

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

BAUDELAIRE, TRADUCTEUR DE POE: UN PRECURSEUR DE LA  
TRADUCTION MODERNE

BY

CHRIS FOLEY, B.A., B.Ed., M.A.

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF FRENCH AND SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

OCTOBER, 1998

(c) Copyright by Chris Foley 1998.



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-31981-4

**THE UNIVERSITY OF MANITOBA  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
\*\*\*\*\*  
COPYRIGHT PERMISSION PAGE**

**BAUDELAIRE, TRADUCTEUR DE POE: UN PRECURSEUR DE LA TRADUCTION MODERNE**

**BY  
CHRIS FOLEY**

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University  
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree  
of  
DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**Chris Foley ©1998**

**Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to Dissertations Abstracts International to publish an abstract of this thesis/practicum.**

**The author reserves other publication rights, and neither this thesis/practicum nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.**

## RESUME

Notre étude fait l'analyse des traductions que Baudelaire a faites des oeuvres de Edgar Allan Poe, à la lumière de quelques théories du vingtième siècle sur le bien-traduire. Lorsque Baudelaire traduisait Poe, il a anticipé non seulement les procédés de traduction que proposent Vinay et Darbelnet, mais aussi les techniques de plusieurs théoriciens modernes, tels que Nida, Newmark et Wilss. Baudelaire est un traducteur en avant de son temps qui a anticipé les grands courants de la traduction moderne.

En traduisant Poe, Baudelaire a fait un usage intuitif des divers procédés de la traduction directe (la traduction littérale, l'emprunt et le calque) et de la traduction oblique (la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation) que proposeront Vinay et Darbelnet plus d'un siècle plus tard. De plus, il a fait un grand effort pour susciter, chez son lecteur, une réaction équivalente à celle du lecteur du texte original en reproduisant fidèlement les titres qui donnent à penser, les néologismes, le lexique, les figures de style, les sociolectes et les jeux de mots de Poe. Bref, il produit une traduction sémantique telle que proposeront Nida et Newmark plus de 100 ans plus tard. Baudelaire a aussi apporté certaines améliorations à son texte lorsque le texte de Poe faisait défaut; ce qui annonce certaines observations que fera Newmark.

Baudelaire est un excellent traducteur qui fait parfois



des pertes, souvent des gains, et rarement des fautes. Il nous offre une version fidèle aux oeuvres de Poe où la qualité de la langue d'arrivée est souvent supérieure à celle de la langue de départ.

## ACKNOWLEDGMENTS

My thanks are due to three professors without whom this project would never have come to fruition. I am deeply indebted to Dr. Philip Clark, Professor of French and Spanish, whom I am most fortunate to have had as my doctoral advisor. I simply could not have managed without his patient guidance, compassionate understanding and wise judgment. He directed my thesis under the most trying of circumstances. I benefited greatly from Dr. Clark's insight into the work of Baudelaire and I remain indebted to him for the opportunity I had to attend stimulating seminars on the works of Baudelaire in 1987.

I am very grateful to my friend and colleague, Dr. David Partie, Professor of Modern Languages at Liberty University in Lynchburg, Virginia, who prayed for me and encouraged me to continue with my dissertation when I was under duress.

I am also grateful to Dr. Brian Rainey, Professor of French at the University of Regina, whose translation courses first instilled in me, and later fostered, a profound interest in translation.

In addition, I wish to acknowledge the encouragement and fine teaching of Dr. C. A. E. Jensen and Dr. Graham Padgett of the Department of French and Spanish at the University of Manitoba, both of whom served on my doctoral

committee. I am very grateful for the painstaking reading both they and Dr. Robin Hoople, of the Department of English at the University of Manitoba, and Dr. Bernard Wilhelm of the Department of French at the University of Regina, conducted on the final draft of my dissertation.

Finally, my gratitude goes to my Lord, to my parents for their continual faith in me, and to my wife, Ruth, for her love, encouragement, and willingness to allow me time to undertake my quest and to attain my goal.

DEDICATION

FOR MY FAMILY

## TABLE DES MATIERES

|  |     |
|--|-----|
| Introduction.....  | ii  |
| Chapitre I: Baudelaire et le bien-traduire.....            | 1   |
| Chapitre II: La Traduction directe.....                    | 34  |
| Chapitre III: La Traduction oblique.....                   | 68  |
| Chapitre IV: Baudelaire et la modulation.....              | 98  |
| Chapitre V: Baudelaire et les titres.....                  | 141 |
| Chapitre VI: Baudelaire face à l'intraduisible.....        | 158 |
| Chapitre VII: Baudelaire, traducteur de la poésie de Poe.. | 216 |
| Conclusion.....  | 262 |
| Appendice I.....   | 270 |
| Glossaire.....   | 272 |
| Notes.....   | 279 |
| Oeuvres consultées.....                                    | 299 |

## INTRODUCTION: BAUDELAIRE ET POE

## SUJET

Nous tenons à rassurer notre lecteur qu'un parallèle complet entre Baudelaire et Poe ne fait pas l'objet de notre étude. Il existe de nombreuses études sur les affinités que l'on croit voir chez Poe et Baudelaire, dont plusieurs traitent des influences que Poe a eues sur son oeuvre.<sup>1</sup>

Notre but est plutôt de faire l'analyse des traductions que Baudelaire a faites de l'oeuvre de Poe, à la lumière de quelques théories modernes sur le bien traduire, afin de pouvoir montrer que Baudelaire anticipe de façon intuitive la méthodologie de la traduction moderne. Pour soutenir cette hypothèse, nous proposons d'évaluer les traductions de Baudelaire d'après les critères de la traduction moderne. Pour arriver à cette observation, il nous a fallu déterminer d'abord la validité du texte de départ, et établir une méthode d'analyse à employer.

## VALIDITE DES TEXTES

Le problème d'établir la validité du texte de départ est un peu complexe. W. T. Bandy nous affirme que Baudelaire a fait publier sa première traduction de Poe en

1848 "Révélation magnétique" en se basant sur la version anglaise qui a paru dans le Southern Literary Messenger.<sup>2</sup> Cependant, ce n'est qu'en 1852 que les traductions que Baudelaire avait faites de Poe ont commencé à devenir plus nombreuses dans les journaux de l'époque, à savoir: la Revue de Paris, L'Illustration, Le Magasin des familles, Paris-Journal, L'Artiste et Le Monde, parmi d'autres. Ces traductions étaient basées sur les versions anglaises du Southern Literary Messenger accessibles à Baudelaire. A partir de 1854, Baudelaire s'est consacré à la révision de plusieurs de ses traductions déjà publiées, tout en traduisant d'autres contes, car il voulait les réunir dans un premier volume pour Michel Lévy à apparaître en 1856. Mais en remaniant ses traductions, Baudelaire s'est rendu compte que l'édition posthume des oeuvres de Edgar Allan Poe, comportant la préface de Rufus Griswold, était le texte définitif qu'il devait utiliser comme texte de départ. Aucune édition des oeuvres complètes de Poe n'avait été publiée de son vivant.

Or, l'éditeur de Poe, Thomas Ollive Mabbott nous fait savoir dans sa préface que l'édition posthume établie par Griswold n'était qu'une sélection des oeuvres de Poe faite à la hâte, et qu'elle ne représentait ni la version autorisée de Poe, ni la version définitive de son travail.<sup>3</sup> Mabbott soutient de plus que Poe avait l'inquiétante habitude de modifier ses poèmes et contes afin de pouvoir les vendre à des journaux différents, car il avait souvent grand besoin

d'argent pour survivre. A vrai dire, Poe a parfois remanié ses contes à fond. Souvent, il en a même changé les titres en les faisant réimprimer afin d'attirer l'acheteur par l'appât de l'inédit; parfois il y a apporté des retouches et d'autres modifications de nature stylistique.<sup>4</sup>

Depuis 1850, date de la première édition posthume de Poe établie par Griswold, de meilleures éditions critiques telles que celles établies par Harrison en 1902 et Mabbott en 1978, ont été publiées. Elles comportent des variantes et constituent les versions définitives de Poe. Cependant, ces versions, qui s'obtiennent beaucoup plus facilement aujourd'hui que celle de Griswold, qui est plutôt rare, ne nous sont pas utiles. Baudelaire n'a pu utiliser ces éditions définitives. Il ne serait pas juste d'évaluer ses traductions de Poe en les comparant aux éditions définitives établies après la mort de notre traducteur. Il nous incombe donc d'utiliser la même édition que Baudelaire avait sous les yeux comme texte de départ, soit la version de Griswold, pour faire notre évaluation analytique de ses traductions de Poe.

Quant au texte d'arrivée, nous avons opté pour l'édition publiée par la Pléiade en 1951, telle qu'établie par Y.-G. Le Dantec. Pour établir son édition des traductions faites par Baudelaire, Le Dantec a retenu le texte des éditions originales que Baudelaire a publiées de son vivant, à savoir: Histoires extraordinaires (1856), Nouvelles Histoires extraordinaires (1857), Aventures



d'Arthur Gordon Pym (1858), Eureka (1864), et Histoires grotesques et sérieuses (1865), "sous réserve des légères corrections apportées par les réimpressions faites du vivant du traducteur".<sup>5</sup> Le Dantec nous signale dans son avertissement que la réédition des oeuvres complètes de Poe en français est souvent suspecte et parfois fautive jusqu'à l'absurde. Il ajoute de plus qu'il a respecté dans son édition, l'orthographe du temps de Baudelaire, adoptant ainsi les graphies: rythme, phthisie, complètement, collège, siège, etc., et conservant les traits d'union dans non-seulement et les superlatifs absolus.<sup>6</sup> C'est en basant notre étude sur l'édition posthume établie par Griswold et dont Baudelaire disposait comme texte de départ, et sur les éditions originales qu'il a publiées telles qu'établies par Le Dantec que nous croyons pouvoir traiter notre traducteur de façon équitable.

## METHODOLOGIE

Notre évaluation analytique du talent de Baudelaire dans ce domaine a pour but de montrer que ses traductions se situent de façon intuitive dans la voie analytique des techniques de la traduction moderne. Nous analyserons donc les divers procédés de traduction qu'a utilisées Baudelaire à la lumière des théories de traduction modernes tout en portant une attention particulière aux procédés que proposent Vinay et Darbelnet, et qui seront définis dans le

glossaire que nous établirons à cette fin. C'est dans ce but que nous ferons d'abord le résumé des idées contemporaines sur le bien traduire. Puis, nous dresserons des listes contenant des mots, expressions, et phrases qui illustrent bien les divers procédés de traduction directe (tels que les calques de structure et d'expression, et les emprunts), et ceux qui appartiennent à la catégorie de la traduction oblique (tels que la transposition grammaticale, l'étoffement, les modulations figée et libre, l'équivalence et l'adaptation). Enfin, nous ferons l'analyse de certains passages bien réussis afin de montrer combien Baudelaire a fait bon usage de ces divers procédés pour bien rendre le message de Poe en français.

Pourtant, il nous sera nécessaire de temps à autre de passer outre aux théories proposées par Vinay et Darbelnet pour tenir compte d'autres procédés de traduction (tels que ceux que suggèrent Eugene Nida, Peter Newmark et Wolfram Wilss) pour soutenir notre hypothèse que Baudelaire a anticipé de façon intuitive la méthodologie et les techniques de plusieurs théoriciens du vingtième siècle. Il s'agit ici d'un écart de nature secondaire par rapport aux procédés proposés par Vinay et Darbelnet, qui vient à l'appui de notre hypothèse générale. Nous tenons à montrer que lorsque Baudelaire traduisait Poe, il a anticipé non seulement les procédés de Vinay et Darbelnet, mais les grands courants de la traduction moderne. C'est sans doute là une des raisons pour lesquelles sa traduction de Poe

plaît au lecteur moderne, comme l'attestent les nombreuses éditions et réimpressions de ces oeuvres.

## HISTORIQUE

Les plus rentables des travaux littéraires de Baudelaire étaient ses traductions des contes et poèmes d'Edgar Allan Poe. W. T. Bandy affirme dans son article "Baudelaire et Poe: vers une nouvelle mise à point" que plusieurs volumes de ses traductions ont eu un succès de librairie très net. "Les Histoires extraordinaires ont connu cinq réimpressions en moins de dix ans et Les Nouvelles Histoires extraordinaires quatre", nous affirme-t-il.<sup>7</sup> En revanche, grâce à l'intérêt causé par le procès d'interdiction de 1857, Les Fleurs du Mal ont connu une seconde édition du vivant de leur auteur, honneur qu'aucun autre de ses ouvrages n'a eu, et plusieurs d'entre ses ouvrages ont dû être soldés à une fraction du prix de vente originale.

Depuis 1917, date à laquelle les oeuvres de Baudelaire sont tombées dans le domaine public, Les Fleurs du Mal jouissent de la primauté qui leur est due, avec Le Spleen de Paris à la deuxième place. Par ailleurs, après ces deux chefs d'oeuvre, nous affirme Bandy, ce sont les traductions de Poe qui ont trouvé la plus grande faveur auprès des éditeurs, si l'on en juge par le nombre de leurs réimpressions et de leurs différentes éditions.<sup>8</sup>

Mais comment Baudelaire a-t-il pris connaissance des contes d'horreur de Poe qu'il a passé une dizaine d'années de sa carrière littéraire à rendre en français?

Charles Asselineau, l'ami et le premier biographe de Baudelaire, affirme que Poe fut révélé à ce dernier "par les traductions de Mme Adèle Meunier, publiées en feuilletons dans les journaux".<sup>9</sup> A vrai dire, Jacques Crépet et Claude Pichois, éditeurs de ce texte d'Asselineau en sont tellement certains qu'ils ajoutent dans une note que l'on ne se trompera pas d'un jour en fixant au 27 janvier 1847 la date où Edgar Poe fut révélé à Baudelaire, date à laquelle "Le Chat noir" a apparu dans La Démocratie pacifique.<sup>10</sup>

Or, à cette époque, le public français avait déjà le goût des contes d'aventures et des contes fantastiques. On connaissait depuis longtemps les contes philosophiques de Voltaire dont certains ressemblent à des contes d'aventures. Le marquis de Sade avait publié un grand nombre de contes philosophiques et d'aventures où le bizarre et le fantastique jouent un rôle essentiel. Les contes d'aventures de Gautier avaient connu un grand succès auprès de leurs lecteurs. Les contes fantastiques de Hoffman avaient déjà été traduits pour un public fort appréciatif. Nodier ("Smarra, ou les Démons de la nuit"), Mérimée ("Vision de Charles XI"), Nerval ("La Main enchantée") et Gautier ("Le Pied de momie") avaient déjà lancé plusieurs contes fantastiques sur le marché. Pierre-Georges Castex affirme que "le conte fantastique s'était établi comme un

genre autonome aux environs de 1830".<sup>11</sup> Il est donc tout à fait naturel que des traductions des contes de Poe aient commencé à apparaître dans les journaux français de cette époque, car en 1845, Poe jouissait d'une grande célébrité aux Etats-Unis. Une des plus grandes maisons d'édition de New York venait de publier deux volumes de ses oeuvres: un recueil de ses poèmes et un autre de ses contes. Mais c'est la publication du "Raven" par un journal de New York qui a fait de Poe un auteur à la mode. Ce poème a captivé immédiatement le public. On l'a réimprimé dans les journaux des principales villes américaines à partir de sa publication en 1845.

Baudelaire a publié sa première traduction de Poe: "Révélation magnétique", en 1848, dans Le Pays, nous affirme Bandy dans son article "Baudelaire et Poe: une vue rétrospective".<sup>12</sup> Bandy nous apprend dans son article "New Light on Baudelaire and Poe" que Baudelaire s'est servi de l'édition de Wiley et Putnam, publié en 1845, pour faire cette première traduction.<sup>13</sup> Ensuite, après juillet 1848, date de sa première traduction de Poe, Baudelaire n'en a pas publié d'autres pendant trois ans, et l'on ne trouve pas dans sa correspondance la moindre allusion à Poe. Ce n'est que vers le 15 octobre 1851 que Baudelaire semble s'intéresser de nouveau aux oeuvres de Poe. Dans une lettre qui porte cette date, Baudelaire demande à un libraire de "faire venir de Londres au plus vite une édition des oeuvres de Poe, surtout l'édition à notice nécrologique,"<sup>14</sup> (car Poe

est mort en 1849). Or, Bandy nous renseigne que Baudelaire fait allusion ici à l'édition de Redfield, édition posthume des oeuvres de Poe, publiée en 1850 à New York, et qui contenait la préface caustique de Rufus F. Griswold que Baudelaire devait qualifier plus tard d'immortelle infamie. Bandy ajoute que Baudelaire ne semble avoir acquis cette édition que vers le début de 1853.<sup>15</sup>

En 1852, Baudelaire a publié dans la Revue de Paris une étude intitulée "Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages" dont presque tous les détails ont été puisés dans un compte rendu anonyme de l'édition de Redfield susdite qui figurait dans le Southern Literary Messenger de Richmond, en Virginie.<sup>16</sup> Encore une fois c'est Bandy qui nous dit que "la plupart des jugements critiques de Baudelaire sur les écrits de Poe ont été empruntés (parfois mot à mot) à cette revue américaine."<sup>17</sup> Il devient donc facile pour Bandy de nous dresser une liste à peu près certaine des oeuvres de Poe que Baudelaire ignorait encore en 1852: presque toute la poésie, y compris "The Raven"; presque toute la critique, et plus particulièrement les essais tels que "The Philosophy of Composition"; Eureka; The Narrative of Arthur Gordon Pym; et une soixantaine de contes. Selon Bandy, en 1852, Baudelaire connaissait de première main, seulement les douze contes qui se trouvaient dans le volume de Tales publié par Wiley et Putnam en 1845, dont il possédait sûrement un exemplaire, et les divers morceaux de prose ou de vers qu'il a pu lire dans la collection du Southern Literary Messenger. Il avait

emprunté cette revue à un journaliste américain, William Wilberforce Mann, qui a vécu à Paris de 1846 à 1856.<sup>18</sup> Baudelaire semble nous confirmer ce détail lui-même dans une lettre qu'il adresse à Maxime du Camp le 16 septembre 1852 lui faisant part de la nécessité de trouver un certain M. Mann de qui dépend l'interprétation d'une lacune et de passages littéralement intraduisibles parce qu'il les avait crus altérés, ainsi s'excusant du retard qu'il avait mis à envoyer le manuscrit de "The Pit and the Pendulum" à l'imprimerie.<sup>19</sup> (La traduction de ce conte paraîtra dans le numéro d'octobre 1852 de la Revue de Paris). C'est dans cette lettre que Baudelaire dit qu'il ne pourrait pas "collationner ce jour-là (son) édition anglaise [probablement Tales and Sketches publié à Londres par Routledge en 1852 et qui s'obtenait facilement en France à cette époque] sur l'ancienne édition américaine de M. Mann".<sup>20</sup>

C'est donc après avoir donné au public son étude de la personnalité et des oeuvres de Poe en 1852 que Baudelaire se remet à ses traductions. Au fait, Bandy nous affirme que l'édition américaine que Baudelaire avait commandée ne lui était pas encore parvenue, mais que notre traducteur avait reçu de Londres deux éditions clandestines dont il s'est servi pour traduire plusieurs contes.<sup>21</sup> Ces éditions, selon Bandy, étaient mal faites et contenaient de nombreuses fautes typographiques qui ont causé des ennuis pour Baudelaire. En effet, les coquilles des éditions anglaises

nous permettent d'identifier les traductions de Baudelaire qui étaient fondées sur elles, et de reconnaître celles qui étaient basées sur l'édition américaine contenant la préface de Griswold que Baudelaire s'est enfin procurée vers le début de 1853.<sup>22</sup>

Le journal Le Pays lui ayant confié son feuilleton, Baudelaire y a publié une quarantaine de ses traductions de Poe en 1854 et 1855. En mars 1856, un choix de ces contes a paru en un volume sous le titre d'Histoires extraordinaires, suivi d'un volume intitulé Nouvelles Histoires extraordinaires chez Michel Lévy en 1857. Pour Baudelaire, c'était un succès immédiat et sans parallèle, car aucun de ses livres, sauf Les Fleurs du Mal, n'aura une seconde édition de son vivant. (Les Fleurs du Mal ont eu une seconde édition en 1861).

Baudelaire était fier de ses traductions de Poe, se rendant compte que c'était lui qui avait mis en branle la réputation d'Edgar Allan Poe à Paris.<sup>23</sup> Grâce à Baudelaire, Poe est devenu presque universellement connu et admiré en France, le premier des écrivains des Etats-Unis à exercer une influence profonde sur plusieurs littératures européennes. (A cette époque on traduisait aussi les romans de James Fenmore Cooper dans plusieurs langues, mais Cooper n'a pas exercé d'influence profonde sur les écrivains français). Nous soutenons que la raison pour laquelle ces traductions ont connu un si grand succès en France c'est que Baudelaire anticipe de façon intuitive la méthodologie de la traduction moderne.



## CHAPITRE I

## BAUDELAIRE ET LE BIEN-TRADUIRE

Etant donné que l'objet de cette étude est de faire l'analyse des traductions que Baudelaire a faites de Poe pour montrer qu'il anticipe de façon intuitive la méthodologie de la traduction moderne, il vaut mieux commencer par faire le résumé des articles qui ont déjà traité des traductions faites par Baudelaire des textes de Poe. Nous voulons montrer que jusqu'à présent les critiques baudelairiens n'ont pas encore abordé le sujet de notre étude. Ensuite, nous examinerons le bilan que ceux-ci ont déjà établi des connaissances de l'anglais qu'avait Baudelaire, car nous tenons à faire nos propres observations tout en réfutant certaines opinions fausses à ce sujet. Puis, nous ferons une liste des outils dont Baudelaire disposait pour faire ses traductions, car il serait avantageux de savoir si certaines fautes de traduction que Baudelaire a faites relèvent des dictionnaires de son temps. Enfin, nous ferons un résumé des critères proposés par les grands traductologues de notre siècle: Vinay et Darbelnet (1957); Eugene Nida (1969 et 1982) et Peter Newmark (1982 et 1988), afin de cerner les façons dont les traductions qu'a faites Baudelaire anticipent certains procédés de traduction que suggèrent ces théoriciens de la traduction moderne.

Dans un livre qu'il a publié en 1927, Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875, Léon Lemonnier fait l'analyse des remaniements que Baudelaire a apportés à ses traductions de 1852 à 1855. Il constate que la plupart des modifications que Baudelaire a apportées à ses traductions visent à l'élégance et à l'amélioration du style alors que d'autres s'efforcent d'atteindre une plus grande exactitude dans la version.<sup>1</sup> De plus, dans les exemples que nous cite Lemonnier, Baudelaire a corrigé, semble-t-il, son interprétation de Poe. Ensuite, grâce à une comparaison de divers passages de Poe, traduits par Baudelaire et ses rivaux, Lemonnier arrive à la conclusion que de tous les traducteurs de Poe, Baudelaire est le plus exact, car il n'omet jamais rien. "Il ne pratique ni coupures ni ne raffine trop sur l'élégance comme font ses rivaux".<sup>2</sup> Baudelaire, selon Lemonnier, n'a pas été seulement plus exact que ses rivaux dans la structure des phrases et les minuties du vocabulaire, il est resté plus fidèle au ton du texte.<sup>3</sup>

Lemonnier nous signale aussi quelques expressions étranges qu'il a relevées dans la traduction que Baudelaire a faite du "Coeur Révélateur" de Poe. Il signale les bévues qu'a commises Baudelaire, telles que: "vieux homme" pour "old man"(321), et "il ne rêvait pas de mes actions"(322), où Poe entend plutôt "il ne s'interrogeait pas sur mes actions", bévues qui servent à montrer que parfois Baudelaire a été littéral à l'excès.<sup>4</sup>

Lemonnier arrive à la conclusion que Baudelaire n'a pas suivi ce que Lemonnier appelle la "méthode classique" de traduction, (expression plutôt péjorative dont celui-ci se sert pour désigner tout ce qu'il n'aime pas dans les traductions que Baudelaire a faites de Poe). Il se plaint du fait que notre traducteur n'a pas cherché le mot juste, la nuance exacte et l'expression qui convient en français. Selon lui, Baudelaire a traduit "en une langue étrange, heurtée, broyée pour la circonstance, une langue qui choque et qui surprend"; de plus, "(Baudelaire) a été littéral jusqu'à l'audace, et maladroit jusqu'au génie".<sup>5</sup> Pour Lemonnier, le succès de Baudelaire "montre que la traduction n'est pas un art qui s'apprend, mais (plutôt) un don qui suppose une affinité de tempérament avec l'auteur interprété.<sup>6</sup>

Après avoir examiné certains thèmes et certaines influences de Poe chez Baudelaire dans un article qu'il a publié en 1938, Régis Michaud s'écarte du but de son article pour parler brièvement des traductions que Baudelaire a faites des contes de Poe. Michaud croit que l'idée que ces traductions sont parfaites et supérieures à l'original devient difficile à soutenir lorsqu'on se familiarise avec les textes. Il soutient que même dans leur version définitive, les traductions de Baudelaire contiennent de nombreuses imperfections parce que trop souvent Baudelaire "s'est buté aux allitérations et aux assonances".<sup>7</sup> Michaud soutient que Baudelaire n'a pas bien rendu en français ce

qu'il a admiré le plus chez Poe. Par ailleurs, Michaud soutient que la traduction que Baudelaire a faite du "Raven" est trop banale et ne conserve rien des magies de l'original. Ensuite, Michaud ne tarde pas à ajouter que l'on peut soulever la même plainte de plusieurs passages des contes.<sup>8</sup>

En effet, Michaud ne nous donne pas un seul exemple pour appuyer ses observations. Néanmoins, cela ne l'empêche pas d'arriver à la conclusion que Baudelaire n'a pas traduit les poèmes de Poe parce qu'il y a senti quelque chose de profond et de mystérieux "qu'il ne pouvait pas bien rendre en français, et que même dans les contes de Poe il n'a pas toujours réussi à saisir".<sup>9</sup> Son acharnement à vouloir nous donner une traduction exacte et littérale l'a empêché de nous donner une traduction parfaite. Etant donné l'absence totale d'exemples pour justifier ces observations de la part de Michaud, nous aimerions savoir au moins les critères sur lesquelles il aurait basé ses observations.

