effort fait par Hennequin de condenser tout le matériel possible dans un langage plus précis, qui se trouve dans tous ces récits. Le problème avec cette méthode est que, une fois de plus, il ne parvient pas à transmettre les images, les effets, et la personnalité du conte et de son auteur originel. Les termes soulignés donnent la preuve de cela : trois fois dans ces quatre lignes, Hennequin laisse tomber des aspects de la narration qui peignent l'atmosphère de la scène. Cela tout particulièrement après les derniers termes soulignés (qui sont d'ailleurs parfaitement littéralement traduits) où Hennequin laisse tomber « which it is possible for the mind of man to imagine », perdant donc la possibilité de garder l'allitération et le

contenu. Nous faisons suivre ce paragraphe par un autre qui se trouve maltraité par notre traducteur :

“Ahem!” replied my friend, taking off his coat with a deep sigh, tying a pocket-handkerchief around his waist, and producing an unaccountable alteration in his countenance by twisting up his eyes, and bringing down the corners of his mouth – “ahem!” And “ahem,” said he again, after a pause’ and not another word more than “ahem!” did I ever know him to say after that. “Aha!” thought I, without expressing myself aloud – “this is quite a remarkable silence on the part of Toby Dammit, ... (p. 629)

-Bon, répliqua mon ami en ôtant sa veste avec un profond soupir, et attachant un mouchoir autour de sa ceinture. Il avait modifié sa physionomie d’une façon indescriptible en remontant les coins de ses paupières, et en abaissant ceux de ses lèvres.

-Bon.

Il répéta ensuite encore une fois « bon » et depuis je ne lui ai pas entendu dire un mot de plus.

Oh, oh, pensai-je à part moi voilà un mutisme bien remaquable [sic] pour Dieumedamme.

(pp. 164-165)

La réorganisation dans cette citation est saisissante. Nous n’en pouvons pas être surpris, mais l’étendue des différences inutiles incorporées par Hennequin est quand même frappante, spécialement étant donné la célébrité du traducteur. De plus, la ponctuation est encore une fois ignorée et changée, et la diction est donc rendue moins drôle

Nous trouvons cette traduction encore moins réussie que les deux précédentes :

Hennequin semble avoir fait des contes humoristiques de Poe une série d’histoires de moins en moins strictement amusantes, dépourvues des caractéristiques si iconiques de Poe. Dans le conte suivant, nous verrons ces lacunes de plus près.

2.2.1.5. BON-BON/LE PHILOSOPHE BON-BON

Tout comme dans *Never Bet the Devil Your Head*, Poe présente le diable en tant que personnage dans *Bon-Bon*, que nous pouvons qualifier de conte absurde. Dans le conte, le métaphysicien et restaurateur français éponyme reçoit la visite d'un petit vieil homme. Bon-Bon identifie l'homme immédiatement comme le diable. Écrivant un exposé et buvant du vin mousseux tout au long de l'interaction, Bon-Bon devient de plus en plus ivre. Hennequin laisse tomber presque entièrement l'aspect culinaire de l'histoire en ce qui concerne l'emploi de Bon-Bon, ce qui affaiblit la comédie lorsqu'on apprend que le diable aime manger les âmes comme on aime manger des pâtisseries. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous analyserons aussi la traduction de Rabbe – nous verrons ici la traduction d'Hennequin, et le lecteur doit se référer à la prochaine section pour la comparaison simultanée. Cette traduction de *Bon-Bon* ne fait pas du tout exception aux tendances et méthodes que nous avons déjà identifiées. Hennequin répète les mêmes types de changements : des éliminations (qui sont les plus étendues dans ce conte), des paraphrases, des changements de ponctuation et des réorganisations se retrouvent partout dans le conte. De manière intéressante, il commence à altérer les adjectifs et pronoms dans ce conte plus que dans les autres que nous avons examinés.

Ces changements commencent avec le titre, devenu chez Hennequin *Le Philosophe Bon-Bon*, mais ce sont les éliminations qui suivent qui sont les plus importantes : Hennequin enlève encore une fois la citation donnée par Poe, puis il fait disparaître trois pages entières du début du conte. Le traducteur a averti son lecteur de quelques éliminations en raison du caractère superflu du texte affecté, mais il ne nous semble pas que ces pages puissent se qualifier ainsi. Dans ces premières pages, le lecteur fait la connaissance de Bon-Bon et de sa philosophie, pour la plupart

à travers des analogies culinaires – un aspect récurrent du conte qu’Hennequin généralement omet. Lorsque notre traducteur commence finalement à la quatrième page, il traduit une partie d’un paragraphe puis ignore le reste de la page, recommençant avec la page qui suit. Il reformule donc quatre pages en un seul paragraphe :

To enter the little *Café* in the *Cul-de-Sac* Le Febvre was, at the period of our tale, to enter the *sanctum* of a man of genius. Bon-Bon was a man of genius... (p. 100)

[...]

Upon stepping over the threshold, the whole interior of the building presented itself to view. A long, low-pitched room, of antique construction, was indeed all the accommodation afforded by the *Café*. In a corner of the apartment stood the bed of the metaphysician. An array of curtains, together with a canopy *à la Grecque*, gave it an air at once classic and comfortable. In the corner diagonally opposite, appeared, in direct family communion, the properties of the kitchen and the *bibliothèque*. A dish of polemics stood peacefully upon the dresser. Here lay an oven-full of the latest ethics – there a kettle of duodecimo *mélanges*. Volumes of German morality were hand and glove with the gridiron – a toasting fork might be discovered by the side of Eusebius – Plato reclined at his ease in the frying pan – and

Quand on avait passé le seuil de la petite maison qu’habitait notre philosophe, dans le Cul-de-sac Lefèbvre, à Rouen, on apercevait une chambre profonde, basse de plafond, de construction antique. Dans un coin était le lit du métaphysicien. Un système de rideaux et un canapé à la grecque l’entouraient classiquement et confortablement. Dans l’angle opposé gisaient des livres. Une grande cheminée s’épandait vis-à-vis de la porte. A droite, dans une armoire entrebâillée, on découvrait un bataillon formidable de bouteilles étiquetées.

C’est dans ces lieux qu’une nuit, vers une heure, dans l’hiver de 17... Pierre Bon-Bon, ayant écouté quelque temps les propos de ses voisins...(Hennequin p. 95)

contemporary manuscripts were filed away upon the spit.

In other respects the *Café de Bon-Bon* might be said to differ little from the usual *restaurants* of the period. A large fire-place yawned opposite the door. On the right of the fire-place an open cupboard displayed a formidable array of labelled bottles.

It was here, about twelve o'clock one night, during the severe winter of ---, that Pierre Bon-Bon, after having listened for some time to the comments of his neighbours... (Poe, p. 101)

Les retranchements diminuent les effets humoristiques que Poe a développés au fil des passages ignorés. C'est ici que nous perdons les bons mots sur la cuisine et la philosophie, et cette élimination crée une série d'autres problèmes avec la traduction. Sans le contexte donné dans les pages supprimées, Hennequin n'est pas capable de traduire les autres plaisanteries des pages qui suivent. Le conte devient donc moins drôle et beaucoup moins juste. La citation que voici montre les types de paraphrases faites par notre traducteur :

If Bon-Bon had been astonished at the incident of the book, his amazement was now much increased by the spectacle which here presented itself to view. In raising his eyes, with a strong feeling of curiosity to ascertain the color of his guest's, he found them by no means black, as he had anticipated – nor gray, as might have been imagined – nor yet hazel nor blue – nor indeed yellow nor red – nor purple – nor white – nor green – nor any other

L'incident du livre avait étonné Bon-Bon ; mais ce qu'il vit alors le saisit bien davantage. En levant la tête, curieux de savoir quelle couleur avaient les yeux de son hôte, il découvrit qu'ils n'étaient ni noirs, ni gris, ni noisette, ni bleus, ni jaunes, ni rouges, ni d'aucune couleur céleste, terrestre ou marine. Bref, Bon-Bon s'aperçut que Sa Majesté n'avait pas trace d'yeux, ni apparence qu'elle

color in the heavens above, or in the earth
beneath, or in the waters under the earth. In
short, Pierre Bon-Bon not only saw plainly
that his Majesty had no eyes whatsoever, but
could discover no indications of their having
existed at any previous period - ... (Poe, p.
106)

en eut possédé à aucune époque précédente ;
... (p. 101)

Bien que ces paraphrases soient justes dans une certaine mesure, dans le contexte d'une œuvre littéraire – tout particulièrement celle d'un auteur qui proclame que chaque mot qu'il écrit a une raison d'être précise⁶², la perte de la phrase complète nuit à l'humour et à la qualité générale de la traduction. Cette citation montre aussi, comme d'habitude, des changements liés à la ponctuation et aux italiques. Cette tendance se poursuit à la page suivante :

..., and I have no earthly acquaintance,
consequently, with any of its philosophy.”
“What do you think of – what do you think of
– hiccup! – Epicurus?”
“What do I think of *whom*?” said the devil, in
astonishment; “you cannot surely mean to
find any fault with Epicurus! What do I think
of Epicurus! Do you mean me, sir? – I am
Epicurus! I am the same philosopher who
wrote each of the three hundred treatises
commemorated by Diogenes Laertes.”
“That’s a lie!” said the metaphysician, for the
wine had gotten a little into his head. (p. 109)

...Je n'ai donc eu, sur terre, aucune relation
avec les philosophes latins.
-Que pensez-vous, - un hoquet – que pensez-
vous, - un hoquet – d'Epicure ?
-Ce que je pense d'Epicure ? dit le diable
surpris – J'espère que vous n'avez rien à
reprocher à Epicure ? Est-ce à moi que vous
parlez, Monsieur ? C'est moi qui suis Epicure.
Je suis celui qui a écrit, du premir [sic] au
dernier, les 300 traités commémorés par
Diogène Laërce.
-Ça c'est un mensonge, dit le métaphysicien
auquel le vin était monté à la tête. (p. 104)

À la suite de la citation qui précède, l'échange humoristique entre les deux personnages continue de se développer. Bon-Bon donne six synonymes de « sans doute », en essayant de dire ce qu'est

⁶² Nous nous référons à *The Philosophy of Composition*, l'essai très célèbre et souvent traduit où Poe décrit la méthode par laquelle il a achevé *The Raven* et ses autres œuvres.

l'âme, et le diable réplique chaque fois « No, Sir ! ». À chaque reprise, Hennequin supprime le point d'exclamation, encore une fois affaiblissant l'effet que Poe a cherché à produire. Le diable d'Hennequin devient plus sérieux que celui de Poe.

Tout comme dans *Mystification*, Hennequin change très souvent les désignations des personnages. Par exemple à la page 102 de sa traduction, il y a « the guest » qui devient « Sa Majesté » (p. 102), « our friend » qui devient simplement « philosophe » (p. 102), « Pierre » et « Pierre Bon-Bon » qui deviennent « Bon-Bon ». On peut noter cette même faute ici :

But, plans even the most skilfully matured are often thwarted in the outset of their application – and the <i>restaurateur</i> found himself <i>nonplussed</i> by the very first words of his visiter's [sic] speech. (p. 105)	Mais les plans le plus habilement ourdis sont souvent déjoués quand il s'agit de les appliquer. Aux premiers mots de l'intrus, Bon-Bon tomba de son haut. (pp. 99-100)
--	---

Il y a, clairement, d'autres problèmes dans cet extrait. À cause de son choix de ne pas inclure la carrière culinaire de Bon-Bon, Hennequin n'est pas capable de traduire la désignation fidèlement, donc il n'est pas capable d'employer correctement les italiques non plus. De plus, le texte est coupé en deux phrases dont la deuxième est lourdement retouchée stylistiquement ; encore une fois Hennequin nous donne une paraphrase.

Les infidélités dans cette traduction continuent. Nous en discuterons davantage lors de sa comparaison à celle de Rabbe, car la retraduction de ce dernier éclaire les défauts de la présente incarnation. Nous sommes convaincue que le lecteur a pu se faire à ce point une bonne idée de ce qui caractérise l'approche d'Hennequin à ce conte, aussi bien qu'aux autres.

Conclusion

Les traductions d'Hennequin auraient été plus respectables si elles avaient eu une logique unique pour les lier, cependant la nature inconstante et presque arbitraire qui les caractérise dénonce l'absence d'une méthodologie qui serait adéquate à la traduction non seulement des paroles de Poe, mais de son esprit comme il s'exprime dans ses contes. Les tentatives de francisation et de concision opérées par Hennequin ne permettent pas aux traductions de communiquer les mêmes sentiments, surtout dans les contes humoristiques. Souvent ses éliminations sont d'envergure ou inexplicables, et nous trouvons que son adaptation reflète ses goûts à lui bien plus qu'elle ne reflète ceux de Poe. De plus, les analyses affirment au lecteur ce que nous avons suggéré au début : Hennequin écrit dans l'espoir de gagner le plus grand nombre de lecteurs possible et a altéré les contes ouvertement et, de toute évidence, sans honte.

2.2.2. FÉLIX RABBE

Félix Rabbe est le traducteur responsable de la diffusion de l'œuvre de Percy Bysshe Shelley en France et c'est pour ce travail qu'il est le mieux connu. Il a aussi traduit une œuvre de George Moore, *Les Oiseaux* d'Aristophane, des pièces de Marlowe, et des biographies anglaises d'auteurs comme Thomas Paine. Il a aussi eu une carrière de critique et biographe avec des œuvres sur Jeanne d'Arc, Shelley, et Byron, tous ces travaux étant faits entre 1885 et 1900 (Polet et al, p. 528)⁶³.

Dans une critique de la traduction anglaise de *Shelley : sa vie et ses œuvres* (1887) sous le titre *Shelley: the Man and the Poet* (1888), Melville B. Anderson se prononce contre la présentation idéaliste de la vie et des actions de Shelley, tel que Rabbe le dépeint. Anderson l'accuse de faire preuve d'une sensibilité par trop « flexible » :

That Shelley should desert Harriet when life became difficult with her and when Mary was so incomparably more attractive to him, somehow appears much more reasonable to the flexible intelligence of the Frenchman than to the rigid moral sensibility of the Englishman! It is then no matter for surprise that SHELLEY'S French translator turns out to be his staunchest admirer and most loyal biographer. (Anderson, p. 159)

Cette citation, qui porte clairement sur Shelley, et le reste de la critique nous donne des renseignements précieux sur Rabbe : s'il adorait un auteur, cet amour (et l'amoralité qu'Anderson décrit comme naturelle aux Français) pouvait altérer son jugement. Cette tendance pourrait se présenter lors de l'analyse de Poe, mais nous verrons que cet amour semble avoir mené à une interprétation plus fidèle dans la traduction. Quand Rabbe a porté son attention sur

⁶³ *Patrimoine littéraire européen*, De Boeck et Larcier. 2000.

l'œuvre de Poe en 1887, il a expliqué ses choix et les changements qu'il estimait nécessaire d'y effectuer :

Les *Contes et Essais* de Poe, dont nous publions aujourd'hui la traduction, sont à peu près inédits pour le lecteur français. Si nous nous sommes permis d'en reproduire deux : *L'inhumation prématurée* et *Bon-Bon*, déjà excellemment traduits par M. Hennequin, c'est que, de son propre aveu du reste, il y a dans sa traduction des lacunes qui nous ont paru assez importantes pour qu'on pût regretter cette mutilation, et la réparer au profit du lecteur. (Rabbe, pp. 7-8)

Ici Rabbe fixe son regard sur Hennequin, l'affront cette fois retourné sur son traducteur rival dans cette citation où « excellemment » est employé de manière sarcastique. Nous trouvons que ces estimations sont justes. De plus, dans l'introduction à ses traductions, Rabbe fait référence directement à l'humour de Poe, là où Hennequin ne faisait rien de semblable :

S'ils [ses contes] n'ont pas au même degré les caractères d'intérêt et de pathétique poignant, les hautes qualités pittoresques ou dramatiques de certains récits plus connus que l'on est convenu d'appeler les chefs-d'œuvre de Poe, ils se recommandent singulièrement pour la plupart, à notre avis, par une veine d'humour et de malice incomparable, et par une originalité de composition et de forme d'autant plus frappante que les sujets semblaient moins prêter à l'inattendu et à la fantaisie. Le fantastique et le grotesque y revêtent un air de gravité et de sang-froid qui est du plus haut comique, et donne à la satire ou à la leçon morale un relief des plus saisissants. (Rabbe, pp. 9-10)

Les contes choisis par Rabbe sont ceux qui présentent les plus grandes difficultés en traduction. Ils contiennent des expressions familières, des discours familiers écrit avec une orthographe bizarre, et des répétitions dans l'anglais qui ne s'accordent pas avec la manière plus précise de la langue française. Nous verrons si Rabbe se montre à la hauteur de la tâche.