Tout en louant la publication par Jacques Crépet de cinq volumes parus de 1932 à 1937, Jean Pommier consacre tout un chapitre au sujet de "Baudelaire, traducteur de Poe". En se basant sur les notes de Crépet qui indiquent parfois les erreurs et les omissions faites par Baudelaire, Pommier déclare que Baudelaire n'a évité ni les contresens ni les faux-sens dans ses versions initiales des contes de Poe. Il constate que Baudelaire a traduit le mot anglais "habits" ("habitudes" en français) par "habits", faute qu'il

a corrigée plus tard dans sa version finale du "Canard au ballon"; et "the severe cold" ("le gros rhume" en français) par "le froid cruel" dans sa version du "Manuscrit trouvé dans une bouteille".<sup>10</sup> Pommier croit qu'il a affaire à un traducteur autodidacte qui ignore les idiotismes anglais. Baudelaire a rendu "for a song" (pour une bagatelle) par "pour faire silence en l'honneur d'une chanson", et plus tard par "pour lui commander une chanson" dans "William Wilson".<sup>11</sup> Il note que parfois Baudelaire confond deux mots, "sleep-waker" et "sleep-walker", qui ne se distinguent l'un de l'autre que par une lettre, de sorte que "le sujet hypnotisé" devient "le somnambule" dans sa version du "Roi Peste". Pommier dit que dans une de ses dernières versions (sans préciser laquelle) Baudelaire a traduit "the early writers" (les plus anciens auteurs) par "les plus récents".<sup>12</sup>

Pommier arrive à la conclusion que Crépet semble croire que Baudelaire était un angliciste médiocre au point de départ, soit en 1848, mais que celui-ci avait fait de grands progrès durant la période qui s'étend de 1852 à 1857. Par contre, Pommier nous fait remarquer que si la version finale que Baudelaire donne de The Narrative of Arthur Gordon Pym commence à s'améliorer sur de nombreux points, elle se gâte en d'autres.<sup>13</sup>

Pommier constate ensuite que de 1859 à 1864, le texte que Baudelaire a donné d'Eureka conserve huit contresens sur dix et que son dernier recueil, Les Histoires grotesques et

sérieuses de 1865, est aussi défectueux. Il y trouve trois contresens dans "Marie Roget", quatre dans "Maelzel", et deux dans "La Philosophie de l'ameublement"; mais, il ne les identifie pas. Il dit que "même au meilleur moment, (Baudelaire) n'a jamais été bien sûr de lui".<sup>14</sup> Pommier finit par tracer l'évolution de la théorie de la traduction qu'il voit chez Baudelaire ainsi: "En 1848, Baudelaire prône (sans s'y tenir toujours) la fidélité au texte, une littéralité même pénible, il se défie de la paraphrase. Puis, il vise à une liberté plus grande de l'expression, et sauf exception, il recherche l'élégance".<sup>15</sup>

Enid Starkie nous confirme cette observation dans son livre Baudelaire en 1953. Elle remarque que les traductions de Baudelaire sont "a classic of French prose"; mais elle ajoute: "he did not reach this standard from the outset. At first he made some blunders and mistranslations, but he improved in accuracy and knowledge of the language as he proceeded".<sup>16</sup>

Dans son étude sur les affinités entre Baudelaire et Poe, Peter Wetherill utilise une comparaison des poèmes de Poe et de la traduction que Baudelaire en a faite pour faire ressortir la tendance qu'avait Baudelaire d'exagérer les ressemblances qu'il croyait voir entre Poe et lui-même, et à en créer là où il n'en existe pas. A la suite d'une longue liste d'exemples et de corrections possibles, Wetherill fait les observations suivantes. En traduisant, Baudelaire a rendu les poèmes plus baudelairiens qu'ils ne le sont; dans

deux poèmes sur trois, il n'y a aucune recherche de rythme ou de style. Chaque vers de la traduction correspond à un vers de Poe. Baudelaire ne s'aperçoit pas des archaïsmes dont Poe se sert souvent dans ses poèmes.<sup>17</sup>

Wetherill constate aussi la tendance chez Baudelaire de rendre plus nets l'intrigue et le symbolisme des poèmes de Poe. Il suggère que cette tendance est aussi un des traits les plus caractéristiques de sa propre poésie. Il arrive à la conclusion que cette attitude personnelle de Baudelaire ainsi que sa connaissance insuffisante de l'anglais l'ont amené à donner à ses traductions cette même netteté, ce qui trahit l'ambiguïté foncière de la poésie de Poe.<sup>18</sup> Il s'ensuit, selon Wetherill, que Baudelaire a traduit les poèmes de Poe de sorte qu'ils finissent par être plus nettement baudelairiens. Selon Wetherill, Baudelaire rend le vocabulaire de ces poèmes beaucoup plus moderne; il met bien en évidence le côté subjectif; et il exagère toutes les ressemblances, quelques vagues qu'elles soient.<sup>19</sup>

En 1980, Nicole Ward Jouve a composé un chapitre dans Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness dans lequel elle parle surtout de la traduction, très libre d'ailleurs, que Baudelaire a faite des Confessions of an English Opium-Eater de Thomas De Quincey dans ses Paradis artificiels. Dans la courte étude que Jouve fait des traductions que Baudelaire a faites de Poe, elle déclare qu'il s'identifie tant avec Poe qu'il lui prête ses propres mots, ses propres valeurs morales, et les rythmes de sa propre poésie sans se

rendre compte des grandes améliorations qu'il porte aux oeuvres de Poe en les traduisant.<sup>20</sup>

Dans son article "The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide", publié en 1981, Haskell M. Block constate que Baudelaire, poussé par le désir de faire connaître Poe comme un grand homme en France, s'est occupé à traduire l'oeuvre de Poe pendant 17 ans. Selon Block, malgré l'attention minutieuse que Baudelaire a apportée aux détails du texte de Poe, il existe des lacunes considérables dans ses traductions. Il constate chez Baudelaire une tendance à méconnaître les temps littéraires de sorte que le conditionnel dans le texte de Poe devient le futur chez Baudelaire. Il trouve aussi que parfois Baudelaire ne comprend ni certains idiotismes ni certaines expressions dialectales en anglais de sorte que la comparaison: "pale as a gorse" (sic) que fait le domestique noir dans "The Gold Bug" devient "pâle comme une oie" chez Baudelaire, au lieu de "comme un fantôme".<sup>21</sup>

Block observe qu'en général, les traductions que Baudelaire nous offre des contes de Poe sont à la fois littéraires et exactes; elles restent fidèles à l'original. Il pense que la plupart des erreurs résultent d'un texte original qui fait défaut ou des inattentions des imprimeurs. Il soutient aussi que Baudelaire a sans doute cru qu'il était impossible de traduire la poésie de Poe car il a traduit seulement quatre de ses poèmes, dont il a rendu le poème principal, "The Raven", comme poème en prose.<sup>22</sup>



Paul Horguelin a prêté, lui aussi, son attention aux traductions de Baudelaire dans son Anthologie de la manière de traduire en 1981. D'abord, Horguelin nous fait remarquer que par "leur recherche de respect pour les bienséances sociales, et leur grand souci d'acclimatiser les littératures, la plupart des traducteurs des XVIIe et XVIIIe siècles avaient fait passer la fidélité au second plan de leurs préoccupations".<sup>23</sup> La réaction qui s'est produite était inévitable. On est allé d'un extrême à l'autre.

Au XIXe siècle, c'est la littéralité qui devient le nouveau dogme. Les traductions littérales sont censées être plus fidèles. On s'efforce maintenant de transmettre le contenu intégral de l'oeuvre originale, nous dit Horguelin. "Le mot à mot scrupuleux, le calque systématique deviennent les principes fondamentaux du nouveau système de traduction. C'est la négation du principe, jusqu'alors incontesté, selon lequel une traduction doit se lire comme une oeuvre originale".<sup>24</sup> Tandis que les traducteurs des siècles précédents avaient pratiqué la transposition dans les temps, faisant ainsi revivre leurs héros grecs et latins à l'époque contemporaine, les traducteurs du XIXe siècle commencent à transporter le lecteur à l'époque où se situe l'oeuvre traduite.

Horguelin situe Baudelaire donc en plein milieu de cette manière de traduire qu'il constate au XIXe siècle tout en citant un passage de la "Préface" qui accompagne la première traduction que Baudelaire a publiée de Poe en 1848,

notamment, "Révélation magnétique" qui a paru dans La Liberté de penser le 15 juillet de cette année. Or, dans cette préface, Baudelaire semble s'excuser tout en avertissant son lecteur de bien s'attacher à suivre le texte littéral: "Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures, si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technique philosophique d'Edgar Poe".<sup>25</sup>

Plus tard, Baudelaire, croyant que ses traductions auront plus de chances de succès auprès d'un public qui préfère de beaucoup "l'amusement et l'émotion à la plus importante vérité philosophique", décidera de supprimer certains passages purement philosophiques ou scientifiques qu'il rencontre dans certains contes de Poe, nous explique Horguelin.<sup>26</sup> Malheureusement, Horguelin ne nous donne aucun exemple pour appuyer cette observation qui contredit celle qu'a déjà faite Léon Lemonnier plus haut quand il louait Baudelaire de n'avoir jamais rien omis, (page 2 de ce chapitre).

Il est évident que la plupart des critiques qui ont abordé la qualité des traductions de Baudelaire se sont limités à faire des commentaires de nature très générale sans donner suffisamment d'exemples pour appuyer leurs observations. D'autres n'ont fait qu'une longue liste d'exemples, le plus souvent faibles, (contresens, omissions,

raffinements excessifs) à la fin de laquelle ils sont arrivés à une conclusion souvent négative. Personne ne semble avoir fait une véritable évaluation analytique des divers procédés et techniques que Baudelaire a utilisés pour faire ses traductions de Poe, dans le cadre que la théorie moderne nous offre. Personne, semble-t-il, ne s'est rendu compte que ces traductions se situent de façon intuitive dans la voie analytique des techniques de la traduction moderne. La raison en est que tous ces critiques, à l'exception de Horguelin, ne semblent pas être au courant des théories contemporaines sur l'art de bien traduire. Horguelin, à son tour, ne semble pas avoir analysé assez des traductions faites par Baudelaire pour arriver à une conclusion équitable par rapport à la qualité de son travail.

Face aux fautes de traduction précitées, il convient d'examiner ce qu'on a écrit sur la connaissance qu'avait Baudelaire de la langue anglaise et de faire le bilan des outils qu'il avait à sa disposition. Ensuite, nous examinerons les écrits des théoriciens modernes les plus connus dans le domaine de la traduction littéraire afin d'en choisir certains commentaires qui peuvent servir de critères d'évaluation pour faire une analyse approfondie de la traduction que Baudelaire a faite de Poe et arriver ainsi à une conclusion plus équitable concernant son talent dans ce domaine.

Nous croyons que notre évaluation analytique pourrait

jeter de la lumière sur les idées qu'avait Baudelaire sur la traduction des poèmes et des contes d'horreur de son époque. Elle pourrait nous aider à mieux dévoiler son talent créateur en matière de traduction et en même temps nous permettre de voir jusqu'à quel point ses talents de traducteur anticipaient certains procédés et techniques qui sont devenus importants chez les théoriciens de nos jours.

#### BAUDELAIRE ET L'ANGLAIS

Plusieurs critiques baudelairiens ont déjà discuté de la connaissance que Baudelaire avait de la langue anglaise. Charles Asselineau, biographe qui a le mieux connu Baudelaire, nous signale dans son oeuvre, Charles Baudelaire: sa vie et son oeuvre, que Baudelaire "avait rapporté une connaissance très suffisante de la langue anglaise...de son voyage aux Indes".<sup>27</sup> Evidemment, Asselineau fait allusion au voyage de 10 mois durant lequel Baudelaire a fait un séjour à l'île Maurice du 1er au 19 septembre 1841, tout en faisant escale à la Réunion, et ensuite au Cap, avant de débarquer à Bordeaux en février 1842, alors qu'il avait moins de 21 ans révolus. Nous signalons toutefois qu'à cette époque, Asselineau ne connaissait pas encore Baudelaire, car il nous écrit de n'avoir fait sa connaissance qu'en 1845.<sup>28</sup> Donc, il serait difficile de vérifier la justesse de cette supposition. De plus, Asselineau nous affirme qu'il voyait Baudelaire

chercher souvent des clients anglais et américains dans les cafés, tavernes et bars de Paris afin de pouvoir entamer une conversation avec eux, le plus souvent au sujet de Poe et de son oeuvre. "Un garçon de café pourvu qu'il sût parler anglais, lui servait de prétexte de discuter le sens d'un mot, d'une expression proverbiale, ou d'un terme d'argot" (lui suffirait), nous dit-il.<sup>29</sup>

Asselineau nous raconte que Baudelaire "prit longtemps pour conseil un tavernier anglais de la rue de Rivoli, chez lequel il allait boire le whisky et lire le Punch en compagnie des grooms du faubourg Saint-Honoré".<sup>30</sup> Baudelaire nous confirme lui-même dans sa correspondance qu'il eût "la patience de (se) lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe".<sup>31</sup> Mais ces commentaires ne nous donnent aucune précision concernant la qualité de la connaissance que Baudelaire avait de la langue anglaise. Par contre, il est évident que Baudelaire travaillait activement à pratiquer son anglais et à se renseigner autant que possible sur Poe.

En 1929, W. T. Bandy explique dans son article, "Baudelaire's Knowledge of English", que la mère de Baudelaire, Madame Aupick, était née à Londres de parents français et qu'elle était rentrée en France lorsqu'il était jeune. Il constate que plusieurs lettres qu'elle a adressées à Asselineau contiennent des expressions anglaises, mais que ces expressions ne révèlent que le désir de faire déployer

une légère connaissance, parfois insuffisante, plutôt que la véritable possession de la langue. Bandy avance ensuite l'hypothèse que Baudelaire n'a appris que les rudiments de la langue anglaise de sa mère, et qu'il aurait probablement vite oublié le peu d'anglais qu'elle lui avait enseigné. A cette fin, Bandy nous cite une lettre que Baudelaire a adressée à sa mère en 1852 alors qu'il commençait à traduire Poe: "J'avais beaucoup oublié l'anglais", lui écrit-il, "ce qui rendait la besogne difficile. Mais maintenant je le sais très bien. Enfin, je crois que j'ai mené la chose à bon port"<sup>32</sup>, ce qui semble indiquer une certaine confiance chez Baudelaire à cette époque-là.

Toutefois, Bandy nous montre que cette confiance qu'avait Baudelaire à l'égard de son anglais est difficile à justifier. Bandy nous donne une longue liste d'omissions et de contresens qu'il a relevés dans la première version de "Philosophie de l'ameublement" que Baudelaire a publiée dans Le Magasin des familles en octobre 1852. Ce qui ressemble à une preuve du manque de talent de Baudelaire en tant que traducteur, sert à prouver, selon Bandy, que Baudelaire avait toujours une mauvaise connaissance de la langue anglaise en 1852. Baudelaire, paraît-il, aurait mis "Allemands" pour "Dutch"; "marbres et peintures" pour "marbles and colours"; "dans une foule de cas" pour "under any circumstances"; "lumière" sans qualificatif, pour "glare"; appartements" pour "appurtenances", et "aussi" pour "nevertheless", soutient Bandy. Bandy énumère certaines

expressions que Baudelaire ne traduit pas, notamment: "of no meaning", "easily recognized", "in the abstract", "of any kind", même quand ces expressions sont essentielles à la signification des phrases de Poe.<sup>33</sup>

Bandy ajoute que les jeux de mots de Poe constituent un trop grand défi pour Baudelaire, car souvent il les traduit au sérieux, mot à mot. "The Scotch are poor decorists" devient "Les Ecossais sont de pauvres décorateurs"; et "In Spain, they are all curtains, a nation of hangmen" (II, 299) devient "Quant aux Espagnols, ils sont tout rideaux, une nation de bourreaux" chez Baudelaire. Mais ce qui inquiète Bandy encore plus c'est les contresens plus graves qui détruisent le message de Poe. Quand Poe écrit "with formal furniture, curtains are out of place", il ne voulait pas dire "Mesquins et étriqués, les rideaux sont superflus" tel que Baudelaire l'a rendu. Bandy dit que Baudelaire s'éloigne trop du texte de Poe quand il traduit: "thick silver tissue", par "très léger tissu"; "sweet and vivid flowers" par "fleurs naturelles"; et "it has only one door - by no means a wide one", par "elle n'a qu'une porte qu'on ne laisse pas ouverte".<sup>34</sup> Nous constatons toutefois que Bandy ne nous offre aucune version préférable pour ces bévues de Baudelaire.

Bandy nous signale toutefois que la troisième version de cet article que Baudelaire a fait publier dans Les Histoires grotesques et sérieuses en 1865, est une traduction fidèle de l'original. Baudelaire aurait corrigé

donc, toutes les erreurs qui figuraient dans sa première version; ce qui semble indiquer les progrès qu'il aurait faits dans son acquisition de la langue anglaise en douze ans.

En 1929, Léon Lemonnier publie un chapitre "Baudelaire au Lycée Louis-le-Grand" dans ses Enquêtes sur Baudelaire où il nous affirme que si Baudelaire était un brillant élève de latin (car il remportait constamment des prix pour ses vers latins), les registres montrent qu'il ne remporta aucun succès en anglais en août 1839, quand Baudelaire avait 18 ans.<sup>35</sup> Toutefois, Lemonnier a omis d'ajouter que Baudelaire aurait acquis de l'expérience en traduisant les auteurs classiques du latin en français et de l'anglais en français, car on se servait souvent des exercices de traduction pour enseigner les langues anciennes et modernes à cette époque-là.

Lemonnier soutient ailleurs dans ses écrits à ce sujet que la connaissance qu'avait Baudelaire de la langue anglaise au début (durant la période qui s'étend du 15 juillet 1848, date où il a publié sa première version de Poe, au 17 avril 1852, date à laquelle "Bérénice" a paru dans L'Illustration), n'était ni très étendue ni très sûre; et qu'il ne travaillait jamais sans dictionnaire "qu'il traînait partout dans sa vie errante".<sup>36</sup> Cependant, Baudelaire ne se contentait pas de s'aider du dictionnaire, soutient Lemonnier, car il trouvait chez Poe des difficultés de langue que les dictionnaires de l'époque ne pouvaient pas



l'aider à résoudre. Il devait savoir beaucoup plus que l'anglais littéraire. "Il faisait face à l'ironie froide, [aux] demi-sens, [aux] équivoques, [aux] jeux de mots, (aux) allusions à des petits faits journaliers et [aux] plaisanteries courantes qu'un domestique ou un petit négociant [pouvaient mieux] expliquer qu'un académicien".<sup>37</sup>

Fidèle à sa méthode d'améliorer son anglais en se documentant auprès des hommes, Baudelaire "courait les tavernes et les tables d'hôte pour découvrir un marin anglais qui (pourrait) lui donner le sens exact des termes de navigation et de manoeuvre", alors qu'il publiait Les Aventures de Gordon Arthur Pym, en 1858, dans Le Moniteur, nous l'affirme son ami Asselineau.<sup>38</sup> A cause de son manque de connaissances de la langue anglaise, Baudelaire apportait beaucoup de corrections à ses traductions de Poe; il se relisait souvent. Asselineau nous le décrit "repassant vingt fois sur les mêmes endroits, se querellant avec lui-même pendant des heures sur un mot, et s'arrêtant au milieu d'une page pour aller...cuire sa pensée au four de la flânerie et de la conversation",<sup>39</sup> tout en faisant attendre son éditeur. Sans doute que son éditeur protestait vivement contre les nombreuses modifications que Baudelaire apportait à ses traductions d'un tirage à l'autre à cause de l'insuffisance de ses connaissances de la langue anglaise.

En 1962, Peter M. Wetherill aborde le sujet de la connaissance qu'avait Baudelaire de l'anglais dans un chapitre qu'il consacre à ce sujet dans son livre,

Baudelaire et la poésie de Poe. Après avoir discuté toutes les diverses hypothèses qui ont été avancées par Asselineau, Bandy et Lemonnier, Wetherill soutient que la "connaissance active qu'avait Baudelaire de la langue (anglaise) semble avoir été très réduite". Il constate que non seulement Baudelaire a écrit "très peu de choses en anglais, mais qu'il semble incapable d'éviter des fautes élémentaires".<sup>40</sup> Wetherill nous cite à titre d'exemple, la lettre que Baudelaire a adressée à Maria Clemm en 1865 qu'il termine par un juron suivi d'un barbarisme, "goodness godness".<sup>41</sup>

Wetherill nous dit qu'encore plus nuancé est l'article dans "puzzling question", en nous faisant remarquer que Baudelaire avait emprunté cette expression à Poe qui l'avait employée dans la légende en tête de "Marie Roget". Ici, Baudelaire ne semble pas se rendre compte qu'en employant ces mots dans une construction différente, il fallait, contrairement à la pratique française, ajouter l'article indéfini.<sup>42</sup>

Lorsque Wetherill aborde la connaissance passive que Baudelaire avait de l'anglais, il déclare que "même au meilleur moment [Baudelaire] n'a jamais été sûr de lui, et que même dans leur rédaction définitive ses traductions contiennent bon nombre d'imperfections".<sup>43</sup> Il constate qu'en 1856 lors d'une lettre que Baudelaire adresse à sa mère, il est toujours en train de relever des fautes dans ses traductions de Poe. "Cette édition...contient bien des fautes malgré tous soins", lui écrit-il.<sup>44</sup> Wetherill

constate dans une autre lettre que Baudelaire envoie à sa mère en 1864 qu'il n'est pas toujours capable d'éliminer du premier coup, les contresens de ses traductions de Poe. Enfin, Wetherill dit qu'après six révisions, il subsiste toujours trois contresens dans "Marie Roget", quatre dans "Maelzel", et deux dans "Philosophie de l'ameublement"<sup>45</sup>, fait qu'il a découvert chez Pommier sans nous en donner tous les détails. C'est ainsi que Wetherill commence à avoir de graves doutes quant à la compétence linguistique de Baudelaire.

Après avoir relevé de nombreux contresens et exemples d'insensibilité aux nuances de Poe, Wetherill déclare qu'il comprend difficilement ces révisions continuelles, car selon lui, Baudelaire n'avait pas affaire à un auteur qui écrivait un anglais particulièrement obscur.<sup>46</sup> D'après Wetherill, Baudelaire "fait preuve d'une singulière inaptitude à comprendre les nuances de la prose anglaise".<sup>47</sup> Il soutient que les nuances plus concentrées et encore plus suggestives de la poésie ont sans doute échappé à notre traducteur bien souvent.<sup>48</sup> La mauvaise connaissance qu'avait Baudelaire de l'anglais écrit l'aurait empêché de remarquer tous les défauts de la poésie poésque qu'il admirait si ardemment tels que: les allitérations fréquentes, une mauvaise cacophonie, certains mots particulièrement mal choisis, les expressions ridicules, la monotonie exagérée des rythmes, et la mise en valeur de mots peu importants. "Qu'il s'agisse d'archaïsmes, d'expressions familières, de tournures de

phrases peu courantes ou de bizarreries syntactiques", Baudelaire s'avère insensible aux nuances de la langue anglaise, nous affirme Wetherill.<sup>49</sup> Cette connaissance imparfaite que Baudelaire aurait eu de l'anglais a permis à notre traducteur de croire que les poèmes de Poe ressemblaient aux siens.<sup>50</sup>

Nous allons montrer que la plupart de ces critiques ont tort d'insister trop sur l'importance de la connaissance active que possédait Baudelaire de la langue anglaise, tout en passant sous silence les autres qualités que l'on voudrait chez un bon traducteur. Certes, le traducteur devrait avoir une bonne connaissance de la langue de départ, mais il devrait avoir aussi la maîtrise de la langue d'arrivée, sans laquelle, son texte d'arrivée risque de faire échec. Notons également que Baudelaire, écrivain surtout apprécié pour son art stylistique, a traduit les contes de Poe dans sa propre langue, et qu'il a si bien rendu Poe en français qu'il a mis la réputation de celui-ci immédiatement en branle à Paris. Il est évident qu'il a compris le message essentiel de Poe. De plus, s'il reste même une centaine de fautes dans les mille pages qu'il a traduites de Poe, cela ne veut pas dire qu'il traduit mal ou qu'il possède une connaissance "insuffisante" de la langue anglaise.

Baudelaire fait d'énormes efforts pour compenser les imperfections de ses connaissances de la langue anglaise. Il consulte sans cesse le dictionnaire; il consulte d'autres

personnes, surtout des anglophones, sur la signification des mots qu'il ne comprend pas; et il se renseigne surtout sur la matière qu'il traduit. C'est précisément le genre de conseil qu'on donne à tous ceux qui font la traduction aujourd'hui. Néanmoins, nous croyons que l'affinité que Baudelaire éprouve pour Poe l'aide beaucoup dans sa traduction aussi. Evidemment, il comprend d'autant mieux le message à rendre en français parce qu'il partage la vision pessimiste qu'a Poe de l'univers. Signalons aussi que nous le voyons souvent hanté par le souci de la perfection, en train de remanier ses traductions, même jusqu'au dernier jour de sa vie.

Charles Asselineau nous décrit Baudelaire en train de traduire, le dictionnaire toujours à la main, dictionnaire qu'il traînait partout avec lui. Il dit que son ami, Baudelaire, importunait souvent les jockeys anglais et les touristes américains dans les cafés sur la signification de certains mots et de certaines expressions qu'il trouvait chez Poe. Nous croyons donc que Baudelaire consultait le plus souvent un dictionnaire bilingue pour faire ses traductions au lieu de vérifier la signification d'un mot anglais dans un dictionnaire anglais avant de chercher l'équivalent dans un dictionnaire français. Or, nos recherches ont révélé que le Nouveau dictionnaire de poche français-anglais et anglais-français de Thomas Nugent, publié par la maison Baudry, à Paris, se vendait bien en France à cette époque, car on en a fait dix réimpressions

entre 1850 et 1865. Par ailleurs, une autre version de ce même dictionnaire fut entièrement refondue par L.A.G. et publiée par la maison Thierot à Paris en 1855. Cette version-ci a connu quatre réimpressions entre 1855 et 1866.<sup>51</sup> C'était le dictionnaire français-anglais anglais-français le plus utilisé à cette époque; Baudelaire aurait eu tort de ne pas le consulter.

Baudelaire se plaint souvent dans sa correspondance de la nécessité de travailler à la bibliothèque à cause des disputes continuelles qu'il avait avec sa maîtresse, Jeanne Duval, qui habitait chez lui à cette époque. Nous avons donc cru opportun de vérifier les titres des dictionnaires et d'autres livres de référence que la Bibliothèque nationale de Paris pouvait alors mettre à sa disposition pour l'aider dans cette tâche. Nos recherches nous ont montré que les textes et dictionnaires énumérés dans l'appendice No.1 lui auraient été sans doute utiles s'il les avait consultés.

Asselineau nous a dit aussi que Baudelaire avait recueilli tous les documents accessibles au sujet de Poe: "Il aimait les livres de Poe avec la ferveur du bibliophile....Il accablait les libraires étrangers de commissions et d'informations sur les diverses éditions de son auteur", nous dit-il.<sup>52</sup> Il ajoute que "quiconque à tort ou à raison, était réputé informé de la littérature... américaine était littéralement mis à torture" par Baudelaire.<sup>53</sup> Il est donc évident que Baudelaire était nettement conscient des défauts de son anglais et qu'il

s'est efforcé de les compenser, ce qui aurait constitué encore un atout précieux.

Ayant fait la liste des outils et des attitudes dont Baudelaire se servait pour faire sa traduction de Poe, (voir l'Appendice No. 1), il importe de faire le résumé des critères d'après lesquels les grands théoriciens du vingtième siècle jugent de la qualité d'une traduction.

#### THEORICIENS DE LA TRADUCTION

Depuis une quarantaine d'années on constate la création de nombreux programmes et de nombreuses écoles de traduction ainsi qu'une profusion de théories de la traduction partout dans le monde. Plusieurs théoriciens ont publié des livres sur la traduction de textes dans tous les domaines, tels que: T. Savory (1963), Georges Mounin (1963 et 1976), John Catford, (1965), Jean Delisle (1980 et 1993), Wolfram Wilss (1982), Mary Snell-Hornby (1988), Basel Hatim (1990 et 1997), Roger Bell (1991), Douglas Robinson (1991 et 1997), et Marianne Lederer (1994), parmi d'autres.<sup>54</sup> Certains théoriciens ont communiqué leurs idées sur le bilinguisme et les autres qualités que devrait posséder un bon traducteur. Plusieurs ont énuméré les caractéristiques d'une bonne traduction.

Il serait donc utile d'examiner les oeuvres de trois théoriciens qui sont censées être d'une importance primordiale dans le domaine de la traduction littéraire afin

d'établir des critères d'évaluation aux fins de cette thèse. La Stylistique comparée du français et de l'anglais de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, publiée en 1958, est un des ouvrages les plus importants dans ce domaine.

Vinay et Darbelnet commencent par réfuter la prémisse jusqu'alors tenue selon laquelle la traduction est un art, en déclarant que "la traduction est une discipline exacte, [qui possède] ses techniques et ses problèmes particuliers".<sup>55</sup> Pour eux, la traduction est un domaine d'étude normalement visé par la linguistique "la plus exacte des sciences de l'homme".<sup>56</sup> Les techniques d'analyse qu'utilise le traducteur font partie de la phonologie et de la morphologie, disent-ils.<sup>57</sup>

Quant au traducteur de profession, (nous avons déjà constaté que Baudelaire a fait publier ses traductions dans les journaux populaires de son temps pour gagner sa vie), Vinay et Darbelnet disent que celui-ci "doit connaître toutes les nuances de la langue étrangère et posséder toutes les ressources de sa langue maternelle, ... la grammaire et le vocabulaire ne doivent avoir aucun secret pour lui".<sup>58</sup>

Certains ont déjà démontré que Baudelaire avait une connaissance défectueuse de l'anglais, mais nous croyons que tous les critiques littéraires se mettraient d'accord pour dire que Baudelaire possédait à fond la langue française.

Tout en voulant décrire le fonctionnement des divers procédés de la traduction, Vinay et Darbelnet déclarent que le traducteur peut s'engager dans deux directions: la



traduction directe ou la traduction oblique.<sup>59</sup> Parfois le message du texte de départ se laisse parfaitement transposer dans le texte d'arrivée, parce qu'il repose sur des catégories parallèles ou des conceptions parallèles. Dans ce cas, on fait une traduction directe.

Par contre, le traducteur constate souvent des lacunes dans la langue d'arrivée qu'il doit combler par des moyens équivalents, tout en reproduisant le même effet total. Parfois, à cause de divergences d'ordre structural ou métalinguistique, certains effets stylistiques ne se laissent pas transposer dans la langue d'arrivée sans entraîner un bouleversement plus ou moins grand de l'agencement ou même du lexique. Dans de tels cas, il faut avoir recours à des procédés beaucoup plus détournés: ce sont là des procédés de la traduction oblique.

Parmi les procédés de la traduction directe, Vinay et Darbelnet énumèrent la traduction littérale, le calque et l'emprunt, alors qu'ils classent la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation parmi les procédés de la traduction oblique. C'est sur l'application comparative-contrastive de ces sept procédés que repose leur théorie qui est une comparaison méthodique des ressources des deux langues.

Vinay et Darbelnet conseillent au traducteur de "rester littéral tant qu'on ne fait pas violence à la langue d'arrivée", et de "ne s'écarter de la littéralité que pour des raisons de structure ou de méta-linguistique," tout en s'assurant que "le sens [soit] sauvegardé".<sup>60</sup>

Le traducteur ne doit pas traduire des mots, mais plutôt des unités de traduction qu'il découvre en faisant l'analyse méthodique du message. Selon eux, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation sont des procédés de traduction qui peuvent canaliser la nécessité de l'éloignement du texte du départ.

Dans son livre, Toward a Science of Translating publié en 1964, Eugene Nida soutient que le bon traducteur devrait recréer dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, tout en tenant compte d'abord de la signification du texte, et ensuite de son style.<sup>61</sup> Nida répète cette idée de façon très succincte dans The Theory and Practice of Translation en 1982.<sup>62</sup> Pour arriver à ce but, le traducteur devrait connaître à fond la langue de départ et la langue d'arrivée; bien connaître la matière qu'il traduit; entrer dans une communion intime avec les idées et les sentiments de l'auteur du texte original; et savoir bien écrire la langue d'arrivée.<sup>63</sup> Nida dit de plus que le traducteur doit comprendre non seulement le contenu du message, mais aussi les nuances des mots, la valeur évocatrice des mots, et d'autres traits stylistiques qui aident à créer le sentiment et le ton du message.<sup>64</sup>

Mais ce n'est pas tout! Selon Nida, le bon traducteur devrait posséder un talent imitateur, la capacité de jouer le rôle de l'auteur du texte original; par ailleurs, il ne devrait pas traduire un texte qu'il n'aime pas!<sup>65</sup> Il doit y

avoir donc, d'après Nida, une certaine affinité entre le traducteur et l'auteur qu'il traduit. Il devrait avoir plus ou moins le même génie que lui. Nida soutient de plus que si le traducteur ne fait pas partie du même milieu socio-culturel que son auteur, il devrait faire de grands efforts pour combler ce vide.<sup>66</sup> (Baudelaire le fait par ailleurs.) Nida nous fait également remarquer qu'il est impossible de produire des traductions entièrement exactes parce qu'il ne peut y avoir aucune correspondance absolue entre deux langues.<sup>67</sup> Il s'ensuit alors que le traducteur devrait tenir compte de trois facteurs quand il fait sa traduction. Il devrait penser à la nature du message qu'il veut traduire. Il devrait aussi conserver le but du texte qu'il traduit tout en tenant compte de son propre but. Enfin, le traducteur devrait penser surtout au genre de lecteur pour lequel il fait sa traduction, tout en tenant compte de l'âge, du sexe, de l'éducation et de la formation professionnelle de celui-ci.<sup>68</sup> Selon Nida, il importe avant tout de produire l'équivalent naturel le plus proche afin de susciter chez le lecteur une impression semblable à celle que produit le texte original.<sup>69</sup> C'est-à-dire que le traducteur devrait s'efforcer de faire une traduction sémantique à tendance communicative.

Selon Nida, une bonne traduction devrait avoir du sens; communiquer l'esprit et le style du texte original; se lire comme un texte naturel; et se comprendre facilement sans donner d'indication de son origine étrangère, et cela, tout

en suscitant la même réaction que celle du lecteur du texte original. Mais parfois, observe Nida, il y aura un conflit entre la forme et le fond dans le texte d'arrivée. Dans de tels cas, lorsqu'il faut absolument faire un choix entre les deux, c'est le sens du message, le fond, qui devrait l'emporter sur la forme, le style, car la forme peut subir des changements plus sensibles que le fond, sans nuire à l'effet que le traducteur veut reproduire chez son lecteur. Nida souligne aussi qu'il importe de recréer et non pas seulement de reproduire un texte en le traduisant.<sup>70</sup> Une telle traduction naturelle devrait respecter le niveau de langue ainsi que le ton du texte de départ tout en s'adaptant au niveau de compréhension et d'expérience du lecteur.

Toutefois, Nida constate que malgré tous les efforts que fait le traducteur, il lui arrive parfois de faire des gains de forme tout en faisant des pertes de fond pour une raison très logique. Bien que l'auteur du texte de départ puisse présumer que ses lecteurs possèdent un certain fonds culturel, le traducteur aurait tort de faire la même présomption, puisque ses lecteurs à lui font partie d'un milieu culturel différent. Il s'ensuit que le traducteur est parfois obligé d'ajouter au texte d'arrivée certains éléments de nature sémantique afin de pouvoir communiquer un message équivalent. Cela a souvent pour effet d'amplifier le message original. Néanmoins, une perte de fond est parfois inévitable, si le traducteur n'arrive pas à bien

communiquer à des lecteurs d'une autre culture tout le contexte culturel du message, y compris tous les éléments émotifs et structuraux.<sup>71</sup>

Il s'ensuit pour Nida que cette perte inévitable d'une partie du sens total du message peut justifier l'usage de l'amplification par le traducteur pour que le message soit plus clair pour son lecteur.<sup>72</sup> A cette fin, Nida conseille au traducteur de faire en sorte que sa traduction convienne au goût de son lecteur, et il lui signale les pièges que constituent les jeux de mots, les allitérations, la rime, les effets sonores tels que l'onomatopée et l'assonance, les anecdotes obscures, les archaïsmes, les dialectes et les expressions qui manquent d'aisance, dont Wetherill ne semble pas avoir tenu compte lorsqu'il faisait sa critique si sévère de la qualité des traductions faites par Baudelaire.

Pour évaluer une telle traduction, Nida insiste d'abord sur ce qu'il nomme l'efficacité de la communication rendue. Cela veut dire que le traducteur devrait réduire les redondances au minimum. Nida insiste aussi sur la compréhensibilité du message, (c'est-à-dire sur l'exactitude du message traduit et sur sa fidélité au texte de départ), et sur le milieu socio-culturel auquel la traduction s'adresse. Il dit aussi que le degré de similarité entre les réactions du lecteur du texte original et celles du lecteur de la traduction est d'une importance primordiale.<sup>73</sup>

Bien que nous puissions accepter volontiers les deux premiers critères ainsi que l'importance du troisième,

nous croyons qu'il serait très difficile de déterminer avec précision le degré de similarité de ces deux réactions sans disposer de témoignages écrits, car chaque lecteur a sa propre façon de réagir et de s'identifier avec le texte qu'il lit. De plus, ce degré de similarité peut varier beaucoup selon les différences culturelles des lecteurs dont il est question.

Dans son livre, Approaches to Translation, publié en 1981, Peter Newmark soulève le même problème quand il aborde l'évaluation d'une traduction. Pour Newmark, la qualité de l'écriture et l'autorité du texte de départ deviennent encore un critère d'évaluation dont il faut tenir compte.<sup>74</sup> Si le texte de départ est mal écrit, il incombe au traducteur d'y apporter des améliorations. Mais, par contre, si le texte à traduire est bien écrit et que l'auteur soit une autorité reconnue dans son domaine, il faut absolument que le traducteur fasse attention à toutes les nuances de son style qui peuvent avoir la priorité sur la réaction du lecteur. Newmark nous demande jusqu'à quel point le traducteur devrait employer l'amplification ou l'explicitation, tout en évitant la redondance, pour que son lecteur puisse bien comprendre le message entier sans trop d'effort.<sup>75</sup> Evidemment, nous sommes arrivés au point où il s'agit d'une question de goût personnel, sinon de bon sens.

Newmark soutient aussi que la qualité d'une traduction est probablement plus une fonction de la compréhension des idées ou des sentiments de l'auteur par son traducteur que

de leurs affinités linguistique et culturelle.<sup>76</sup> Il constate aussi qu'après avoir compris le texte de départ, le traducteur est obligé d'en faire une interprétation subjective avant de pouvoir le traduire. Il soutient qu'il serait à la fois difficile et peu naturel d'arriver à une traduction universellement acceptable pour la plupart des phrases.<sup>77</sup>

Newmark confirme toutefois l'importance de reproduire l'effet équivalent dont parle Nida, ce que Newmark considère comme la seule ligne directrice de base en matière de traduction.<sup>78</sup> Ces deux théoriciens soulignent donc l'importance de la traduction communicative.

Tout en s'alignant avec Nida sur la nature de la traduction, Newmark considère lui aussi la traduction essentiellement comme une science, mais il y ajoute une réserve: "Translation is a science where there is one correct or one objectively superior rendering of a word, phrase, clause etc., and an art where there are more than one equally adequate renderings".<sup>79</sup> Selon lui, toutes les équivalences qui ne sont pas normalisées ou généralement acceptées dans les dictionnaires bilingues relèvent de l'art de traduire. C'est ici que le traducteur devrait utiliser son bon goût en choisissant la meilleure d'entre plusieurs variantes possibles dont toutes seraient acceptables. Quand même, c'est là le stade final dans la traduction d'unités lexicales non-uniformisées et de certaines structures grammaticales. Newmark nous confirme que le procédé de base

est surtout de nature scientifique, car dès le début, le traducteur est tenu d'éliminer, en faisant des recherches, toutes les variantes inexactes pour enfin réduire au minimum le nombre de variantes possibles.<sup>80</sup>

#### A QUELLE FIN LA THEORIE?

Nous avons décidé donc de fonder nos critères d'évaluation sur les divers procédés de traduction que proposent Vinay et Darbelnet et que nous avons décrits dans le glossaire ci-joint. Nous prêtons également une attention particulière à l'effort que fait Baudelaire pour susciter, chez son lecteur, une réaction équivalente qui serait similaire à celle du lecteur du texte original, ce qui annonce les observations de Nida et de Newmark. Il conviendra également de porter une attention particulière aux améliorations que Baudelaire voulait apporter à son texte de départ lorsque celui-ci faisait défaut, en conformité avec les observations citées de Newmark. Nous voulons aussi démontrer que Baudelaire a anticipé certains procédés de traduction de ces grands théoriciens de la traduction moderne et de d'autres théoriciens du XXe siècle ainsi que leurs conseils sur la manière de procéder dans certaines situations.

Rappelons-nous que cette étude se propose d'examiner les traductions de Baudelaire à la lumière des techniques de la traduction moderne. Ayant établi des critères



d'évaluation, notre étude analysera d'abord les traductions de Baudelaire sous les deux directions principales dans lesquelles le traducteur peut s'engager: la traduction directe, qui comporte la traduction littérale, le calque et l'emprunt; et la traduction oblique, qui comporte la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. Ensuite, nous allons étudier, à la lumière des formules du bien-traduire de notre siècle, les solutions intuitives que Baudelaire apporte aux divers problèmes de la traduction de la prose et de la poésie de Poe.

## CHAPITRE II

## LA TRADUCTION DIRECTE

Dans le chapitre précédent, nous avons établi les critères de base d'après lesquels nous nous proposons d'évaluer le talent de Baudelaire comme traducteur de Poe. Nous devons maintenant étudier l'usage que fait Baudelaire des procédés de la traduction directe qu'aujourd'hui proposent Vinay et Darbelnet, Wilss, Delisle, et Newmark notamment: la traduction mot à mot, la traduction littérale, l'emprunt, et les calques de structure et d'expression.

Au moment de traduire, le traducteur se voit obligé de confronter deux systèmes linguistiques, dont l'un, celui du texte de départ, est exprimé et figé; et dont l'autre, celui du texte d'arrivée, est encore potentiel et adaptable. Il s'ensuit qu'il y a seulement deux directions dans lesquelles le traducteur peut s'engager: la traduction directe, et la traduction oblique.<sup>1</sup>

Parfois le traducteur peut transposer le message du texte de départ parfaitement dans celui de la langue d'arrivée parce que les deux langues lui offrent des parallélismes structuraux. La phrase anglaise: "This book is interesting" peut se rendre parfaitement en français par "Ce livre est intéressant". De même, la phrase: "We have given the money to our brother" peut se rendre parfaitement par "Nous avons donné l'argent à notre frère".

Bien moins souvent, le traducteur peut rendre le message du texte de départ parfaitement dans la langue d'arrivée parce que les deux langues mettent à sa disposition des parallélismes métalinguistiques qui unissent le même fait social, culturel ou psychologique à une structure linguistique identique, et cela, grâce à des conceptions similaires de l'univers qui les caractérisent. "Hydrophobia" et "hydrophobie"; "to be drunk" et "être ivre"; "He's a good risk" et "Il est un bon risque"; et "He received a blow to the head" et "Il a reçu un coup à la tête" servent à bien illustrer ce précepte.

En revanche, il est aussi possible que le traducteur constate dans la langue d'arrivée des trous ou des lacunes qu'il devra combler à l'aide de moyens équivalents, l'impression globale devant être la même pour les deux messages. Cela arrive dans une langue où un certain concept (signifié) n'existe pas et donc n'a pas de nom (signifiant), ou s'il existe, la langue n'éprouve pas le besoin de le nommer. Le mot anglais "utilities" qui englobe l'eau, le gaz, l'électricité et le téléphone en est un exemple. L'expression "white meat" qui peut dénoter: poulet, porc, dinde, et faisan, entre autres, en est un autre. Le mot anglais "management" qui peut comprendre la gestion, l'administration, la direction, l'exploitation et même les cadres a souvent besoin d'une explicitation en français. Il est évident, dans de tels cas, que le traducteur se voit obligé de chercher des moyens équivalents pour combler la

lacune. C'est là où il entre dans le domaine de la traduction oblique qui fait l'objet de notre étude dans les chapitres qui suivront.

Dans les rares cas où le message se laisse parfaitement transposer dans la langue d'arrivée, le traducteur a recours aux trois procédés suivants qui font l'objet de notre étude dans ce chapitre: la traduction littérale, l'emprunt et le calque.

#### BAUDELAIRE ET LA TRADUCTION LITTERALE

Selon Vinay et Darbelnet, "la traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée qui aboutit à un texte à la fois correcte et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques".<sup>2</sup> La phrase anglaise: "Where is she?" se rend littéralement en français par: "Où est-elle?" De même, la phrase: "The train arrives at ten o'clock tomorrow morning" se rend correctement par: "Le train arrive à dix heures demain matin". "En principe, la traduction littérale est une solution unique, réversible et complète en elle-même".<sup>3</sup>

Irène Vachon-Spilka soutient que la traduction littérale est la technique de traduction la plus simple qui consiste à faire la traduction mot à mot sans contrevenir aux règles grammaticales de la langue d'arrivée. Elle ajoute que cette technique s'avère assez rare à moins que

les deux langues dont il est question soient étroitement reliées l'une à l'autre.<sup>4</sup>

Toutefois, Wolfram Wilss fait la distinction entre la traduction littérale et la traduction mot à mot que Vinay et Darbelnet et Vachon-Spilka considèrent comme des synonymes. Wilss soutient que la traduction mot à mot suit les structures syntactiques de la langue de départ tandis que la traduction littérale obéit aux règles syntactiques de la langue d'arrivée.<sup>5</sup> Selon lui, "the large cat" et "le gros chat" est une traduction mot à mot; "the black cat" et "le chat noir" est une traduction littérale. Ainsi, la phrase anglaise: "I have given the money to him", ne peut pas se rendre par "J'ai donné l'argent à lui", traduction mot à mot; elle se rend plutôt par "Je lui ai donné l'argent", traduction littérale. Selon Wilss, dans la traduction mot à mot, chaque mot du texte d'arrivée est la reproduction exacte du mot correspondant du texte de départ.

Wilss soutient que la traduction littérale, par opposition à la traduction mot à mot est une technique de traduction entièrement acceptable du point de vue stylistique, lorsque la phrase ainsi traduite peut se retraduire littéralement dans la langue de départ.<sup>6</sup> Il déclare de plus que la traduction littérale s'avère nécessaire lorsque le traducteur n'a pas d'autre solution valable à sa disposition.

Peter Newmark soutient le même point de vue dans ses Approaches to Translation quand il dit que lorsqu'une

traduction littérale produit une équivalence fonctionnelle, toute autre traduction devient inacceptable.<sup>7</sup> Selon lui, la phrase: "De là, l'attrait curieux qu'ont pour nous les petits tableaux hollandais", devrait se rendre en anglais uniquement par: "Hence the curious attraction that small Dutch pictures have for us". Ici, le traducteur aurait tort de chercher un mot différent tel que "peculiar charm" ou "strange fascination" pour rendre "attrait curieux" en anglais, car ces collocations anglaises se rendraient d'une manière différente si l'on les retraduisait en français.<sup>8</sup>

Nous examinons donc quelques passages chez Poe que Baudelaire a bien rendus en français tout en se servant de la traduction mot à mot ou de la traduction littérale comme procédés de traduction.

Nous commençons par prendre quelques phrases de sa traduction de "The Murders in the Rue Morgue", conte policier où M. Dupin, ami très pénétrant du narrateur, réussit à résoudre le cas extraordinaire de deux meurtres singuliers qu'a commis un orang-outan dans un appartement qui donne sur la rue Morgue à Paris. Baudelaire devait traduire les phrases suivantes qui figuraient dans la Gazette des tribunaux qui faisait le reportage sur ces meurtres.

The corpse of the mother  
was horribly mutilated....  
The throat had evidently  
been cut with some very  
sharp instrument."  
(I, 192)

Le corps de la mère était  
horriblement mutilé.... La  
gorge évidemment avait été  
tranchée avec un instrument  
très affilé (22)

Baudelaire a bien traduit ces phrases en se servant de ce qu'on appelle la traduction littérale comme procédé de traduction. Bien que Poe veuille nous faire croire que seul un homme dépravé aurait pu commettre de tels meurtres, il ne nous le précise pas. Il utilise plutôt la voix passive pour nous communiquer ces détails, ce qui nous laisse envisager la possibilité, au moins, que ces crimes auraient pu être commis par un auteur non humain. Or, si Baudelaire avait utilisé la voix active et le pronom impersonnel "on" pour rendre ces phrases en français, il aurait communiqué un message tout autre que celui voulu par Poe. Etant donné que le pronom impersonnel "on" ne peut désigner qu'un être humain en français, Baudelaire aurait fait un contresens s'il l'avait utilisé, car il aurait détruit la possibilité d'un auteur autre qu'humain pour ces meurtres.

La traduction que fait Baudelaire du "Balloon-Hoax" s'ouvre à l'aide d'une traduction littérale dès la première phrase.

"Astounding news by Express  
via Norfolk!--The Atlantic  
crossed in three days!"  
(I, 88)

"ETONNANTES NOUVELLES PAR  
EXPRES, viâ NORFOLK!  
L'ATLANTIQUE TRAVERSE EN  
TROIS JOURS!!" (104)

Il s'agit ici d'un en-tête sous forme de message télégraphique qui figure dans le New York Sun. Au lieu de s'écarter du style journaliste qu'utilise Poe, Baudelaire reproduit l'émotivité du texte anglais en adoptant le style elliptique de Poe. Il réussit à créer des phrases bien

acceptables qui respectent l'usage français pour de tels cas, car l'ellipse du verbe est courant en français.

"The Pit and the Pendulum" est un conte d'épouvante dans lequel Poe décrit toutes les tortures que l'Inquisition inflige à un condamné qui en fait la narration. Nous donnons ci-dessous une liste des passages tirés de "The Pit and the Pendulum" que Baudelaire a bien rendus en français par la traduction littérale.

"I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white - whiter than the sheet upon which I trace these words" (I, 310)

"Je voyais les lèvres des juges en robe noire. Elles m'apparaissaient blanches, - plus blanches que la feuille sur laquelle je trace ces mots" (358).

Nous précisons que Poe fait précéder ce passage par les mots "Yet, for a while", ce qui oblige Baudelaire à utiliser l'imparfait du verbe pour décrire une action continuée dans le passé. De plus, en traduisant littéralement, Baudelaire a réussi à conserver le sens et l'efficacité de la comparaison qu'utilise Poe pour décrire les lèvres cruelles des juges. Il n'a pas le droit de changer les éléments de la comparaison ici. Il conserve les couleurs "noir" et "blanc" qui font contraste l'une avec l'autre chez Poe, et qui décrivent, de façon ironique, les représentants malfaisants du système judiciaire que Poe veut critiquer. Par conséquent, Baudelaire crée le même effet auprès de son lecteur francophone que crée Poe chez son lecteur, tel que suggère Nida lorsqu'il parle de l'importance de produire



l'équivalent naturel le plus proche afin de susciter chez le lecteur une impression semblable à celle que produit le texte de départ, soit une traduction communicative.<sup>9</sup>

"...the angel forms became meaningless spectres, with heads of flame" (I, 311).

"...les formes angéliques devenaient des spectres insignifiants, avec des têtes de flamme" (359).

Une fois encore, Baudelaire doit utiliser l'imparfait du verbe, car le narrateur est toujours en train de décrire ce qu'il a vu pendant un certain temps non précisé dans le passé. En traduisant littéralement ici, Baudelaire conserve les éléments de la métaphore originale par laquelle Poe évoque des formes angéliques. Baudelaire anticipe Newmark qui soutient que de telles métaphores originales doivent être traduites littéralement, surtout lorsqu'elles se font accepter par la culture de la langue d'arrivée.<sup>10</sup>

"How at least shall we distinguish its shadows from those of the tomb?" (I, 311)

"Comment du moins distinguerons-nous ses ombres de ceux de la tombe?" (359)

Baudelaire traduit littéralement la question oratoire et conserve l'association étroite entre le narrateur et le lecteur que veut Poe dans ce passage.

"It (my hand) fell heavily upon something damp and hard" (I, 312).

"Elle (ma main) tomba lourdement sur quelque chose d'humide et dur" (361)

En utilisant l'adverbe, "lourdement" dont le son

suggère le sens de la même façon que le son de l'adverbe anglais, "heavily", suggère son sens, Baudelaire rend bien l'idée de Poe littéralement.

"Their cold lips sought my  
own" (I, 322).

"Leurs lèvres froides  
cherchaient les miennes"  
(371)

La traduction littérale permet à Baudelaire de conserver la synecdoque de Poe. Cette figure de style suscite les mêmes connotations en français qu'en anglais; il vaut mieux l'utiliser.

"For the moment, at least,  
I was free" (I, 322).

"Pour le moment, du moins,  
j'étais libre" (372)

La traduction mot à mot respecte le ton de la narration et le sens du message. De plus, les virgules qui précèdent et qui suivent la locution adverbiale dans les deux textes servent à mettre l'accent sur la nature très temporaire de la liberté provisoire dont jouit le narrateur de Poe.

"The room had been square...  
two of its iron angles were  
now acute - two,  
consequently, obtuse"  
(I, 324)

"La chambre avait été carrée  
...deux de ses angles de fer  
étaient maintenant aigus, -  
deux, conséquemment, obtus"  
(374).

La ponctuation dans les deux textes contribue à créer une atmosphère de suspense et de doute dans l'esprit du narrateur qui réfléchit à sa situation tout en essayant de deviner ce qui va lui arriver. Baudelaire s'avère donc bien

sensible aux effets de la ponctuation anglaise, car il reproduit le même effet en français.

|   |  |
|---|--|
| "The Inquisition was now in<br>the hands of its enemies"<br>(I, 324). | "L'Inquisition était dans les<br>mains de ses ennemis" (374) |
|---|--|

Baudelaire conserve la synecdoque de Poe en traduisant littéralement, et supprime l'adverbe "now" qui n'a pas besoin d'être traduit en français, compte tenu du contexte. Vinay et Darbelnet conseillent au traducteur de faire une économie de mots dans la mesure du possible car la traduction a tendance à être plus longue que l'original.<sup>11</sup>

Dans tous les exemples cités ci-dessus, Baudelaire a utilisé la traduction littérale ou la traduction mot à mot au lieu d'avoir recours à d'autres techniques de traduction pour récréer la même atmosphère de suspense et de fantastique que l'on retrouve chez Poe. Malgré ce que diront Vinay et Darbelnet une centaine d'années plus tard (ils soutiendront que "l'anglais et le français sont aussi divergents, sinon plus, que l'anglais et certaines langues amérindiennes" et que par conséquent, le traducteur devrait souvent avoir "recours aux traductions obliques" lorsqu'il traduit de l'anglais au français),<sup>12</sup> Baudelaire utilise la traduction littérale lorsque celle-ci semble s'imposer. Baudelaire semble donc avoir anticipé plutôt Newmark qui soutient que la traduction littérale est un procédé de traduction valable et que le traducteur ne devrait pas s'en abstenir lorsqu'il réussit à produire le même effet

équivalent que le texte original.<sup>13</sup> Par ailleurs, Wilss donne son appui solide à la traduction littérale comme procédé de traduction valable, lorsqu'il se plaint de l'attitude négative qu'ont Vinay et Darbelnet vis-à-vis la traduction littérale.<sup>14</sup>

#### BAUDELAIRE ET LE CALQUE

Si la traduction littérale est un procédé de traduction assez commune, le calque est un procédé tout à fait différent. On emprunte à la langue étrangère un syntagme comprenant un ou plusieurs mots dont les éléments sont régis par un rapport de subordination ou de coordination, mais on traduit de façon littérale les éléments qui le composent<sup>15</sup>. On peut aboutir à un "calque d'expression" qui respecte le sens et la propriété des termes de la langue d'arrivée ainsi que sa structure tout en introduisant un mode expressif nouveau, tel que l'expression: "créer une impression". Ou bien on peut créer un "calque de structure" qui introduit dans la langue d'arrivée une construction nouvelle qui ne respecte ni le sens ni la propriété des termes de la langue d'arrivée, telle que l'expression "traverser sur la lumière rouge", ou "être à son meilleur". On peut souvent corriger un calque de structure en ayant recours à une tournure idiomatique.

Selon Wilss, le calque est la substitution linéaire de syntagmes de la langue de départ pour donner une expression

(souvent composée de noms composés ou de collocations formées de noms et d'adjectifs) qui finit par se faire tolérer, sinon accepter, par ceux qui parlent la langue d'arrivée<sup>16</sup>.

Parfois les calques peuvent subir une évolution sémantique et devenir des faux amis, qui, selon Jean Delisle, sont des "mots de langues différentes qui se correspondent par la morphologie, mais qui, ayant évolué dans deux systèmes linguistiques séparés...ont acquis des significations différentes".<sup>17</sup> Nous en donnons comme exemples: "control/contrôle"; "furniture/fournitures"; et "jolly/joli". Plus intéressants pour le traducteur sont les calques nouveaux, qui lui permettent d'éviter un emprunt tout en comblant une lacune. Il y a des avantages à recourir à la création lexicale à partir du fonds gréco-latin ou à la substitution d'une catégorie grammaticale à une autre, telle que l'adjectif employé en tant que substantif. Toutefois, le traducteur devrait éviter de créer des calques pénibles tels que: "thérapie occupationnelle" (on dit plutôt "ergothérapie") et "l'ambassade française" (on dit plutôt "l'ambassade de France").<sup>18</sup> Donc, Baudelaire doit éviter la création de calques de structure anglaise qui deviennent tout simplement des anglicismes, mais on lui permettra de se servir de calques d'expression tels que "le rideau de fer" et "la guerre froide", qui respectent le sens et la structure des termes français. Nous donnons ci-dessous plusieurs calques d'expression et de structure que Baudelaire a utilisés.

"Soap-stone" (IV, 160)

"pierre de savon" (660)

Au lieu de rendre ce mot par le mot juste "stéatite", mot technique et abstraite qui ne serait peut-être pas compris de ses lecteurs, Baudelaire se sert d'un calque d'expression qui donne au moins une idée de la nature maniable de cette matière.

"To proceed by the book"  
(I, 180)

"procéder d'après le livre"  
(9)

Au lieu de se servir de l'expression "procéder/agir selon les règles", Baudelaire utilise ce calque d'expression pour faire allusion au livre qui explique les règles du jeu d'échecs. Bien que cette expression ne soit pas aussi juste que les traductions que nous avons proposées, elle se fait comprendre.

"By courtesy of his  
creditors" (I, 181)

"grâce à la courtoisie de ses  
créanciers" (10)

"Courtoisie", qui suggère des manières à la fois honnêtes et gracieuses, flatte un peu les créanciers ici car ils ne sont que généreux. Quand même ce calque d'expression peut se faire accepter dans ce contexte, car il ne change pas le message de Poe de façon significative.

"A couple of tapers" (I 182)

"une couple de bougies" (12)

Le Petit Robert nous avise que le français accepte "une couple" pour dire deux choses de même espèce depuis des siècles, bien qu'on ne s'en serve plus en français moderne (407).

"The mender of soles"  
(I, 184)

"le raccommodeur de semelles"  
(13)

Cette tournure comporte une allusion biblique, et Baudelaire, sensible à cet effet désiré de Poe, crée un effet similaire en français. Il s'agit donc d'un excellent usage d'un calque d'expression qui atteint un but littéraire souhaitable. Par ailleurs, Nida soutiendra plus de cent ans plus tard que le traducteur devrait bien comprendre les nuances et la valeur évocatrice des mots pour bien traduire le sentiment et le ton du message.<sup>19</sup> Baudelaire fait preuve de sa sensibilité aux mots anglais ici.

"a...gentleman of the old  
school" (IV, 192)

"un...gentleman de la vieille  
école" (921)

Le mot "gentleman", emprunt de l'anglais, s'emploie dans la langue française depuis 1698, selon le Robert (862). Toutefois, Baudelaire a utilisé un calque d'expression au lieu d'une paraphrase plus longue telle que "monsieur très raffiné et désuète", car il voulait éviter de rallonger sa phrase inutilement. Baudelaire anticipe ce que Nida dira à ce sujet lorsque celui-ci soulignera l'importance de respecter les normes syntaxiques de la langue d'arrivée plus de 130 ans plus tard.<sup>20</sup>

"What I have heard has been  
at third or fourth hand"  
(IV, 194)

"Ce que j'en connais, je le  
tiens de troisième ou de  
quatrième main" (923)

En général, on rend cette expression en adoptant un point de vue différent en français: "Ce que j'en sais, je le tiens de quelqu'un d'autre". Mais on perd l'idée que ce message doit passer d'abord par l'intermédiaire de trois ou quatre personnes. Le changement de perspective qui s'imposerait dans cette situation ne suffit pas à rendre le message précisément. Il s'ensuit que Baudelaire remanie la locution, "tenir de première main" qui veut dire "directement, de la source" pour suggérer à son lecteur que ces informations doivent passer par trois ou quatre personnes avant d'être reçues par le narrateur.

"side dishes" (IV, 199)

"les plats latéraux" (928)

Bien que le lecteur puisse deviner le sens de ce calque d'expression malheureux, il vaudrait mieux dire "plats d'accompagnement". Cependant, le Petit Robert nous dit que depuis 1315, le mot "latéral" veut dire "qui est situé à côté de quelque chose (1077); donc, ce calque est de justesse acceptable.

"a long series of neuralgic  
attacks" (II, 312)

"une longue série d'attaques  
névralgiques" (224)

Bien qu'on traduise "neuralgic attacks" par "crises de



névralgie" aujourd'hui, le Petit Robert nous informe qu'on utilise "attaque" (en général, suivi de la préposition "de" et d'un substantif) pour désigner l'accès subit ou brutal de certaines maladies, depuis 1596 (124). Par conséquent, ce calque d'expression est acceptable en français. De plus, il permet à Baudelaire de conserver l'idée de la période de temps durant laquelle ces crises se sont produites. Il est aussi possible que Baudelaire utilise cette expression plutôt vieillotte pour compenser la perte de certaines expressions gothiques qu'il n'a pas pu rendre comme il fallait ailleurs dans le texte de Poe.

"during the strange inter-regnum of the seasons which in America is termed the Indian Summer" (II, 313)

"durant l'étrange interrègne de saisons que nous appelons en Amérique l'été indien" (225)

L'expression "l'été de la Saint-Martin" rend bien l'idée des derniers beaux jours qui se montrent parfois à l'arrière-saison, vers la mi-novembre. Mais il est clair que Poe veut créer un peu de couleur locale en écrivant cette phrase. Il est donc tout à fait logique que Baudelaire fasse un effort pour faire de même en français. Il emploie une expression nord-américaine pour mieux communiquer cet américanisme.