2.2.2.1. RABBE ET SES RETRADUCTIONS :

Il existe d'autres retraductions de Rabbe qui ne font pas partie de notre corpus, telles que *The Premature Burial* et *Some Secrets of the Magazine Prison House*, dont la première est une reprise d'une œuvre d'Hennequin de qui, il est clair, Rabbe n'avait pas beaucoup apprécié les traductions. Dans cette section, nous verrons les changements apportés par Rabbe et comment son style différait dans deux contes humoristiques traduits par Mendès et Hennequin : *How to Write a Blackwood Article* et *Bon-Bon*. Comme nous avons déjà vu les premières traductions, nous analyserons les retraductions en faisant une comparaison entre Rabbe et les autres traducteurs.

2.2.2.1.1. HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE : RABBE ET MENDÈS

La différence principale entre ces deux traducteurs est sans doute la littéralité de leurs approches. Mendès adopte clairement une méthode correspondante avec la traduction mot à mot, et cela plus strictement que ne l'a fait Rabbe, un traducteur qui, cela est évident, a cherché à être fidèle aux textes traduits. Cependant, Rabbe s'éloigne de temps en temps de son modèle là où Mendès l'évite presque toujours. Nous offrons surtout des exemples de l'étendue de cette littéralité de Mendès comparé à Rabbe et les effets qu'elle a sur le conte dans son entièreté.

Tout d'abord, il est important de remarquer brièvement que l'usage des notes de bas de page est différent dans les deux versions, et que ces différences ont rapport au traitement différent des langues étrangères dans le récit et aux jeux de mots employés. Le premier nom de

ce genre dans le texte est « Tabitha Turnip ». Rabbe ne traduit pas le nom dans le corps du texte, mais dans une note de bas de page afin de signaler sa définition française tout en gardant l'allitération (p. 101). Mendès traduit le nom, mais met aussi une note de bas de page signalant la signification anglaise (p. 229). Dans l'ensemble, cependant, les différences sont directement liées à ce qui est traduit et à ce qui reste en langue originale⁶⁴. Par exemple, Poe donne les titres de deux livres allemands en langue allemande (pp. 341-342) ; Mendès les traduit et ajoute une note de bas de page pour indiquer qu'il traduit (p. 113), alors que Rabbe maintient l'allemand, employant une note aussi, avec une traduction en français (p. 232). Voici un autre exemple pertinent :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
<p>There is a tolerably good translation of it in <i>Hudibras</i> - For he that flies may flight again, Which he can never do that's slain. (p. 346)</p>	<p>...Il y a une assez bonne traduction de cette phrase dans <i>Hudibras</i> : For he that flies may flight again, Which he can never do that's slain.¹</p> <p>¹Le fuyard peut combattre encore, Ce que ne peut celui qui est tué. (p. 121)</p>	<p>Il y a une traduction supportable dans <i>Hudibras</i> : Car celui qui s'enfuit peut encore combattre, Ce que celui-là ne peut jamais, qui est tué. (p. 235)</p>

⁶⁴ Il y a une traduction intéressante du nom de la société dont Psyché fait partie : Mendès créé un nouveau nom afin de produire un acronyme naturel en langue française, tandis que Rabbe garde le nom anglais. Ni l'un ni l'autre ne donne de note de bas de page pour donner une traduction du nom original ou l'anglais du texte original. Voici le nom fourni par Mendès : « Journal Omniscient, Littéraire, Idéologue Et Fashionable, Organisateur Urbain, Rural, Nécrologique, Égalitaire Et Démoniaque, Embrassant Beau-Arts, Sciences Biologiques, Liturgiques Et Universellement Sociologiques. » L'acronyme pour ce nom est « J.O.L.I.E.F.O.U.R.N.É.E.D.E.B.A.S.B.L.E.U.S. » (1876, pp. 133-134). Le nom de Rabbe (et de Poe) est le suivant : « Philadelphia, Regular, Exchange, Tea, Total, Young, Belles, Lettres, Universal, Experimental, Bibliographical, Association, To, Civilise, Humanity », avec l'acronyme « P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H » (pp. 104-105). La traduction de Mendès est sensiblement différente, mais son acronyme est apte.

La citation dans le texte est donnée comme la traduction d'une phrase grecque. La décision de la donner en anglais ou en français appartient donc au traducteur, mais c'est plus logique de la traduire – quelle signification pourrait avoir une traduction anglaise d'une phrase grecque pour le lecteur français ? La traduction de Mendès se montre plus pertinente, et la littéralité de Rabbe dans ce cas n'est pas nécessaire ou fonctionnelle. Cet extrait est un des seuls où Rabbe est plus littéral que son rival, et nous le faisons suivre par un autre qui montre le premier décalage, pris du premier paragraphe du récit. Cette citation nous aide à commencer à analyser la littéralité de Mendès. Nous avons souligné les changements de Rabbe :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
I have been assured that Suky is but a vulgar corruption of Psyche, which is good Greek, and means “the soul” (that’s me, I’m <i>all</i> soul) and sometimes “a butterfly,” which latter meaning undoubtedly alludes to my appearance...(p .336)	<u>Je sais de source certaine</u> que Suky n’est que la corruption vulgaire <u>du mot <i>Psyché</i></u> , qui est de l’ <u>excellent</u> grec, et signifie <u>l’âme</u> , (c’est-à-dire Moi, <u>car</u> je suis <i>tout</i> âme) et quelquefois aussi <u>une abeille</u> , sens qui fait <u>évidemment</u> allusion à mon aspect extérieur,...(p. 101)	On m’a assuré que Suky est seulement une corruption vulgaire de Psyché, qui est bon grec et signifie « l’âme » (c’est bien moi, je suis <i>toute</i> âme), et signifie aussi « un papillon ». Cette dernière signification, indubitablement, fait allusion au bel air que j’ai...(p. 229)

Le lecteur remarque que Mendès traduit quasiment chaque mot de Poe individuellement et avec la même syntaxe, tandis que Rabbe échange « good » pour « excellent », « undoubtedly » pour « évidemment », etc. Ces changements ne sont pas très significatifs, certainement, mais sont-ils nécessaires ? Cependant, il y a un vrai changement dans les lignes de Rabbe ; en fait, c’est ici que le lecteur voit une grande différence entre les travaux : le changement du « papillon » de Poe et de Mendès à « abeille » par Rabbe. Le changement est curieux et n’a pas d’explication

évidente. Il est possible que Rabbe n’ait pas bien compris le terme employé par Poe, mais ce n’est pas probable. Les lignes suivantes, qui décrivent la tenue multicolore de Psyché, ne soutiennent pas cette hypothèse, car Psyché ne porte rien qui la ferait ressembler à une abeille.

Les décalages continuent. Considérons par exemple cette citation contenant des éliminations de la part de Rabbe :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
<p>If you wish to write forcibly, Miss Zenobia, pay minute attention to the sensations.”</p> <p>“That I certainly will, Mr. Blackwood,” said I.</p> <p>“Good!” he replied. “I see you are a pupil after my own heart. But I must put you <i>au fait</i> to the details necessary in composing what may be denominated a genuine Blackwood article of the sensation stamp – (p. 340)</p>	<p>Si vous voulez <u>faire de l’effet</u> en écrivant, miss Zénobia, <u>soignez, soignez les sensations.</u> »</p> <p>« <u>Je n’y manquerai pas</u>, M. Blackwood. », dis-je.</p> <p>« Très bien, » répliqua-t-il.</p> <p>Mais je dois vous mettre au fait des détails de la composition de ce qu’on peut appeler un véritable <i>Blackwood</i> à sensations – (p. 110)</p>	<p>Si vous désirez écrire énergétiquement, miss Zénobia, <u>accordez une attention minutieuse aux sensations !</u> »</p> <p>-Je le ferai certainement, myster Blackwood.</p> <p>-Bien ! reprit-il. <u>Je vois que vous êtes une élève selon mon cœur</u> ; je vais donc vous mettre au fait des détails <u>nécessaires</u> à la composition de ce qui peut être appelé un <u>authentique article Blackwood, du cachet sensateur.</u> – (pp. 231-232)</p>

Mendès maintient beaucoup plus du discours que Rabbe, comme indiqué par les parties soulignées de la troisième colonne. Cet extrait contient aussi une des traductions les plus intéressantes de notre étude, car Mendès traduit avec une néologisme : « sensateur ». Poe a souvent créé des mots selon ses besoins ou désirs, et ici Mendès montre le même esprit

innovateur.⁶⁵ Néanmoins, Mendès fait quelques changements. Il échange « must » pour « vais » et ajoute un point d'exclamation, mais tout en maintenant un autre où Rabbe ne le fait pas. Ni Rabbe ni Mendès ne gardent les italiques qu'emploie Poe pour le français « au fait ». Ils ont, peut-être, supposé que Poe voulait simplement employer des italiques selon les normes grammaticales pour l'usage d'une langue étrangère dans un texte. C'est pour la même raison que l'omission est regrettable : l'usage des langues étrangères, spécialement du français, est un trait stylistique qui, ici, n'est pas partagé avec les lecteurs français, étant retiré sans nécessité. Rabbe ajoute des italiques au terme « Blackwood », et maintient le « said I » de Poe après la réponse de Psyché. De plus, Mendès laisse tomber un autre trait stylistique juste après la citation précédente : celle de la répétition omniprésente. Mendès (p. 232) ne fait pas la répétition d'« ou » comme le font Rabbe (p. 111) et Poe (p. 340). C'est une perte stylistique de la part de Mendès, qui nous semble très rare dans sa traduction. Sa fidélité est rythmique, une règle presque jamais enfreinte.

Voici un autre exemple qui met l'accent sur cette précision de Mendès comparativement à Rabbe. Nous soulignons les traductions inexactes dans le texte de ce dernier :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
The words must be all in a whirl, like a humming-top, and make a noise very similar, which answers remarkably well instead of meaning. This is the best of all possible styles where the	Les mots doivent <u>tourbillonner</u> tous ensemble et <u>bourdonner</u> comme une toupie ; <u>ce bourdonnement tient lieu de sens</u> . C'est le meilleur de tous les styles possibles, quand l'écrivain	Tous les mots doivent être dans un tournoiement pareil à celui d'une toupie, et offrir, en place de signification, un bruit semblable à celui de la toupie, ce qui répond parfaitement au but. C'est le meilleur de tous les tons

⁶⁵ Comme nous l'avons déjà montré, Mendès a aussi gardé l'usage du terme « aurículas », Rabbe ne fait pas de même, employant plutôt l'amplification.

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
writer is in too great a hurry to think. (p. 341)	<u>n'a pas le temps</u> de penser. (p. 112)	possibles, quand l'écrivain est trop pressé pour penser. (p. 232)

La transposition de Rabbe qui fait passer « be all in a whirl » à « tourbillonner » est belle, concise et convenable, mais on constate que Mendès laisse la phrase exactement comme la version originale, sans transposition nécessaire. La même technique est employée directement après avec le verbe « bourdonner » qui répond à « make a noise », et bien que Mendès reste, mis à part cela, rigoureusement littéral, il répète le nom « toupie » là où ni Poe ni Rabbe ne le font.

Voici un autre exemple de la littéralité comparative de Mendès :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
...- but as I was really in a great hurry, and had not another minute to spare, I was reluctantly forced to expedite my departure, and accordingly took leave <i>at once</i> – somewhat more abruptly, I admit, than strict courtesy would have, otherwise, allowed. (p. 347)	Mais comme j'étais réellement très pressée, et que je n'avais pas une minute à perdre, je me vis forcée malgré moi de m'en aller, et de prendre congé un peu plus brusquement, je l'avoue, que ne l'aurait demandé la stricte politesse. (p. 123)	Mais, comme j'étais réellement très-pressée, et que je n'avais plus moment à perdre, je fus contre mon gré forcée de précipiter mon départ, et conséquemment je pris congé aussitôt – un peu plus brusquement, je l'admets, que la simple politesse ne me l'aurait permis en d'autres cas. (p. 236)

Rabbe fait ici une paraphrase là où Mendès est soigneux et attentif à ne perdre aucun mot, gardant aussi les apostrophes et le tiret. Il faut remarquer que les traducteurs coupent tous deux la phrase de Poe en deux, ce qui est une réorganisation qu'ils font assez souvent. Voici une dernière comparaison où nous constatons des différences plus subtiles :

Poe**Rabbe****Mendès**

..., but if bread and butter be your real meaning, be cautious, my *dear* Miss Psyche, not on any account to say ‘bread and butter!’” (p. 342)

... ; mais si vous avez réellement en vue une tartine de pain et de beurre, gardez-vous bien, ma chère miss Psyché, de dire : tartine de pain et de beurre. » (p. 114)

... ; mais, si votre pensée est formellement « pain et beurre, » soyez cauteleuse, ma chère miss Psyché, et ne dites, sous aucun prétexte « pain et beurre ! » (p. 232)

Encore une fois, on voit que les italiques sont supprimées par les deux traducteurs. Mendès fait ici sa propre transposition lorsqu’il échange l’infinitif « to say » pour le verbe conjugué « dites », mais il garde « sous aucun prétexte » là où Rabbe le supprime ; le morceau de phrase souligné dans la troisième colonne signale un changement assez important alors que Rabbe se montre plus littéral au même endroit. Mendès ici est littéral au point de laisser tomber les articles partitifs ordinairement requis par la langue française.

Nous avons mis l’accent sur la littéralité plus extrême de Mendès. En fait, il n’y a qu’un moment où Mendès fait une élimination importante, celle d’une phrase entière dans le récit :

Poe**Rabbe****Mendès**

The sound drives him mad, and, accordingly, pulling out his tablets, he gives a record of his sensations. Sensations are the great things after all. (p. 340)

Il en devient fou, et en conséquence, tirant ses tablettes, il y consigne ses sensations. Les sensations, voilà le grand point. (p. 109)

Le son le rend fou et, conséquemment, tirant ses tablettes, il fait un exposé de ses sensations... (p. 231)

Rabbe francise cet extrait d’une manière habile. Sa traduction n’est pas littérale, mais il transmet les mêmes idées sans addition ni élimination. Quant à la deuxième phrase, elle se trouve un peu

changée, mais elle est là – contrairement à la traduction de Mendès qui nous surprend en évitant la phrase entièrement.

Il y a aussi quelques moments où ni l'un ni l'autre ne choisissent une traduction littérale. Il y a une phrase particulièrement difficile à traduire, et ce n'est pas à cause de l'usage d'une autre langue, mais plutôt à cause de l'usage d'un terme peut-être peu courant en France :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Mendès</i>
They were all whipped syllabub. (p. 338)	Ce n'était que de la crème fouettée. (p. 104)	Ce n'était que syllabes fouettées. (p. 230)

Ce terme « syllabub » indique un dessert en forme de boisson fait de crème fouettée mélangée au vin ou au cidre. Il est probable que Mendès a identifié ici un jeu de mots et a choisi de le maintenir plutôt que de le traduire directement. Il a possiblement raison, et il est difficile d'affirmer si sa traduction constitue une addition ou une fidélité. Rabbe a choisi une phrase plus simple et ne risque pas ce décalage. En tout cas, ni l'un ni l'autre ne traduisent directement avec le terme français correct, « sabayon », et donc ne traduisent pas sans une perte de signification.

Nous avons signalé dans les paragraphes de cette section presque tous les décalages entre les deux traductions. L'efficacité des méthodes des deux auteurs laisse très peu à désirer, et la comparaison entre eux montre une fois de plus qu'ils sont les traducteurs les plus capables que nous avons analysés pour la présente étude. La comparaison permet aussi au lecteur de se faire une opinion sur l'importance de la littéralité dans la traduction d'un conte de Poe. Dans les deux travaux, l'humour reste intact et les effets voulus par Poe sont conservés.

2.2.2.1.1. BON-BON : RABBE ET HENNEQUIN

Le décalage entre ces deux traductions est bien plus contrasté que celui entre Rabbe et Mendès, ce qui n'est pas difficile à deviner étant donné nos analyses précédentes. De fait, les décalages commencent dès le titre : Hennequin ajoute « le philosophe » au titre, tandis que Rabbe conserve tout simplement « Bon-Bon ». Les deux traducteurs ne partagent pas le même concept de traduction quasi-littérale, et ils font des éliminations et des changements très différents. Rabbe ne s'éloigne pas beaucoup de ses tendances vers la littéralité dans ce conte, mais il y a quelques infidélités qui méritent un examen plus minutieux, particulièrement en comparaison avec Hennequin, qui continue ses efforts souvent minimisants et réducteurs pour le style de Poe.