"marsh-hens" (I, 54)

"poules d'eau" (66)

Bien que "gallinules" désigne les poules palmipèdes qui

habitent les marais en Amérique du Nord, il est plutôt intellectuel et technique, et donc ne se comprend pas facilement par le lecteur francophone. Nous signalons que "poule d'eau" est un calque d'expression aujourd'hui accepté en français. Par ailleurs, elle fait partie du titre d'un roman bien connu, soit "La Petite Poule d'eau de Gabrielle Roy.

|  |   |
|--|---|
| "curtains are out of place"<br>(II, 300) | "les rideaux sont hors de<br>place" (973) |
|--|---|

Baudelaire s'est servi de ce calque de structure plutôt malheureux en traduisant littéralement. Il aurait fallu dire que "les rideaux ne conviennent pas", (à un certain genre d'ameublement) compte tenu du contexte.

|   |   |
|---|---|
| "shoot from the left eye of<br>the death's head...a bee-<br>line" (I, 84) | "lâchez de l'oeil gauche de<br>la tête de mort une ligne<br>d'abeille" (99) |
|---|---|

Parfois, Baudelaire utilise des calques inacceptables. Bien que "tête de mort" ait passé dans la langue française en 1562, selon le Robert (1952), l'expression calquée sur l'anglais, "ligne d'abeille" n'est pas encore acceptée en français. Baudelaire aurait dû traduire "bee-line" par "ligne droite", pour communiquer l'idée du trajet direct que font les abeilles lorsqu'elles sortent de leur ruche pour attaquer un intrus.

|                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| "the pile of bones" (I 351) | "la pile d'ossements" (390) |
|-----------------------------|-----------------------------|

Cette tournure calquée sur l'anglais est tolérable dans une langue parlée. Etant donné qu'il s'agit ici, dans les Aventures d'Arthur Gordon Pym, d'une narration faite à la première personne, ce calque d'expression est acceptable. A vrai dire, puisque "pile" dénote en français un amas de choses entassées les unes sur les autres, tel qu'une pile de bois, ce calque convient bien au contexte de Poe.

"except for the sea-biscuit" (IV, 38)      "à l'exception du biscuit de mer" (529)

"Biscuit de mer" est le nom vulgaire de l'os de seiche, selon le Robert (187). Baudelaire aurait pu mettre "galette" pour décrire ce biscuit dur et plat dont se nourrissaient les marins pendant leurs longs voyages, mais "biscuit de mer" résume de façon satirique l'aspect dur et peu appétissant de cet aliment maritime et convient bien au contexte. Le narrateur, Pym, connaît des temps vraiment difficiles pendant son long voyage au pôle sud. Baudelaire, qui avait fait un long voyage maritime lui aussi, raille cet aliment peut-être par exprès. Douglas Robinson donnera son appui à ce trait stylistique en 1991 quand il soutiendra que la personnalité du traducteur ne devrait pas être entièrement absente de son texte: "Translators' personal experiences, emotions, motivations, attitudes, associations are not only allowable,...they are indispensable".<sup>21</sup>

"a bull-dog" (IV, 139)      "un boule-dogue" (636-637)

Baudelaire se sert de ce calque de structure que le Nouveau Dictionnaire de la langue française reconnaît déjà comme anglicisme en 1857 pour désigner un "chien dogue qui est bon pour le combat et dont les dents sont en crochet" (156). Le mot "boule" est la transposition phonétique approximative en français du mot "bull", ce qui constitue un emprunt de caractère phonétique. Le tout, y compris le trait d'union, constitue un calque de structure. Aujourd'hui, on écrit ce mot sans trait d'union en français.

|  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| [Hop-Frog and a young girl]                | [Hop-Frog et une jeune fille]       |
| "sent as presents" (to the king) (II, 456) | "envoyés en présent" (au roi) (376) |

Puisque le mot "présent" désigne tout ce qu'on donne par pure libéralité et que le général du roi, voulant faire preuve de sa munificence, lui fait cadeau de Hop-Frog et de la jeune fille après les avoir enlevés de leurs foyers, ce calque de structure convient bien au contexte de Poe.

Bien que cette liste ne résume pas tous les exemples du calque chez Baudelaire elle nous permet de tirer quelques conclusions concernant l'usage que Baudelaire fait du calque. Nos recherches nous ont démontré que Baudelaire évite l'usage du calque de structure et qu'il utilise le calque d'expression rarement et avec succès. Dans plusieurs cas, les calques qu'il crée ne sont pas graves, car son lecteur peut les comprendre, voire même les accepter sans difficulté. Dans la plupart des cas, les calques qu'il a employés étaient déjà passés dans la langue française.

Baudelaire réussit bien dans ce domaine parce qu'il possède une excellente connaissance du vocabulaire français et une bonne formation en latin. Ceci l'aide à bien tourner des phrases qui ne sentent pas l'anglais. Parfois, il substitue une catégorie grammaticale à une autre pour éviter les calques de structure. Baudelaire utilise aussi des explicitations ou des amplifications qui fournissent d'autres détails nécessaires à la compréhension d'un concept que le lecteur ne comprend pas facilement.

#### BAUDELAIRE ET L'EMPRUNT

Wolfram Wilss définit "l'emprunt" comme un procédé de traduction directe qui consiste à transférer directement un lexème ou un ensemble de lexèmes de la langue de départ à la langue d'arrivée sans apporter de modification formelle à sa nature sémantique.<sup>22</sup> A vrai dire, l'emprunt est le plus simple de tous les procédés de traduction; le traducteur adopte tel quel un mot étranger d'une langue pour ensuite l'utiliser dans une autre.<sup>23</sup> Le français a adopté plusieurs termes anglais: "le walkman" (le baladeur), "le compact disc" (le disque laser), "le jazz", "le rock" et "le rap" entre autres.

L'emprunt trahit souvent une lacune de nature métalinguistique dans la langue d'arrivée. Souvent il s'agit d'une technique nouvelle ou d'un concept inconnu, ou parfois même non compris par le traducteur, dans le texte de

départ. Selon Vinay et Darbelnet, l'emprunt "ne serait même pas un procédé de traduction ... si le traducteur n'avait pas besoin, parfois, d'y recourir volontairement pour créer un effet stylistique."<sup>24</sup> Ainsi, pour introduire une couleur locale, on parlera de "dollars", de "gangsters" et de "western" en Amérique. Selon ces deux théoriciens, une phrase telle que: "The coroner spoke", se traduit mieux par par l'emprunt: "Le coroner prit la parole", que par la recherche plus ou moins heureuse d'un titre équivalent parmi les magistrats français.<sup>25</sup>

Peter Newmark parle des emprunts, lui aussi, dans ses Approaches to Translation, mais il les englobe sous la rubrique "transcription", et il les appelle les mots adoptés. Il énumère les cas où ce procédé de traduction devient obligatoire pour le traducteur à moins qu'il n'existe déjà une traduction uniformisée ou officiellement reconnue. Pour lui, les noms propres, surtout les noms de personnes (exception faite du pape) et de lieux, les adresses, les noms de sociétés privées, les noms d'organismes publics et privés, les termes particuliers aux organismes écologistes ou à la culture du pays de la langue de départ qui n'ont pas d'équivalent dans la langue d'arrivée, et les titres de journaux, revues, pièces de théâtre, films, articles, et oeuvres d'art donnent tous droit à l'usage de ce procédé de traduction.<sup>26</sup> Newmark ajoute que dans chacun des cas énumérés ci-dessus, le traducteur peut proposer une traduction interlinéaire s'il

croit qu'elle aidera son lecteur à mieux comprendre le message.

Or, bien que le français actuel déborde de termes étrangers, le plus souvent empruntés à l'anglais, à l'allemand (le hamburger), à l'italien (la pizza), et à l'espagnol (la corrida), il y en avait beaucoup moins à l'époque où Baudelaire traduisait Poe. Nous savons que la communication et l'échange des informations entre le français et les autres cultures n'étaient ni aussi fréquentes ni aussi rapides dans les années 1850 qu'elles le sont aujourd'hui.

Nous étudions donc l'usage qu'a fait Baudelaire de l'emprunt pour traduire Poe, pour montrer combien Baudelaire a anticipé le bon usage de ce procédé de traduction.

"The Balloon-Hoax" qui fait le récit fantastique de la première traversée de l'Atlantique faite par des Américains en ballon dirigeable, contient de nombreuses expressions que Baudelaire n'a pas traduites en français parce qu'il voulait conserver un peu de la couleur locale qu'elles dénotaient. Il s'agit d'abord des noms de trois villes américaines: Norfolk, Charleston, et Woolwich (104-105) que Baudelaire n'a pas rendus en français parce qu'il n'y avait pas alors d'équivalents uniformisés pour ces villes peu connues. (Même aujourd'hui on en conserve l'appellation anglaise). Baudelaire a également respecté l'orthographe des noms, prénoms, voire même des titres: "sir" et "lord", sans majuscule, des six Américains qui ont participé à ce voyage:

"sir Everard Bringhurst, M. Osborne, un neveu de lord Bentinck, MM. Monck Mason et Robert Holland ...M. Harrison Ainsworth, auteur de Jack Sheppard, [et] M. Henson" (104-105). Il conserve aussi l'orthographe anglaise d'autres noms américains tels que: "M. Forsyth" (105), correspondant de presse de Charleston; "sir George Cayley" (105), inventeur aéronaute qui a ajusté un propulseur capable de soutenir un ballon; le "Victoria" (104) et le "Nassau" (106), noms de deux ballons dirigeables; "Willis's Rooms,...Adelaide-Gallery" (106), endroits où on a fait des expériences en navigation aérienne; l'abréviation "S. C." (104), jusqu'alors peu connue, qui dénote la Caroline du Sud, (nom d'ailleurs que Baudelaire a traduit comme il le fallait chaque fois que Poe a nommé cet état); et le "New York Sun" (104), nom d'une feuille périodique. Baudelaire conserve aussi le nom de certains endroits dans le pays de Galles où commence le voyage, tels que: "Weal Vor House", résidence d'un des aéronautes, et "Penstruthal" (111,) le village le plus près de cette résidence. Il conserve de plus le nom de l'endroit en Caroline du Sud où cette traversée de l'Atlantique en ballon dirigeable a pris fin, soit au "fort Moultrie" (117) près de Charleston, car il veut hausser la couleur locale du récit. Vinay et Darbelnet souligneront plus tard le rôle important que peuvent jouer les emprunts dans la création de la couleur locale.<sup>27</sup>

Toutefois, Baudelaire traduit effectivement en français le nom de certains traits géographiques mentionnés par Poe



dans ce conte, tels que: "l'Ile de Sullivan" (104) pour "Sullivan's Island" (I, 88), le "Canal de Bristol"(112) pour "the Bristol Channel" (I, 95), "la Manche" (107) pour "the British Channel" (I, 91), et "le cap Clear" (113) pour "Cape Clear" (I, 96), ainsi que "la Caroline du Nord" (117) pour "North Carolina" (I, 100). Ces noms figurent tels que traduits dans les atlas de son temps.

Par conséquent, Baudelaire semble avoir annoncé, de par ses propres efforts, les règles concernant l'usage de l'emprunt comme procédé de traduction que Newmark a fixées plus de 120 années plus tard, surtout en ce qui concerne les noms de personnes et de lieux. Néanmoins, Baudelaire emploie le mot anglais "guide-rope"(109) de Poe pour désigner la corde que les pilotes de ballons dirigeables laissent traîner hors de la nacelle pour empêcher le ballon de changer de niveau à un degré sensible. Cette corde sert de lest qu'on dépose à terre ou qu'on ramène de terre pour corriger le niveau d'altitude en augmentant ou en diminuant selon le cas, le poids du ballon. Elle aide aussi à marquer la direction du ballon. Or, le Petit Robert nous informe que le mot "guiderope" fut adopté par la langue française en 1855 pour désigner précisément le cordage que les pilotes d'aérostats laissent traîner sur le sol dans certaines manoeuvres (900). Donc, l'emprunt qu'en fait Baudelaire est bien justifié; le mot est en train de passer dans la langue française au moment où il s'en sert, sous réserve d'une légère modification d'orthographe; sans trait d'union.

Baudelaire emprunte le titre "gentleman" (117) qu'utilise Poe pour désigner M. Osborne, homme distingué qui réside à Weal-Vor-House au pays de Galles et qui, lui aussi, a participé à cette traversée de l'océan Atlantique en ballon dirigeable. Toutefois, il s'agit ici d'un mot anglais qui a passé dans la langue française en 1698 selon le Petit Robert (862). Cet emprunt permet de rehausser la couleur locale de ce récit dont l'action se déroule dans deux pays anglophones: le pays de Galles, et les Etats-Unis.

Dans les premières pages de sa traduction du Narrative of Arthur Gordon Pym, Baudelaire reproduit fidèlement l'orthographe de plusieurs noms propres américains, surtout les noms de personnes: Arthur Gordon Pym, M. Ricketts, M. E. Ronald, et M. Barnard (502); de villes: (Nantucket, Richmond, et New Bedford (500 et 502), New London (507)); des sociétés privées: l'Edgarton New Bank et la maison baleinière, Lloyd and Vredenburg (502); (Newmark soutiendra plus tard que le traducteur ne doit pas traduire les noms de sociétés parce qu'ils se rapportent à la culture de la langue de départ <sup>28</sup>); et des vaisseaux de tous les genres: le baleinier John Donaldson, le canot à voiles Ariel (502), et le brick Lively (632), les goélettes: Fire-Fly(554), Hornet(568) et Wasp (627), le trois-mâts Princess (626), et les bateaux qu'a utilisés le capitaine Cook pour faire son expédition vers le pôle sud, la Resolution et l'Adventure (628). Il conserve aussi le titre de la revue américaine,

Southern Literary Messenger (500) dont il est fait mention dans la préface qu'écrit le prétendu auteur, A. G. Pym. De plus, il respecte l'orthographe des noms des matelots américains qui jouent les rôles les plus importants dans cette narration d'une révolte et d'un massacre à bord d'un navire américain faisant route vers le pôle sud, notamment: Dirk Peters, Seymour, Jones, Greely, Hartman Rogers, William Hunt, Absalom Hicks, Wilson, John Hunt, Richard Parker, et Jim Bonner (558). Newmark dira en 1988 que le bon traducteur ne doit pas traduire les noms de personnes parce qu'il faut préserver leur identité nationale.<sup>29</sup> Seul le prénom d'Auguste Barnard fait preuve d'une traduction de sa version anglaise, Augustus (502). Baudelaire a sans doute francisé ce prénom anglais à cause de son origine latine. Par ailleurs, le Nouveau Dictionnaire de Poche Français-Anglais et Anglais-Français de Thomas Nugent l'exige dès 1844 (594).

Toutefois, Baudelaire a adopté quelques mots anglais dans sa traduction de ce roman. Encore une fois, il s'est servi du mot "gentlemen" dans la clause: "le hasard me fit faire la connaissance de plusieurs gentlemen de Richmond (en Virginie)" (499), pour désigner les membres cultivés de la société virginienne qui s'intéressaient à tout ce qui se rattachait aux endroits que le narrateur, Arthur Gordon Pym, avait visités en voyageant dans les mers du sud. Il se sert du mot anglais "attorney" (502) pour désigner la profession de l'aïeul maternel du narrateur, au lieu de chercher un

équivalent parmi une liste des hommes de loi français, conseil que Vinay et Darbelnet donneront en 1958.<sup>30</sup>

Pourtant, ce mot a passé dans la langue française il y a longtemps, soit en 1768, affirme le Petit Robert (128), qui ajoute simplement qu'aux Etats-Unis, ce mot dénote une sorte d'avocat, avoué ou notaire.

Une fois l'expédition arrivée à Christmas-Harbour, à l'île de Kerguelen ou de la Désolation, dans l'océan Indien du Sud, (nous tenons à préciser ici que notre traducteur est en droit de nous fournir ces appellations françaises bien connues et que le port n'est connu que par son nom anglais), Baudelaire emploie certains emprunts anglais pour décrire divers aspects de la faune qu'on y trouve. Il s'agit d'abord de diverses espèces de pingouins, notamment "le pingouin macaroni, le jack-ass et le pingouin rookery" (619), espèces d'ailleurs nommées par Poe, et dont nous n'avons trouvé aucune mention dans tous les dictionnaires que nous avons consultés, à l'exception du "rookery penguin" qui est un pingouin de petite taille qui vit en colonies dans les régions antarctiques. Baudelaire aurait-il décidé que Poe s'était inspiré des noms familiers utilisés par les marins anglais et américains de l'époque, et qu'il valait mieux conserver ces éléments de couleur locale plutôt que d'en faire une traduction littérale qui ne serait pas comprise par ses lecteurs français?

A l'appui de cette possibilité, nous citons un extrait où Poe emploie des expressions marinières pour désigner

d'autres oiseaux aquatiques qui habitaient cette région:  
 "Besides the penguin many other birds are here to be found,..seahens, blue peterels...the nelly, sea-swallows, terns, sea-gulls, Mother Carey's chickens, Mother Carey's geese , or the great peterel"(IV, 123). Baudelaire a rendu cet extrait en empruntant: "Outre les pingouins, on trouve encore sur cette île beaucoup d'autres oiseaux,...le fou, le pétrel bleu,(genre d'oiseaux palmipèdes et macroptères)...la nelly...l'hirondelle de mer, la sterne, la guifette (synonyme de "hirondelle de mer"), le pétrel des tempêtes, ou Mother Carey's chicken, le grand pétrel, ou, dans la langue des marins, Mother Carey's goose."(619) Nous avons souligné le mot "ou" dans le texte de Baudelaire pour indiquer qu'il a compris les noms familiers qu'avait utilisés Poe pour désigner ces oiseaux. Or, selon le grand Oxford English Dictionary "nelly" a été adopté en 1845, et "Mother Carey's chicken" et "Mother Carey's goose" ont été adoptés en 1790 pour désigner des genres de pétrels. Nous croyons donc que Poe s'est servi des appellations familières utilisées par les matelots américains de son temps pour étoffer son énumération de détails, et que Baudelaire, ne découvrant pas d'équivalents ni dans les dictionnaires bilingues qu'il avait à sa disposition, ni dans ses conversations avec les matelots anglais et français qu'il importunait dans les tavernes à Paris, n'avait pas d'autre solution que d'adopter ces mots anglais dans son texte et ainsi espérer y introduire encore plus de couleur locale.

Par ailleurs, Baudelaire peut justifier son choix tout en alléguant que Poe ne se souciait pas beaucoup d'une précision rigoureuse dans son texte, car celui-ci s'était trompé de l'orthographe du mot anglais "peterel" que les dictionnaires indiquent comme "petrel" pour dénoter cet oiseau palmipède vorace qui vit en haute mer. De plus, le dictionnaire Oxford indique que la "nelly" dont parle Poe est tout simplement "the largerst species of petrel", ce qui semble répéter les informations que celui-ci veut nous communiquer lorsqu'il parle de "Mother Carey's geese, or the great peterel". Puisque les dictionnaires anglais de l'époque font mention de "nelly" à partir de 1845, nous croyons que Baudelaire ne les a pas consultés pour ce mot.

Baudelaire a également adopté le mot anglais "rookery" (620) pour désigner un établissement ou assemblage de nids d'oiseaux, ou une colonie d'oiseaux qui se protègent du froid par leur réunion dans les régions antarctiques. Or, à l'époque où il traduisait, les dictionnaires bilingues ne suggéraient aucun équivalent pour ce mot anglais. Par conséquent, Baudelaire l'a emprunté tout en comprenant le sens de ce mot d'après le contexte dans lequel Poe l'avait utilisé. Selon le Petit Robert, le mot "rookerie", ou "roquerie", aurait passé dans la langue française environ 40 années plus tard, en 1890, avec une orthographe légèrement modifiée (1729).

Baudelaire a aussi transposé de façon littérale le mot anglais "cutter" (632) pour désigner un petit navire à un

seul mât quand Poe parle du "cutter Tula" qui accompagnait le brick Lively dans son voyage dans les mers du Sud (IV, 134). Il s'agit probablement d'une inadvertance de sa part ici, car le mot français "cotre" (emprunté à l'anglais en 1780 et gallicisé) rend bien ce terme. Néanmoins, les dictionnaires bilingues de l'époque ne contiennent pas ce mot.

Parfois, Baudelaire avait du mal à trouver un équivalent du nom de certaines espèces d'oiseaux et de poissons peu connues en France et dont Poe fait mention dans son roman. Nous citons comme exemples les mots: "canvass-back" (647), qui dénote une espèce de canard assez rare mais très bien connue des chasseurs en Amérique du Nord, et "leather-jackets" (648), qui dénote une espèce de poisson pélagique qui vit en haute mer, mais qui se nourrit près de la surface de l'eau. Baudelaire finit par emprunter ces mots directement au texte de Poe.

Baudelaire a fait un usage correct des mots empruntés de l'anglais: "dollars"(654), "yards"(656), et "bowie-knife" (656) qui dénotent tous un aspect important de la couleur locale américaine. Le "dollar", unité monétaire des Etats-Unis, est officiellement reconnu comme mot emprunté depuis 1750, et le "yard", mesure de longueur anglo-saxonne qui équivaut à 0,914m., a passé dans la langue française dès 1765, bien que les dictionnaires modernes reconnaissent que le mot "verge" est utilisé au Canada. Le "bowie-knife", couteau de chasse à lame légèrement courbée et bien affilée

en pointe, fut inventé par James Bowie, habitant de la limite des terres colonisées des Etats-Unis, et reconnu comme mot anglais en 1836. Même aujourd'hui on ne trouve pas d'équivalent français dans les dictionnaires bilingues pour ce genre de couteau.

Baudelaire a une légère prédilection pour les emprunts dans sa traduction des contes de Poe dont l'action se déroule dans un milieu anglophone. Nous sommes convaincus que si Baudelaire fait usage d'emprunts tels que: "attorneys", "gentry", "steady old fellows", "gentlemen" (313), "dandy" et "gentility" (314) dans sa traduction de "Man of the Crowd", c'est tout simplement pour hausser la couleur locale dans sa traduction de ce conte qui déborde de descriptions des membres des différentes classes sociales et économiques de Londres. Nous avons déjà fait des observations sur l'usage de "attorney" et de "gentlemen". Le mot "gentry" qui dénote la noblesse anglaise non titrée, est déjà accepté en français en 1688; par ailleurs le mot "dandy" qui dénote l'homme qui se piquait d'une suprême élégance dans sa mise et dans ses manières, surtout pendant le dix-neuvième siècle, est reconnu en français depuis 1817, selon le Petit Robert (862 et 445). Baudelaire aurait pu rendre "steady old fellows" par "de vieux types sérieux" sans difficulté; mais il ne l'a pas fait parce qu'il savait que la description détaillée de ces premiers commis de maisons solides permettrait à son lecteur de bien comprendre ce petit ajout de couleur locale, compte tenu du contexte.



Il en est de même pour le mot "gentility", synonyme de "gentry", mais qui comporte une signification plus large que celui-ci. Baudelaire pouvait utiliser comme équivalent "la haute bourgeoisie" ou "la petite noblesse"; mais en faisant ceci, on détruit un certain aspect de la couleur locale tout en suggérant au lecteur un élément fondamental de la société française. Heureusement, Baudelaire n'a pas traduit "gentility" littéralement en se servant du mot "gentilité" qui, d'après Le Nouveau Dictionnaire de la Langue Française publié par Hachette en 1857, dénote les nations païennes.

D'autres exemples d'emprunts que fait Baudelaire pour introduire de la couleur locale dans ses traductions de Poe sont: "lady Madeline"(349) et le titre d'un bouquin anglais le "Mad Trist" (353) dans sa version de "The Fall of the House of Usher", la boisson, "Brown Stout" (437) dans sa version de "Some Words with a Mummy", l'expression "Yankees" (971) dans sa version de "Philosophy of Furniture", et "mistress Radcliffe" (490) dans sa version de "The Oval Portrait". Nous le répétons encore une fois: Baudelaire semble avoir anticipé les règles gouvernant l'usage de l'emprunt comme procédé de traduction telles que Newmark les a préconisées 120 ans plus tard. Dans la plupart des cas, Baudelaire a fait des emprunts là où il avait le droit de le faire, et il l'a fait pour introduire de la couleur locale dans son texte.

Ayant examiné l'usage que Baudelaire a fait de la traduction littérale, des calques, et des emprunts, nous en

tirons les conclusions suivantes. Tout d'abord, Baudelaire emprunte parfois des mots du texte de départ, mais il ne fait jamais d'emprunts pénibles. Il adopte des mots anglais surtout pour introduire la couleur locale dans sa traduction, mais il le fait aussi lorsqu'il n'y pas d'équivalent en français. De plus, il est évident que Baudelaire a anticipé plusieurs règles établies par Newmark pour gouverner l'usage des emprunts, car nous ne trouvons aucune contravention à ces règles.

Bien que Baudelaire ait créé des calques en traduisant Poe, ce sont surtout les calques d'expression (dont la plupart sont acceptables en français) que nous trouvons chez lui. Autrement dit, les calques de structure, beaucoup plus pénibles que les calques d'expression, sont très rares: Baudelaire savait trop bien écrire le français pour faire de telles fautes. Nous trouvons donc que Baudelaire a très bien respecté, par anticipation, les règles de bon goût que Vinay et Darbelnet ont établies vis-à-vis les calques plus de 100 ans plus tard.

Baudelaire a souvent utilisé la traduction littérale comme procédé de traduction, mais il s'en est servi seulement dans les cas où elle s'avérait nécessaire, et où il aurait fait une erreur ou une surtraduction en traduisant Poe autrement. Baudelaire semble avoir anticipé les règles que Wilss et Newmark ont rédigées en matière de la traduction directe plus d'un siècle plus tard.

Ayant donc examiné les traductions de Baudelaire sous

l'angle de la traduction directe, nous proposons maintenant d'examiner les champs plus compliqués de la traduction oblique.

## CHAPITRE III

## LA TRADUCTION OBLIQUE

Ayant examiné la version que Baudelaire nous donne de Poe sous l'angle de la traduction directe, nous examinons les champs plus compliqués de la traduction oblique.

Lorsqu'on traduit d'une langue à une autre, certains effets stylistiques ne se laissent pas traduire sans bouleverser de façon considérable l'agencement de la langue d'arrivée à cause de différences d'ordre structural ou métalinguistique. Dans de tels cas, il faut avoir recours à des procédés de traduction qui sont beaucoup plus indirects que ceux que nous avons examinés jusqu'à présent. Il s'agit des procédés de la traduction oblique notamment: la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.<sup>1</sup>

Parfois la traduction directe est inacceptable: le message, quand on le traduit littéralement: (1) donne un autre sens; (2) n'a pas de sens; (3) est impossible pour des raisons structurales; (4) ne correspond à rien dans la métalinguistique de la langue d'arrivée; ou (5) correspond bien à quelque chose, mais non pas au même niveau de langue.<sup>2</sup>

C'est toutefois le premier des procédés de la traduction oblique, la transposition, qui s'impose d'abord.

La transposition se distingue nettement des autres procédés de traduction, car ce procédé repose sur les structures de nature grammaticale tandis que les autres procédés reposent sur les équivalences de situation. Georges Mounin et Jean Delisle soutiennent que la transposition est un procédé de traduction qui consiste à établir une équivalence par changement de catégorie grammaticale.<sup>3</sup>

Vinay et Darbelnet déclarent que la transposition est un procédé qui consiste à remplacer une unité grammaticale par une autre sans changer le sens du message, et en établissent les types suivants: (1) adverbe/verbe; (2) verbe/nom; (3) nom/participe passé; (4) verbe/préposition; (5) nom/adverbe; (6)participe passé/nom; (7) adjectif/nom; (8) locution prépositive ou adverbe/adjectif; (9) adjectif/adverbe et (10) étoffement des démonstratifs.<sup>4</sup>

Dès qu'on fait la comparaison entre le texte de Poe et la version que nous en offre Baudelaire, on constate que ce dernier regorge de transpositions. Puisque la transposition est un procédé de traduction lexical qui porte sur des mots et non pas des phrases entières, nous allons commencer par faire l'analyse de plusieurs exemples de chacun des types de transposition. Nous donnons pour chaque exemple cité: le titre anglais du conte dans lequel il figure, les numéros de volume et de page pour chaque passage cité de Poe, le titre de la version française et le numéro de page où elle figure chez Baudelaire.

## TRANSPOSITION "VERBE/NOM"

Nous commençons par faire l'analyse de quelques transpositions "verbe/nom" qu'utilise Baudelaire, tout en expliquant certains aspects théoriques de la transposition.

|  |   |
|--|---|
| "He...resembled a squirrel"<br>("Hop-Frog", II, 456) | "il avait ...l'air d'un<br>écureuil" ("Hop -Frog", 376) |
|--|---|

Baudelaire se sert de l'idiotisme "avoir l'air de" pour rendre "resembled". En utilisant cette locution verbale, il souligne l'aspect visuel du nain, Hop-Frog. Il s'agit ici de ce que Vinay et Darbelnet appelleront une "transposition facultative", parce que c'est seulement une d'entre plusieurs façons de bien rendre cette expression.

En effet, Vinay et Darbelnet distingueront deux grandes catégories de transposition: "la transposition obligatoire" et la "transposition facultative".<sup>5</sup> Ils disent que si l'on traduit l'expression, "as soon as he arrived" en français, on a le choix entre la transposition: "dès son arrivée", et le calque d'expression: "aussitôt (dès) qu'il est arrivé". Or, selon eux, le bon traducteur se doit d'éviter de tels calques d'expression, car ils sentent de l'anglais; la transposition devient donc obligatoire.<sup>6</sup>

Au contraire, soutiennent-ils, les deux phrases équivalentes: "après qu'il sera revenu": "after he comes back", peuvent être toutes les deux rendues par la transposition: "après son retour": "after his return".<sup>7</sup> Il

s'ensuit que la tournure de base et la tournure transposée ne sont pas nécessairement équivalentes au point de vue stylistique. Le traducteur doit utiliser la transposition si la tournure qui en résulte s'insère mieux dans la phrase ou permet de rétablir une nuance de style qui figure dans le texte de départ.<sup>8</sup> Souvent, la tournure transposée a un caractère plus littéraire que la tournure de base.