La citation ci-dessous est très longue, mais son contenu et le contraste offert par les deux traductions sont si saisissants qu'ils la justifient. Même visuellement, il est facile de voir les différences dans les techniques des traducteurs. Nous avons mis la partie supprimée par Hennequin en caractères gras pour faciliter la lecture :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Hennequin</i>
It was in no placid temper, I say, that the metaphysician drew up his chair to its customary station by the hearth. Many circumstances of a perplexing nature had occurred during the day, to disturb the serenity of his meditations. In attempting des œufs à la Princesse, he	Le métaphysicien, <u>ai-je dit</u> , n'était pas d'humeur bien placide, quand il poussa son fauteuil à sa place ordinaire près du foyer. Bien des circonstances irritantes étaient venues dans la journée troubler la sérénité de ses méditations. En essayant des Œufs à la Princesse, il avait	Le métaphysicien n'était nullement d'humeur placide. Il éprouvait cette agitation anxieuse que donne la furie d'une nuit de tempête. Il siffla plus près de lui son gros chien noir et, comme il s'assit avec un certain malaise, soupçonneux dans les recoins éloignés de la chambre, ceux d'où le flamboiement rouge

Poe

had unfortunately perpetrated an omelette à la Reine; the discovery of a principle in ethics had been frustrated by the overturning of a stew; and last, not least, he had been thwarted in one of those admirable bargains which he at all times took such especial delight in bringing to a successful termination. But in the chafing of his mind at these unaccountable vicissitudes, there did not fail to be mingled some degree of that nervous anxiety which the fury of a boisterous night is so well calculated to produce. Whistling to his more immediate vicinity the large black water-dog we have spoken of before, and settling himself uneasily in his chair, he could not help casting a wary and unquiet eye towards those distant recesses of the apartment whose inexorable shadows not even the red fire-

Rabbe

malencontreusement obtenu une Omelette à la Reine ; il s'était vu frustré de la découverte d'un principe d'Ethique en renversant un ragoût ; enfin, le pire de tout, il avait été contrecarré dans la transaction d'un de ces admirables marchés qu'il avait toujours éprouvé tant de plaisir à mener à bonne fin. Mais à l'irritation d'esprit causée par ces inexplicables accidents, se mêlait à un certain degré cette anxiété nerveuse que produit si facilement la furie d'une nuit de tempête. Il siffla tout près de lui l'énorme chien noir dont j'ai parlé plus haut, et s'asseyant avec impatience dans son fauteuil, il ne put s'empêcher de jeter un coup d'œil circonspect et inquiet dans les profondeurs de l'appartement où la lueur rougeâtre de la flamme ne pouvait parvenir que fort incomplètement à dissiper

Hennequin

de la cheminée, ne parvenait à chasser complètement les ténèbres. (Hennequin, p. 96)

Poe

light itself could more than
partially succeed in
overcoming. (Poe, p. 102)

Rabbe

l'inexorable nuit. (Rabbe, pp.
242-243)

Hennequin

Les paraphrases et éliminations de Hennequin sautent immédiatement aux yeux : sa traduction fait moins qu'un tiers de celle de Rabbe. Parmi ces retranchements nous trouvons quelques blagues qui font référence aux vocations de Bon-Bon, mais le lecteur perd aussi en grand partie le contexte et la narration qui créent l'atmosphère de l'histoire. Le narrateur n'est plus aussi prolix, et donc moins poésque, dans la version d'Hennequin. La traduction de Rabbe subit aussi quelques changements, surtout en ce qui concerne la réorganisation des phrases, mais il maintient le thème culinaire et toutes les plaisanteries qui l'accompagnent. Il change le temps du verbe « dire », souligné à la première ligne, et perd l'humour qu'il y a à l'usage du verbe « perpetrated », qui indique une action soit immorale soit malfaisante, quand il emploie simplement « obtenu ». Il retire aussi un morceau de phrase, « there did not fail to be », ce qui fait perdre aussi un peu du style poésque, en particulier par son association aux mots « boisterous night » qui deviennent « la furie d'une nuit de tempête ». L'exemple qui suit illustre ces types de petits choix stylistiques qui rendent les deux traductions presque justes et nous donnera une preuve ultérieure de comment les traductions d'Hennequin s'éloignent inutilement de l'original :

Poe

There was also a clasping of
the hands, as he stepped
towards our hero – a deep
sigh – and altogether a look
of such utter sanctity as could
not have failed to be

Rabbe

Il avait aussi, en s'avançant
vers notre héros, une manière
de joindre les mains, - un
soupir d'une telle profondeur
et un regard d'une sainteté si
absolue, qu'on ne pouvait se

Hennequin

Il eut aussi une façon de
joindre les mains, quand il
s'avança vers notre
philosophe, un soupir et un
regard d'une telle onction,

Poe

unequivocally prepossessing. Every shadow of anger faded from the countenance of the metaphysician, as, having completed a satisfactory survey of his visiter's [sic] person, he shook him cordially by the hand, and conducted him to a seat. There would however be a radical error in attributing this instantaneous transition of feeling in the philosopher, to any one of those causes which might naturally be supposed to have had as influence. Indeed, Pierre Bon-Bon, from what I have been able to understand of his disposition, was of all men the least likely to be imposed upon by any speciousness of exterior deportment. (Poe, p. 104)

Rabbe

défendre d'être prévenu en sa faveur. Aussi toute trace de colère se dissipa sur le visage du métaphysicien qui, après avoir achevé à sa satisfaction l'examen de la personne de son visiteur, lui serra cordialement la main, et lui présenta un siège. Cependant on se tromperait radicalement, en attribuant ce changement instantané dans les sentiments du philosophe à quelqu'une des causes qui sembleraient le plus naturellement l'avoir influencé. Sans doute, Pierre Bon-Bon, d'après ce que j'ai pu comprendre de ses dispositions d'esprit, était de tous les hommes le moins enclin à se laisser imposer par les apparences, quelque spécieuses qu'elles fussent. (Rabbe, pp. 246-247)

Hennequin

qu'on n'aurait pu se défendre de lui faire bon accueil. Toute trace de colère disparut de la physionomie de Bon-Bon, et ayant terminé à sa satisfaction l'examen de l'inconnu, il lui serra cordialement la main et le conduisit à un siège. On se tromperait cependant en attribuant le changement à vue qui s'était produit dans les dispositions du philosophe, à quelque cause commune. En vérité, Pierre Bon-Bon, d'après ce que j'ai pu apprendre sur son compte, était de tous les hommes le moins capable de s'en laisser imposer par une apparence spécieuse. (Hennequin, p. 98)

Le lecteur voit que Poe répète les mots « could not fail to be », et que cette fois Rabbe les maintient ; cependant, ni Hennequin ni lui ne traduisent directement « unequivocally prepossessing », même s'il semble qu'Hennequin a mieux manié la phrase. De manière

significative, Hennequin supprime l'adjectif « sanctity », et plus tard échange « countenance » pour « physionomie » - le lecteur voit qu'il évite le terme religieux, mais invite le terme scientifique. Hennequin, comme nous l'avons déjà vu, néglige de nouveaux les désignations des personnages de Poe ; la référence à Bon-Bon en tant que métaphysicien est remplacée par son nom seul. Néanmoins, dans ce passage on voit un des seuls moments où Hennequin garde les termes « notre héros », ce qui inclut encore une fois le lecteur de manière typique pour Poe. Nous devons noter encore un autre saut de paragraphe de la part d'Hennequin qui commence avec « toute trace de colère... » qui chez lui disparaît de manière instantanée avec l'usage du passé simple. Dans le deuxième paragraphe de l'extrait, les traducteurs font tous deux une paraphrase à des degrés différents, comme on le voit dans les premières lignes soulignées. Chez Hennequin, Bon-Bon est moins « capable » plutôt que moins « likely » ou « enclin » : ces types de changements relativement minuscules deviennent problématiques dans l'ensemble.

Notre troisième citation, aussi longue que les autres, montre un autre côté de cette comparaison et la méthode non systématique d'Hennequin :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Hennequin</i>
“There was the soul of Cratinus – passable: Aristophanes – racy ⁶⁶ : Plato – exquisite – not <i>your</i> Plato, but Plato the comic poet: your Plato would have turned the stomach of Cerberus – faugh!	« Il y a eu l'âme de Cratinus – passable ; celle d'Aristophane, - <u>un fumet</u> <u>tout à fait particulier</u> ; celle de Platon – exquise – non pas <i>vo</i> tre Platon, mais Platon, le poète comique ; votre Platon	-Il y a eu l'âme de Cratinus, passable. Aristophane, <u>une</u> <u>âme d'un bouquet...</u> ! Platon, exquise. – Non pas <u>vo</u> tre Platon à vous, mais Platon, le poète comique. Votre Platon aurait mis sens dessus

⁶⁶ Ce terme n'adoptera sa signification de « exciting and slightly shocking, especially because of relating to or suggesting sex » qu'en 1901 ; il avait plutôt, à l'époque pendant laquelle Poe a écrit, une signification liée au sens du goût : « having a characteristic taste (of wines, fruits, etc.) » Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus , Cambridge University Press. 2019. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/racy> ; Online Etymology Dictionary. Douglas Harper. 2019. <<https://www.etymonline.com/word/racy>>. Cette référence peut être vérifiée aussi dans le dictionnaire Merriam Webster.

Poe

Then let me see! there were
 Nævius, and Andronicus, and
 Plautus, and Terentius. Then
 there were Lucilius, and
 Catullus, and Naso, and
 Quintus Flaccus, - dear
 Quinty! as I called him when
 he sung a *seculare* for my
 amusement, while I toasted
 him, in pure good humor, on
 a fork. But they want *flavor*
 these Romans. One fat Greek
 is worth a dozen of them, and
 besides will *keep*, which
 cannot be said of a Quirite. –
 Let us taste your Sauterne.”
 (p. 110)

Rabbe

aurait retourné l’estomac de
 Cerbère. Pouah ! – Voyons,
 encore ! Il y a eu Nævius
 Andronicus, Plaute et
 Térence. Puis il y a eu
 Lucilius, Nason, et Quintus
 Flaccus, - ce cher Quintus !
 comme je l’appelais, quand il
 me chantait un *seculare* pour
 m’amuser pendant que je le
 faisais rôtir, uniquement pour
 farcer, au bout d’une
 fourchette. Mais ces Romains
 manquent de *saveur*. Un Grec
 bien gras en vaut une
 douzaine, et puis cela *se*
conserve, ce qu’on ne peut
 pas dire d’un Quirite. – Si
nous tâtions de votre
 Sauterne. » (pp. 258-259)

Hennequin

dessous l’estomac de
 Cerbère. Quelle horreur ! –
 Puis voyons, il y a eu
 Nævius, et Andronicus, et
 Plaute, et Térence. Puis
 Lucilius et Catulus, et Naso,
 et Quintus Flaccus, ce cher
petit Quintus, comme je
 l’appelais quand il me chanta
 un *Sæculare* pour mon
 amusement particulier,
 pendant que, par pure farce,
 je le mettais rôtir au bout de
ma fourchette. Mais ces
Latins manquaient de
montant⁶⁷. Un bon grec, bien
 gras, en vaut une douzaine, et
 ne se gâte pas, mis en
 conserve. On ne peut pas en
 dire autant des Quirites. –
 Goûtons votre Sauterne. (pp.
 105-106)

La traduction du terme « racy » varie entre les deux traducteurs qui sont au moins d’accord qu’il représente une référence au parfum de l’âme, mais de manière surprenante Hennequin ajoute trois points de suspension et un point d’exclamation, ce qui indique aussi une image incomplète : ce bouquet sent quoi ? Ayant fait preuve de son hésitation face à ces tendances de Poe envers ces

⁶⁷ Montant, tout comme « racy », est sujet aux changements de signification à travers les années. Le CNRTL donne la définition suivante qui est en usage lors du dix-neuvième siècle : *GASTR.* Saveur, goût relevé. *Le montant d'une sauce, d'un assaisonnement ; vin qui a du montant* (qui a du bouquet).

types de ponctuation surexcitée, il est choquant qu’il choisisse ici de les insérer tout comme il est choquant qu’il ait traduit le terme de manière poétique. Puis il recommence ses habitudes familières lorsqu’il fait tomber les italiques de « votre » qui servent dans le texte de Poe et de Rabbe en tant qu’intensificateur. À certains moments dans cet extrait, c’est Hennequin qui communique le mieux le style de Poe. Par exemple, Hennequin montre un souci inhabituel pour le nom « Quinty ». Là où Rabbe écrit « ce cher Quintus ! », renvoyant au terme d’affection, Hennequin va plus loin en insérant l’adjectif « petit » pour mieux communiquer l’idée comme Poe l’a écrite. Le lecteur voit quelques autres différences assez petites, telle que le changement de temps du verbe « chanter » qui se trouve à l’imparfait chez Rabbe et au passé simple chez Hennequin. Cet extrait est plein d’autres petits décalages intéressants, tel que le nom « Latins » chez Hennequin plutôt que le nom « Romains » de Rabbe et de Poe ; les italiques supprimées et les phrases coupées en deux d’Hennequin sont partout ; et finalement la dernière phrase où Rabbe donne au diable un peu de ce ton sucré qu’on connaît si bien avec l’addition de la construction « si plus imparfait » et un verbe d’un niveau de langue familier.

Il faut commenter le traitement du terme répétitivement employé vers la fin du conte : « hiccup ». La traduction naturelle de ce nom anglais est le français « hoquet », mais ni Rabbe ni Hennequin n’emploient le terme de la même manière que le fait Poe, ayant, peut-être, trouvé son usage peu convenable. Nous donnons un extrait particulièrement démonstratif :

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Hennequin</i>
“ <i>Only</i> think of a – hiccup! – fricasseed shadow!	« M’imaginer...(<i>Un hoquet</i>) une ombre fricassée ! »	- Une ombre – un hoquet – fricassée ! s’écria notre héros
Exclaimed our hero, whose faculties were becoming much illuminated by the	s’écria notre héros, dont les facultés commençait à s’illuminer de toute la	dont l’esprit s’illuminait peu à peu par les discours de Sa Majesté. Que je sois pendu –

<i>Poe</i>	<i>Rabbe</i>	<i>Hennequin</i>
profundity of his Majesty's discourse.	profondeur du discours de Sa Majesté.	un hoquet, - si je suis un pareil – un hoquet, - benêt. –
“Only think of a – hiccup! – fricasseed shadow!! Now, damme! [sic] – hiccup! – humph! If I would have been such a – hiccup! – nincompoop. My soul, Mr. – humph!” (p. 113)	« M'imaginer un (<i>Hoquet</i>) ombre fricassée ! Je veux être damné (<i>Un hoquet</i>) Humph ! si j'étais un pareil – humph – nigaud ! Mon âme <i>à moi</i> , Monsieur....(p. 264)	Mon âme à moi, Monsieur – un hoquet... (p. 109)

Rabbe rend les hoquets dans des parenthèses tandis qu'Hennequin maintient les tirets de Poe.

Ces différences, il semble, sont dues au fait que les deux traducteurs n'emploient pas l'onomatopée de Poe (et pourquoi ne pas employer « hic » ?), optant plutôt de traduire avec le nom propre. Cela veut dire que « hoquet » ne peut pas être incorporé aussi facilement dans le corps du texte. Tous deux, de plus, ne gardent pas les points d'exclamation. En fait, ils ne gardent ni les points de ponctuation ni les italiques sur « I » vers la fin de l'extrait non plus. La traduction trop littérale de Rabbe de « damme » se lit un peu bizarrement, de moment que Poe ne voulait pas dire tout simplement que Bon-Bon voulait être damné, mais plutôt en faire une expression d'exaspération. La traduction moins littérale d'Hennequin semble mieux communiquer les sentiments ; c'est dans peu de cas, comme celui-ci, que l'approche « idée par idée » triomphe. Hennequin, de son côté, réorganise et paraphrase encore une fois le contenu de cet extrait, mais pour la deuxième fois dans le conte il garde le « notre » de « notre héros ».

Bien sûr, il y a nombre d'autres changements qui sont reliés au format du récit, tel que la mise en retrait d'un paragraphe d'une lettre entre deux personnages (qui n'est pas incluse dans cette analyse) et des aspects semblables, mais reliés aussi au contenu. Nous n'avons reproduit ici

que les citations les plus importantes pour la compréhension de ce qui diffère entre les deux traducteurs. Hennequin, comme d'habitude, a beaucoup amoindri l'humour du conte et ne semble pas avoir compris l'humour à froid de Poe. Rabbe est clairement plus intéressé à une traduction honnête, mais ne laisse pas le conte inchangé, ce qui, au cours des prochaines analyses, apparaîtra plus clair comme trait de style.