"A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form" ("The Cask of Amontillado", I, 351).

"Une suite de grands cris, de cris aigus, fit soudainement explosion du gosier de la figure enchaînée ("La Barrique d'Amontillado", 390).

Baudelaire rend le participe présent "bursting" par l'idiotisme "faire explosion" qui met l'accent sur la manifestation soudaine et violente de la terreur qu'exprime Fortunato qui se trouve enchaîné et muré dans les catacombes chez Montrésor. Le mot anglais vise aussi une explosion violente d'émotion; donc, le message reste essentiellement le même en français. Il s'agit d'une amplification grammaticale du genre dont parlera Newmark en expliquant sa théorie de la transposition.<sup>9</sup>

Newmark cite comme procédés presque analogues à la transposition, l'expansion, ou l'amplification grammaticale, et la contraction, ou la réduction grammaticale,<sup>10</sup> ce que Vinay et Darbelnet, à leur tour, appellent "étoffement" et "dépouillement de la préposition".<sup>11</sup> Newmark nous donne à titre d'exemple: "avoir le goût de" pour "a taste of",

(l'expansion grammaticale en français, ou l'étoffement de la préposition anglaise "of" par le verbe français "avoir"); et "des mots" pour "empty words", (la contraction ou la réduction grammaticale en français).<sup>12</sup>

|  |   |
|--|---|
| "I looked in upon him as he slept" ("The Tell-Tale Heart" I, 383). | "je l'examinais pendant son sommeil" ("Le Coeur révélateur" 322). |
|--|---|

Baudelaire rend le verbe anglais par le substantif "sommeil", ce qui est encore une transposition facultative. Il utilise aussi l'adjectif possessif "son" pour rendre le pronom sujet "he". Il y a aussi le dépouillement des prépositions anglaises "in" et "upon" qui sont rendues par le verbe "examinais". L'expression "to look in upon" veut dire "surveiller"; Baudelaire se sert d'un verbe qui suggère observer avec attention, ce qui convient bien au contexte. Il s'agit de ce que Newmark appelle une réduction grammaticale<sup>13</sup>.

|   |  |
|---|--|
| "He was still sitting up in the bed, listening" ("The Tell-Tale Heart", I, 383) | "Il était toujours sur son séant, aux écoutes" ("Le Coeur révélateur", 322). |
|---|--|

Baudelaire utilise deux transpositions facultatives pour rendre cette phrase, mais il ne traduit pas les mots "in the bed"! Il peut omettre de traduire ces mots sans nuire au message de Poe parce qu'il emploie l'expression "sur son séant" pour dire en position assise, en parlant d'une personne qui était couchée. Il n'a pas besoin



d'ajouter ce petit détail, parce que le lecteur comprend que le vieillard est toujours dans son lit selon le contexte. En rendant "listening" par "aux écoutes", qui signifie écouter très attentivement, ou être aux aguets, Baudelaire fait un gain par rapport au texte de départ. Ce détail rehausse la terreur qu'éprouve le vieillard, car le narrateur fait des préparatifs pour le tuer.

|  |  |
|--|--|
| <p>"The first action of my life was the taking hold of my nose with both hands" ("Lionizing" II, 392).</p> | <p>"La première action de ma vie fut d'empoigner mon nez à deux mains" ("Lionnerie", 423).</p> |
|--|--|

Baudelaire rend le gérondif, "the taking hold of", expression un peu gauche ou verbeuse, par l'infinitif. Ainsi, il évite de reproduire une structure de phrase anglaise, et il fait une économie de mots en même temps. De plus, il y a un dépouillement de la préposition anglaise "of", car le verbe français "empoigner" comprend le sens de celle-ci.

Dans chacun de ces exemples, nous avons vu que Baudelaire rend bien le message du texte anglais sans recourir à une traduction littérale qui aurait senti de l'anglais, en utilisant la transposition verbe/nom ou nom/verbe. Nida soutient que ces types de transposition sont les plus communs.<sup>14</sup> Baudelaire s'en sert souvent en traduisant Poe. Nous passons maintenant à des types de transposition moins communs.

## TRANSPOSITION NOM/PARTICIPE PASSE

Baudelaire fait un bon usage de la transposition "nom/participe passé" dans sa traduction du roman de Poe.

"Parker, of course, being set at liberty" (Narrative of A. Gordon Pym, IV, 79).

"Parker, naturellement, ayant été relâché" (Aventures d'Arthur Gordon Pym, 573).

Baudelaire se sert d'une transposition obligatoire, (car on ne peut point traduire "to set at liberty" littéralement), et fait une économie lexicale en même temps. Il importe de noter que le mot "relâcher" dénote remettre en liberté, ou remettre à son état antérieur, connotation que l'expression anglaise n'offre pas. Nous signalons aussi la deuxième transposition qui consiste à rendre une locution adverbiale en anglais par un adverbe en français. Le mot "naturellement" sert de charnière, car il marque l'articulation de l'énoncé. La traduction littérale pour "of course", "bien entendu", ne joue pas ce rôle dans un énoncé.

"His head was only slightly cut, and otherwise he had received no injury" (Pym, IV, 78).

"Sa tête n'était que légèrement fendue, et il n'était pas autrement blessé" (Pym 572).

Baudelaire se sert du participe passé "blessé" pour rendre le sens du substantif "injury", en adoptant un changement de perspective. Ceci lui permet de mettre sa

phrase entière dans la voix passive, bien que la phrase de Poe contienne la voix active et la voix passive. Baudelaire utilise le participe passé, "fendue", qui a une valeur évocatrice plus intéressante que le mot "cut" en anglais. Le mot "fendu" suggère que la victime est peut-être plus gravement blessée chez Baudelaire que chez Poe.

"In an agony of terror"  
(Pym, IV, 43).

"torturé par la crainte"  
(Pym, 534).

Baudelaire utilise le participe passé "torturé" pour décrire le narrateur de façon plus directe. Ce dernier a complètement perdu la faculté de parler à cause de la peur qu'il ressent. Il tremble convulsivement, la bouche béante, et lutte pour retrouver la parole. Poe décrit l'agonie qu'éprouve le narrateur; Baudelaire décrit le narrateur lui-même en adoptant un point de vue différent. Tout ceci devient impossible si Baudelaire traduit littéralement.

"In his fright at my  
violence, he inflicted a  
slight wound upon my hand  
with his teeth" ("The Black  
Cat", I, 282).

"Effrayé de ma violence, il  
me fit à la main, une légère  
blessure avec ses dents"  
("Le Chat noir", 280).

Baudelaire se sert du participe passé "effrayé" pour décrire le chat; par contre, Poe insiste sur la crainte qu'éprouve celui-ci. La phrase de Poe est plus longue que celle de Baudelaire et un peu archaïque. Baudelaire se sert de la transposition pour faire ce que Vinay et Darbelnet appelleront une "économie syntaxique".<sup>15</sup>

## TRANSPPOSITION PARTICIPE PASSE/NOM

Souvent, Baudelaire fait le contraire de ce que nous venons de constater dans les quatre exemples précédents; il traduit en remplaçant le participe passé anglais par un substantif en français. Nous voyons ceci dans les exemples qui suivent.

|                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| "I... wished them gone"       | "je souhaitai leur départ"    |
| ("The Tell-Tale Heart", I 38) | ("Le Coeur révélateur", 325). |

Baudelaire fait deux transpositions grammaticales ici: d'abord il rend le participe passé, "gone", par le substantif "départ"; ensuite, il rend le pronom personnel, "them", par l'adjectif possessif, "leur". Il s'ensuit que sa phrase est aussi concise que celle de Poe. De plus, elle est aussi moins gothique. Il s'agit donc d'un gain du genre dont parlera Anton Popovic dans son article "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis" quand il dit que parfois l'acte de traduire peut entraîner un véritable gain par rapport au texte de départ.<sup>16</sup>

|  |   |
|--|---|
| "Rooted apparently to the floor" ( <u>Pym</u> , IV, 77). | "comme s'ils avaient pris racine dans le plancher" ( <u>Pym</u> , 571). |
|--|---|

Baudelaire utilise une amplification pour rendre ces mots de Poe. L'expression figurée, "prendre racine", décrit la situation plus clairement que ne fait le participe passé "rooted". Par ailleurs, Baudelaire se sert d'une

conjonction et d'un adverbe pour étoffer l'adverbe "apparently". De cette façon, il crée une comparaison qui signifie de la même manière qu'(une plante). Bien que la phrase de Baudelaire soit plus longue que celle de Poe, il fait un gain important de nature stylistique par rapport au texte de départ.

"You are a man to be missed"  
("The Cask of Amontillado",  
I, 348).

"Vous êtes un homme qui  
laisserait un vide" ("La  
Barrique d'Amontillado",  
387).

Baudelaire utilise une explicitation pour rendre le participe passé, "missed". Grâce à la proposition relative: "qui laisserait un vide", qui se rapporte à son antécédent, "homme", Baudelaire crée une structure de phrase logique et naturelle tout en évitant la voix passive utilisée par Poe. Vinay et Darbelnet diront que ce procédé introduit dans le texte d'arrivée "des précisions qui restent implicites dans le texte de départ, mais qui se dégagent du contexte".<sup>17</sup> Delisle soutiendra que le traducteur a souvent recours à ce procédé de traduction pour "introduire, pour des raisons de clarté, dans la langue d'arrivée des précisions non formulées dans la langue de départ, mais qui se dégagent ...de la situation décrite".<sup>18</sup>

"They were muddy and clotted  
with gore" ("Berenice",  
I, 445).

"ils étaient grumeleux de  
boue et de sang" ("Bérénice"  
336).

Chez Baudelaire, "sang" communique le sens de "clotted"

du texte anglais. Bien que "clotted" évoque tout de suite l'idée de caillots de sang en anglais, l'adjectif français "grumeleux", qui dénote une masse coagulée et gluante, ne le fait pas tout seul. Il s'ensuit qu'il a besoin d'être étoffé par le substantif "sang". En restant lui-même, Baudelaire produit le même effet que Poe. Ou comme le dit Jacques Flamand, qui reprend une idée fondamentale de Nida: "A la fidélité servile, à la lettre, [le traducteur] préférera la fidélité profonde, l'esprit. Au lieu du mot à mot, ...le bon traducteur recourra, non à l'équivalence formelle, mais à l'équivalence dynamique".<sup>19</sup>

Etudions l'usage que fait Baudelaire d'autres types de transposition pour créer l'équivalence dynamique dont parleront Nida et Flamand plus de 120 ans plus tard.

#### TRANSPOSITION NOM/ADVERBE

Baudelaire fait l'usage fréquent de la transposition nom/adverbe dans sa traduction du conte, "Hop-Frog".

"As the dwarf reluctantly  
drained the beaker"  
("Hop-Frog" II, 458).

"comme le nain épuisait la  
coupe avec répugnance"  
("Hop-Frog" 378).

Baudelaire adopte un point de vue différent en traduisant l'adverbe "reluctantly" par "avec répugnance". En principe, l'adverbe anglais se rendrait mieux par "à contre-cœur", mais la locution adverbiale qu'utilise Baudelaire suggère que Hop-Frog boit cette coupe avec un

certain manque d'enthousiasme. L'expression que nous offre Baudelaire a une plus grande valeur évocatrice que celle de Poe; car elle crée une image concrète qui facilite la compréhension. Marianne Lederer soutiendra qu'il appartient au traducteur de donner à son lecteur des connaissances supplémentaires pour l'aider à mieux comprendre. Selon elle, le traducteur doit aider son lecteur "en explicitant certains des détails implicites du texte original et en employant des moyens linguistiques suffisants pour désigner les référents pour lesquels il n'existe pas de correspondance directe dans sa langue".<sup>20</sup> Il s'agit donc d'un gain par rapport au texte de départ.

"What are you making that noise for?' demanded the king turning furiously to the dwarf" ("Hop-Frog" II, 459).

"Pourquoi faites-vous ce bruit?' demanda le roi, se retournant avec fureur vers le nain" ("Hop-Frog", 379).

Baudelaire utilise une transposition facultative, soit une locution adverbiale pour éviter de produire un long adverbe en français. L'expression qu'il emploie comporte les mêmes connotations que l'adverbe anglais.

"I am not able to say, with precision, from what country Hop-Frog originally came" ("Hop-Frog" II, 456).

"Je ne saurais dire précisément de quel pays Hop-Frog était originaire" ("Hop-Frog", 376).

Baudelaire se sert d'un adverbe pour rendre une locution adverbiale anglaise sans changer le message de Poe. Ensuite, il utilise l'adjectif, "originaire", pour

rendre l'adverbe "originally" et le verbe "came". Ainsi, il fait une petite économie de mots tout en évitant de produire une structure de phrase anglaise.

|  |  |
|--|--|
| "And the council arose<br>hurriedly" ("Hop-Frog", II,<br>460). | "et le conseil se leva en<br>toute hâte" ("Hop-Frog", 380) |
|--|--|

Il s'agit ici d'une transposition obligatoire, car on ne peut pas rendre l'adverbe anglais littéralement. Grâce à cette locution adverbiale étoffée de l'adjectif "toute", cette action s'accomplit en peu de temps chez Baudelaire aussi. Pourtant, Baudelaire aurait pu rendre "hurriedly" par "à la hâte".

|  |  |
|--|--|
| "You should have seen how<br>wisely I proceeded" ("The<br>Tell-Tale Heart", I, 382). | "Si vous aviez vu avec quelle<br>sagesse je procédai" ("Le<br>Coeur révélateur", 321). |
|--|--|

Ici nous faisons face à une double transposition. Baudelaire rend deux adverbes anglais par une locution adverbiale qui comporte le même sens. Il utilise aussi une conjonction hypothétique pour introduire une condition, ainsi évitant de reproduire une structure de phrase anglaise. Néanmoins, il s'agit dans ce dernier cas, d'une transposition facultative, car on peut rendre le début de cette phrase littéralement, bien que la structure qui en résulte soit moins commune, en écrivant: "Vous auriez dû voir...."

|                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| "Oh, you would have laughed | "Oh! vous auriez ri de voir |
|-----------------------------|-----------------------------|



to see how cunningly I thrust it in!" ("The Tell-Tale Heart" I, 382). avec quelle adresse je passais ma tête!" ("Le Coeur révélateur", 321).

Encore une fois Baudelaire rend deux adverbes anglais par une locution adverbiale accompagnée d'un adjectif sans en changer le sens. De plus, il se sert d'une explicitation pour identifier le pronom, "it", qui est pris hors de son contexte ici. Il y a également dépouillement de la préposition anglaise "in", grâce à l'utilisation du verbe "passer" en français. Cependant, le verbe "thrust" dénote aussi une certaine brusquerie qui ne convient pas au contexte que décrit Poe. Rappelons que le narrateur nous dit que parfois il lui fallait une heure entière pour passer sa tête dans la chambre de sa victime pendant que celle-ci dormait la nuit. Par ailleurs, Baudelaire utilise l'imparfait, qui décrit une action répétée dans le passé, pour rendre le passé simple anglais. Il importe de noter que le narrateur faisait ce geste bizarre chaque nuit!

"Whenever it fell upon me, my blood ran cold" ("The Tell-Tale Heart" I, 382). "Chaque fois que cet oeil tombait sur moi, mon sang se glaçait" ("Le Coeur révélateur", 321).

Baudelaire se sert d'une explicitation composée d'un adjectif, d'un substantif et d'un pronom relatif pour rendre l'adverbe "whenever". De plus, Baudelaire se sert de l'explicitation, "cet oeil", pour communiquer clairement le sens de "it" du texte de départ; et d'une transposition obligatoire, le verbe pronominal, "se glaçait", pour rendre

l'adverbe "cold" et le verbe "ran". Tout ceci lui permet de conserver le message de Poe. Le traducteur n'a pas le droit de sacrifier la pensée à la structure, et il ne doit jamais hésiter à sacrifier la structure pour sauvegarder la pensée.

#### TRANSPOSITION ADJECTIF/NOM

Baudelaire utilise le plus souvent des locutions adverbiales qui comportent des substantifs pour rendre les adverbes de Poe, mais il s'avère aussi habile lorsqu'il s'agit de remplacer l'adjectif anglais par un substantif en français. Nous analysons maintenant six exemples de ce type de transposition.

"There was a dead silence"  
("Hop-Frog", II, 459).

"Il y eut un silence de mort"  
("Hop-Frog", 379).

En remplaçant l'adjectif, "dead", par le substantif, "mort" précédé de la préposition "de", Baudelaire fait une transposition obligatoire qui lui permet de conserver le message intégral de Poe. Au lieu de rendre "dead" par un adjectif, Baudelaire consulte son dictionnaire bilingue.

"The contrast is inimitable"  
("Hop-Frog", II, 460).

"Le contraste n'a pas son  
pareil" ("Hop-Frog", 380).

Baudelaire utilise une amplification pour rendre l'adjectif anglais. Cette amplification lui permet d'éviter la structure de phrase anglaise qui résulterait d'une

traduction littérale. Il s'agit d'une expansion grammaticale du genre que proposera Newmark.<sup>21</sup>

|   |   |
|---|---|
| "They...stretch towards the<br>heaven their long and<br>ghastly necks" ("Silence -<br>A Fable", II, 295). | "Ils...tendent vers le ciel<br>leurs longs cous de spectres"<br>("Silence", 480). |
|---|---|

Baudelaire remplace l'adjectif anglais "ghastly" par le substantif "spectres" précédé de la préposition "de", tout en créant une belle métaphore qui conserve le message du texte de Poe. Sans doute croyait-il y voir le mot "ghostly", car "ghastly" veut dire horrible; "spectres" dénote la forme d'un fantôme ou d'un revenant.

|   |  |
|---|--|
| Yet a few who will find<br>much to ponder upon in the<br>characters here graven with<br>a stylus of iron" ("Shadow<br>- A Parable", II, 292). | "bien peu d'entre eux<br>trouveront matière à<br>méditation dans les<br>caractères que je grave sur<br>ces tablettes avec un stylus<br>de fer" ("Ombre", 477). |
|---|--|

Baudelaire se sert de plusieurs techniques de traduction ici. D'abord, il utilise le substantif, "matière", pour traduire l'adjectif anglais, "much"; puis, il utilise l'amplification, "que je grave sur ces tablettes" pour rendre "here graven", ainsi communiquant plus clairement le sens de la phrase de Poe. Il évite en même temps de reproduire la structure un peu gothique de la phrase anglaise.

|   |  |
|---|--|
| "This latter was a remarkably<br>large and beautiful animal,<br>entirely black, and sagacious | "Ce dernier était un animal<br>remarquablement fort et beau,<br>entièrement noir, et d'une |
|---|--|

to an astonishing degree"      sagacité merveilleuse" ("Le  
 ("The Black Cat", II, 282).      Chat noir", 279).

Baudelaire remplace l'adjectif anglais "sagacious" par la préposition "de", suivie de l'article indéfini "une", et du substantif "sagacité", soit par une amplification. Puis, il rend "to an astonishing degree" par l'adjectif "merveilleuse", ainsi faisant une économie lexicale, tout en évitant de créer une structure de phrase anglaise qui ne conviendrait pas ici.

"During the supreme madness      "au fort de la folie du  
 of the carnival season"      carnaval" ("La Barrique  
 ("The Cask of Amontillado",      d'Amontillado", 385).  
 I, 346).

Baudelaire traduit l'adjectif anglais, "supreme", par le substantif "fort" qui dénote le coeur, soit en plein milieu de la folie du carnaval pour ainsi dire. Il rend bien le sens de Poe à l'aide de cette transposition facultative qui constitue une réduction grammaticale tel que proposera Newmark.<sup>22</sup>

#### TRANSPOSITION ADVERBE/ADJECTIF

Baudelaire sait bien manier les adjectifs en français pour remplacer les adverbes dans le texte de départ.

"The clouds hung oppressively      "les nuages pesaient lourds  
 low in the heavens" ("The      et bas dans le ciel" ("La  
 Fall of the House of Usher",      Chute de la Maison Usher",  
 I, 291).      341).

Baudelaire rend l'adverbe "oppressively" par l'adjectif "lourds", qu'il renforce avec le verbe "peser", qui suggère l'idée d'opprimer ou accabler. Ainsi, il ne perd rien du message du texte de Poe. Nous signalons également que cette image revient dans le vers "Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle" dans le poème "Spleen IV" des Fleurs du Mal.

|   |   |
|---|---|
| "And for some moments, while<br>he spoke not, I gazed upon<br>him" ("The Fall of the House<br>of Usher", I, 295). | "pendant quelques moments,<br>comme il restait muet, je le<br>contemplais" ("Usher" 341). |
|---|---|

Baudelaire se sert de l'adjectif, "muet", pour rendre le sens de l'adverbe de négation "not" et le verbe "spoke".

Ainsi, en ne traduisant pas littéralement, il évite de produire la structure archaïque de Poe. Selon Newmark, il s'agit ici d'une espèce de modulation importante qu'il appelle le "contraire négatif", et que le traducteur peut utiliser chaque fois qu'il a affaire à un verbe accompagné d'un adverbe ou d'un adjectif qui dénote une qualité quelconque.<sup>23</sup> Bien qu'il y ait un changement de perspective dans la traduction de cette phrase, Baudelaire est obligé de se servir d'une transposition grammaticale pour le rendre.

|   |   |
|---|---|
| "There,...the underwood is<br>agitated continually"<br>("Silence - A Parable", II,<br>295). | "Là,...les petits arbres sont<br>dans une perpétuelle<br>agitation" ("Silence", 480). |
|---|---|

En sus d'avoir recours à une modulation figée, soit

l'usage du pluriel "petits arbres" pour rendre le singulier "underwood", Baudelaire utilise le substantif, "agitation", précédé de l'adjectif, "perpétuelle", pour rendre le participe passé et l'adverbe anglais. Cette double transposition facultative permet à Baudelaire d'amplifier le texte sans nuire au style de Poe.

|   |  |
|---|--|
| "Hop-Frog also laughed, although feebly and somewhat vacantly" ("Hop-Frog", II, 458). | "Hop-Frog rit aussi, mais faiblement et d'un rire distrait" ("Hop-Frog", 378). |
|---|--|

La locution prépositive, "d'un rire", suivie de l'adjectif, "distrain", permet à Baudelaire de rendre les deux adverbes, "somewhat" et "vacantly". Une traduction littérale aurait produit de longs adverbes en français ainsi qu'une structure de phrase anglaise qui ne conviendrait pas en français. Le fait que Baudelaire est en train d'éviter de produire de longs adverbes en français une centaine d'années avant que les théoriciens de la traduction moderne n'en aient parlé prouve qu'il envisageait cet aspect de la théorie moderne, établi par Vinay et Darbelnet.<sup>24</sup>

|   |  |
|---|--|
| "While...I re-laid the whole structure as it originally stood" ("The Black Cat", I, 288). | "jusqu'à ce que j'eusse rétabli...toute la maçonnerie dans son état primitif" ("Le Chat noir", 286). |
|---|--|

Baudelaire se sert de l'adjectif "primitif" pour traduire l'adverbe "originally". Ayant à sa disposition la locution prépositive, "dans son état", Baudelaire ne

reproduit pas un long adverbe qui aurait alourdi inutilement son texte. De plus, il crée une proposition qui communique le message intégral du texte de départ sans donner à son lecteur la sensation de lire un texte traduit de l'anglais. Toutefois, le verbe anglais, "re-laid", donne une image concrète de l'action décrite là où le verbe français "rétablir", reste plutôt abstrait. Par contre, le substantif anglais "structure" est abstrait, tandis que le substantif français, "maçonnerie", est concret. Il s'agit donc d'une bonne illustration de la théorie des gains et des pertes à laquelle Popovic fait allusion dans son essai "The Concept of 'Shift Translation' in Translation Analysis,<sup>25</sup> et à laquelle Nida fait allusion quand il parle de techniques de rajustement sous la rubrique, "Alterations".<sup>26</sup> Selon ces deux théoriciens, lorsque le traducteur remplace une expression abstraite par une expression concrète qui offre au lecteur une meilleure compréhension du message total du texte, il fait un gain. ("Maçonnerie" dénote la solidité du mur ainsi que le matériel dont cette structure est construite). Le traducteur est en droit de faire de tels gains pour compenser les pertes qui se produisent ailleurs dans sa version. Baudelaire est le précurseur de ces théoriciens.

#### TRANSPOSITION ADJECTIF/VERBE

Baudelaire sait bien transposer l'adjectif anglais par

le verbe français. Nous avons choisi quelques exemples pour appuyer cette observation.

|   |  |
|---|--|
| <p>"But I talked more fluently,<br/>and with a heightened voice"<br/>("The Tell-Tale Heart", I,<br/>386).</p> | <p>"mais je bavardais encore<br/>plus couramment et en<br/>haussant la voix" ("Le Coeur<br/>révélateur", 326).</p> |
|---|--|

Baudelaire utilise le participe présent du verbe "hausser" pour communiquer l'idée de "heightened", ou de parler plus fort. Son usage du participe présent accompagné de la préposition "en" renforce la simultanéité des deux actions, celle de parler plus couramment ou plus à l'aise, et celle de hausser la voix en même temps. Par contre, l'expression "a heightened voice" est original, sinon bizarre. Or, notre traducteur n'est pas obligé de reproduire les faiblesses de style qu'il rencontre chez Poe. Au contraire, il se doit de les corriger, selon Newmark.<sup>27</sup>

|  |   |
|--|---|
| <p>"With a loud yell, I threw<br/>open the lantern and leaped<br/>into the room" ("The<br/>Tell-Tale Heart" I, 385).</p> | <p>"Avec un grand hurlement,<br/>j'ouvris brusquement la<br/>lanterne et m'élançai dans<br/>la chambre" ("Le Coeur<br/>révélateur", 324).</p> |
|--|---|

Le français ne peut pas rendre littéralement l'action de "throw open the lantern"; donc, Baudelaire trouve une autre façon de communiquer cette idée à son lecteur. En se servant du verbe "ouvrir" pour traduire "to open", et de l'adverbe "brusquement" pour communiquer le sens du verbe "threw", Baudelaire réussit à bien transmettre le message



total de cette phrase tout en conservant l'essence même du bon style français. Vinay et Darbelnet appelleront une telle transposition obligatoire dans laquelle deux signifiés permutent entre eux et changent de catégorie grammaticale, un "chassé-croisé".<sup>28</sup>

"To those, nevertheless, cunning in the stars, it was not unknown" ("Shadow - A Parable", II, 292).

"Ceux-là néanmoins qui étaient savants dans les étoiles n'ignoraient pas" ("Ombre", 477).

Baudelaire se sert d'une transposition facultative en rendant l'adjectif "unknown" par le verbe "ignoraient". En même temps, il traduit la voix passive qu'utilise Poe par la voix active en français pour éviter de reproduire ce que Vinay et Darbelnet appelleront un calque d'expression anglaise.<sup>29</sup>

"The peculiar spirit of the skies...made itself manifest" ("Shadow, II, 292).

"L'esprit particulier des cieux...manifestait sa puissance" ("Ombre", 477).

Baudelaire utilise une amplification pour communiquer à son lecteur la puissance de cet esprit. Au lieu de rendre le pronom, "itself", en français, Baudelaire le remplace par un substantif précédé d'un adjectif possessif pour préciser ce que l'esprit manifeste. Ceci renforce le thème du conte.

#### ETTOFFEMENT DES DEMONSTRATIFS

Baudelaire recourt aussi à l'étoffement des pronoms

démonstratifs. Il fournit souvent encore des détails en identifiant clairement l'article visé par le démonstratif ou en faisant une amplification détaillée dans le but d'aider son lecteur à mieux comprendre ce qu'il lit. Voici quatre exemples de ce type de transposition.

"From this station he could not notice the absence of Allen" (Pym, IV, 75).

"De l'endroit où il était placé, il ne pouvait pas remarquer l'absence d'Allen" (Pym, 569).

Baudelaire étoffe l'adjectif démonstratif, "this", en y ajoutant de plus amples détails. Il précise que le coq, le sujet de cette phrase, se trouve dans un endroit d'où il ne peut pas remarquer l'absence de son camarade. Il s'ensuit qu'il commence à lui répéter des ordres. Il s'agit ici d'une amplification qui a pour but de faciliter la compréhension. La version française se lit mieux et se comprend plus facilement que le texte de Poe.

"Add to these considerations the awe-inspiring nature of the tempest, and that of the conversation brought about by Peters" (Pym, IV, 77)

"Ajoutez à ces considérations le caractère effrayant de la tempête et la nature de la conversation amenée par Peters" (Pym, 571)

Lorsque Baudelaire traduit "awe-inspiring", il utilise un mot, "effrayant", qui indique de façon plus précise la nature de cette tempête. Ensuite, il rend le pronom démonstratif "that", à l'aide d'une explicitation, soit un synonyme pour le mot "caractère", qui sert d'antécédent dans le texte d'arrivée. De plus, il y a dépouillement de la préposition "about" qu'il a rendue par le verbe "amené".

Nous nous rappelons que Poe et Baudelaire veulent créer une atmosphère de peur dans ce passage; donc Baudelaire réussit mieux que Poe ici.

"And in this calculation I was not deceived" ("The Black Cat", I, 288).

"Et je ne fus pas déçu dans mon calcul" ("Le Chat noir", 286).

Baudelaire se sert de l'adjectif possessif pour étoffer l'adjectif démonstratif, ce qui souligne que c'est le narrateur qui a fait correctement le calcul dont il est question dans cet extrait. En faisant cela, Baudelaire ajoute une certaine précision qui manque dans cette phrase de Poe.