2.2.2.2. RABBE, PREMIER TRADUCTEUR :

2.2.2.2.1. THE DUC DE L'OMELETTE/LE DUC DE L'OMELETTE

Au cours de sa carrière, Poe s'était intéressé aux physionomies des personnages et des personnes d'un point de vue phrénologique et physiognomonique⁶⁸, en particulier en ce qui concerne l'incarnation du Mal, le diable. Dans *The Duc de L'Omelette*, Poe pousse cette idée à ses limites, et donne des descriptions du point de vue du diable, qui est lui-même un étudiant de la physionomie et de la physiognomonie. L'histoire est très courte et narre les moments qui précèdent et suivent immédiatement la mort du Duc de L'Omelette ; l'apparition du diable est décrit en détail accompagné de traits d'esprit et de beaucoup de dialogue en français. Le conte finit avec une partie de cartes par laquelle le Duc de L'Omelette espère retrouver le monde des vivants. Il se termine avant que le lecteur puisse en connaître le résultat. Nous classifions ce conte sous la catégorie d'humour ; Mabbott écrit que « [t]his is one of the few stories involving humor in which Poe seems to me to be wholly successful. Of all the *Tales of the Grotesque and*

⁶⁸ En fait, Poe a écrit une autobiographie qui a fait référence à sa phrénologie (*Philadelphia Saturday Museum*, le 4 mars 1843, 1), et a écrit quelques comptes rendus sur le sujet, tels que celui sur *Phrenology, and the Moral Influence of Phrenology: Arranged for General Study, and the Purposes of Education* de Mary L. Miles dans l'édition de mars 1836 du *Southern Literary Messenger*. Quelques-unes de ses autres contes et nouvelles reprennent le concept même plus explicitement, tels que *Von Jung* et *The Murders in the Rue Morgue*.

Arabesque, it most harmoniously blends the two elements of decoration and grotesquerie... »
(Vol 1, p. 31).

Ce conte présente des problèmes particulièrement difficiles à résoudre pour ce qui est de la traduction vers le français. Poe, cherchant toujours à montrer son érudition, aime inclure des langues comme le français dans ses contes et nouvelles. De plus, ce conte emploie particulièrement la langue française comme élément de son humour. Le traducteur doit donc décider si son usage du français est assez pertinent ou s'il faut le corriger ou changer de quelque manière. Rabbe confronte directement ce problème et indique sa solution au lecteur dans une note de bas de page : « Les mots écrits en italiques se trouvent en français dans le texte de Poe. » (p. 13). Dans l'ensemble, il a réussi. Voici un exemple tiré de la fin du conte :

Had Alexander not been Alexander, he would have been Diogenes; and the Duc assured his antagonist in taking leave, "*que s'il n'eût pas été De L'Omelette il n'aurait point d'objection d'être le Diable,*" (p. 37)

Si Alexandre n'avait pas été Alexandre, il eût voulu être Diogène. Le duc, en prenant congé de son adversaire, lui assura « *que s'il n'avait pas été De l'Omelette, il eût volontiers consenti à être le Diable.* » (p. 21)

Rabbe corrige le texte ici en changeant les temps des verbes et en renversant l'expression de la deuxième moitié de la phrase française de Poe. D'habitude, nous condamnerions le changement d'une expression négative à une expression positive tel que le traducteur le fait, quand il s'agit d'un conte de Poe, mais dans ce cas où le français de Poe est maladroit, le changement a un effet positif sur la traduction. Voilà un autre moment où notre traducteur corrige Poe :

...who, gazing on those forbidden beauties, shall have eyes for the dainty devices of the golden frames that besprinkled, like stars, the hyacinth and the porphyry walls?
But the Duc's heart is fainting within him. He is not, however, as you suppose, dizzy with

- Qui donc, à la vue de ces beautés défendues pourrait avoir des yeux pour les délicates devises des cadres d'or qui étoilaient les murs d'hyacinthe et de porphyre ?
Mais le Duc sent défaillir son cœur. Ce n'est pas, comme on pourrait le supposer, la

magnificence, nor drunk with the ecstatic breath of those innumerable censers. *C'est vrai que de toutes ces choses il a pensé beaucoup – mais !* (pp. 36-37)

magnificence qui lui donne le vertige ; il n'est point ivre des exhalaisons extatiques de ces innombrables encensoirs. *Il est vrai que tout cela lui a donné à penser – mais !* (p. 18)

Cet extrait est vraiment très bien adapté. Notamment la traduction de « besprinkled, like stars » à « étoilait » est réussie. En fait, le traducteur est ici très fidèle, sauf pour ce qui est du passage souligné, « on pourrait le supposer ». Tout au long du récit, Poe infère les pensées de son lecteur, et Rabbe échange ce « you », le lecteur, pour le « on » impersonnel, produisant un changement marqué entre les deux contes. La langue française supporte mal l'usage de la deuxième personne, et préfère la troisième, mais ce choix ne convient pas dans le cas d'un récit de Poe. Souvent, le lecteur devient presque un personnage dans ses récits, et l'élimination de cet aspect passe sous silence un aspect important de son style. Ceci n'est pas le seul cas où le traducteur fait un changement important :

The apartment was superb. Even De L'Omelette pronounced it *bien comme il faut*. (p. 35)

L'appartement était superbe. De L'Omelette ne put s'empêcher de déclarer qu'il était *bien comme il faut*. (pp. 16-17)

L'amplification ici employée pour traduire « even » en français est intéressante, mais elle ne produit pas exactement le même effet. De L'Omelette est un homme qui aime les choses de qualité, il reconnaît immédiatement le luxe de l'appartement, et en fait il en est fasciné. Outre cette amplification, Rabbe a fait quelques changements qui modifient un peu les sentiments évoqués par le récit :

“Why, surely you are not serious,” retorted De L'Omelette. “I have sinned – *c'est vrai* – but, my good sir, consider! – you have no actual intention of putting such – such – barbarous threats into execution.”

« Non, vraiment, vous n'êtes pas sérieux ! » riposta De l'Omelette. « J'ai péché – *c'est vrai* – mais, mon bon monsieur, considérez la chose ! – vous n'avez pas sans doute

“No *what?*” said his majesty – “come, sir, strip!”

“Strip, indeed! – very pretty i’ faith! – no sir, I shall *not* strip...(p. 34)

l’intention de mettre actuellement à exécution de si... de si barbares menaces. »

« Pourquoi pas ? » dit sa Majesté – « Allons, monsieur, déshabillez-vous. »

« Me déshabiller ? – Ce serait vraiment du joli, ma foi ! – Non, monsieur, je ne me déshabillerai pas... (p. 15)

Il y a quelques changements dans cet extrait qui sont dignes d’attention. Rabbe, tout en ayant gardé presque tous les tirets de l’original, supprime des italiques, sauf ceux qui représentent le français de Poe, tout comme il l’a fait tout au long du conte. Nous pouvons comprendre la perte des italiques, car la décision de Rabbe dans ce conte de montrer le français de Poe avec l’usage des italiques l’empêche de les utiliser ailleurs sans porter à confusion. Ce qui est le plus important ici, c’est la réorganisation de la phrase soulignée. Poe met « execution », à la fin tandis que Rabbe place le même mot plus tôt, mettant plutôt l’accent sur les « barbares menaces ». Les tirets sont aussi enlevés ; la méthode suivie par le traducteur n’est pas tout à fait sans valeur, mais il perd l’expression de colère ou de panique que donne Poe – le De L’Omelette de Rabbe semble plus nerveux que celui de Poe. Le changement du discours du diable est aussi digne d’attention : « Pourquoi pas ? » qui fait référence aux « menaces » et ne répond pas au « No *what ?* », qui fait référence plutôt à l’intention du diable. L’élimination des points d’exclamation sert aussi à créer une atmosphère plus sérieuse. Voici un autre moment où Rabbe opère un changement significatif :

Now, then, *il peut s’échapper*. He measures two points, and, with a grace inimitable, offers his Majesty the choice. *Horreur!* his Majesty does not fence! (p. 36)

Le voilà sauvé. Il mesure deux épées, et avec une grâce inimitable, il offre le choix à sa Majesté. – Horreur ! sa Majesté ne fait pas d’armes ! (p. 19)

Afin de se sauver du diable et de sa mort inévitable et suivant un trope commun, De L'Omelette provoque le diable en duel après avoir identifié quelques épées dans son domicile extravagant, et ce moment est un des seuls où notre traducteur ne garde pas le français de Poe. Être sauvé n'est pas la même chose que d'être capable de s'échapper. La traduction nous semble plus optimiste que l'original. Chez Poe, De L'Omelette pense avoir trouvé un moyen de s'échapper, chez Rabbe il pense avoir trouvé un moyen potentiel de se libérer. On constate que Rabbe perd aussi la métonymie de Poe, « points ».

Nous avons souligné quelques modifications mineures dans cette traduction, mais devons admettre qu'elle est très bien menée. Rabbe traduit presque littéralement, mais de manière tout à fait satisfaisante. L'humour, le style, et le contenu du conte ne sont pas altérés et le lecteur peut croire qu'il est vraiment en train de lire du Poe.

2.2.2.2. *THE THOUSAND AND SECOND TALE OF SCHEHEREZADE*

Ce conte suit la vie d'une jeune femme et fille d'un vizir, Schéhérazade, la fameuse narratrice des *Mille et une nuits*, ou « Arabian Nights » (Mabbott, p. 1152), qui vient de se marier avec un roi qui prend chaque jour une nouvelle femme vierge pour la décapiter le lendemain. Déterminée à ne pas être une autre victime de l'ennui et de la jalousie meurtriers de ce roi, elle conçoit un plan pour se sauver la vie : elle fascine son mari (et sa sœur qui se joint à eux) en racontant une histoire chaque nuit pour mille et une nuits, et c'est là où se termine l'histoire traditionnelle. Poe n'est pas le premier auteur qui ait présenté sa version de la 1002^{ème} nuit, et celle-ci est, comme le lecteur s'attendrait de Poe, un peu ridicule, mais certainement ingénieuse, appartenant clairement à la catégorie d'humour. Si Poe n'est pas le seul auteur à avoir traité cette histoire, Rabbe n'est

pas non plus le premier traducteur de ce conte qui était apparu en langue française pour la première fois dans la traduction de Léon de Wailly de 1856. Elle est très intéressante pour notre propos, car c'est la traduction qui nous semble la plus faible dans le recueil de Rabbe, ce qui contraste avec la réussite des autres contes de son recueil. C'est dans ce conte qu'il change le plus la narration : il y a beaucoup d'éliminations, de réorganisation de parties du texte, de paraphrases, de pertes, de répétitions et parfois aussi d'ajouts.

Dans la citation suivante, Rabbe supprime des répétitions et à un certain moment change le temps de la narration :

- having had occasion, I say, to turn over some pages of the first-mentioned very remarkable work, I was not a little astonished to discover that the literary world has hitherto been strangely in error respecting the fate of the vizier's daughter, Scheherazade, as that fate is depicted in the "Arabian Nights," and that the *dénouement* there gives, if not altogether inaccurate, as far as it goes, is at least to blame in not having gone very much farther.

For full information on this interesting topic, I must refer the inquisitive reader to the "Isitsöornot" itself; but in the mean time, I shall be pardoned for giving a summary of what I there discovered. (p. 1152)

En parcourant quelques pages de ce très remarquable ouvrage, je ne fus pas peu étonné d'y découvrir que jusqu'ici le monde littéraire avait été dans la plus étrange erreur touchant la destinée de la fille du vizir, Schéhérazade, telle qu'elle est exposée dans les Nuits Arabes, et que le *dénoûment*, s'il ne manque pas totalement d'exactitude dans ce qu'il raconte, a au moins le grand tort de ne pas aller beaucoup plus loin.

Le lecteur, curieux d'être pleinement informé sur cet intéressant sujet, devra courir à l'*Isitoornot* lui-même ; mais on me pardonnera de donner un sommaire de ce que j'y ai découvert. (pp. 25-26)

Les décalages ici portent en grande partie sur la grammaire. Que Rabbe change le temps de l'anglais du présent parfait progressif au plus-que-parfait français n'est pas très significatif, mais cela change tout de même la signification ; en anglais, Rabbe aurait écrit « had been » et indiqué

que la pensée errante est déjà corrigée. De plus, dans la version originale, c'est le monde qui est « *strangely in error* » alors que pour Rabbe c'est l'erreur elle-même qui est « étrange ». Il change la voix du narrateur, le « je » pour « le lecteur ». Ce changement n'est pas très significatif non plus, mais il est tout de même inutile. Dans l'extrait suivant Rabbe continue et développe cette tendance vers une traduction plus libre :

“ ‘Our terror at beholding this hideous thing was very great; but it was even surpassed by our astonishment, when, upon getting a nearer look, we perceived upon the creature’s back a vast number of animals about the size and shape of men, and altogether much resembling them, except that they wore no garments (as men do,) being supplied (by nature, no doubt,) with an ugly, uncomfortable covering, a good deal like cloth, but fitting so tight to the skin, as to render the poor wretches laughably awkward, and put them apparently to severe pain. (p. 1157)

La vue de cette hideuse bête nous causa une grande terreur ; mais notre étonnement fut encore plus grand que notre peur, quand, la considérant de plus près, nous aperçûmes sur son dos une multitude d’animaux à peu près de la taille et de la forme humaines, et ressemblant parfaitement à des hommes, sinon qu’ils ne portaient pas (comme les hommes) des vêtements, la nature, sans doute, les ayant pourvus d’une espèce d’accoutrement laid et incommode, qui s’ajustait si étroitement à la peau qu’il rendait ces pauvres malheureux ridiculement gauches, et semblait les mettre à la torture. (p. 35)

Nous ne pouvons pas forcément prétendre que cet extrait est pauvrement traduit. Cependant, l'intensité du sentiment se perd lorsque Rabbe échange « *terror* » pour « peur ». Vers la fin de l'extrait, on voit que Rabbe retire les guillemets de Poe, perdant un peu de la façon de raconter de Schéhérezade, et précise que les animaux sont « parfaitement » semblables à des hommes. Encore une fois, ceci n'est pas un changement très significatif, mais l'image créée par l'adjectif différent est quand même affectée.

Nous avons mentionné les éliminations dans ce conte. Pour la plupart elles sont petites, mais elles ont souvent un effet sensible :

The king having thus expressed himself, we are told, the fair Scheherazade resumed her history in the following words: -

“Sinbad went on in this manner, with his narrative – ‘I thanked the man-animal for its kindness, and soon found myself very much at home on the beast,...(p. 1159)

Sur quoi, la belle Schéhérazade continua son histoire en ces termes : « Sinbad poursuit ainsi son récit : - Je remerciai l’homme-animal de sa bonté, et bientôt je me trouvai tout à fait chez moi sur la bête. (p. 40)

Rabbe condense ici le commencement de la phrase, qui aurait suggéré un peu d’humour en face des sons bizarres et absurdes par lesquels le roi répond à l’histoire de sa femme. Il continue en éliminant de petits éléments de la narration, et cela à des endroits où il est difficile de comprendre pourquoi. Par exemple, il supprime la bête dans cette citation :

“ ‘After quitting this coast, the beast continued his voyage until we met with a land in which the nature of things seemed reversed – (p. 1161)

Après avoir quitté cette côte, nous rencontrâmes un pays où la nature des choses semblait renversée – (p. 45)

Cette élimination, bien qu’elle soit minime, fait perdre un peu de la coloration que la narration donne à la version originale. Et voici notre dernier exemple de ce type d’élimination qui est même plus infidèle que les autres :

“ ‘Leaving this island,’ said Sinbad – (for Scheherazade, it must be understood, took no notice of her husband’s ill-mannered ejaculations) – ‘leaving this island, we came to another where the forests were of a solid stone,...(pp. 1159-1160)

« En quittant cette ile, » continua Schéhérazade (sans faire attention bien entendu à cette éjaculation inconvenante de son mari) nous arrivâmes bientôt à une autre où les forêts étaient de pierre massive,...(p. 41)

Le lecteur ne voit pas la répétition de « leaving this island » qui sert à mettre l’accent sur la nature de l’histoire qui est racontée à haute voix entre amis. L’aparté entre parenthèses ne

communiqué pas l'interférence du narrateur, et l'élimination de la référence à Sinbad et sa part dans l'histoire est aussi problématique.

Ces éliminations portent parfois aussi sur le côté stylistique. On n'a qu'à lire un conte de Poe pour identifier son affinité pour l'allitération, dont nous avons donné quelques exemples lors d'autres analyses. Ici, Rabbe en laisse tomber une sans tentative aucune de remplacer le trait stylistique :

This terrible fowl had no head that we could perceive, but was fashioned entirely of belly, which was of a prodigious fatness and roundness, of a soft looking substance, smooth, shining and striped with various colors. (pp. 1164-1165)	Ce terrible oiseau n'avait pas de tête <u>visible</u> , il était entièrement composé de ventre, un ventre prodigieusement gras et rond, d' <u>une substance molle, poli, brillant, et rayé de diverses couleurs</u> . (p. 52)
--	---

Nous ne pouvons pas prétendre que ce changement en particulier nuit à l'intégrité de la traduction, mais certainement le style doit être traduit aussi bien que le contenu. Même si l'allitération n'est pas possible dans chaque cas, Rabbe ne la réinsère qu'à un moment dans le texte.