"It was now the representation of an object that I shudder to name - and for this, above all, I loathed and dreaded, and would have rid myself of the monster had I dared" ("The Black Cat", I, 287).

"Elle était maintenant l'image d'un objet que je frémis de nommer, - et c'était là surtout ce qui me faisait prendre le monstre en horreur et en dégoût, et m'aurait poussé à m'en délivrer, si je l'avais osé" ("Le Chat noir", 285).

Baudelaire a étoffé le pronom démonstratif, "this" (qui rend la phrase de Poe plus difficile à comprendre) en utilisant le pronom impersonnel "ce", suivi du verbe "être" et de l'adverbe "là" (qui sert à intensifier la valeur de ce pronom impersonnel), et du pronom relatif sujet "ce qui" (qui établit le lien entre la proposition qui le précède et celle qui le suit). Il utilise aussi une amplification pour rendre l'idée de "loathed et dreaded" à l'aide de

l'expression idiomatique: "prendre en horreur et en dégoût"; et encore une autre, "m'aurait poussé", pour expliquer le désir qu'a le narrateur de se débarrasser du chat après l'avoir si gravement blessé.

#### TRANSPOSITION ADVERBE/VERBE

Baudelaire remplace parfois un adverbe dans le texte de Poe par un verbe dans sa version française.

"I merely laughed" ("The Purloined Letter", I, 271). "Je me contentai de rire" ("La Lettre volée", 54).

Baudelaire utilise une transposition facultative pour traduire l'adverbe anglais "merely". Se contenter veut dire se borner, et donc rend bien le sens de "merely" en anglais.

"But you should have seen me" ("The Tell-Tale Heart", I, 382) "Mais si vous m'aviez vu!" ("Le Coeur révélateur", 321)

Baudelaire utilise l'adverbe hypothétique suivi d'un verbe au plus-que-parfait pour introduire une simple supposition et ainsi rendre le sens du verbe modal, "should", en anglais.

#### TRANSPOSITION VERBE/PREPOSITION

Baudelaire se sert parfois de la transposition verbe/préposition.

Heaving the lead, I found  
the ship in fifteen fathoms"  
("MS. Found in a Bottle",  
I, 151)

"en jetant la sonde, je  
trouvai que nous étions  
sur quinze brasses" ("Manu-  
scrit trouvé dans une  
bouteille", 170)

Il utilise une explicitation pour communiquer cette situation à son lecteur. Il commence par étoffer la préposition "in" en se servant du verbe "être", accompagné de la préposition "sur". Nous signalons aussi que Poe insiste sur le poids de l'instrument composé de plomb qu'on utilise pour mesurer la profondeur de l'eau; il se sert du verbe "heave", qui évoque l'action de jeter un objet lourd avec beaucoup de force ou beaucoup de difficulté. Notre traducteur se sert du verbe moins descriptif, "jeter", pour décrire cette action. De plus, au lieu de nommer cet instrument d'après le métal dont il est composé, il est obligé de le nommer selon son usage: "la sonde".

"With great difficulty I  
gained my feet" ("MS. Found  
in a Bottle", I, 152)

"Ce fut à grande peine que je  
me remis sur mes pieds"  
("Manuscrit", 171)

Baudelaire a étoffé la préposition anglaise "with" à l'aide du passé simple du verbe impersonnel "être", au début de la phrase. Il a étoffé le verbe anglais "gained" en utilisant le verbe pronominal "se remettre", accompagné de la préposition "sur" vers la fin de cette phrase. Il s'agit d'une double transposition ici, dont la première est facultative; et la deuxième, obligatoire.

Dans les deux exemples précédents nous avons vu l'usage que fait Baudelaire de l'étoffement. Delisle soutiendra plus de 140 ans plus tard que l'étoffement est un procédé de traduction qui consiste "à employer plus de mots que la langue de départ pour exprimer une idée ou pour renforcer un mot du texte de départ, tel qu'une préposition, dont le correspondant en langue d'arrivée n'a pas la même autonomie".<sup>30</sup>

#### DEPOUILLEMENT

Parfois Baudelaire utilise le procédé inverse de l'étoffement, le dépouillement, qui dégage l'essentiel du message de départ et l'exprime d'une façon condensée.<sup>31</sup>

|   |  |
|---|--|
| "We waited in vain for the<br>arrival of the sixth day"<br>("MS. Found in a Bottle", I,<br>153) | "Nous attendîmes en vain<br>l'arrivée du sixième jour"<br>("Manuscrit", 175) |
|---|--|

Puisque le verbe "attendre" comporte déjà le sens de la préposition anglaise "for", cette transposition devient obligatoire pour Baudelaire.

|  |  |
|--|--|
| "The conscience of man takes<br>up a burthen so heavy in<br>horror that it can be thrown<br>down only into the grave"<br>("Man of the Crowd", II,<br>398). | "la conscience humaine<br>supporte un fardeau d'une si<br>lourde horreur, qu'elle ne<br>peut s'en décharger que dans<br>le tombeau" ("L'Homme des<br>foules", 311) |
|--|--|

Baudelaire a traduit cette phrase en faisant deux

genres de transpositions différentes. D'abord, il a remplacé le substantif anglais "man" par un adjectif en français, genre de transposition facultative dont nous avons déjà parlé. Ensuite, il emploie le dépouillement pour rendre le sens des locutions verbales "take up" et "throw down". Dans ces deux derniers cas, Baudelaire fait la transposition obligatoire, car ces verbes français n'ont pas besoin de préposition. Par ailleurs, Baudelaire ne se soucie pas de trouver une expression équivalente pour la variante plutôt archaïque, "burthen", qu'utilise Poe à la place de "burden". Il modernise sa version.

Parfois le traducteur peut avoir recours à plusieurs exemples de transposition obligatoire et facultative dans une même phrase. Vinay et Darbenet diront que les "transpositions peuvent se combiner les unes aux autres, ... étant donné l'interdépendance des parties du discours."<sup>32</sup> Nous donnons à titre d'exemple la phrase suivante: "To detect it, one must examine a metre of the small intestine" qui peut se rendre en français par: "Sa découverte nécessite l'examen d'un mètre de la grêle". Nous constatons ici que les paires: "to detect it" et "sa découverte"; et "one must examine" et "nécessite l'examen de" appartiennent à des espèces différentes. "To detect it" (infinitif accompagné d'un complément d'objet pronominal) est rendu ici par "sa découverte" (adjectif possessif qualifiant un substantif. De plus, l'expression, "one must examine" (sujet pronominal, verbe et infinitif) est rendue par "nécessite l'examen"

(verbe suivi d'un substantif). Les deux exemples de transposition résument bien le message du texte de départ.<sup>33</sup>

"I knew that I could not remove it from the house... without the risk of being observed" ("The Black Cat", I, 288)

"Je compris que je ne pouvais le faire disparaître de la maison...sans courir le risque d'être observé" ("Le Chat noir", 285)

Baudelaire a étoffé la préposition "without" en faisant l'amplification à l'aide de l'infinitif du verbe français "courir", soit encore un exemple de transposition obligatoire.

Pour conclure, Baudelaire s'avère fort habile à utiliser les divers genres de transposition lorsqu'il traduit les contes d'horreur de Poe. Etant donné que ce grand maître de la langue française veut nous léguer une version française à la fois pure et facile à comprendre, il se sert de la transposition tout en évitant de reproduire des calques de structure anglaise.

Puisque Baudelaire tient à créer, ou recréer, un grand texte à caractère littéraire en français, il a souvent recours à la transposition facultative comme technique de traduction. Il s'ensuit que sa traduction est à la fois intéressante et précise mais ne contient pas les archaïsmes lexicaux et structuraux que Poe a utilisés pour créer une atmosphère gothique. Bien que Nida admettra que certains auteurs (tel que Poe) utilisent des mots et structures archaïques pour créer un effet spécial, il conseillera au traducteur de les moderniser car ils peuvent rendre un texte



obscur et par conséquent, plus difficile à comprendre.<sup>34</sup> Baudelaire accomplit sa tâche en ayant recours à tous les divers genres de transposition que Vinay et Darbelnet établissent formellement presque cent ans plus tard. Baudelaire n'a point inventé ces genres de transposition; d'autres les ont utilisés avant lui. Mais il était conscient du fait qu'il en avait grand besoin pour assurer la réussite de sa traduction.

Parfois Baudelaire utilise la transposition pour amplifier son texte et le rendre plus clair, tout en omettent parfois des mots, même des expressions, qu'il croit inutiles. Baudelaire utilise la transposition pour observer les normes grammaticales de son temps, pour être idiomatique, et pour rester fidèle non pas à la lettre, mais à l'esprit des textes de Poe.

## CHAPITRE IV

## BAUDELAIRE ET LA MODULATION

Selon Vinay et Darbelnet, la modulation est une variation dans le message, qu'on obtient en changeant le point de vue, ce qui "se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale (ou la transposition) aboutit à un énoncé (qui est) grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de la langue d'arrivée."<sup>1</sup> Pour eux, la modulation représente la même réalité sous un jour différent.<sup>2</sup> Elle résulte d'un changement de point de vue, ou de manière de penser.

Vinay et Darbelnet soutiennent que les "modulations figées", ou uniformisées, telles que: "cork-screw" - "tire-bouchon"; et "health insurance" - "assurance-maladie", deviennent obligatoires pour le traducteur, et qu'ils sont consignées dans les meilleurs dictionnaires bilingues<sup>3</sup>.

Par contre, les "modulations libres" deviennent possibles lorsque le génie de la langue d'arrivée n'accepte pas la traduction littérale, sans offrir aucune expression équivalente reconnue dans les dictionnaires bilingues. Il y a plusieurs façons acceptables de rendre des expressions telles que: "He is extremely brave" et "He is no slouch on the guitar" en français. Bien qu'une traduction littérale ne convienne ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas,

on pourrait traduire ces expressions en ayant recours à la modulation libre. Ainsi on les rendrait par: "Il n'est pas lâche", en remplaçant l'affirmatif par le négatif; et "Il joue supérieurement de la guitare", en remplaçant le négatif par le positif. Dans chaque cas, nous avons adopté un changement de point de vue.

Quand une modulation libre offre une solution idéale qui correspond à la situation proposée par la langue de départ, elle peut devenir "figée"; c'est-à-dire que sa traduction viendra plus rapidement à l'esprit du traducteur pour finalement s'imposer et apparaître dans les dictionnaires bilingues.<sup>4</sup>

D'autres théoriciens de la traduction, notamment Newmark et Wilss, soutiennent que la modulation est susceptible de se combiner à d'autres procédés de traduction tels que la transposition, l'équivalence et l'adaptation.<sup>5</sup> Néanmoins, bien que la modulation, l'équivalence et l'adaptation se ressemblent à plusieurs égards, (car chacun représente un changement de perspective), la transposition est plutôt un cas de changement de catégorie grammaticale.

Pour Vinay et Darbelnet, l'équivalence est "une modulation figée syntaxique" [qui] ... "découle d'un changement de point de vue, mais [qui] va beaucoup plus loin et quitte le domaine de la parole pour pénétrer dans celui de la langue".<sup>6</sup> Selon eux, ce procédé de traduction permet de rendre compte d'une même situation, tout en mettant en oeuvre des moyens stylistiques entièrement différents. Nous

en donnons comme exemples: "Never in a month of Sundays/ La semaine des quatre jeudis"; "To take literally/ Prendre au pied de la lettre".

Certains proverbes peuvent en servir d'exemple: "An ounce of prevention is worth a pound of cure"/ "Mieux vaut prévenir que guérir"; " Like a bull in a china shop"/ "Comme un chien dans un jeu de quilles". Chacun de ces exemples représente un changement de perspective, ou de point de vue. Lorsqu'un proverbe et son équivalent deviennent des métaphores uniformisées dans les deux langues, on a affaire à l'équivalence.<sup>7</sup>

L'adaptation, selon Vinay et Darbelnet, est un peu différente. Elle se produit lorsque "la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la langue d'arrivée, et doit être créée par rapport à une autre situation", qu'ils jugent équivalente.<sup>8</sup> Mais Vinay et Darbelnet avouent que "l'adaptation est un cas particulier de l'équivalence, une équivalence de situations."<sup>9</sup> Par contre, Wolfram Wilss appelle ce genre d'adaptation une équivalence tout simplement et préfère désigner comme adaptation tout ce qui est une compensation textuelle pour tenir compte des différences socio-culturelles entre la langue de départ et la langue d'arrivée.<sup>10</sup>

Eugene Nida reprend cette idée de Wilss dans son texte The Theory and Practice of Translation lorsqu'il parle des rajustements de nature sémantique et structurale. Nida constate que certains Indiens n'ont pas de terme qui

correspond à "frère" ou "soeur", ou ne boivent pas de vin, ou n'élèvent pas de veaux, et donc ne peuvent comprendre, pour des raisons culturelles, certaines images importantes de la Bible, telles que la parabole du figuier. Pour les leur faire comprendre, Nida propose des "adaptations"; il garde le sens, mais prend ses éléments significatifs dans d'autres domaines. Il soutient que le traducteur est souvent obligé de le faire afin de conserver un effet particulier du texte de départ. Sinon, il risque même d'aboutir à un contresens en traduisant littéralement.<sup>11</sup>

Delisle résume bien ces idées de Wilss et de Nida. Il soutient que l'adaptation est un procédé de traduction qui consiste "à remplacer une réalité socioculturelle de la langue de départ par une autre (qui est) propre à la socioculture de la langue d'arrivée"; selon lui, "baseball", sport national des Etats-Unis, peut se rendre par "le cyclisme" dans certains contextes socioculturels.<sup>12</sup>

La distinction que font Vinay et Darbelnet entre la modulation, l'équivalence et l'adaptation n'est pas assez convaincante pour certains. Wilss et Nida n'y voient pas la même distinction et restent sceptiques en conséquence. D'autres théoriciens de la traduction voient les adaptations de texte d'un mauvais oeil, y voyant plutôt des traductions floues qui rappellent celle que Voltaire a faite de Julius Caesar de Shakespeare, celle que l'abbé Prévost a faite de Pamela de Richardson,<sup>13</sup> et celle qu'Alfred Vigny a faite de l'Othello de Shakespeare, dans lesquelles ces traducteurs

ont poussé l'usage de ce procédé de traduction à l'extrême en refondant complètement certaines scènes.<sup>14</sup>

Baudelaire utilise souvent la modulation pour traduire l'horreur et la crainte qui sont à la base de certains contes de Poe. Nous voulons examiner l'usage qu'il en a fait pour rendre certaines phrases horrifiantes de Poe avant d'analyser quelques passages où dominent les figures de style à l'aide desquelles Poe communique la terreur à son lecteur.

"I heard her first feeble movements in the hollow coffin" ("The Fall of the House of Usher", I, 308)

"j'ai entendu ses premiers faibles mouvements dans le fond de la bière" ("La Chute de la maison Usher", 356)

Baudelaire se sert de la contextualisation "fond" pour rendre "hollow" et retenir la répétition en "f" en même temps. "Fond" est plus logique que "hollow" que donnerait la traduction littérale parce qu'une boîte "creuse" est vide à l'intérieur. "Fond" indique l'endroit précis d'où émanent ces bruits si troublants pour le narrateur.

"my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder" ("Usher", I, 309)

"la tête me tourna quand je vis les puissantes murailles s'écrouler en deux" ("Usher", 357)

Baudelaire retient la synecdoque de Poe, en utilisant une différente partie du corps pour indiquer que le narrateur éprouve des vertiges. Par ailleurs, c'est le cerveau qui tourne en anglais, alors que c'est la tête qui

tourne en français, ce qui constitue une modulation figée. Baudelaire utilise l'explicitation "s'écrouler en deux" pour donner une description plus concrète des murs qui tombent soudain en morceaux chez Poe. Par ailleurs, "murailles", dénote des murs épais et assez élevés, soit un détail sous-entendu dans le texte de Poe. Il s'agit d'une particularisation.

"a rapid succession of wild laughter-like and fiendish shrieks, ("King Pest", II, 367)

"une explosion rapide, successive, de cris sauvages, démoniaques, presque des éclats de rire" ("Le Roi Peste", 403)

Baudelaire se sert de l'explicitation, "presque des éclats de rire", pour rendre l'expression composée de Poe, "laughter-like". Par ailleurs, il étoffe les adjectifs "rapide" et "successive" à l'aide du substantif, "explosion", pour présenter une perspective différente. Bien que les mots "rapid succession" suggèrent chez Poe la possibilité d'une explosion, c'est plutôt une série d'éclats que doit décrire Baudelaire.

"Before each party lay a portion of a skull, which was used as a drinking cup" ("King Pest", II, 370)

"Devant chaque convive était une moitié de crâne, dont il se servait en guise de coupe" ("Le Roi Peste", 406)

Baudelaire adopte une perspective plus précise que ne fait Poe. Il remplace "portion" par "moitié" pour créer une image plus concrète. C'est justement le contraire d'un procédé que Vinay et Darbelnet appelleront "l'abstrait pour le concret", ou une généralisation.<sup>15</sup>

"the lady of the winding  
sheet waved her nose to and  
fro" ("King Pest", II, 373)

"la dame au linceul de linon  
fit onduler son nez à droite  
et à gauche" ("Le Roi  
Peste", 410)

Baudelaire crée une allitération en "l" pour prendre la place d'une autre en "w" chez Poe. Il crée une image plus concrète en décrivant le tissu fin et transparent dont le linceul est fait. De plus, il précise dans quels sens la dame fait onduler son nez-trompe: "à droite et à gauche", ce que Poe ne fait pas. C'est un exemple du concret substitué à l'abstrait, ou une contextualisation.

"she of the shroud gasped  
like a fish" ("King Pest",  
II, 373)

"la dame au suaire ouvrit la  
gueule comme un poisson à  
l'agonie" ("Le Roi Peste"  
410)

Baudelaire préserve la comparaison d'une manière admirable en y ajoutant les détails "ouvrir la gueule" et "à l'agonie" pour rendre le sens de "gasping". Le tout constitue une amplification; procédé selon lequel le traducteur explique, en y ajoutant de plus amples détails, un certain aspect que le texte de départ ne fait que laisser entendre.<sup>16</sup>

"the skeleton which swung  
over the table" ("King Pest",  
II, 374)

"le squelette suspendu  
au-dessus de la table" ("Le  
Roi Peste", 411)

Le texte de Poe décrit le mouvement du squelette qui oscille ou qui avance et recule au-dessus de la table; le



texte de Baudelaire décrit un squelette suspendu et immobile, ce qui constitue un point de vue différent.

|   |   |
|---|---|
| "he succeeded in knocking<br>out the brains of the little<br>gentleman" ("King Pest", II,<br>374) | "il réussit ...à briser la<br>cervelle du petit homme"<br>("Le Roi Peste", 411) |
|---|---|

Il y a deux exemples de modulation ici. D'abord, Poe fait sortir la cervelle de la tête de sa victime; Baudelaire lui casse la cervelle tout simplement. Le résultat est le même dans les deux cas: la victime est tuée. Toutefois, nous voyons ce meurtre sous un jour différent en français. De plus, "brains" au pluriel est rendu par le singulier en français, soit par une modulation figée.

|   |  |
|---|--|
| "a single thin ray fell upon<br>the vulture-eye" ("The<br>Tell-Tale Heart", I, 383) | "un filet imperceptible de<br>lumière tombât sur l'oeil<br>de vautour" ("Le Coeur<br>révélateur", 322) |
|---|--|

En rendant "single thin" par "filet imperceptible", Baudelaire amplifie la minceur de ce rayon de lumière qui ressemble à un fil fin. Par ailleurs, il se sert d'une explicitation, "filet ...de lumière", pour communiquer l'idée de "ray", et d'une autre, "l'oeil de vautour", pour traduire le nom composé, "vulture-eye".

|   |   |
|---|---|
| "the hinges creaked" ("The<br>Tell-Tale Heart", I, 383) | "la charnière criait" ("Le<br>Coeur révélateur", 372) |
|---|---|

Le pluriel du texte anglais s'exprime au singulier chez Baudelaire. D'habitude, quand on ouvre une porte en faisant du bruit, c'est parfois un seul gond qui grince, non pas tous. Toutefois, Baudelaire était également en droit de mettre "les gonds grinçaient".

|  |   |
|--|---|
| "I fled aghast" ("The Fall of the House of Usher", I, 309) | "Je m'enfuis...frappé d'horreur" ("La Chute de la Maison Usher", 356) |
|--|---|

Baudelaire se sert de l'explicitation concrète, "frappé d'horreur", pour rendre le mot plutôt abstrait et usé, "aghast". Aujourd'hui, les dictionnaires bilingues donnent cette modulation figée pour traduire "aghast".

|  |  |
|--|--|
| "And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel" ("The Mask of the Red Death", I, 339) | "les convives tombèrent un à un dans les salles de l'orgie inondées d'une rosée sanglante" ("Le Masque de la Mort Rouge", 398) |
|--|--|

Baudelaire ne respecte pas l'inversion du début de la phrase de Poe car il doit suivre les exigences de la syntaxe française. Par ailleurs, chez Poe les pièces sont couvertes d'une rosée de sang. Chez Baudelaire les salles en sont inondées. Baudelaire retient la répétition des sons "b" et "d" dans "blood-bedewed" à l'aide des sons "s" et "é" dans les mots: "salles" "sanglante"; et "inondées" "rosée".

|   |  |
|---|--|
| "And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all" ("The Mask of the Red Death", I, 345) | "Et les Ténèbres et la Ruine et la Mort Rouge établirent sur toutes choses leur empire illimité" ("Le Masque de la Mort Rouge", 398) |
|---|--|

Baudelaire retient la personnification mais ne peut pas conserver l'allitération en "d" de Poe. Il se sert de l'explicitation, "toutes choses", pour rendre "all". Il remplace "dominion" en anglais par "empire" en français, mot à connotations plus vastes qui veut dire "autorité et domination absolue" et "autorité souveraine d'un chef d'Etat qui porte le titre d'Empereur" (Robert 630), genre d'autorité qu'exercent ces trois objets que Poe a personnifiés.

"a crowd of unutterable  
fancies...had chilled me  
into stone" ("Ligeia", I,  
467)

"une foule de pensées  
inexprimables...me  
pétrifièrent" ("Ligeia",  
257)

La généralisation dont Baudelaire se sert ici consiste à rendre l'explicite par l'implicite à l'aide du mot plutôt scientifique, "pétrifièrent". L'image reste plus concrète chez Poe parce qu'elle ne se laisse pas traduire littéralement en français.

"Horror and fatality have  
been stalking abroad in all  
ages" ("Metzengerstein", I,  
475)

"L'horreur et la fatalité se  
sont donné carrière dans  
tous les siècles" ("Metzen-  
gerstein", 258)

"Siècles" chez Baudelaire est plus précis que le mot, "ages", chez Poe. Baudelaire préserve la personnification qu'il rencontre chez Poe en se servant de l'idiotisme, "se sont donné carrière" qui dénote "avoir libre cours" ou

"avoir le champ libre" (Robert 259). Par contre, "stalking abroad" chez Poe, donne l'impression que ces deux objets personnifiés traquent leur proie partout.

#### LA MODULATION ET LES FIGURES DE STYLE

Les figures de style prennent souvent leur naissance à la fois de l'expérience culturelle d'une communauté linguistique et de la signification des mots utilisés par cette communauté pour décrire cette expérience. Il s'ensuit qu'une figure de style qui réussit dans une langue perd parfois son effet dans une autre. C'est la raison pour laquelle la traduction des figures de style constitue un véritable défi pour le traducteur.

Nous proposons donc de faire l'analyse de quelques figures de style chez Poe, telles que: les métaphores, les personnifications, les comparaisons et les allitérations pour évaluer l'usage que fait Baudelaire de la modulation pour les traduire.

Examinons d'abord "Manuscrit trouvé dans une bouteille". Dans ce conte d'épouvante, nous voyons le narrateur précipité par une collision, sous l'effet d'un simoun, à bord d'un navire mystérieux qui tourne dans les ténèbres sur un océan démonté pour finalement sombrer dans un tourbillon.

"The ship [is] imbued with  
the spirit of Eld"  
("MS. Found in a Bottle",

"Le navire ...est imprégné  
de l'esprit des anciens  
âges" ("Manuscrit trouvé,

I,159)

dans une bouteille", 179)

Baudelaire utilise une modulation lexicale figée pour traduire cette métaphore. Le mot de Poe, "imbued", veut dire "teinté ou infusé". Le mot de Baudelaire "imprégné" veut dire "pénétré de liquide et donc, influencé profondément" (Robert 971). Nous signalons en passant que Baudelaire traduit le mot anglais archaïque "Eld", qui veut dire "antiquité", par l'expression d'usage courant, "anciens âges". Baudelaire traduit cette métaphore comme il faut en la conservant à l'aide d'une image uniformisée et en la modernisant à l'aide d'une paraphrase qui répond au goût du lecteur moderne. Vinay et Darbelnet soutiennent que lorsqu'un traducteur aborde une expression archaïque, il ne doit qu'en rendre le sens en ayant recours à une équivalence.<sup>17</sup>

"The crew glide to and fro  
like the ghosts..."  
("MS.", I, 159)

"Les hommes de l'équipage  
glissent ça et là comme les  
ombres..." ("Manuscrit", 179)

Baudelaire trouve la modulation lexicale figée: "les hommes d'équipage" pour rendre l'objet réel de cette comparaison, et une deuxième: "ça et là", pour décrire comment ils glissent "to and fro". Ensuite, il traduit le terme "like", qui amène l'analogie, littéralement. Par contre, Baudelaire se sert d'une modulation lexicale libre, "ombres", pour traduire "ghosts", l'image de cette comparaison. Là où "ghost" dénote l'apparition surnaturelle

des personnes mortes, "ombres" suggère plutôt des formes imprécises, surtout humaines ou animalières, dont on ne discerne pas les contours, tout en signifiant fantômes (Robert 1307).

"their eyes have an eager  
and uneasy meaning"  
("MS.", I, 159)

"dans leurs yeux vit une  
pensée ardente et inquiète"  
("Manuscrit", 179)

Baudelaire adopte une perspective différente pour rendre cette personnification. Chez Poe, ce sont les yeux des hommes de l'équipage qui veulent communiquer un message: leurs yeux sont impatients et troublés, et indiquent les sentiments que ressentent ces hommes. En revanche, chez Baudelaire, une pensée ardente et inquiète vit dans les yeux de ces hommes. La traduction de cette personnification réussit bien, car elle reproduit l'inquiétude qui se manifeste dans les yeux de ces hommes chez Poe.

"when their fingers fall  
athwart my path"  
("MS.", I, 159)

"et quand, sur mon chemin,  
leurs mains tombent"  
("Manuscrit", 179)

Baudelaire utilise une synecdoque, "mains", pour en rendre une autre, "fingers". Dans les deux cas, on prend une partie du corps pour rendre le tout. Baudelaire utilise une modulation figée en traduisant cette phrase. En principe on utilise la main, et non pas les doigts, pour représenter l'homme. Poe se sert de cette synecdoque pour créer une personnification, laquelle Baudelaire conserve

tout en remplaçant l'archaïsme "athwart" par "sur" qui présente un point de vue différent. ("Athwart", est un terme maritime qui veut dire "à travers", mais Baudelaire respecte l'idée principale de Poe.) Vinay et Darbelnet appelleront ce genre de modulation "une partie pour une autre".<sup>18</sup>

|   |  |
|---|--|
| <p>"in the wild glare of the<br/>battle lanterns" ("MS.", I,<br/>159)</p> | <p>"dans la lumière effarée des<br/>fanaux" ("Manuscrit", 179)</p> |
|---|--|

Baudelaire reproduit la personnification "wild glare" par "lumière effarée", en la rendant plus explicite et plus intense. La traduction risquerait de devenir trop verbeuse si Baudelaire tentait de traduire toutes les connotations qu'offre le mot "glare" en anglais. "Glare" veut dire non seulement regard furieux, mais lumière éblouissante, ou éclat aveuglant. Baudelaire se sert donc d'une modulation libre en conférant à ces lanternes une émotion différente, la peur que cette situation inspire dans le coeur du narrateur. Il y a néanmoins une perte ici, car Baudelaire n'a pas traduit "battle".

|   |  |
|---|--|
| <p>"I feel as I have never felt<br/>before" ("MS.", I, 159)</p> | <p>"j'éprouve quelque chose que<br/>je n'ai jamais éprouvé<br/>jusqu'à présent"<br/>("Manuscrit", 179)</p> |
|---|--|

Baudelaire se rend compte du type de comparaison auquel il a affaire. Au lieu de traduire par une comparaison vivante une comparaison usée qui est devenue un cliché, ce qui serait une surtraduction inacceptable selon Vinay et

Darbelnet,<sup>19</sup> il recourt à une explicitation. La comparaison de Poe a très peu de valeur émotive parce qu'elle est fade et sans intérêt particulier. Baudelaire enregistre donc un petit gain par rapport au texte de départ.

"I have been all my life a  
dealer in antiquities"  
("MS.", I, 159)

"toute ma vie j'ai eu la  
folie des antiquités"  
("Manuscrit", 179)

Poe utilise une hyperbole ici. Bien qu'il dise que son narrateur a été à l'étranger pendant plusieurs années (I, 159), il n'ajoute rien d'autre pour indiquer que son narrateur est un véritable marchand d'objets d'art anciens, ou un "dealer" dans ce domaine. Baudelaire conserve cette hyperbole à son tour à l'aide de l'idiotisme, "avoir la folie de", qui dénote le fait d'avoir "une passion ardente et déraisonnable pour quelque chose" (Robert 800).

"I...have imbibed the shadows  
of fallen columns" ("MS.",  
I, 159)

"je me sois baigné dans  
l'ombre des colonnes  
ruinées" ("Manuscrit", 179)

Pendant que le narrateur de Poe a absorbé les détails des colonnes tombées en ruine, en les buvant pour ainsi dire, celui de Baudelaire s'est plongé entièrement là-dedans pour en devenir imprégné. Donc, encore une fois, Baudelaire se sert d'une modulation lexicale pour conserver une métaphore de Poe. En plus d'offrir les mêmes connotations que la métaphore de Poe, celle de Baudelaire est peut-être encore plus réussie, car elle est exprimée en langage plus



courant. "Se baigner n'est pas aussi prétentieux que le latinisme, "imbibe".

Les figures de style qui suivent sont relevées du "Manuscrit trouvé dans une bouteille". Dans ce conte, Poe décrit le naufrage du navire à bord duquel le narrateur se trouve après la collision. Ce navire est pris dans un tourbillon.

"as we carry a crowd of canvass" ("MS." I, 160)

"comme nous portons une masse de toile" ("Manuscrit" 180)

Baudelaire est incapable de reproduire l'allitération en "c" dur, faute de ressources linguistiques dans la langue française. Par contre, il reproduit la personnification peu commune qu'offre l'expression maritime "a crowd of canvass". Nous croyons que Poe voulait créer une allitération avec les mots "carry" et "canvass" avant de tomber sur le mot "crowds" en cherchant un mot quantitatif pour qualifier le substantif "canvass". En adoptant ce mot-là, Poe a fini par créer de la couleur locale qui convient bien au contexte, car "a crowd of canvass" dénote une grande quantité de voiles. Le mot, "masse", chez Baudelaire comporte le même sens en français, car il désigne aussi un ensemble de nombreuses choses qui font corps, ce qui convient bien dans ce contexte. Ce mot a une valeur moins évocatrice que celui de Poe, à cause de la sonorité de la phrase dans laquelle il se trouve. Or, dans son article "The limits of translatability exemplified by metaphor

translation", Raymond van der Broeck soutiendra que plus la quantité d'information que communique la métaphore est grande et plus son apport à la structure du texte est complexe, moins la métaphore sera traduisible.<sup>20</sup> Notre traducteur a affaire à une telle figure de style ici.

"we are whirling dizzily...  
round and round the borders  
of a gigantic amphitheatre,  
the summit of whose walls  
is lost" ("MS., I, 160)

"nous tournons vertigineuse-  
ment ...tout autour des  
bords d'un gigantesque  
amphithéâtre dont les murs  
perdent leur sommet"  
("Manuscrit", 180)

Poe utilise la répétition en "w" et l'adverbe "dizzily", dont le son suggère son sens, pour créer un effet onomatopéique, au moyen duquel le tournoiement ainsi que la réaction que ce tournoiement produit chez le narrateur sont suggérés par l'imitation phonétique et par la répétition du mot "round". Baudelaire est très conscient de tout ceci car il essaie de reproduire le même effet en français à l'aide d'une assonance, soit la répétition du son "ou" dans les mots: "nous", "tournons", "tout", "autour"; et de l'adverbe plutôt long, "vertigineusement", qui suggère de par sa longueur, l'aspect duratif de cette situation. Tous ces efforts faits par notre traducteur servent à intensifier l'horreur que le lecteur peut éprouver en lisant le texte français et que Poe voulait communiquer. Poe compare le grand tourbillon dans lequel le navire est pris à un amphithéâtre énorme. Baudelaire traduit cette métaphore littéralement, avec succès par ailleurs, car cette image est

du même niveau de langue et offre les mêmes connotations au lecteur francophone.

"in the darkness and the distance" ("MS.", I, 160)

"dans les ténèbres et l'espace" ("Manuscrit", 180)

Bien que Baudelaire n'essaie pas de reproduire l'allitération de Poe ici, il fait un effort pour la contrebalancer en créant une double assonance en "e" avec les mots: "les", "ténèbres", "et"; et "ténèbres et "espace".

"we are plunging madly within the grasp of the whirlpool" ("MS.", I, 160)

"nous plongeons follement dans l'étreinte du tourbillon" ("Manuscrit", 180)

Baudelaire reproduit la personnification du tourbillon qui a attrapé le navire dans son étreinte en traduisant le mot "grasp" avec prudence. "Etreinte" suggère l'action d'embrasser ou de serrer dans ses bras, ce qui est similaire à l'action que suggère le mot "grasp", bien que ce soit plutôt l'action de saisir et tenir dans les mains que signifient les mots anglais. Il s'agit là d'une modulation lexicale figée.

amid a roaring, and bellowing and thundering of ocean and tempest" ("MS.", I, 160)

"à travers le mugissement, le beuglement et le détonnement de l'océan et de la tempête" ("Manuscrit", 180)

Poe utilise une métaphore pour décrire les bruits que

font l'océan et la tempête, et qu'il compare à un taureau féroce qui mugit, qui beugle, et qui détonne follement. Baudelaire reprend cette image en la renforçant du suffixe "-ment" qui est répété trois fois pour mieux évoquer ces sons en français.

"the ship is quivering"  
("MS.", I, 160)

"le navire tremble,...il se dérobe" ("Manuscrit", 180)

Poe compare le navire à un être vivant, capable de ressentir la peur à cause de la situation périlleuse dans laquelle il se trouve. Baudelaire nous décrit un navire qui tremble de peur, qui cherche à se libérer de ce tourbillon affreux, mais qui commence enfin à s'enfoncer dans l'eau. Baudelaire étoffe le verbe "trembler" à l'aide d'un autre: "se dérober", pour mieux communiquer le sentiment de peur qui est à la base de cette personnification. Or, Newmark soutiendra dans ses Approaches to Translation que parfois le traducteur se voit obligé de reproduire la métaphore (la personnification) en y ajoutant une courte explicitation pour en assurer la compréhension chez son lecteur.<sup>21</sup> C'est précisément ce que Baudelaire fait dans ce cas pour mieux communiquer la personnification qu'il rencontre chez Poe.

"Bérénice" est un conte d'épouvante qui porte sur le dérangement des facultés attentives. Poe se sert des images suivantes dans un passage qui décrit la fiancée du narrateur avant son ensevelissement prématuré.

"my paternal halls"

"le manoir paternel"

("Berenice", I, 438)

("Bérénice", 328)

Baudelaire ne peut pas reproduire la synecdoque de Poe sans contrevenir à l'usage. Alors il utilise un mot qui dénote un logis seigneurial ou un petit château, ce qui reprend l'idée de "halls", car une telle habitation contiendrait sans doute plusieurs salles.

"buried in gloom"  
("Berenice", I, 438)

"enseveli dans la  
mélancolie" ("Bérénice",  
328)

Etant donné que "mélancolie", mot abstrait et plutôt intellectuel, ne réussit pas à communiquer toute la valeur évocatrice et sonore qu'offre "gloom" en anglais, Baudelaire doit compenser cette perte. Il rend "buried" par "enseveli", mot qui évoque l'idée d'être enveloppé dans un linceul et enterré - dans la mélancolie. Ce choix s'avère très fortuit, car les voyelles nasales des mots "enseveli", "dans" et "mélancolie" permettent de rendre l'effet sonore que suggère le mot "gloom" en anglais. De plus, la répétition de la syllabe "li" dans les mots "enseveli" et "mélancolie" sert à intensifier l'effet sonore des mots de Poe.

"she...overflowing with  
energy" ("Berenice", I, 438)

"elle ...débordante  
d'énergie" ("Bérénice", 328)

Baudelaire traduit littéralement cette métaphore qui compare la jeune dame pleine de vigueur à un récipient qui déborde de son contenu. Il s'agit là d'une modulation figée.

|  |   |
|--|---|
| "of the shadows in her path"<br>("Berenice", I, 438) | "aux ombres de son chemin"<br>("Bérénice", 328) |
|--|---|

Baudelaire traduit cette métaphore pour désigner, à l'aide d'une légère modulation qui repose sur les prépositions, les problèmes que le personnage rencontre dans la vie. En anglais, les ombres sont "dans" son chemin et entravent son passage. En français, les ombres font partie "de" son chemin. Cette métaphore réussit parce que l'idée principale est aussi bien acceptée par la communauté francophone que par la culture anglaise.

|  |   |
|--|---|
| "the silent flight of the<br>raven-winged hours"<br>("Berenice", I, 438) | "la fuite silencieuse des<br>heures au noir plumage"<br>("Bérénice", 328) |
|--|---|

Baudelaire fait un usage excellent de la modulation libre pour rendre cette métaphore qui compare la fuite silencieuse du temps et des problèmes qu'elle cause au vol d'un corbeau néfaste. Au lieu de traduire "raven-winged" littéralement, Baudelaire utilise la synecdoque "noir plumage", qui évoque le malheur et les temps difficiles de la même façon que les symbolise le corbeau dans le texte anglais. Vinay et Darbelnet appelleront ce genre de modulation "la partie pour le tout".<sup>22</sup> En déplaçant l'adjectif "noir" qui devrait normalement suivre le substantif qu'il qualifie en français, Baudelaire souligne l'importance du mal ou du malheur que suggère cette couleur.

"the grey ruins of memory"  
("Berenice", I, 438)

"les ruines grises de ma  
mémoire" ("Bérénice", 328)

Baudelaire traduit littéralement l'idée principale de cette métaphore, mais il étoffe le substantif "mémoire" à l'aide de l'adjectif possessif "ma" pour insister sur l'importance du narrateur qui fait le récit de ses souvenirs dans ce conte. Cette amplification crée une perspective différente.

"a thousand tumultuous  
recollections are startled  
at the sound" (of her name)  
("Berenice", I, 438)

"se dressent à ce son (de  
son nom) mille souvenirs  
tumultueux" ("Bérénice",  
328-329)

Baudelaire traduit cette personnification en se servant d'une modulation. Chez Poe, les souvenirs sont réveillés brusquement; chez Baudelaire, ces souvenirs se dressent, se mettent sur la pointe des pieds pour ainsi dire, afin de mieux entendre la voix du narrateur qui prononce le nom de sa fiancée.

"a fatal disease, fell like  
a simoun upon her frame"  
("Berenice", I, 438)

"un mal fatal s'abattit sur  
sa constitution comme le  
simoun" ("Bérénice", 329)

Baudelaire retient cette comparaison qui compare les effets que produit une maladie sur le corps de la bien-aimée à ceux que produit le vent violent, chaud et extrêmement sec qui souffle dans les régions désertiques de l'Afrique du Nord. Toutefois, il remplace le mot concret "frame" par le mot savant et abstrait "constitution". Il s'agit donc d'une

modulation lexicale libre qui ne rend pas tout l'effet du mot "frame". Par contre, en traduisant "fell" par "s'abattit", Baudelaire fait un léger gain, car ce verbe qui veut dire: tomber tout d'un coup ou brutalement (Robert 3), rend la présence destructrice de cette maladie encore plus forte en français. Il s'agit là d'une compensation du genre dont parle Nida lorsqu'il propose sa théorie des gains et des pertes: "In the process of translation a good deal of the original sparkle and luster... is usually lost. Accordingly, a successful translation must have certain compensating correspondences".<sup>23</sup>

"the spirit of change swept  
over her" ("Berenice", I,  
438)

"l'esprit de métamorphose  
passait sur elle"  
("Bérénice", 329)

Baudelaire conserve cette métaphore en se servant d'un mot à plus grande valeur évocatrice. "Métamorphose" dénote un changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable (Robert 1190), ce qui convient parfaitement au contexte. Ce choix de mots constitue un gain de sens acceptable. Par contre, le verbe "passait" n'est pas aussi évocateur que le verbe "swept" en anglais; c'est donc une généralisation.

Ayant terminé l'analyse de la traduction que Baudelaire fait des figures de style qu'il rencontre dans certains passages de Poe, nous arrivons aux conclusions suivantes. D'abord, Baudelaire reste très sensible aux effets sonores,



visuels et informatifs que veut produire Poe, car il en tient compte et essaie d'en rendre toute la valeur en français. En se servant de la modulation comme procédé de traduction, Baudelaire rend fidèlement en français, les métaphores, comparaisons, et personnifications de Poe, tout en respectant le même niveau de langue et en offrant des connotations similaires à celles qu'il rencontre dans les images de Poe. Parfois il lui arrive même de communiquer un peu plus clairement les idées ou les effets désirés de Poe en choisissant un mot qui s'adapte mieux à la situation décrite que celui qu'utilise Poe. Lorsque Baudelaire se voit obligé d'utiliser une paraphrase ou une amplification pour communiquer une idée quelconque de Poe, ses explicitations sont toujours claires et précises et ne se distinguent pas de par leur longueur. Par contre, Baudelaire se rend également compte de l'importance de rester économe dans sa traduction: à cette fin, il écarte les rares expressions archaïques qu'il rencontre chez Poe et il n'hésite pas à faire une économie de mots lorsque l'occasion se présente.

Quant aux allitérations de Poe, Baudelaire essaie de les rendre dans la mesure du possible. Mais il doit souvent combler le vide causé par un manque de ressources linguistiques dans la langue française en recourant à l'assonance et à l'onomatopée. De plus, il n'hésite pas à compenser la perte d'une allitération dans un endroit du texte en créant une allitération ou une assonance ailleurs dans le même paragraphe.

"Le Puits et le pendule" est un conte qui se distingue par sa description de l'angoisse et de la peur qu'éprouve un condamné de l'Inquisition. Dans les extraits suivants Poe utilise un champ lexical qui dépeint l'horreur que ressent le narrateur-condamné lorsque il reprend connaissance et se rend compte de sa situation; il se trouve plongé dans l'obscurité dans un puits cylindrique.

Poe décrit l'état d'âme du narrateur à l'aide des expressions discutées ci-dessous.

|  |   |
|--|---|
| "a wild desperation at heart"<br>("The Pit and the Pendulum",<br>I, 313) | "une folle angoisse de<br>coeur" ("Le Puits et le<br>pendule", 361) |
|--|---|

Chez Poe, le condamné a perdu tout son espoir. Il sait que dans un auto-da-fé les condamnés à mort meurent ordinairement et il s'attend à mourir. Mais il ne sait pas encore la nature de son supplice; il ne sait plus maîtriser sa peur. Chez Baudelaire, il souffre d'une angoisse folle, née du sentiment de l'imminence de son supplice; il est hors de lui. Il souffre d'une crainte pouvant se transformer en panique. Par contre, chez Poe on a l'impression, grâce au mot, "desperation", que le narrateur à déjà commencé à paniquer.

|  |   |
|--|---|
| "I quickly unclosed my eyes"<br>("Pit", I,313) | "j'ouvris vivement mes yeux"<br>("Le Puits", 361) |
|--|---|

Compte tenu du contexte, l'adverbe "quickly" évoque la panique causée par la situation dans laquelle le condamné se

trouve. Le verbe "unclosed", qu'on trouve rarement dans les textes anglais, évoque l'obscurité dans laquelle il se trouve. Au début, il s'imaginait peut-être déjà mort. Or, Baudelaire ne peut pas trouver d'équivalent littéral en français pour traduire ce mot bizarre "unclosed", à moins de recourir au mot à caractère vieilli "déclose". Puisque Baudelaire tend à éviter d'utiliser les mots archaïques, il le traduit correctement en se servant du contraire positif, "ouverts", qui rappelle le "contraire négativé" de Vinay et Darbelnet.<sup>24</sup> L'adverbe "vivement" qui dénote brusquement, évoque en même temps "avec vivacité" (Robert 2105). Malgré ses craintes, le narrateur reste en vie.

"my worst thoughts...  
were confirmed"  
("Pit", I, 313)

"mon affreuse pensée se  
trouvait...confirmée"  
("Le Puits", 361)

Poe utilise le superlatif pour exprimer la réalisation des pires pensées venues à l'esprit du narrateur. Par contre, Baudelaire utilise une modulation qui consiste à remplacer le pluriel par le singulier en français,<sup>25</sup> et à qualifier ce substantif par un adjectif qui évoque une réaction d'effroi et de dégoût; c'est ainsi qu'il évoque l'état d'âme du narrateur. Chez Baudelaire, le narrateur n'a qu'une seule pensée, et elle est terrifiante.

"The blackness...encompassed  
me" ("Pit", I, 313)

"La noirceur...  
m'enveloppait" ("Le Puits",  
361)

Chez Poe le condamné est entouré de noirceur, mot qui dénote la perfidie, comme le fait "blackness". Il est aussi au milieu d'une pièce qui est absolument privée de lumière. Mais Baudelaire utilise un verbe à sens beaucoup plus évocateur, "enveloppait", qu'il met à l'imparfait, ce qui constitue une modulation obligatoire. Le narrateur chez Baudelaire se trouve plongé dans les ténèbres.

"I struggled for breath"  
("Pit", I, 313)

"Je fis un effort pour  
respirer" ("Le Puits", 361)

Poe utilise une série de phrases courtes qui rehaussent la panique qu'éprouve le narrateur et un verbe connotatif pour décrire les efforts que fait celui-ci pour respirer. Baudelaire, qui reproduit cette série de courtes phrases, traduit cette image autrement. L'anglais décrit l'action de façon concrète; le français nomme cette action tout simplement, et cela de manière moins concrète. Il aurait fallu mettre "un grand effort" pour bien traduire "struggled".

"The intensity of the  
darkness seemed"  
("Pit", I, 313)

"Il me semblait que  
l'intensité des ténèbres"  
("Le Puits", 361)

Nous signalons deux modulations de nature différente dans cet extrait. Il y a d'abord la modulation figée qui consiste à rendre "darkness", substantif au singulier, par "ténèbres", substantif pluriel, qui a une valeur plus évocatrice en français parce qu'il suggère non pas seulement

l'ombre ou l'obscurité concrète, mais l'obscurité de ce qui est difficile à comprendre. De plus, Baudelaire étoffe le verbe "semblait" par le pronom personnel objet indirect "me", ce qui désigne une certitude absente du texte anglais. La version de Baudelaire accorde une plus grande importance au narrateur en le désignant à l'aide du pronom personnel.

La suite de la phrase décrit l'effet produit par les ténèbres.

"to oppress and stifle me"  
("Pit", I, 313)

"m'oppressait et me  
suffoquait" ("Le Puits", 361)

Baudelaire utilise deux transpositions grammaticales (il remplace deux infinitifs par deux verbes à l'imparfait) et l'amplification que prévoit la répétition du pronom personnel objet indirect "me" pour intensifier sa description de l'état physique et les émotions du narrateur. La perspective qu'exprime le texte d'arrivée devient plus émotive et donc, plus convaincante que celle du texte de départ. Le tout constitue une modulation. Ensuite, Poe décrit l'atmosphère de cette prison où le narrateur se trouve enfermé en disant que:

"The atmosphere was...close"  
("Pit", I, 313)

"L'atmosphère était...lourde"  
("Le Puits", 361)

L'adjectif "close" suggère qu'il y a un manque d'espace, et donc un manque d'air ou de ventilation, que le

narrateur y a chaud, qu'il y étouffe. L'adjectif français "lourde" exprime un point de vue différent. L'air ou l'atmosphère pèse sur le narrateur; par conséquent, cette modulation renforce l'idée du verbe "oppresser". Baudelaire ne pouvait pas traduire cette phrase littéralement. Il s'agit donc d'une modulation lexicale figée.

Poe décrit ensuite le narrateur emprisonné.

|  |  |
|--|--|
| "I still lay quietly" ("Pit",<br>I, 313) | "Je restai paisiblement<br>couché" ("Le Puits", 361) |
|--|--|

Il se sert de l'adverbe "still" pour insister sur la durée du temps. Baudelaire traduit cet adverbe à l'aide d'une transposition grammaticale, en le remplaçant par le verbe "restai". Ensuite, il utilise l'adjectif "couché" pour rendre le verbe "lay". Ces deux transpositions grammaticales constituent une modulation, car elles finissent par présenter une perspective différente. Dans les deux cas, le narrateur reste couché en essayant de comprendre la situation dans laquelle il se trouve. Dans le texte anglais l'aspect duratif est rendu par l'adverbe "still", tandis que dans le texte français il est rendu par le verbe "restai", ce qui est encore un genre de modulation, le "renversement du point de vue dont parleront Vinay et Darbelnet.<sup>26</sup> Le narrateur continue:

"I brought to mind..."  
("Pit", I, 313)

"Je me rappelai..."  
("Le Puits", 361)

Baudelaire se sert d'une modulation figée qui figure dans les dictionnaires bilingues. La traduction littérale ne rend pas le sens de cet idiotisme anglais. Baudelaire traduit un idiotisme anglais par une expression du langage courant.

|  |   |
|--|---|
| "the inquisitorial<br>proceedings" ("Pit", I, 313) | "les procédés de<br>l'Inquisition" ("Le Puits",<br>361) |
|--|---|

Baudelaire emploie le possessif pour traduire l'adjectif "inquisitorial", car en français on a tendance à éviter les adjectifs longs. De plus, le mot "inquisitoriaux" est didactique et ne convient pas dans une oeuvre de fiction.

"Une Descente dans le Maelstrom" présente un tableau horrifiant d'un navire absorbé par un tourbillon marin. Le narrateur, accompagné d'un vieillard, décrit ses pensées et craintes lorsqu'ils se trouvent sur un petit promontoire de granit noir luisant à quinze cents pieds environ d'un chaos de rochers situés en contrebas. Ce promontoire donne sur le tourbillon dont il est question dans ce conte. Le vieillard s'est jeté négligemment sur le bord de ce petit promontoire pour se reposer, de sorte que la partie la plus pesante de son corps surplombait. Le narrateur, rempli de peur, n'ose pas l'aborder.

|   |   |
|---|---|
| "Nothing would have tempted<br>me" ("Descent in the<br>Maelstrom", 161) | "Pour rien au monde je<br>n'aurais voulu me hasarder"<br>("Une Descente dans le<br>Maelstrom", 181) |
|---|---|

Poe souligne que rien n'aurait poussé le narrateur à prendre une initiative si périlleuse. Par contre, Baudelaire transforme le sujet de la phrase en première personne du singulier. De plus, il étoffe le pronom indéfini "rien", à l'aide de l'expression "au monde", pour en rehausser la valeur négative, ce qui constitue une modulation de nature syntaxique, procédé que proposera Nida.<sup>27</sup> Baudelaire traduit "tempted" en étoffant le verbe "hasarder", qui signifie "risquer" ou "s'exposer au hasard" (Robert 914), à l'aide du deuxième verbe "vouloir", qui dénote le désir, ou son absence totale, compte tenu du contexte. Si Baudelaire avait traduit cette phrase littéralement, il aurait produit une structure de phrase anglaise.

|  |   |
|--|---|
| "within a half dozen yards<br>of its brink" ("Maelstrom",<br>I, 161) | "à six pieds du bord"<br>("Maelstrom", 181) |
|--|---|

En rendant "a half dozen" par "six", Baudelaire utilise une modulation figée: l'équivalent littéral, "une demi-douzaine de" suivi d'un substantif, s'emploie rarement en français. Mais Baudelaire change l'unité de longueur; il remplace "yards" dont l'équivalent nord-américain est "verges", par "pieds", ce qui sert à réduire la distance de deux tiers: six pieds au lieu d'une vingtaine de pieds. S'agit-il donc d'une adaptation voulue de la part de Baudelaire, ou d'une erreur de traduction? En effet, ne pas



vouloir se mettre à une vingtaine de pieds du bord du promontoire n'inspire pas autant d'intérêt chez le lecteur que ne pas oser se hasarder à six pieds de ce même bord. Baudelaire, pense-t-il que Poe se trompe de la distance plausible, et fait-il la correction nécessaire tout en rehaussant la nature périlleuse de la situation? Newmark soutient dans son Textbook of Translation que le traducteur doit corriger les erreurs de ce genre en traduisant sans annotation à ce sujet.<sup>28</sup>

|   |  |
|---|--|
| "so deeply was I excited by"<br>("Maelstrom", I, 161) | "j'étais si profondément<br>agité par" ("Maelstrom",<br>181-182) |
|---|--|

La modulation syntaxique du début de la phrase de Baudelaire est du même genre que celui que propose Nida pour respecter l'ordre habituel des mots dans une phrase de la langue d'arrivéé.<sup>29</sup> Poe utilise l'inversion pour insister sur l'intensité de l'agitation qu'éprouve le narrateur, mais Baudelaire tourne sa phrase autrement de sorte que sa structure respecte les normes de la langue française.

|  |  |
|--|--|
| "I fell at full length"<br>("Maelstrom", I, 161) | "je me laissai tomber tout<br>de mon long" ("Maelstrom",<br>182) |
|--|--|

Poe décrit l'action du narrateur tout simplement, en se servant de l'idiotisme "to fall at full length". En revanche, Baudelaire exprime en plus, l'absence de résistance, "je me laissai", chez le narrateur qui tombe à

plat ventre sur le sol à cause de la peur qu'il ressent. Par ailleurs, l'expression "tomber de tout son long", constitue une bonne expression équivalente qui rend bien l'idiotisme de Poe.

|  |   |
|--|---|
| "clung to the shrubs around<br>me" ("Maelstrom", I, 161-162) | "m'accrochant à quelques<br>arbustes voisins"<br>("Maelstrom", 182) |
|--|---|

Baudelaire change de perspective encore car le narrateur de Poe se met par terre tout d'abord, et ensuite s'accroche aux arbustes qui se trouvent tout près de lui. Chez Baudelaire, le narrateur fait les deux actions en même temps, grâce au participe présent, "m'accrochant". Il en est de même du verbe "dared not", que Baudelaire rend par "n'osant pas", et qu'il étoffe à l'aide de l'adverbe "même". Nous voyons donc une série d'actions accomplies l'une après l'autre chez Poe, là où Baudelaire nous amène à croire que ces actions s'accomplissent toutes simultanément, ce qui sert à rendre plus vive la description qu'il nous donne de l'état d'âme du narrateur.

|   |   |
|---|---|
| "the shrubs around me"<br>("Maelstrom", I, 162) | "quelques arbustes voisins"<br>("Maelstrom", 182) |
|---|---|

Baudelaire se sert de l'adjectif "voisins" pour insister sur la proximité de ces arbustes salutaires, si rares qu'ils soient. Poe n'insiste pas autant sur la proximité de ces arbustes, car la locution verbale "clung to" suggère qu'ils sont tout près du narrateur. De plus, Poe ne nous donne aucune indication sur le nombre de ces

arbustes; par contre, Baudelaire préfère donner l'impression qu'il y en a seulement quelques-uns. Baudelaire fait une légère adaptation du texte ici pour renforcer sa description de la situation dangereuse dans laquelle le narrateur se trouve.

"glance upward" ("Maelstrom", I, 162)      "lever les yeux vers le ciel" ("Maelstrom", 182)

Baudelaire adopte une perspective différente de nouveau. "Glance" se rend parfaitement par "jeter un coup d'oeil", soit une modulation figée qui conviendrait bien dans ce contexte. Mais Baudelaire se sert d'une autre, "lever les yeux", qui ne donne aucune indication d'un regard furtif, comme le suggère le mot "glance". De plus, Baudelaire se sert de l'amplification, "vers le ciel", pour rendre l'adverbe, "upward". La postposition anglaise lance parfois un véritable défi à celui qui doit la traduire.

"I struggled to" ("Maelstrom", I, 162)      "Je m'efforçais en vain de" ("Maelstrom", 182)

En utilisant l'imparfait, Baudelaire décrit les efforts continus que fait le narrateur pour se débarrasser de l'idée que sa vie est en jeu. De plus, il renforce l'inutilité de ces efforts que communique le verbe anglais "struggled" en étoffant le verbe "m'efforçais" à l'aide de la locution adverbiale "en vain".

"the very foundations of the      "la base même de la

mountain" ("Maelstrom", I, 162)                      montagne" ("Maelstrom", 182)

Baudelaire remplace le pluriel, "foundations", par le singulier, "base", soit un mot moins savant, mais plus concret. Nida soutiendra que quand on traduit il faut absolument tenir compte des problèmes que présente le passage du singulier au pluriel et vice versa.<sup>30</sup> Il est évident qu'une montagne ne peut avoir qu'une seule base en français, et que "foundations" ne veut pas dire "bases".

"[the foundations] were in danger from the fury of the winds" ("Maelstrom", I, 162)                      "[la base] que la fureur du vent mettait en danger" ("Maelstrom", 182)

La traduction littérale de cette phrase serait inacceptable. Baudelaire remplace le sujet de la phrase anglaise par l'agent en français, soit une modulation syntaxique, et il traduit "winds", au pluriel, par "vent", au singulier, soit une modulation lexicale.

"It was long before I could reason myself" ("Maelstrom", I, 162)                      "Il me fallut du temps pour me raisonner" ("Maelstrom", 182)

Baudelaire se sert du verbe impersonnel, "falloir", suivi de l'infinitif pour traduire une clause subordonnée. Nida soutiendra que parfois une structure coordonnée dans une langue se rend mieux par une structure subordonnée dans une autre, et que le bon traducteur doit s'en tenir compte.<sup>31</sup>

Baudelaire traduit l'adverbe "long" en utilisant le substantif "temps", et l'article partitif, ce qui crée encore une perspective différente. Malgré le changement de sujet, Baudelaire reproduit fidèlement le ton de cette narration à la première personne, car les deux textes sont des exemples du langage courant.