Rabbe évite l'usage du nom « necromancy » deux fois dans le conte. Il n'est pas clair s'il avait une aversion à l'égard de cette notion macabre, mais sa traduction se retrouve par conséquent, moins nuancée :

“ ‘Although this beast approached us, as I have before said, with the greatest rapidity, it must have been moved altogether by necromancy –... (p. 1156)	Le mouvement extrêmement rapide avec lequel cette bête s'approchait de nous devait être entièrement l'effet de la sorcellerie – (pp. 34-35)
--	---

Le traducteur, peut-être, voulait corriger le texte. Cet usage particulier de « necromancy » n'est pas tout à fait convenable, néanmoins on doit se rappeler que le traducteur n'est pas un éditeur.

Dans le deuxième cas, de manière quasi identique, Rabbe choisit de parler d'« habileté en

sorcellerie » (p. 59). Il y a une exception à ce thème à la page 56 où il traduit « [a]mong this nation of necromancers » (p. 1167) par « [p]armi ces nécromanciens », perdant le concept d'une nation entière de ces gens, mais employant au moins le terme original.

Un autre changement stylistique récurrent peut être trouvé dans la suppression de répétitions. Poe réitère un mot composé tout au long du récit – « man-animal », mais notre traducteur n'adopte pas de traduction particulière pour le rendre. Voici toutes les traductions utilisées par Rabbe : « maux-hommes » (p. 37), « hommes-vermine » (p. 38), « homme-animal » (p. 40), « animaux-hommes » (p. 39). Poe emploie le terme presque comme une classification technique acceptée ; Rabbe ne permet donc pas aux lecteurs d'apprécier cet aspect. En traduisant un autre mot composé, il perd un jeu de mots qui a des tons colloquiaux : « Cock-neighs » (p. 1159) qui est traduit littéralement par « coqs-hennissants », (p. 39). Avec ce terme, Poe voulait se moquer de l'accent Cockney. Il est possible que Rabbe n'ait pas reconnu l'intention du terme, mais dans tous les cas c'est un terme intraduisible. Il est regrettable que le traducteur ne donne pas de note de bas de page pour conserver la plaisanterie et la référence culturelle.

Quant aux notes de bas de page, il y a aussi quelques changements qui sont intéressants. On constate facilement en lisant que les notes de bas de page sont excessives dans la version originale de *Scheherazade*, et que Rabbe fait un vrai effort pour en maintenir et le style et le contenu. Il y a une note de bas de page, où Poe écrit « Maelzel's Automaton Chess-player » (p. 1166) et Rabbe ajoute : « L'Automate joueur d'échecs de Maelzel. – Poe a décrit en détail cet automate dans un Essai traduit par Baudelaire » (p. 55). C'est aussi dans les notes de bas de page que Rabbe montre d'être en désaccord avec Poe sur les nombres offerts dans ces petites digressions. Il change les nombres arbitrairement à plusieurs reprises :

Mr. J. B. Williams, of Salem, Mass.,
presented the “National Institute,” with an
insect from New Zealand,... (p. 1163)

M. J. B. Williams de Salem, Mass. a présenté
à l’Institut national un insecte de la Nouvelle
Zélande,...(p. 48)

La différence principale ici est l’erreur en traduisant le verbe anglais « to present » qui signifie ici l’action de donner quelque chose à une personne ou une entreprise sans demander des frais en retour. Rabbe le confond avec le français « présenter à », employé ici pour signifier l’acte de participer à une conférence ou autre événement de ce genre. Il est tout de même possible que la traduction de Rabbe reflète les deux possibilités, mais la traduction mot-à-mot n’est pas assez claire. La note de bas de page suivante contient une transvocalisation⁶⁹, la seule que nous ayons rencontrée dans la présente étude :

He observed a flock of pigeons passing
betwixt Frankfort and the Indiana territory,...
(p. 1164)

J’ai observé entre Frankfort et le territoire
d’Indiana un vol de pi eons [sic]... (p. 51)

L’attribution de cette observation au narrateur de l’histoire n’a pas de raison évidente ; il est heureux que ce changement se trouve en dehors du récit à proprement parler, mais c’est curieux quand même. Les exemples qui suivent contiennent plutôt des infidélités au niveau des nombres offerts dans les notes de bas de page :

twenty thousand copies of the Koran in an
hour;...(p.1166)

douze cents copies du Coran en une heure ;...
(p. 56)

one eighteen-thousandth part of an inch (p.
1167)

quatre-vingt-dix millième de pouce (p. 57)

⁶⁹ Gérard Genette définit la transvocalisation comme ayant « deux formes élémentaires antithétiques : la vocalisation, ou passage de la troisième à la première personne, et la dévocalisation, ou passage inverse de la première à la troisième ; et une forme synthétique, ou transvocalisation proprement dite, qui est la substitution d’une “première personne” à une autre ». Alors, pour employer correctement ce terme, Rabbe a fait une « vocalisation » dans cette citation. (Genette, p. 237)

Encore une fois, on ne peut pas être sûr du but de ces changements, sauf s'ils indiquent une compréhension défectueuse de l'original, ou si Rabbe ne trouve pas l'affirmation crédible.

Cette traduction, comme nous l'avons indiqué, nous semble être facilement la plus faible de Rabbe. Ses éliminations et changements affectent l'effet global du conte et nuisent à l'humour, qui est déjà assez subtil. *Schéhérazade* est aussi un des contes les plus longs que nous avons considérés donc il est possible que sa longueur ait amené ces infidélités.

2.2.2.2.3. *HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE/COMMENT S'ÉCRIRE UN*

ARTICLE À LA BLACKWOOD :

A PREDICAMENT/ARTICLE À LA BLACKWOOD DE MISS ZÉNOBIA

Nous avons inclus ce conte dans la section précédente, mais bien que ce soit une retraduction de la part de Rabbe, il y a une deuxième moitié de cette histoire qui est restée inédite jusqu'à la publication des *Derniers contes* en 1887. Cette dernière moitié est la suite à la rencontre avec le Dr Moneypenny : l'article à la Blackwood lui-même. Nous allons nous occuper essentiellement de cet « article » qui est encore plus humoristique que son histoire-sœur. Formellement, le titre en est *A Predicament*, mais il devient *Article à la Blackwood de Miss Zénobia* sous la main de Rabbe. Notre Signora, armée des conseils du Dr Moneypenny, va chercher un désastre afin d'écrire ses sentiments lors qu'elle subit une torture affreuse – peu importe quel désastre ou quelle torture, pourvu que ce soit original et produise des sentiments intenses. Psyché finit avec la tête coincée dans les aiguilles d'une grande horloge, et elle emploie maladroitement et de manière drôle toutes les citations données par le Dr Moneypenny.

Rabbe perd immédiatement un peu de l'humour de cette continuation. Psyché emploie un ton « laconic », comme suggéré par le Dr Money Penny, et il est vrai que Rabbe reprend les courtes phrases de Poe. Il est évident que Rabbe comprend la nécessité de choix stylistiques moins élevés, mais choisit de ne pas utiliser un style aussi bas que Poe, ce qui est apparent tout au long du récit. En particulier, il laisse tomber le terme « they » que Poe emploie répétitivement afin de souligner la pauvreté du style (p. 124). De même, à la page suivante, il supprime l'extrême répétition de la conjonction « and » (p. 125), et il le refait à la page 128. Parfois, ces changements sont assez petits, mais ils ont toujours un effet diminutif. Considérons par exemple cette petite condensation :

<p>There were three persons in our party, and two of them have already been the subject of remark. There was a third – that third person was myself. I am the Signora Psyche Zenobia. I am <i>not</i> Suky Snobbs. (p. 349)</p>	<p>Notre société se composait donc de trois personnes, <u>dont deux sont déjà connues</u>. Il y en avait une troisième – cette troisième personne, c'était moi. Je suis la signora Pysché Zénobia. Je <i>ne suis pas</i> Suky Snobbs. (p. 127)</p>
---	--

Les raccourcissements de ce type sont communs à la traduction. On voit que Rabbe n'évite pas tout à fait le mauvais style d'écriture, et que cet extrait n'ajoute pas d'imprécision. Si l'on considère l'effet de plusieurs changements et condensations de ce type, les petits changements deviennent grands dans l'ensemble. Une autre façon par laquelle on voit que Rabbe décline de rabaisser son style est par des éliminations et des ajouts :

<p>I thought the staircases would never have an end. <i>Round!</i> Yes, they went round and up, and round and up and round and up until I could not help surmising, with the sagacious Pompey, upon whose supporting arm I leaned in all the confidence of early affection -I</p>	<p>Je crus que les escaliers ne finiraient jamais. <i>Ils tournaient !</i> Oui, <u>ils tournaient et montaient toujours</u>, si bien que je ne pus m'empêcher d'appeler à mon aide l'ingénieur Pompey, et je m'appuyai sur son bras avec toute la confiance d'une <u>ancienne</u> affection. –</p>
---	--

<p><i>could</i> not help surmising that the upper end of the continuous spiral ladder had been accidentally, or perhaps designedly, removed. (p. 350)</p>	<p>Je ne <i>pus</i> m'empêcher de m'imaginer que le dernier échelon de cette éternelle échelle en spirale avait été accidentellement ou peut-être à dessein enlevé. (p. 129)</p>
---	--

Tandis que Rabbe garde les italiques de « *Round* » et le point d'exclamation qui suit, il s'abstient de répéter « round and up », ajoutant plutôt simplement l'adverbe « toujours », ce qui n'a pas du tout le même effet. Poe crée un effet à la fois visuel et palpable en faisant relire à son lecteur les mêmes termes à plusieurs reprises ; le lecteur ressent le même sentiment d'exaspération que Psyché. De plus, le placement de l'adjectif « ancienne » change la signification du mot de Poe « early » ; « ancienne » correspond, dans cette construction, à « former ». Le terme chez Poe est un peu ambigu, et Rabbe doit l'interpréter pour le lecteur. Nous devons aussi remarquer que l'allitération ici réinsérée par Rabbe (échelon/éternelle/échelle) est un bon clin d'œil au style de Poe. Cependant, il ne répète pas « I could not help surmising » comme le fait Poe, et il attend un moment où la phrase n'aurait pas à être coupée par la référence à Pompey, perdant donc un autre aspect du style volontairement maladroit, la répétition interminable, mais nécessaire à l'humour de l'histoire qui porte principalement sur le mauvais style d'écriture de la narratrice.

Les citations suivantes sont plutôt liées aux erreurs ou changements de sens, qu'ils soient intentionnels ou non. Premièrement, Rabbe inverse un sentiment :

<p>And then <u>again</u> the sweet recollection of better and earlier times came over me, and I thought of that happy period when the world was not all a desert, and Pompey not altogether cruel. (p. 354)</p>	<p>Puis le doux souvenir d'anciens jours meilleurs se présenta à mon esprit, et je songeai à cet heureux temps où <u>le monde n'était qu'un désert</u>, et Pompey pas encore entièrement cruel. (pp. 137-138)</p>
---	---

Rabbe commence en supprimant le terme « again ». Puis, il semble que le traducteur n'a pas bien compris la formulation « was not all » et a choisi à tort de la traduire par la conjonction « ne...que », qui a le sens directement opposé. Le lecteur doit se demander si la traduction de

Rabbe a du sens dans le contexte : Psyché est en train de dire que ses amis, sa chienne et Pompey, l'ont abandonnée, et donc le monde est devenu un désert figuratif. Il n'est pas clair si la citation suivante est le résultat d'une telle erreur ou si c'est un changement délibéré :

Shortly afterwards it made me a speech, which I could hear but indistinctly without ears. I gathered enough, however, to know that it was astonished at my wishing to remain alive under such circumstances. (p. 356)	Peu après elle m'adressa une allocution, que je ne pus entendre que vaguement ⁷⁰ , faute d'oreilles. J'en saisis assez, cependant, pour savoir <u>qu'elle était étonnée de me voir encore vivante dans de pareilles conditions.</u> (p. 142)
---	--

Le problème-clé ici est le gérondif « wishing » qui n'est pas reproduit dans la traduction de Rabbe. Ce changement est plus significatif parce qu'il ne préserve pas le sentiment particulier de Psyché. Ce qui surprend n'est pas sa situation impossible, mais plutôt son désir de survivre.

Parfois ces changements de sens sont plutôt au niveau de l'élimination d'un adjectif :

...too horrible to be conceived. (p. 353)	...qui échappait à l'analyse. (p. 136)
---	--

Rabbe perd ici l'adjectif « horrible » et fait une sorte de transposition où « conceived » devient « analyse ». La traduction de Rabbe indique bien que la situation serait difficile à analyser, mais perd la terreur extrême. À la fin du conte, Rabbe fait un autre changement, mais cette fois il est clairement intentionnel :

Alas ! – and are not her words too true? (p. 357)	Hélas ! Ses paroles ne sont que trop vraies ! (p. 143)
--	---

Tout au long du récit, Psyché se prend toujours au sérieux, et veut que son lecteur prenne tout ce qu'elle écrit au sérieux aussi. En changeant le point d'interrogation à un point d'exclamation, Rabbe diminue cet aspect. Poe se réfère à son lecteur et lui parle souvent directement ; ses narrateurs demandent l'assentiment et l'accord du lecteur, et cet aspect est éliminé ici.

⁷⁰ Nous avons déjà confirmé que Poe préférait les litotes : les expressions qui attirent l'attention sur ce que quelque chose n'est pas au lieu de ce qu'il est. Poe le fait ici : « I could hear but indistinctly » et Rabbe le traduit très fidèlement : « je ne pus entendre que vaguement. »

Malgré ces changements, Rabbe réussit encore une fois à faire rire le lecteur et les évènements et sentiments des personnages sont en général bien transmis. Cependant, les tentatives d'améliorer le style bas du narrateur empêchent la création d'un conte aussi humoristique que sa version originale. Notre analyse de ce conte est très courte, et pour une bonne raison : Rabbe fait ces mêmes changements méthodiquement du premier mot au dernier.

2.2.2.2.4. *MELLONTA TAUTA/MELLONTA TAUTA*

Mellonta Tauta se déroule dans le futur, aux alentours du vingt-neuvième siècle. L'histoire est écrite sous forme de lettre, d'une femme nommée Perdita, qui voyage en ballon, à son amie qui se trouve à terre. Elle parle des anciens *Amriccans* et de leur façon de vivre du point de vue de ce futur, et Poe satirise la démocratie américaine et les penseurs de sa génération tout au long du conte. Le narrateur, cette Pundita, écrit dans un style de jeune fille et, sans qu'elle le sache, elle emploie souvent des jeux de mots à cause de sa méconnaissance du passé. Ces jeux de mots présentent quelques problèmes en traduction, et il est facile pour le lecteur de comprendre pourquoi ce conte n'avait pas été publié en langue française avant 1889. Rabbe fait des changements assez typiques de ses habitudes de traducteur, et le lecteur trouve des infidélités au niveau de la ponctuation, la répétition, l'humour, aussi bien que des additions.

Rabbe est quasiment fidèle à l'original, mais il retire des italiques et fait quelques autres changements assez petits, parfaitement évitables :

I have heard it asserted that when Yellow or
(as Pundit *will* have it) Violet, who is
supposed to have been the first aeronaut,

J'ai entendu affirmer que lorsque Jaune ou
(comme le veut Pundit) Violet, le premier
aéronaute, dit-on, soutint qu'il était

maintained the practicability of traversing the atmosphere in all directions, by merely ascending or descending until a favorable current was attained, he was scarcely hearkened to at all by his contemporaries, who looked upon him as merely an ingenious sort of madman, because the philosophers (?) of the day declared the thing impossible. (p. 1294)

pratiquement possible de traverser l'atmosphère dans toutes les directions, et qu'il suffisait pour cela de monter et de descendre jusqu'à ce qu'on eût atteint un courant favorable, c'est à peine si ses contemporains voulurent l'entendre, et qu'ils le regardèrent tout simplement comme une sorte de fou ingénieux, les philosophes (!) du jour déclarant que la chose était impossible. (p. 72)

La perte des italiques est, comme toujours, à déplorer. Deuxièmement, la paraphrase de « who is supposed to have been the first aeronaut » à « dit-on » n'est pas nécessaire. Une approche plus littérale n'aurait pas été bizarre en français. Dans cette citation, il y a quelques transpositions assez justes, mais aussi quelques changements importants. Il suffirait de traduire « hearkened » par « entendraient », et la suggestion que les philosophes ne voulaient simplement pas entendre les paroles de l'aéronaute n'a pas sa place. Le changement du point d'interrogation entre parenthèses au point d'exclamation change la plaisanterie. Pundita, on le sait, n'a pas de compréhension parfaite du passé et a une opinion négative de la science ancienne, et c'est sur ce dernier aspect que Rabbe se penche. Poe, de l'autre côté, essaie tout au long du récit de maintenir une position ferme entre l'ignorance et le ton moqueur de Pundita, qui est mieux exprimé par le point d'interrogation. Dans l'extrait suivant, Rabbe perd la répétition, le sarcasme, et aussi une plaisanterie qui vise le philosophe Francis Bacon :

These people blinded themselves by details.
When they proceeded Hoggishly⁷¹, their

Ces gens étaient aveuglés par les détails.
Quand ils procédaient d'après Hogg, leurs

⁷¹ Poe se réfère à la « Baconian method » que Bacon a décrite dans son *Novum organum*, publié en 1620. Bacon croyait que la meilleure méthode scientifique était le processus de l'induction : le scientifique ne devrait qu'observer la nature pour déduire des faits importants. Plusieurs biologistes, et surtout mathématiciens ont

“facts” were by no means always facts – a matter of little consequence had it not been for assuming that they *were* facts and must be facts because they appeared to be such. (p. 1296)

faits n’*étaient* jamais en résumé que des faits, matière de peu de conséquence, à moins qu’on ne se crût très avancé en concluant que *c’étaient* des faits, parce qu’ils apparaissaient tels. (p. 76)

La transition de la voix active à la voix passive dans la première phrase, une voix moins courante en français, perd l’agence des anciens dans leur aveuglement. La différence suivante est plus facile à comprendre, étant donné la difficulté à traduire le suffixe anglais « ish », mais on ne peut pas nier que le lecteur perd la plaisanterie, ici. Ensuite, Rabbe laisse tomber à la fois la répétition du nom « fait » et une plaisanterie tout à fait traduisible. De plus, il y a un changement important ici : la phrase « “facts” were by no means always facts » n’égale pas « *faits* n’*étaient* jamais en résumé que des faits », qui possède une signification opposée. L’échange des guillemets pour les italiques ne communique pas le ton sarcastique de Pundita, et la répétition de « facts » (Poe l’utilise quatre fois) n’est pas poussée aussi loin qu’il le faut.

Rabbe rate l’opportunité d’expliquer ce jeu de mot comme il l’a fait dans les contes précédents. Cependant, ils continuent à ajouter des notes de bas de page à d’autres endroits afin de faciliter la compréhension des jeux de mots, de la philosophie de Poe (tout comme il l’a fait précédemment, mais tout particulièrement dans ce conte), de quelques mots anglais qu’il maintient, et des références aux auteurs inconnus par les français, souvent dans le but de ne pas

condamné cette méthode la trouvant trop restrictive. Florian Cajori cite le scientifique J. G. Hibben : « Bacon has no recourse to deduction based upon hypothesis and consequent verification. He seems to despise mathematical method as an ally of inductive inquiry and therefore has no place in his scheme for the prediction of new phenomena by means of calculation ». Cajori, Florian. « The Baconian Method of Scientific Research ». *The Scientific Monthly*, vol.20, no. 1, p. 85. Janvier 1925. Poe semble ici rejeter l’idée qu’on devrait accepter un fait pour la seule raison qu’on a observé quelque chose à un certain moment. « Hoggishly » réfère donc, de manière drolatique, au terme « Baconian » dont Pundita se souvient mal.

altérer le texte original. Voici un exemple de ce type de note donnée afin d'expliquer une plaisanterie autrement perdue :

- I. Le texte anglais explique ce jeu de mots intraduisible en français : Cornwallis y devient : *some wealthy dealer in corn*. Un riche négociant en blé. (p. 96)

Rabbe fait sa tentative d'expliquer les jeux de mots de Poe de cette manière, mais comme l'on sait, il n'y est pas toujours fidèle. Il y a deux autres termes dont il ne tient pas compte et qu'il ne fait aucune tentative de traduire : Pundita, qui ne possède toujours que peu de connaissances du monde ancien, écrit « Kanadaw » au lieu de « Canada » et « Yurope » au lieu de « Europe » à plusieurs reprises. Il est intéressant que Rabbe ne traduise pas ces noms directement comme il l'a fait dans d'autres cas. Par exemple, Rabbe maintient l'orthographe maladroite des termes suivants chez Poe : « Amriccans » au lieu de « Americans » ou « Vrinch » pour « French », même « Inglich » au lieu de « English » (p. 76).

Rabbe évite une autre répétition de Poe qui se manifeste dans l'image récurrente d'une route vers la vérité absolue. Cette image est importante car en grande partie la lettre de Pundita parle des différents types de transport, commençant par exemple avec son propre moyen de transport, le ballon dirigeable. Cette route vers la vérité devient donc également une allégorie pour la philosophie. Comme résultat, Rabbe doit chercher d'autres façons de la paraphraser :

Is it not <i>passing</i> strange that, with their eternal prating about <i>roads</i> to Truth, these bigoted people missed what we now so clearly perceive to be the great highway – that of Consistency? (p. 1298)	N'est-il pas plus qu'étrange, qu'avec leurs éternelles rodomontades sur les méthodes pour arriver à la vérité, ces bigots aient laissé de côté celle qu'aujourd'hui nous considérons comme la grande route du vrai – celle de la concordance ? (p. 80)
---	--

Une de ces façons est de retirer les italiques du début de la phrase, mais ces italiques sont importantes : toutes les deux sont des références au mouvement, à la route. Poe donne donc trois

de ces références dans cette phrase, mais Rabbe n'en maintient qu'une. Le lecteur constate aussi que notre traducteur ne met pas de majuscules sur « vérité » ou « concordance ». Ce n'est pas un cas isolé. En fait, Rabbe omet tous les cas où Poe emploie des majuscules afin de démarquer ces grands termes comme une idée fixe.

Tandis qu'il a ajouté quelques termes dans les autres contes aussi, typiquement afin de faciliter l'aise de la lecture en français, Rabbe fait le plus de petites additions dans *Mellonta Tauta*. Nous ne fournissons qu'un exemple :

On one of its surfaces was a marble slab with (only think of it!) <i>an inscription – a legible inscription.</i> (p. 1303)	Sur une de ses surfaces était une plaque de marbre ; revêtue (et c'est ici la merveille des merveilles) <i>d'une inscription – d'une inscription lisible.</i> (p. 94)
---	---

Clairement, cet extrait ne relève pas d'une traduction facultative, et c'est plutôt un changement total de l'aparté. La nouvelle phrase de Rabbe est à la fois plus intensément phrasée et perd le point d'exclamation qui exprime mieux l'excitation de Pundita. Chez Rabbe, l'affirmation peut être sarcastique.

Rabbe, en dépit des changements parfois graves qu'il apporte au conte (tels que la perte du thème des routes), réussit encore une fois à communiquer l'humour pince-sans-rire de l'auteur et cela malgré les jeux de mots intraduisibles. La traduction de ce conte présente beaucoup de problèmes au traducteur et cette difficulté est probablement la raison pour laquelle Baudelaire a choisi un conte semblable, *Some Words with a Mummy*, qui satirise le présent du point de vue du passé plutôt que du futur et pour des raisons pareilles, au lieu de ce conte-ci.

2.2.2.2.5. *DIDDLING CONSIDERED AS AN EXACT SCIENCE/LA FILOUTERIE CONSIDÉRÉE COMME SCIENCE EXACTE*

En faisant des recherches pour ce mémoire, nous avons eu du mal à classer ce texte. En fait, il ressemble davantage à un essai qu'à un récit. Cependant, cet « essai » est composé d'une série de petites histoires drolatiques, et par conséquent nous l'avons inclus dans notre corpus. Le texte est dans l'essentiel un guide pratique pour le jeune escroc, qui brosse un tableau des traits principaux qui sont les plus importants pour le métier. Le sujet du récit ressemble à celui du conte que nous allons analyser dans la prochaine section, *The Businessman*, et sa traduction est une des meilleures dans notre corpus. Mais malgré le fait qu'elle maintienne les références culturelles et les choix stylistiques et que ses tentatives de francisation soient habilement effectuées, il reste quelques problèmes qu'il vaut la peine de prendre en compte.

Rabbe perd immédiatement un peu de la tonalité comique de l'original avec la suppression du terme « diddling », ou de son équivalent « filouterie », à tous les endroits où Poe l'emploie, optant plutôt pour des transpositions et des amplifications. De plus, « diddling » est un des néologismes célèbres de Poe, créé pour souligner la sottise et la simplicité des escrocs et de leurs escroqueries. Le lecteur français aurait profité d'un terme assez bizarre et unique dans la traduction aussi, ou une note de bas de page pour signaler la perte au lecteur. Le terme « filouterie » aurait été une assez bonne substitution, liée à la tonalité de l'original. Rabbe fournit, cependant, d'autres informations importantes en note de bas de page, laissant intacte par exemple une référence à la culture populaire américaine, « Mr. John Neal », son explication citant Poe lui-même :

I. Romancier américain, que Poe juge ainsi dans ses *Marginalia* : « Son art est grand et d'un haut caractère, mais massif et sans détails. Il commence toujours bien, mais il ne

sait pas du tout achever ; il est excessivement volage et irrégulier, mais plein d'action, d'énergie. » (p. 147)

Celle-ci est une des nombreuses fois où Rabbe fait étalage de sa vaste connaissance de l'œuvre de Poe, ce qui montre qu'il avait une familiarité assez intime avec l'auteur. On voit quelques autres références de ce type lors de l'analyse de *Mellonta Tauta*, en particulier par rapport à *Eureka*. Rabbe emploie ces notes aussi afin de fournir des traductions des citations érudites de Poe pour son lectorat français, conformément à ce qu'il fait dans les autres contes. Rabbe maintient aussi le français de Poe, le corrigeant parfois, par exemple lorsqu'il échange « instanter » (p. 877) pour « instantanément » (p. 164), Poe ayant employé le verbe en tant qu'adverbe. Encore une fois, presque tous les noms du récit sont des jeux de mots remplis d'allitérations ; Rabbe les garde dans leur anglais originel, sans offrir de définition ou de traduction.

Cependant, il y a quelques différences importantes. Le traducteur, tout comme l'ont fait les autres avant lui, a beaucoup changé la ponctuation de l'auteur. Malgré cela, nous offrons quelques extraits pour montrer que notre traducteur, bien qu'il change la ponctuation de Poe, sauvegarde habilement l'humour de l'histoire :

Minuteness : - Your diddler is minute. His operations are upon a small scale. His business is retail, for cash, or approved paper at sight. Should he ever be tempted into magnificent speculation, he then, at once, loses his distinctive features, and becomes what we term "financier." This latter word conveys the diddling idea in every respect except that of magnitude. A diddler may thus be regarded as a banker *in petto* – a "financial operation," as a diddle at Brobdingnag. The

Minutie. – Notre filou est méticuleux. Il opère sur une petite échelle. Son affaire, c'est le détail ; il lui faut de l'argent comptant ou un papier bien en règle. Si par hasard il est tenté de se lancer dans quelque grande spéculation, alors il perd aussitôt ses traits distinctifs, et devient ce que l'on appelle « un financier. » Ce dernier mot implique tout ce qui constitue la filouterie, excepté que le financier travaille en grand. Un filou peut donc être regardé comme un banquier *in petto* – et une

one is to the other, as Homer to “Flaccus” – as a Mastodon to a mouse – as the tail of a comet to that of a pig. (p. 870)

opération financière, comme une filouterie à Brobdignag. L’un est à l’autre ce qu’Homère est à Flaccus, - un mastodonte à une souris, la queue d’une comète à celle d’un cochon. (pp. 149-150)

La perte des guillemets est regrettable pour le seul fait qu’elle est inutile ; cependant Rabbe garde les italiques sur « *in petto* » et les tirets originaux. On peut apprécier aussi le maintien des images de Poe à la fin de l’extrait. Contrairement aux autres traducteurs de Poe étudiés, Rabbe s’intéresse à la conservation des images et à l’usage de termes en langues étrangères. La traduction suivante, à cause de cet intérêt, est également bien réussie. Il est clair que Rabbe a cherché être fidèle au texte, et quelques parties du texte sont traduites littéralement, tandis que d’autres sont habilement changées :

Nonchalance : -Your diddler is nonchalant. He is not at all nervous. He never *had* any nerves. He is never seduced into a flurry. He is never put out – unless put out of doors. He is cool – cool as a cucumber. He is calm – “calm as a smile from Lady Bury.” He is easy – easy as an old glove, or the damsels of ancient Baiæ. (pp. 870-871)

Nonchalance. – Notre filou est nonchalant. Il n’est pas du tout nerveux. Il n’a jamais *eu* de nerfs. Il ne sait pas ce que c’est que l’émoi. On peut le mettre hors de la maison par la porte, mais non hors de lui-même. Il est froid – froid comme un concombre. Il est calme – « calme comme un sourire de Lady Bury ». Il est souple – souple comme un vieux gant, ou les demoiselles de l’ancienne Baïes. (p. 151)

C’est dans des passages comme celui-ci qu’on constate la minutie de Rabbe : tous les tirets et les images restent inchangés. De plus, notre traducteur, au contraire des autres que nous avons vus, maintient les phrases courtes, les longs paragraphes, et la structure des paragraphes comme Poe les a écrits. Cependant, parfois Rabbe s’éloigne un peu de l’original :

Grin: - Your *true* diddler winds up all with a grin. But this nobody sees but himself. He

Grimace. – Le vrai filou termine toutes ses opérations par une grimace. Mais personne ne

grins when his daily work is done – when his allotted labors are accomplished – at night in his own closet, and altogether for his own private entertainment. He goes home. He locks his door. He divests himself of his clothes. He puts out his candle. He gets into bed. He places his head upon the pillow. All this done, and your diddler *grins*. This is no hypothesis. It is a matter of course. I reason *à priori*, and a diddle would be *no* diddle without a grin.

la voit que lui. Il grimace, lorsque sa tâche du jour est remplie – quand ses divers travaux sont accomplis – le soir dans sa chambre, et uniquement pour son amusement particulier. Il arrive chez lui. Il ferme sa porte. Il se déshabille. Il éteint sa chandelle. Il se met au lit. Il étend sa tête sur l'oreiller. Après quoi, notre filou *fait sa grimace*. Ce n'est pas une hypothèse. Rien de plus naturel. Je raison *à priori*, et dis qu'un filou ne serait pas un filou sans sa grimace. (p. 152)

Il y a évidemment de petites modifications là-dedans. Rabbe laisse tomber quelques italiques, et, comme il l'a fait tout au long du conte, il substitue « notre filou » pour « your diddler ». Bien que ce soit probablement à cause de la tendance française à préférer la troisième personne dans les récits, ce « notre » est encore dans le style de Poe qui l'emploie souvent, par exemple dans *Bon-Bon*, simplement pour citer un conte familier au lecteur. La dernière ligne de la citation véhicule aussi une signification différente, concernant plutôt le filou et non pas la filouterie. Ces différences, dans ce cas, sont petits ; le style, la signification, et l'humour sont bien communiqués. De plus, lorsqu'il sacrifie un aspect du texte, par exemple les tirets comme ci-dessous, il donne une compensation :

The boy doesn't loiter at all – but he is a very long time in getting back from his errand – for no lady of the precise name of Mrs. Trotter is to be discovered. (p. 873)

Le garçon ne s'amuse pas du tout – mais il perd beaucoup de temps avant de revenir de sa commission. Pas plus de M^s Trotter que sur la main. (p. 156)

Dans ce cas, la traduction n'est pas littérale, mais Rabbe conserve des phrases courtes, ce qui maintient donc le style, compensant le changement de la structure de la phrase avec facilité.

Rabbe ne perd rien, et c'est ce type de méthode qui fait de lui un traducteur plus prometteur que

des traducteurs tels que Lageon ou Hennequin. La dernière phrase du passage est une francisation permmissible et habile, et n'est pas la seule du récit : Rabbe échange « brandy and water » (p. 876) pour « grog ». (p. 161), une belle traduction interculturelle qui naturalise le texte pour les lecteurs français.

Cependant, dans ce dernier exemple il y a des changements très significatifs, tout particulièrement à la fin l'extrait :

“But me no buts, sir,” interrupts the diddler, apparently in very high dudgeon, and slamming the door after him, as he makes his escape. – “But me no buts, sir, and none of your tricks upon travellers.” Here again is a very clever diddle, of which the simplicity is not its least recommendation. A purse, or pocket-book, being really lost, the loser inserts in *one* of the daily papers of a large city a fully descriptive advertisement. (p. 876)

« Il n’y a pas de mais qui tienne, monsieur, » interrompt le filou, faisant semblant d’entrer dans une grande colère, et fermant la porte avec violence derrière lui, « il n’y a pas de mais qui tienne, nous connaissons vos tours d’escamotage. » Voici encore une très habile filouterie, qui se recommande surtout par sa simplicité. Une bourse a été perdue, et celui qui l’a perdue fait insérer dans les journaux du jour un avertissement accompagné d’une description très détaillée. (p. 162)

En premier lieu, nous regrettons la nature intraduisible de « but me no buts », mais trouvons la traduction de Rabbe convenable. Rabbe perd ici un aspect du style de Poe et l’a peut-être mal compris dans le deuxième paragraphe cité. Poe, utilisant toujours des affirmations qui n’expriment pas directement ce qu’il a l’intention de dire, écrit que « simplicity is not its least recommendation » et Rabbe traduit plutôt que cette filouterie est recommandée « surtout par sa simplicité ». Sans avoir vraiment modifié le sens lui-même, Rabbe a raté une opportunité stylistique. Il supprime aussi « as he makes his escape », qui nous semble intégral à la filouterie. Finalement, il est important pour la réussite de cette filouterie que la victime ne publie qu’une

seule annonce dans un seul journal, et l'échec de Rabbe de traduire cette partie de cette manière est intéressante et risque de nuire à la prémisse de la filouterie.

Malgré tous les changements discutés dans cette analyse, Rabbe contourne habilement la plupart des pièges de traduction du conte. Le texte français reste encore très amusant et plein de plaisanteries et traits stylistiques qui pourraient donner au lecteur le sentiment d'être réellement en train de lire un conte de Poe. Il est probable que la facilité de traduction est aidée par le fait que le conte est pareil à un essai et donc plus simplement écrit dans la version originale que les contes précédents.

2.2.2.2.6. *THE BUSINESSMAN/L'HOMME DES AFFAIRES*

Ce conte, que nous catégorisons comme une parodie⁷², est semblable à *Diddling*, comme nous l'avons signalé précédemment, mais plus « burlesque » pour employer le terme de Mabbott (p. 480). C'est-à-dire que nous ne pouvons pas compter sur la possibilité réelle des événements qui s'y produisent tandis que toutes les idées proférées dans *Diddling* sont vraisemblables. Entre les deux contes il y a des petites narrations qui sont exactement identiques. Les noms des personnages sont pour la plupart des jeux de mots, ce qui pose nécessairement un problème en traduction.

Les noms des personnages, des lieux, et des entreprises, comme nous l'avons déjà signalé, sont des jeux de mots. Rabbe les traduit fidèlement et souvent de manière très spirituelle.

Nous n'en donnons que quelques exemples :

Messrs. Cut and Comeagain (p. 485)

MM. Coupe et Revenez-Demain (p. 179)

⁷² « This little story must have been generally understood, when first published, as a deliberate parody on the Charcoal Sketches of Joseph C. Neal...a Philadelphia editor. » (Mabbott, Vol 1, p. 480)

Eye-Sore trade (p. 486)

...commerce de l'*Offusque l'œil* (p. 182)

Bag, my attorney. (p. 487)

Sac, mon attorney. (p. 184)

L'approche de Rabbe dans *The Businessman* est différente de celle de *Diddling* où il n'a fourni qu'une traduction en note de bas de page et n'a pas tenté de traduire tous les noms bizarres.

Rabbe semble avoir trouvé dans ces cas qu'il vaut mieux traduire ces termes que de confondre le lecteur avec tous les termes anglais comme il l'a fait dans d'autres contes, tel que dans *How to Write a Blackwood Article*, tout particulièrement à cause de leur but : susciter le rire immédiat du lecteur. Nous remarquons néanmoins que Rabbe semble avoir mal compris le double sens de « eye-sore » en anglais. Rabbe le traduit littéralement, mais perd la possibilité du sens anglais, qui correspond à « verrue ».

Nous procédons avec le contenu du texte en donnant les premières lignes du deuxième paragraphe. Ces lignes posent quelques problèmes que Rabbe contourne habilement, mais non sans quelques différences notables. Nous les avons soulignées :

My notions upon this head might not have been so clear as they are, but for a fortunate accident which happened to me when I was a very little boy. A good-hearted old Irish nurse (whom I shall not forget in my will) took me up on day by the heels, when I was making more noise than was necessary, and, swinging me round two or three times, d- -d my eyes for "a shrieking little spalpeen," and then knocked my head into a cocked hat against the bed-post. (p. 482)

Mes idées sur ce sujet n'auraient sans doute pas été aussi claires qu'elles le sont, sans un bienheureux accident qui m'arriva quand j'étais encore un simple marmot. Une vieille nourrice irlandaise de bon sens, (que je n'oublierai jamais s'il plait à Dieu) un jour que je faisais plus de bruit qu'il ne fallait, me prit par les talons, me fit tourner deux ou trois fois en rond, pour m'apprendre à crier, puis me cogna la tête à m'en faire venir des cornes, contre la colonne du lit. (p. 174)

Le terme « spalpeen » est d'origine irlandaise, tout comme la nourrice de l'histoire, et signifie « petit garnement ». Il est vrai que Rabbe perd cette référence au lexique irlandais, mais on

comprend que le terme n'est pas du tout familier aux lecteurs français ; il est même sans similarité phonétique avec l'anglais. Même en condamnant des amplifications superflues ou qui constituent des ajouts, nous devons noter la belle traduction du concept anglais de « swinging » dans ce contexte. Cependant, Rabbe fait aussi une élimination. Nous ajoutons la citation ci-dessous afin d'analyser brièvement la perte du concept du testament du personnage :

;...but I went to work in it with a good heart, and found my account, here as heretofore, in those stern habits of methodical accuracy which had been thumped into me by that delightful old nurse – I would indeed be the basest of men not to <u>remember her well in my will</u> . (p. 486)	,...mais je m'y employai de grand cœur, et y trouvai mon compte, comme ailleurs, grâce aux rigides habitudes d'exactitude méthodique qui m'avaient été si rudement inculquées par cette délicieuse vieille nourrice – que je ne pourrais oublier sans être le dernier des hommes. (p. 183)
--	--

Que Rabbe ne fasse pas référence dans ces deux citations au testament du narrateur est intéressant, et nous voyons que ce choix nécessite deux changements qui brisent la relation entre le testament et l'obsession du narrateur avec l'argent et les moyens de s'en procurer.

Ce n'est que rarement que nous trouvons une élimination chez Rabbe, mais nous en voyons une dans cette phrase :

I found the exactions of the profession somewhat too much for my delicate state of body; and, discovering, at last, that I was knocked all out of shape, <u>so that I didn't know very well what to make of the matter</u> , and so that my friends, when they met me in the street, couldn't tell that I was Peter Proffit at all, it occurred to me that the best expedient I could adopt, was to alter my line of business. (p. 488)	Je trouvai que les exigences de la profession <u>étaient trop grandes</u> pour mon état de santé délicate ; et finissant par m'apercevoir que les coups reçus m'avaient défiguré au point que mes amis, quand ils me rencontraient dans la rue, ne reconnaissaient plus du tout Peter Proffit, je conclus que je n'avais rien de mieux à faire que de m'occuper dans un autre genre. (p. 186)
---	---

Même si elle affecte peu le contenu, cette élimination inutile est suivie d'une condensation à la fin de l'extrait qui nuit à la voix naturelle du narrateur, qui (tout comme la plupart des narrateurs dans l'œuvre de Poe) est un homme qui divague souvent. En voici un exemple représentatif :

The creatures are always going off at a tangent into some fantastic employment, or ridiculous speculation, entirely at variance with the "fitness of things," and having no business whatever to be considered as a business at all. (p. 482)

On ne voit que des gens qui s'échappent toujours par la tangente dans quelque entreprise fantastique ou quelque spéculation ridicule, en contradiction absolue avec la convenance naturelle des choses, et ne font que des affaires qui n'en sont pas sortes de caractères à la nature de leurs occupations. (p. 175)

La déshumanisation des gens entreprenants signalée par le terme « creature » n'est pas conservée ici par Rabbe, qui traduit avec un ajout et un changement de nom. Le deuxième changement important est l'absence des guillemets autour de « convenance naturelle des choses » où Poe voulait clairement se référer à quelque chose : que ce soit au darwinisme ou que ce soit au sarcasme du personnage. Notre traducteur n'attire pas l'attention du lecteur sur ces possibilités. Rabbe laisse tomber la répétition du terme « business », une répétition qui donne ici une indication de la nature grotesque du personnage. Voici un autre exemple de sa quasi-littéralité :

A capital bit of fiddlestick! However, the consequence of this folly was, that in two or three days, I had to be sent home to my button-headed family in a high state of fever, and with a most violent and dangerous pain in the sinciput, all round about my organ of order. It was nearly a gone case with me then – just touch-and-go for six weeks – the physicians giving me up and all that sort of

Un gros chiffre de rien du tout ! La conséquence de cette folie fut qu'au bout de deux ou trois jours j'étais renvoyé à mon obtuse famille, avec une fièvre de cheval, et une douleur très violente et très dangereuse au sinciput, qui se faisait sentir tout autour de mon organe d'ordre. Peu s'en fallut que je n'y restasse – j'en eus pour six semaines – les médecins prétendent que j'étais perdu et le

thing. But, although I suffered much, I was a
thankful boy in the main. (p. 483)

reste. Mais, quoique je souffrisse beaucoup, je
n'en étais pas moins un enfant plein de cœur.
(pp. 176-177)

Cette citation est à la fois très bien amenée (par exemple : « fièvre de cheval », « sinciput », « organe d'ordre ») et un peu déficiente. Nous trouvons que « folie » est un terme trop fort pour remplacer « folly » qui signifie plutôt « stupidité, bêtise, sottise ». Au contraire, « j'étais renvoyé » n'est pas assez fort pour le besoin connoté par le « had to be sent » de Poe.

Dernièrement, le « j'en eus pour six semaines » de Rabbe est plus soutenu que l'original. Nous devons admettre que l'original aurait été difficile à rendre en français. Nous avons souligné le terme « sinciput » ; ce n'est pas parce que le nom est mal rendu, mais au contraire parce qu'il est parfaitement conservé. « Sinciput » n'est pas un nom commun ni en anglais ni en français, et il est par là typique de l'aspect érudit du style poesque. Cependant, Rabbe choisit parfois d'améliorer le langage ; tout comme Hennequin, il supporte mal les phrases agrammaticales de Poe :

Went round, then, into the box, and put my
nose within reach of his hand. Wouldn't pull
it – no go. Blew it, and tried again – no go. (p.
487)

Je tournai alors autour de la loge, et y entrai,
le nez à la portée de sa main. Allait-il me le
tirer ? – Non : me souffleter ? J'essayai
encore – pas davantage. (p. 185)

Rabbe ici ne permet pas la répétition de « no-go » que fait Poe, et il ne coupe pas non plus les pronoms ou les sujets comme Poe le fait. La reformulation des phrases en question n'affecte pas beaucoup l'humour de Poe, mais il aurait pu facilement, de toute façon, respecter le langage familier de l'auteur américain.

Il a été impossible, en si peu de pages, d'être exhaustif, mais nous croyons avoir donné une impression suffisante des changements dans ce conte même s'il reste beaucoup d'autres petits changements qui nuisent à la traduction. La plupart d'entre eux ont commencé par de

petites altérations qui sont devenues plus grandes au cours du récit. La traduction est quand même très drôle et l'unité de l'effet reste entière. L'attention au détail et tout particulièrement aux jeux de mots qui sont très spirituellement transmis en français est admirable dans ce récit.

Conclusion

Rabbe a donné au public français une bonne ré-introduction à Poe, brossant un tableau de l'auteur dans tous ses genres : Poe le morose, l'essayiste, le scientifique, et bien sûr l'humoriste. Dans l'essentiel, Rabbe est un traducteur fidèle, qui n'est pas passionné au point de s'insérer comme collaborateur dans ses traductions – au moins, il ne joue que fort peu le rôle de collaborateur dans les textes.

CHAPITRE IV : CONCLUSION

À quoi ressemble donc le sourire français de Poe ? Poe arbore un visage différent sous la main de chaque traducteur. Ces différences sont dues aux formations, goûts, et philosophies personnels des traducteurs qui ont eu une vaste variété de succès et d'expériences. L'homme des arts, Catulle Mendès, dépeint un Poe spirituel, gai, sarcastique, et prolix. Le poète, Emmanuel Lagueux, dessine un Poe plus stylisé à ses goûts, plus plat, et plus insistant. Le critique scientifique, Émile Hennequin, présente un Poe qui est moins méthodique d'une œuvre à l'autre, plus sérieux et direct, avec un souci de la vraisemblance qui altère irrémédiablement le style. Le traducteur de Shelley, Félix Rabbe, brosse un tableau d'un comédien spirituel, mais raisonnablement restreint, élégant, mais amusant. Dans l'ensemble, le sourire français de Poe a un air qui est en constante évolution entre 1875 et 1899.

Cependant, ce sont les mêmes problèmes soulignés par Léon Lémonnier dans son étude qui se manifestent dans la nôtre, particulièrement chez Lagueux et Hennequin qui n'appréciaient pas l'importance que peut avoir une simple virgule ou l'effet de nuance des italiques. Néanmoins, ce nouvel intérêt signifié par les traductions des contes humoristiques, qu'elles soient fidèles ou non, offre la preuve d'une troisième vague de l'influence de Poe, qui se caractérise à la fois par l'humour et plus simplement par la résurgence de la curiosité envers les écrits hors-norme de cet homme de génie.

De façon plus globale, les traductions que nous avons analysées font vraiment preuve de la variété de styles possibles dans la traduction d'un auteur. Nos quatre traducteurs ont choisi des méthodes diverses pour arriver à communiquer Poe – à la fois en tant que personne et en tant qu'auteur – mais qui a produit la meilleure traduction ? Il est vrai qu'une réponse ne peut être que subjective, mais nous sommes personnellement d'avis que la traduction de l'œuvre d'un

artiste avec des buts et des philosophies aussi bien définis que Poe exige la traduction la plus littérale et mot-à-mot possible. Poe prétend que chaque mot qu'il a écrit a visé un but particulier ; le traducteur lui doit donc un travail minutieux qui pèse chaque mot de façon prudente, tout comme Lémonnier l'a aussi affirmé dans son analyse. C'est pour ces raisons que les traductions de Baudelaire sont célèbres, et que nous réaffirmons notre regret que Mendès n'ait pas consacré davantage de ses talents à la traduction de Poe.

Quel que soit le meilleur traducteur, les traductions des contes humoristiques inédits en France pendant l'époque analysée n'ont pas stimulé de grand intérêt nouveau pour l'œuvre de Poe. Nous pouvons l'affirmer en lisant la presse, dont nous avons brièvement donné un survol de l'étendue. Les lecteurs et critiques de l'époque ont dans l'ensemble préféré maintenir l'image reçue de Poe comme génie tourmenté, profond, scientifique et original, tout comme la plupart des lecteurs et des critiques jusqu'à nos jours. Cette conception a aidé dans le développement de multiples mouvements littéraires, tels que la décadence, le symbolisme, le modernisme, et le surréalisme, en France et ailleurs. On peut donc comprendre facilement pourquoi un « jongleur » n'a pas la même allure qu'un poète-philosophe intense et macabre.

Néanmoins, cela ne signifie pas que les traductions qu'on a vues n'aient pas du tout eu d'influence. Il doit être noté qu'il n'y a pas de traductions des contes humoristiques dans les années 1890 en France, mais si cette influence n'est pas ressentie dans ce pays, on n'a qu'à voir plus au sud, en Italie, les travaux de deux traducteurs : Federico Garrone et Ernesto Ragazzoni. Ces deux auteurs, ravis des traductions de Rabbe et d'Hennequin, se sont attelés à leur retraduction en italien. Les mêmes fautes et valeurs que nous avons identifiées dans les travaux des deux traducteurs se voient répétées dans les traductions italiennes, sorties en 1891 et 1896. Les deux font l'éloge de leurs prédécesseurs, et il est intéressant qu'ils aient préféré traduire d'un

texte français plutôt que de l'anglais original. Cette information est particulièrement choquante quand on se rend compte que Ragazzoni a étudié la littérature anglaise et semble avoir été capable de lire l'anglais et l'allemand aussi bien que le français. De façon plus globale, cela reflète l'étendue de l'influence culturelle française en Italie tout au long du siècle, et au siècle suivant. Le poète américain Ezra Pound pouvait parler au sujet des « Italian literati around 1910-20 » en disant qu'ils étaient « not wops, mere pseudofrogs » (Pound, p. 134).

Il y a une autre conclusion à tirer de cette étude : les traductions qu'on a vues lors de ce mémoire ont parfois été des retraductions des travaux antérieurs, mais elles sont toutes de contes jamais traduits par Baudelaire. Le respect accordé donc à ses œuvres par les traducteurs des contes humoristiques a dû être grand. Bien que ce respect ne soit pas surprenant, il nous suggère une information importante : si Baudelaire ne l'a pas traduit, la version définitive n'existe pas aux yeux des traducteurs. Il faut remarquer que, même après la période de 1875 à 1899, il restait encore des contes humoristiques inédits en langue française. *Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling*, par exemple, n'est traduit que dans les années 1920 par Léon Lémonnier.

Nous regrettons que la longueur de ce mémoire ne nous permette pas de présenter une étude plus approfondie de ce sujet. Certainement, nous n'avons que touché à quelques aspects importants dans l'analyse des traductions des contes comiques du dernier quart du dix-neuvième et au-delà, pendant que d'autres aspects sont restés entièrement en dehors de ce travail. Par exemple, est-ce que le côté humoristique des contes de Poe appartenant à d'autres genres – cet humour noir omniprésent – se développe davantage dans les traductions de cette époque ? On pourrait aussi pousser plus loin la question de la science dans ces œuvres de Poe et les commentaires donnés par les traducteurs par le moyen de leurs travaux. Nous aurions aimé avoir l'opportunité de donner une analyse des canards qui répondrait à notre avis très bien à cette

dernière question si pertinente en France au dix-neuvième siècle. La quantité d'études sur Poe et sur son œuvre est trop grande pour qu'un chercheur puisse réunir toutes les informations dans un seul texte bref. De plus, on continue toujours d'écrire sur Poe et de retraduire son œuvre. Dans ces quelques derniers ans et mois, en fait, on a publié deux nouveaux ouvrages sur lui. Le premier, *Double assassinat dans la rue Morgue ! : Edgar Allan Poe en traduction française* de Karl Philipp Ellerbrock, est une étude semblable à la nôtre, mais ayant pour but la prise en compte des cinq traductions du conte *Murders in the Rue Morgue* produites entre 1846 et 1856. L'autre, *Contes policiers et autres* de Henri Justin, présente une étude individuelle des origines de dix contes de Poe suivie des retraductions de Justin lui-même. Ce livre comprend quelques contes humoristiques (un de ces contes est *A Decided Loss*, l'histoire-sœur de *Loss of Breath*, une version plus longue et plus primitive), ce qui montre de l'intérêt grandissant pour ce côté souvent méconnu de l'œuvre de l'auteur américain.

Les recherches de ce type, auquel appartient la présente étude, sont importantes pour l'examen de Poe car elles créent pour nous une idée plus globale de ce en quoi consiste vraiment son œuvre. Dans nos recherches nous n'avons pas trouvé de critique qui ait comparé un autre auteur de contes comiques aux contes de Poe comme barème, mais les contes comiques, et surtout les satires, de Poe sont aussi inspirants que ses nouvelles d'horreur ou de ratiocination et offrent un bon commentaire sur la société de l'époque. Depuis Baudelaire, on n'a pas eu d'autre travail de traduction définitif de l'œuvre de Poe, et cet état d'inertie ne permet pas une conception de Poe qui évolue au le fil du temps, malgré les efforts des traducteurs ultérieurs. C'est notre espoir que l'intérêt porté aux œuvres méconnues de Poe, telles celles qu'on a vues dans ce mémoire, continuera d'illuminer sa personnalité et de souligner l'importance de prendre en compte la totalité de l'œuvre, et non seulement ses aspects les plus populaires ; il n'est pas

toujours nécessaire d'employer une œuvre en fonction d'un but donné, mais tout simplement d'en jouir.

BIBLIOGRAPHIE

Le sourire français de Poe : Poe, ses contes humoristiques et la presse en France – 1875-1899

Sources primaires :

I. Poe :

Mabbott, Thomas Olive (éd). *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Cambridge : Belknap Press de Harvard University Press. Vol. 1 & 2, 1978.

Poe, Edgar Allan. « The Poetic Principle », *Home Journal*, no. 36, p. 1, 31 août 1850.

II. Français :

a. Traductions après 1875

Guillemot, Ernest. *Œuvres choisies d'Edgard Poe*. Paris : Degorce-Cadot, 1884.

Hennequin, Emile. *Contes grotesques (3e éd) par Edgar Poe ; avec une vignette par Odilon Redon*. Paris : P. Ollendorff, 1882.⁷³

Lageon, Emmanuel. « Trois dimanches dans une semaine ». *La Revue générale : littéraire, politique et artistique*. Dirigée par Charles de Larivière. pp. 174-176,⁷⁴ jan 1885.

Mendès, Catulle. « L'Initiation de la Signora Psyché Zénobia ». *La République des lettres*. pp. 29-36, déc 1876.

- « L'Initiation de la Signora Psyché Zénobia ». *Les Folies amoureuses*. Paris : E. Dentu, pp. 131-158, 1877.
- « L'Initiation de la Psyché Zénobia ». *Le Cruel berceau*. Paris : Marpon et Flammarion, pp. 129-178, 1883.

⁷³ La première version est publiée en 1880, mais est introuvable.

⁷⁴ Ce conte est signé « Edgar Poe », mais en le comparant avec les deux autres traductions du même conte qu'on sait avoir été traduites par Mendès, nous sommes certaine qu'il s'agit du travail du même traducteur.

Rabbe, F. *Derniers contes / Edgar Poe ; avec un portrait par Th. Berengier*. Albert Savine (éd.). Paris : Nouvelle librairie parisienne, 1887.

b. Traductions avant 1875

Hughes, William L., *Contes inédits d'Edgar Poe*. Paris : Hezstel, 1862.

Baudelaire, Charles. *Histoires extraordinaires*. Paris : Michel Lévy frères, 1856.

- *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Michel Lévy frères, 1857.

- *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris : Michel Lévy frères, 1864.

III. Italien :

Ragazzoni, E. *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, Torino : Einaudi, 2000.

Garroni, F. et E Ragazzoni, *Edgar Allan Poe, la vita e le opera*. Torino : Roux e Frassati, 1896.

Sources secondaires :

I. Sur Poe, son influence et son œuvre

Alexander, Jean. *Affidavits of Genius : Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*. Port Washington, N.Y : Kennikat Press, 1971.

Baldwin, Summerfield. « The Æsthetic Theory of Edgar Poe. » *The Sewanee Review*, vol. 26, no. 2. pp. 210–21, 1918. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/27533106>

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe : Sa vie et ses ouvrages*. Bandy, W.T. (éd.). Toronto et Buffalo : University of Toronto Press, 1973.

Cambiaire, Celestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York : Haskell House Publishers Ltd, 1960.

Campana, Dino. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia : Tarchetti – Pirandello – Buzzati*. Ravenna : Longo, 1982.

Deàk, Frantisek. « Symbolist Staging at the Théâtre d'Art » dans *The Drama Review*. Vol. 20, No 3, Actors and Acting, The MIT Press, pp. 117-22, Sept 1976.

Dee Laverty, « Phrenology », *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allan Poe*, Duke University, mémoire de doctorat. pp. 99-121, 1951. En ligne : <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/cdl51c00.htm>

Del Principe, David. *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy : The Demons of Scapigliatura*. Madison : Farleigh Dickinson UP, 1996.

Eliot, T.S. « From Poe To Valéry ». *The Hudson Review*. Vol 2, No. 3, pp. 327-42, automne 1949.

Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York : Doubleday & Company. 1972.

Ketterer, David. *The Rationale of Deception in Poe*. Baton Rouge : Louisiana University Press. 1979.

Mauclair, Camille. *Le Génie d'Edgar Poe*. Paris : Albin Michel. 1925.

May, Charles E. *Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne Publishers. 1991.

Melani, Costanza. *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*. Florence: Firenze University Press, p. 277. 2006.

Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale : Southern Illinois Literary Press. 1957.

Rossi, Sergio. *E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda*. Roma : Edizioni di storia e letteratura. 1959.

Seylaz, Louis, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*. Ch. 11. Genève : Slatkine Reprints. 1979.

Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe : Mournful and Never-ending Remembrance*. New York : HarperCollins Publishers, Inc. 1991.

Tresch, John. « Extra! Extra! Poe invents science fiction! ». Kevin J. Hayes (éd). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge : Cambridge University Press. pp. 113-32. 2001.

Vines, Lois Davis (éd). *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa City : University of Iowa Press. 1999.

Whalen, Terence. « The Code for Gold: Edgar Allan Poe and Cryptography ». *Representations*, no. 46, University of California Press, pp. 35-57. Spring 1994.

II. Sur les nouvelles et contes comiques et l'humour de Poe

« Poe and Humor ». *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. 11 Oct 1997. En ligne : <https://www.eapoe.org/geninfo/poehumor.html>

Bonnet, Jean-Marie. « Edgar Allan Poe : dossier critique (1955-1975) ». *Romantisme*, n. 27, Déviances. 129-38, 1980.

Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Brodard et Taupin, 1970.

Christie, James W., « Poe's 'Diabolical' Humor: Revisions in 'Bon-Bon' », Benjamin F. Fisher (éd.). *Poe at Work : Seven Textual Studies*. Baltimore : The Edgar Allan Poe Society. pp. 44-55, 1978.

Hammond, Alexander. "Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a Lost Book", Benjamin F. Fisher (éd.). *Poe at Work : Seven Textual Studies*. Baltimore : The Edgar Allan Poe Society. p. 13-39, 1978.

Hanțiu, Ecaterina. « Humor and Satire in Edgar Allan Poe's Absurd Stories ». *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 11, no. 2, pp. 28-35, 2010. JSTOR, <www.jstor.org/stable/41506410>

Inge, M. Thomas. « Poe and the Comics Connection. » *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 2, no. 1, pp. 2-29, 2001. JSTOR, <www.jstor.org/stable/41507817>

Levine, Stuart and Susan F. Levine, « Comic Satires and Grotesques ». Eric W. Carlson (éd.). *A Companion to Poe Studies*, Connecticut : Greenwood Press, pp. 129-48. 1966.

Lewis, Paul. « Poe's Humor: A Psychological Analysis » dans *Studies in Short Fiction*, pp. 531-546. Fall 1989.

Mooney, Stephen L. "The Comic in Poe's Fiction." *American Literature*, vol. 33, no. 4, pp. 433-41, 1962. JSTOR, <www.jstor.org/stable/2922610>

Perkins, Leroy et Joseph A. Dupras. « Mystery and meaning in Poe's "X-ing a Paragrab" ». *Studies in Short Fiction*, pp. 489-494, automne 1990.

Poli, Patrizia. « L'umorismo di Edgar Allan Poe », *Critica Libera*, 17 mai 2018. En ligne : <<https://www.criticaletteraria.org/2012/02/criticalibera-lumorismo-di-eapoe.html>>

Polonsky, Rachel. « Poe's Aesthetic Theory ». Kevin J. Hayes (éd). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge : Cambridge University Press. pp. 42-56, 2004.

Royot, Daniel. « Poe's Humor ». Kevin J. Hayes (éd.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge : Cambridge University Press. pp. 57-71, 2004.

Smith, Allan. « The Psychological Context of Three Tales by Poe ». *Journal of American Studies*, vol. 9, no. 3, pp. 279-292, décembre 1973.

Tally Jr., Robert T. « Subteranean Noises » et « *Extra Moenia Flammantia Mundi*: Satire, Fantasy, and the Critic's Laughter ». *Poe and the Subversion of American Literature : Satire, Fantasy, Critique*. New York : Bloomsbury. pp. 22-25 et 123-34, 2014.

Whipple, William. « Poe's Two-Edged Satiric Tale ». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 9, no. 2, pp. 121-33, septembre 1954.

Zimmerman, Brett. « Poe's Linguistic Comedy ». *Edgar Allan Poe : Rhetoric and Style*, McGill-Queen's University Press, pp. 63-84, 2005. JSTOR, <www.jstor.org/stable/j.ctt81b97.9>

III. Sur les traductions ou les traducteurs de l'œuvre de Poe

Anderson, Melville B. « Shelley's Latest Biography », compte rendu de *Shelley: The Man and the Poet*, de Felix Rabbe. *Modern Language Notes*, vol. 4, no 3. pp. 79-81, mars 1889.

Biagioli, Nicole, « POEtique et traduction : traducteurs et traductions de Poe dans le domaine français ». *Loxias 28*, mis en ligne le 17 mars 2010, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6019>>

Bandy, William T., *A Tentative Checklist of Translations of Poe's Works*. Madison, Wisconsin, 1959.

Ellerbrock, Karl Phillip. *Double assassinat dans la rue Morgue ! : Edgar Allan Poe en traduction française*. Paris : Classiques Garnier, 2018.

Esplin, Emron et de Margarida Vale de Gato (éds.). *Translated Poe*. London : Rowman & Littlefield, 2014.

Gallix, François, « Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe », *Loxias* 28, mis en ligne le 14 mars 2010. En ligne : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5992>>

Hennequin, Emile, *Ecrivains francisés : Dickens, Heine, Tourgueneff, Poe, Dostoiewski, Tolstoi*. Paris : Perris, 1889. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5710096v>>

Heyndels, Rudolph et Enzo Caramaschi. « Essai sur la critique française de la fin-de-siècle : Emile Hennequin. » *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 57, fasc. 3, pp. 699-702, 1979.

Justin, Henri. *Contes policiers et autres*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

Léger, Benoit. « Traduction négative et traduction littérale : les traducteurs de Poe en 1857 ». *Études françaises*, 43(2), 85-98, 2007.

Lemonnier, Léon. *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*. Paris : PUF, 1928.⁷⁵

Lemonnier, Léon. *Edgar Allan Poe et la critique française*. Paris : PUF, 1928

IV. Sur la traduction

Demorgon, Jacques et Remi Hess. *Critique de l'interculturel : l'horizon de la sociologie*. Paris : Economica - Anthropos, 2005.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani, coll. Il campo semiotico, 2003.

Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Éditions de Seuil, 1982.

⁷⁵ D'autres chercheurs avertissent le lecteur de quelques fautes d'information dans cette œuvre canonique. Utiliser avec soin.

Lambert, José. « Les stratégies de traduction dans les cultures : positions théoriques et travaux récents. » *La traduction et son public*. vol. 1, no 2. Association canadienne de traductologie, pp. 79-87, 1988.

Jolicoeur, Louis. « Traduction littéraire et diffusion culturelle : entre esthétique et politique. » *La traduction à l'ère de la mondialisation*. vol. 22, no 2. Presses universitaires de Saint-Boniface, 2010.

Mounin, George. *Les Belles infidèles*. Paris : Cahiers du Sud, 1955.

Zuber, R. *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*. Paris : Armand Colin, 1968.

V. *Autres références*

Cochran, Peter. *Small -Screen Shakespeare*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, pp. 37-38, 2013.

Greenhow, Robert. *Memoire, Historical and Political, on the Northwest Coast of North America, and the Adjacent Territories*. New York : Wiley and Putnam, pp. 140-141, 1840.

APPENDICE A

UNE LISTE COMPLETE DES TRADUCTIONS DE TEXTES NON-COMIQUES PAR HENNEQUIN, GUILLEMOT ET RABBE

Émile Hennequin

Contes grotesques (3e éd) par Edgar Poe ; avec une vignette par Odilon Redon. Paris : P. Ollendorff, 1882.⁷⁶

L'inhumation prématurée

La découverte de Von Kempelen (Canard)

La caisse oblongue

Le journal de Julius Rodman (Canard)

Marginalia

Ernest Guillemot

Œuvres choisies d'Edgard Poe. Paris : Degorce-Cadot, 1884.

Aventure sans pareille de Hans Pfaall (Canard)

Une descente dans le maelstrom

Le corbeau

Philosophie de la composition

L'île de la fée

Enterré vif

Dialogue de Monos et d'Una

Révélation magnétique

Notes et boutades

Euréka

⁷⁶ Cet ouvrage contient aussi une biographie de Poe, occupant les quarante-huit premières pages. Les critiques ont fait l'éloge de cette étude qui est intitulée *Vie d'Edgar Allan Poe*.

Félix Rabbe

Derniers contes/ Edgar Poe ; avec un portrait par Th. Berengier. Albert Savine (éd.). Paris :
Nouvelle librairie parisienne, 1887.

L'ensevelissement prématuré

La cryptographie

Du principe poétique

Quelques secrets de la prison du magazine

APPENDICE B

UNE LISTE DES CONTES PERTINENTS TRADUITS AVANT 1875

Léon de Wailly

L'Illustration, 17 mai 1856.

The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade

Charles Baudelaire⁷⁷

Histoires extraordinaires. Paris : Michel Lévy frères, 1856.

The Facts in the Case of M. Valdemar (Canard)

The Balloon Hoax (Canard)

Nouvelles histoires extraordinaires. Paris : Michel Lévy frères, 1857.

King Pest (Humour/Horreur)

Lionizing

Four Beasts in One

Some Words with a Mummy

The Devil in the Belfry

Histoires grotesques et sérieuses. Paris : Michel Lévy frères, 1864.

A Tale of Jerusalem

The System of Dr. Tarr and Professor Fether

Angel of the Odd

⁷⁷ Tout comme William L. Hughes, Baudelaire a publié ces traductions dans des périodiques avant de les publier sous forme de livre. Nous donnons seulement, pour les deux traducteurs, les dates et références de ces recueils.

William L. Hughes

Contes inédits. Paris : Dentu, 1862.

The Man That Was Used Up

Three Sundays in a Week

The Literary Life of Thingum Bob, Esq

The System of Dr. Tarr and Professor Fether

The Spectacles

The Sphinx

Thou Art the Man

Anonyme

Revue du XIXe siècle, 1 février 1867.

Diddling Considered as One of the Exact Sciences