De plus, la conjonction subordonnée, "before", dénote un aspect séquentiel chez Poe et la préposition "pour" indique un aspect logique et final chez Baudelaire.

|   |  |
|---|--|
| <p>"[before] I could reason<br/>myself into sufficient<br/>courage" ("Maelstrom", I,<br/>162)</p> | <p>"[pour]me raisonner et<br/>trouver le courage"<br/>("Maelstrom", 182)</p> |
|---|--|

A l'aide d'une modulation syntaxique, Baudelaire reprend le fil des idées déjà exprimées. Chez Poe, le texte évoque une personne qui veut reprendre son courage et ses forces. Baudelaire nous donne un narrateur qui essaie d'abord de faire usage de sa raison pour former un jugement sur la situation, et qui prend ensuite le courage de se mettre sur son séant quand il se rend compte que sa situation n'est pas aussi dangereuse qu'il ne la croyait.

|  |   |
|--|---|
| <p>"to sit up" ("Maelstrom", I,<br/>162)</p> | <p>"me mettre sur mon séant"<br/>("Maelstrom", 182)</p> |
|--|---|

En français on emploie "se mettre en position assise" ou une expression équivalente lorsqu'on parle d'une personne qui est déjà couchée. La préposition "up" se rend par la

locution prépositionnelle, "sur mon séant". Toutefois, Baudelaire renforce la narration à la première personne en se servant du verbe pronominal et de l'adjectif possessif "mon", ce qui fait preuve d'une perspective entièrement différente.

"to look out into the distance" ("Maelstrom", I, 162)

"regarder au loin dans l'espace" ("Maelstrom", 182)

Baudelaire traduit cette expression comme il faut en se servant de la modulation lexicale, "espace", pour rendre le mot, "distance". De plus, il utilise la locution prépositionnelle, "au loin", qui fait allusion à tout ce qui se trouve dans un lieu éloigné pour traduire la préposition, "out".

"Le Chat noir" est le récit terrifiant du narrateur méchant, qui, sous l'effet de l'alcool, tue sa femme. Dans le passage qui suit, nous voyons la découverte de son crime à la suite d'une bravade frénétique qui fait réapparaître le chat qu'il a émmuré avec sa victime.

"Of my own thoughts it is folly to speak" ("Black Cat", I, 290)

"Vous dire mes pensées, ce serait folie" ("Le Chat noir", 288)

Baudelaire utilise une modulation syntaxique pour conserver l'inversion de la phrase de Poe qui veut rehausser le suspense en renversant l'ordre logique des mots, et de l'amplification, "vous dire", pour impliquer le lecteur encore plus dans l'intrigue.

"Swooning, I staggered to  
the opposite wall" ("Black  
Cat", I, 290)

"Je me sentis défaillir et  
je chancelai contre le mur  
opposé ("Le Chat noir", 288)

Chez Poe, les deux actions s'accomplissent  
simultanément. Le narrateur, qui est sur le point de  
s'évanouir, se dirige vers le mur d'où émane le bruit  
affreux. Chez Baudelaire, le narrateur commence à perdre  
ses forces physiques et, vacillant sur ses pieds, se cogne  
au mur. Baudelaire a nettement changé la perspective.

"the party on the stairs"  
("Black Cat", I, 290)

"les officiers placés sur  
les marches" ("Le Chat noir"  
288)

Baudelaire étoffe la préposition à l'aide de l'adjectif  
"placés". De plus, il met le substantif au pluriel en  
rendant "party" par "les officiers", ce qui rend le message  
encore plus précis. Ceci constitue une particularisation.

"[the party] ... remained  
motionless, through  
extremity of terror and awe"  
("Black Cat", I, 290)

"[les officiers] restèrent  
immobiles, stupéfiés par la  
terreur" ("Le Chat noir",  
288)

Poe donne les raisons pour lesquelles les officiers  
restent immobiles, (terror and awe). Chez Baudelaire, ils  
sont stupéfiés et immobiles à cause de la terreur qu'ils  
ressentent lorsqu'ils entendent miauler le chat que le  
narrateur a émmuré avec sa femme. Poe souligne la cause de  
leur immobilité; Baudelaire insiste sur l'état de leur  
immobilité.

"stout arms were toiling at  
the wall" ("Black Cat", I,  
290)

"des bras robustes  
s'acharnaient au mur"  
("Le Chat noir", 288)

Poe insiste sur l'effort laborieux que font les officiers pour abattre le mur. Baudelaire décrit la manière furieuse de laquelle ces officiers s'attaquaient au mur en voulant le démolir.

"It [the wall] fell bodily"  
("Black Cat", I, 290)

"Il [le mur] tomba toute  
d'une pièce" ("Le Chat  
noir", 288)

Chez Poe, le mur entier tombe. Par contre, Baudelaire nous décrit le mur qui tombe soudain en un seul bloc. Mais, le mot "bodily" comporte un sens ironique que Baudelaire n'a pas rendu en français. (Il y a un corps derrière ce mur!)

"[the corpse] clotted with  
gore" ("Black Cat", I, 290)

"[le corps] souillé de sang  
grumelé" ("Le Chat noir",  
288)

Poe nous fait voir un cadavre tout couvert de caillots de sang; Baudelaire dépeint un corps sali par le contact avec une masse de sang coagulée et gluante. Baudelaire amplifie la description à l'aide de l'adjectif "souillé", dont le sens est sous-entendu dans le texte anglais. Il s'agit là d'un gain sensible, car il communique une sensation d'horreur encore plus intense que celle qu'on trouve dans le texte de Poe. Ceci a pour effet de contrebalancer la perte mentionnée dans le paragraphe qui précède celui-ci.



Ensuite, Poe décrit le chat que le narrateur a muré avec sa victime.

"with red extended mouth and solitary eye of fire" ("Black Cat", I, 290)

"avec la gueule rouge dilatée et l'oeil unique flamboyant" ("Le Chat noir" 288)

Poe décrit le museau du chat qui s'étend en avant pour hurler plus fort. Baudelaire adopte une perspective un peu différente. Chez lui, la gueule du chat s'est dilatée, s'est ouverte largement pour miauler plus fort. Poe utilise la métaphore, très commune par ailleurs, de l'oeil qui étincelle ou qui brille de colère vengeresse. Baudelaire nous offre un oeil qui a la couleur d'une flamme et qui, par extension, flamboie de haine.

Dans cette analyse nous avons vu l'usage que Baudelaire a fait de la modulation pour reproduire l'état d'âme que décrit Poe. Bien que Baudelaire adopte une perspective différente, il ne change pas vraiment le message de Poe. Il communique le message de Poe même plus clairement parce qu'il essaie de rendre sa description de l'état d'âme encore plus vive que celle du texte de départ. Puisque nous avons affaire à des contes d'épouvante ici, il ne s'agit pas d'une faute de traduction, mais plutôt d'un gain très acceptable et donc, bien justifié. Il incombe à Baudelaire de traduire non pas seulement des mots, mais la pensée qui est derrière les mots. Il doit se référer constamment au contexte. Parfois la traduction de Baudelaire explique un certain

élément de la situation que le texte de Poe laisse dans l'ombre.

Certains mots de Poe se trouvent à un plus haut niveau de généralisation que leurs équivalents chez Baudelaire. Il s'ensuit que l'équivalent qu'utilise Baudelaire est souvent plus précis. Parfois la structure de la langue française oblige Baudelaire à exprimer la réalité d'une manière plus précise que ne le fait Poe. Selon Vinay et Darbelnet, il est souvent possible que la langue d'arrivée rende compte de la situation avec une plus grande précision que la langue de départ.<sup>32</sup>

Nous arrivons à la conclusion que Baudelaire fait de façon intuitive un excellent usage de la modulation pour éviter de reproduire des structures de phrases anglaises et des calques d'expression anglais. Il respecte en même temps le ton de la narration et l'émotion, souvent la terreur, que Poe veut communiquer. Baudelaire fait parfois une légère adaptation pour rehausser l'effet que produit Poe, mais que ce dernier ne réussit pas toujours à communiquer aussi clairement que son traducteur. Quand Baudelaire se sert de l'adaptation pour traduire Poe, c'est dans le but d'améliorer la version française par rapport au texte de départ. Néanmoins, Jean-René Ladmiral soutient que "l'adaptation n'est déjà plus une traduction".<sup>33</sup> Peter Newmark dit que l'adaptation est le genre de traduction le plus libre que l'on utilise le plus souvent pour traduire les comédies et la poésie, et qu'elle a donné naissance à des versions affreuses.<sup>34</sup>

Par contre, Jean Darbelnet soutient qu'une bonne traduction doit "(1) transmettre exactement le message de l'original; (2) observer les normes grammaticales de son temps; (3) être idiomatique; (4) être dans le même ton que l'original; et (5) être pleinement intelligible pour le lecteur qui appartient à une autre culture.<sup>35</sup> Cela veut dire qu'une adaptation culturelle peut devenir acceptable, à condition qu'elle n'empêche pas au traducteur de remplir les quatre autres critères d'une bonne traduction qu'établit Darbelnet ci-dessus.

Parfois, Baudelaire rend plus naturels et moins archaïques les dialogues de Poe. Parfois il rend plus vives et plus convaincantes les descriptions d'un état d'âme ou d'une atmosphère de peur qu'il rencontre chez Poe afin de mieux répondre au goût littéraire de son lecteur. Les adaptations qu'il fait ne semblent pas relever d'un manque de connaissance de la langue anglaise. A vrai dire, les adaptations que fait Baudelaire révèlent sa grande sensibilité à l'oeuvre de Poe et au génie de la langue anglaise, car elles servent le plus souvent à rehausser un certain effet voulu sans changer le message que Poe veut communiquer.

Baudelaire a anticipé, semble-t-il, certains genres de modulation et certaines situations dans lesquelles le traducteur doit les utiliser tels que suggérés par les grands théoriciens de la traduction moderne. De cette façon, il annonce la pratique des traducteurs modernes. Nous

voulons maintenant faire l'analyse de l'usage que Baudelaire a fait des divers procédés de traduction que nous avons étudiés pour résoudre certains problèmes spécifiques de traduction, d'abord dans la prose de Poe, et ensuite dans sa poésie. Nous commençons par faire l'analyse de la traduction qu'il a faite des titres des oeuvres de Poe.

## CHAPITRE V

## BAUDELAIRE ET LES TITRES

Un bon titre devrait susciter l'intérêt du lecteur, suggérer ce qu'on devrait s'attendre à découvrir en lisant, ou faire allusion au sujet. Un titre descriptif décrit clairement le sujet du texte; par contre, un titre allusif contient au moins une allusion au sujet du texte. Or, Baudelaire rencontre des titres descriptifs chez Poe, lesquels il traduit le plus souvent littéralement, tout en conservant le même rapport entre le titre et le sujet qu'on trouve dans la plupart des contes de Poe. Mais parfois, Baudelaire doit s'écarter de la traduction littérale pour mieux communiquer une idée de ce qu'on devrait s'attendre à découvrir en lisant la version française de ce grand conteur américain.

Peter Newmark soutient dans son Textbook of Translation qu'il importe que le traducteur choisisse un titre qui résume bien le contenu ou l'intrigue du texte qu'il traduit. Il prétend que la traduction des titres des oeuvres de fiction peut s'avérer bien difficile parfois, car le titre ainsi traduit devrait piquer la curiosité, faire allusion à l'intrigue et évoquer l'action de l'histoire.<sup>1</sup> Vinay et Darbelnet soutiennent que puisque "le raccourci stylistique qui aboutit au titre est propre au génie d'une

langue,...les titres demandent [souvent] à être traduits par modulation, voire par adaptation."<sup>2</sup>

Nous avons indiqué plus haut qu'afin de susciter l'intérêt de son lecteur, Baudelaire propose souvent une traduction littérale pour la plupart des titres descriptifs de Poe. Nous en faisons l'énumération ci-dessous.

|  |  |
|--|--|
| "The Mystery of Marie Roget"<br>(I, 213) | "Le Mystère de Marie Roget"<br>(817)   |
| "The Purloined Letter"<br>I 262          | "La Lettre volée"(45)                  |
| "The Black Cat" (I, 281)                 | "Le Chat noir" (278)                   |
| "The Pit and the Pendulum"<br>(I, 310)   | "Le Puits et le pendule"<br>(392)      |
| "The Mask of the Red Death"<br>(I, 339)  | "Le Masque de la Mort rouge"<br>( 392) |
| "The Cask of Amontillado"<br>(I, 346)    | "La Barrique d'Amontillado"<br>(385)   |
| "The Oval Portrait"<br>(I, 366)          | "Le Portrait oval"<br>(490)            |
| "The Domain of Arnheim"<br>(I, 388)      | "Le Domaine d'Arnheim"<br>(940)        |
| "William Wilson"<br>(I,417)              | "William Wilson"<br>(289)              |
| "Berenice"<br>(I, 437)                   | "Bérénice"<br>(327)                    |
| "Eleanora"<br>(I, 446)                   | "Eléonora"<br>(897)                    |
| "Ligeia"<br>(I, 453)                     | "Ligeia"<br>(241)                      |
| "Morella"<br>(I, 469)                    | "Morella"<br>(235)                     |
| "Metzengerstein"<br>(I, 475)             | "Metzengerstein"<br>(258)              |

|  |  |
|--|--|
| "Eureka"<br>(II, 117)                  | "Eureka"<br>(705)                        |
| "The Raven"<br>(II, 7)                 | "Le Corbeau"<br>(980)                    |
| "Shadow"<br>(II, 292)                  | "Ombre"<br>(477)                         |
| "Silence"<br>(II, 295)                 | "Silence"<br>(480)                       |
| "The Devil in the Belfry"<br>(II, 383) | "Le Diable dans le beffroi"<br>(413)     |
| "Four Beasts in One"<br>(II, 465)      | "Quatre bêtes en une"<br>(429)           |
| "The Angel of the Odd"<br>(IV, 278)    | "L'Ange du bizarre"<br>(909)             |
| "Maelzel's Chess Player"<br>IV, 346)   | "Le Joueur d'échecs de<br>Maelzel" (870) |

Lorsque Baudelaire traduit ces titres, il reste fidèle à l'original, conservant les articles définis là où Poe s'en est servi, ou les omettant là où Poe a fait de même, tels que nous le voyons dans les cas de "Shadow"/"Ombre" et "Silence"/"Silence".

Baudelaire conserve aussi les noms d'origine anglaise et allemande, tels que "William Wilson", "Landor", "Arnheim" et "Metzengerstein" en les transférant tels quels. A ce sujet, nous nous rappelons Peter Newmark qui soutient dans ses Approaches to Translation qu'à moins que le nom d'une personne n'ait un équivalent uniformisé ou reconnu le traducteur ne devrait pas le traduire.<sup>3</sup>

Pour ce qui est des noms d'origine latine, tels que "Eleonora", "Ligeia", et "Morella", Baudelaire ou les a transférés tels quels, ou y a ajouté un accent pour en faciliter la prononciation en français, tels que "Bérénice"

et "Eléonora".

Cependant, Baudelaire ajoute parfois de petits détails lorsqu'il traduit les titres des contes de Poe afin d'en faciliter la compréhension. C'est ainsi qu'il rend "M.S. found in a bottle" (I, 150) par "Manuscrit trouvé dans une bouteille" (169). Il emploie une amplification pour expliquer l'abréviation anglaise de l'expression latine: "manu scriptus". Baudelaire fait ceci sans doute parce que "M. S." ne peut signifier que "Monsieur S." en français. C'est là un des nombreux cas où le traducteur a raison d'apporter une amélioration au texte de départ, selon Newmark qui soutient que les abréviations ne facilitent jamais la compréhension.<sup>4</sup>

Il en est de même pour d'autres titres descriptifs que Baudelaire traduit presque littéralement, mais en y ajoutant un mot çà et là qui n'a pas d'autre but que d'expliquer plus clairement au lecteur français de quoi il s'agit. Cela se voit dans les exemples qui suivent.

|  |   |
|--|---|
| "Descent into the Maelstrom"<br>(I, 161) | "Une Descente dans le<br>Maelstrom" (181) |
|--|---|

Baudelaire utilise l'article indéfini pour étoffer le substantif et reproduire le même effet imprécis et ambigu du titre anglais.

|  |  |
|--|--|
| "The Fall of the House of<br>Usher" (I, 291) | "La Chute de la Maison Usher"<br>(337) |
| "Landor's Cottage" (I, 404)                  | "Le Cottage Landor" (957)              |



Dans ces titres, Baudelaire utilise le nom de famille comme adjectif qualificatif pour indiquer la possession. Ce procédé, qui en réalité est un genre de transposition grammaticale, a pour effet de conférer aux substantifs décrits un certain trait de noblesse anglaise, ce que suggèrent ces titres de Poe. Par ailleurs, le mot "maison" peut avoir le même sens en français (Robert 1133). Nous précisons en plus que le mot anglais "cottage" a passé dans la langue française en 1754, pour dénoter une "petite maison de campagne élégante, de style rustique" (Robert 401). "Cottage" constitue donc un emprunt consacré par l'usage.

"Hop-Frog" (II, 455)

"Hop-Frog" (375)

En conservant le nom descriptif du nain-protagoniste comme titre de ce conte horrifiant, Baudelaire utilise encore un emprunt. Il paraît qu'il a anticipé les commentaires de Newmark, pour qui l'emprunt est un procédé de traduction obligatoire quand il s'agit de traduire les noms propres, lorsqu'il n'y a pas d'équivalent officiellement reconnu dans la langue d'arrivée.<sup>5</sup> Or, le nom "Hop-Frog" décrit chez Poe, la façon de laquelle marche ce vilain nain déformé, car il a l'air de sauter comme une grenouille lorsqu'il essaie de courir. Alors, au lieu de se laisser séduire par la tentation d'utiliser une explicitation telle que "Saute-grenouille" qui aboutit à un

calque de structure, Baudelaire a bien fait de conserver ce nom anglais comme titre. Il n'y a aucune perte de sens contextuel parce que Poe nous explique la raison de ce nom, et Baudelaire fait de même.

"The System of Dr. Tarr and  
Professor Fether" (IV, 13)

"Le Système du Docteur  
Goudron et du Professeur  
Plume" (920)

Au lieu de faire un emprunt direct en traduisant ce titre anglais dont les noms font allusion à la torture humiliante qu'on a souvent infligée aux Loyalistes qui refusaient de donner leur appui aux révolutionnaires américains pendant les premières années de la guerre de l'Indépendance américaine de 1775 à 1783, Baudelaire traduit littéralement ces noms en français. Mais grâce à sa traduction littérale, Baudelaire fait allusion à un supplice terrible déjà connu depuis longtemps en Europe. Car, depuis des siècles on passait au goudron et à la plume les prostituées et les adultères en punition de leurs fautes dans plusieurs pays de l'Europe.<sup>6</sup> De plus, la traduction littérale lui permet de conserver le jeu de mots qui est au sein de ce titre. Par ailleurs, Baudelaire ne fait que ce que Nida dira à ce sujet une centaine d'années plus tard. Selon Nida, le traducteur doit s'efforcer de recréer une version qui produit un effet équivalent dynamique chez son lecteur: autrement dit, le traducteur doit faire en sorte que son lecteur réagisse au message de la même façon que le lecteur du texte de départ. Nida ajoute que bien que les

réactions de ces deux lecteurs ne soient jamais identiques, le traducteur doit s'efforcer de produire un effet équivalent.<sup>7</sup>

"The Colloquy of Monos and Una" (II,276)

"Colloque entre Monos et Una" (461)

Ici, Baudelaire offre une traduction essentiellement littérale avec de petites modifications qui sont: le dépouillement de l'article défini anglais, "the", par le substantif français et la modulation figée de la préposition anglaise, "of", qui se rend obligatoirement par "entre" en français, puisque "colloque" signifie un débat ou une discussion entre des personnes sur une question quelconque. Par ailleurs, Baudelaire emprunte ces noms grecs au texte de départ, sans les changer.

"The Conversation of Eiros and Charmion" (II, 286)

"Conversation d'Eiros avec Charmion" (471)

Baudelaire conserve les noms grecs du texte anglais tout en dépouillant l'article défini, "the", par le substantif français. Mais puisqu'il s'agit dans ce conte d'une discussion qu'a Eiros avec son amie, Charmion, dont le rôle consiste à répondre à toutes les questions que cette dernière lui pose lorsque ces deux amies se réunissent au paradis, Baudelaire tient compte de ce fait, beaucoup plus que ne fait Poe. La langue française est souvent plus précise que l'anglais; Baudelaire est donc plus explicite

que Poe dans son choix de mots pour le titre de ce conte. Nous avons affaire ici à une modulation figée.

Baudelaire a recours à la transposition obligatoire pour traduire les titres de quelques contes de Poe, comme nous le voyons dans les exemples qui suivent.

"The Balloon Hoax" (I, 88)                      "Le Canard au ballon" (104)

Baudelaire étoffe le substantif "balloon" par la préposition "au" afin de pouvoir indiquer comment le canard s'accomplit, à l'aide d'un ballon dirigeable. Ainsi, il finit par rendre un substantif anglais par une préposition qui introduit le substantif équivalent en français. Il s'agit ici d'une explicitation nécessaire du genre dont parlera Delisle plus de 130 années plus tard.<sup>8</sup>

"The Gold-Bug" (I, 52)                      "Le Scarabée d'or" (65)

Baudelaire utilise la préposition "de" pour indiquer la couleur de l'insecte, le scarabée, qui joue un rôle important dans l'énigme qui est au sein de ce conte, tout en évoquant le métal précieux qui est à la base du jeu de mots qu'on trouve dans ce titre. Nous signalons que "gold-bug" dénote aussi le virus de l'or qu'a attrapé le protagoniste de ce conte. Malheureusement, Baudelaire ne peut pas rendre ce jeu de mots en français, faute d'équivalent dans la langue française. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un

contresens, mais d'une perte de sens inévitable dans la traduction.

Baudelaire a souvent recours à la modulation pour traduire certains titres de Poe. Dans chacun des exemples qui suivent, Baudelaire se sert d'une modulation facultative qui consiste à utiliser le singulier en français pour rendre le pluriel en anglais, et à ajouter des qualificatifs qui suscitent bien l'intérêt du lecteur.

|  |   |
|--|---|
| "The Adventures of one Hans Pfaall" (I, 1) | "Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall" (119) |
|--|---|

Tandis que le titre anglais évoque toutes les aventures vécues par un aviateur singulier, Hans Pfaall, Baudelaire met en évidence le long voyage remarquable que fait cet aviateur. Pfaall fuit ses créanciers jusque dans la Lune au moyen d'un ballon dirigeable pour ensuite négocier son retour à Rotterdam par l'intermédiaire d'un messager lunaire. Le titre anglais suggère ces expériences vécues, mais le titre français évoque le voyage peu commun du protagoniste en le considérant comme une seule aventure.

|  |   |
|--|---|
| "The Facts in the Case of Mr. Valdemar" (I, 121) | "La Vérité sur le cas de M. Valdemar" (200) |
|--|---|

Ce titre anglais veut mettre en évidence tous les détails pouvant porter sur cet étrange cas d'un mort qui se réveille pour plusieurs mois; le titre que nous offre Baudelaire insiste sur la vérité (au singulier) qui est à la base de cette intrigue.

"The Murders of the Rue  
Morgue" (I, 178)

"Double Assassinat dans la  
rue Morgue" (7)

Le titre que nous donne Poe introduit un conte policier remarquable dans lequel un orang-outang a commis des meurtres; celui que propose Baudelaire ressemble plutôt à une manchette de journal. Baudelaire utilise le singulier, "assassinat" pour suggérer d'abord la nature du crime. Ensuite il intensifie la gravité de ce crime en le faisant précéder du qualificatif "double", qui non seulement dénote le pluriel, mais précise le nombre des morts auxquels le lecteur peut s'attendre à découvrir en lisant ce conte.

"Power of Words" (II, 271)

"Puissance de la parole" (456)

Pour introduire ce colloque métaphysique que tiennent deux esprits, Oinos et Agathos, sur la nature de la science humaine et angélique, Poe se sert d'un titre qui s'est déjà transformé en expression consacrée anglaise. Le nom pluriel "words" suggère tous les mots que prononce ou qu'écrit quelqu'un pour exprimer ses sentiments ou ses connaissances alors que le nom singulier "parole" dénote l'expression verbale de la pensée ainsi que l'exercice de la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés (Robert 1363). Il s'agit donc d'une heureuse modulation libre, car le mot "parole" comporte un deuxième sens qui renforce le message que Poe veut communiquer dans ce titre.

Le pluriel "paroles" n'évoque pas autant de significations en français.

"Some Words with a Mummy"  
(II, 438)

"Petite Discussion avec une  
momie (437)

Poe utilise le pluriel pour suggérer le côté à la fois léger et ironique de ce conte philosophique dans lequel une momie qui revient à la vie entame une discussion d'où il ressort que le progrès humain est un mythe et que la civilisation égyptienne l'emporte de loin sur la société moderne. Baudelaire atteint le même but en utilisant le substantif "discussion" qui évoque l'entretien qui est au sein de ce conte humoristique, et en le qualifiant à l'aide de l'adjectif "petite" qui dénote un aspect presque péjoratif dans ce contexte. Mais cet adjectif communique aussi le ton ironique qu'on trouve dans le titre de Poe, car si Poe a raison, la discussion n'est pas sans importance, bien qu'il s'agisse de quelques paroles, ou d'un court entretien entre le narrateur et la momie.

"The Man of the Crowd"  
(II, 398)

"L'Homme des foules" (311)

Baudelaire remplace le singulier par le pluriel en français pour bien rendre le titre de cet essai analytique dans lequel le narrateur-observateur décrit l'exaltation spirituelle et le plaisir qu'il tire de la foule. Si Baudelaire traduisait "of the crowd" littéralement, il

communiquerait un message tout à fait différent, celui d'un homme ordinaire, un homme parmi plusieurs dans une foule, au lieu d'un homme qui aime les foules en général. Cela rappelle d'ailleurs le même goût qu'on retrouve dans son poème en prose, "Les Foules".

"Mesmeric Revelation"  
(I, 110)

"Révélation magnétique"  
(211)

Baudelaire traduit "mesmeric" qui veut dire "relating to, or induced by mesmerism or hypnotic induction" <sup>9</sup> par "magnétique" qui dénote ce "qui exerce une influence occulte et puissante analogue au fluide magnétique" (Robert 1128). La traduction, qui est une modulation facultative, évoque clairement la nature du dialogue de ce conte dans lequel nous voyons un protagoniste mourant résoudre des questions métaphysiques très complexes, sous l'effet d'un influx magnétique.

"The Imp of the Perverse"  
(I, 353)

"Le Démon de la perversité"  
(271)

Bien que le mot "imp" se rende littéralement par "petit diable" en français, Baudelaire se sert de "démon", terme plus fort qui évoque l'esprit du mal, le prince des ténèbres, pour traduire le titre de ce conte dans lequel un criminel analyse les raisons de sa perte. Le mot "perversité" qui suggère le goût du mal, la tendance pathologique à accomplir des actes immoraux et agressifs, et



la malveillance systématique, rend correctement le sens du mot anglais "perverse", qui signifie corrompu, soit "obstinate in opposing what is right, or accepted",<sup>10</sup> aussi bien que le fait l'adjectif français "pervers". Toutefois, le mot qu'utilise Baudelaire évoque bien la véritable nature de l'intrigue de ce conte dans lequel le narrateur explique comment le diable même a entraîné sa perte.

"The Tell-Tale Heart"  
(I, 382)

"Le Coeur révélateur" (321)

Malheureusement, Baudelaire n'a pas pu rendre l'allitération que prévoit l'expression familière "tell-tale", faute de ressources linguistiques dans la langue française. Il se sert donc du mot "révélateur" qui offre la répétition de la voyelle "é", pour produire une assonance, et qui rime avec "coeur", le substantif qu'il qualifie. Cela sert à compenser la perte de l'allitération du titre anglais. Cette modulation libre qu'utilise Baudelaire communique le même message en plus d'offrir de précieux effets sonores: une belle réussite et un excellent exemple du genre de compensation dont parlera Delisle plus de 130 années plus tard!<sup>11</sup>

"Philosophy of Composition"  
(II, 259)

"La Génèse d'un poème"  
(979)

Tandis que Poe se sert de ce titre pour introduire son essai qui décrit sa méthode de composition et son art poétique, Baudelaire en fait une adaptation. Il est plus ou

moins obligé de le faire car il ajoute à l'essai de Poe une courte introduction à l'art poétique du grand auteur américain ainsi que sa traduction du poème singulier "The Raven". Puisque Baudelaire incorpore à l'oeuvre de Poe sa traduction du "Raven" pour mieux illustrer l'art poétique de ce dernier, le nouveau titre convient bien. Il met aussi en évidence la genèse du poème le mieux connu de Poe.

"Philosophy of Furniture"  
(II, 299)

"Philosophie de  
l'ameublement" (971)

Baudelaire utilise la modulation obligatoire "ameublement" pour rendre "furniture", car l'idée de base de cet essai qui propose un idéal de chambre américaine ne peut pas se résumer par une traduction littérale en français. Le mot "ameublement", qui dénote "l'ensemble des meubles d'un logement, considéré dans son agencement" (Robert 59), convient mieux au contenu de cet essai que ne ferait la traduction littérale "meubles" qui dénote des "objets mobiles de formes rigides qui concourent à l'aménagement d'une habitation" (Robert 194).

"A Tale of Jerusalem"  
(II, 306)

"Un Evénement à Jérusalem"  
(904)

Dans ce conte satirique, nous voyons des Juifs se vexer lorsqu'ils reçoivent la chair impure d'un cochon pour leurs sacrifices rituels. Le titre anglais met en évidence le récit de ce qui s'est passé un jour à Jérusalem. Par

contre, le titre français insiste sur l'événement qui est le sujet de ce récit. Il s'agit ici d'un changement d'optique chez Baudelaire, soit d'une modulation libre qui consiste à rendre "tale" par "événement."

"Lionizing" (II, 392)

"Lionnerie" (423)

"Lionizing" est le gérondif du verbe, "lionize", que l'on rendrait par "fêter quelqu'un comme une célébrité".<sup>12</sup> Or, Baudelaire a inventé le substantif "lionnerie", pour traduire ce concept en français, tout en évoquant le sens figuré du substantif mieux connu, "lion", qui signifie un "homme en vue, ou un homme célèbre" (Robert 1099). Le Robert nous apprend que ce sens figuré est lui-même emprunté au mot anglais "lion" dès 1833, pour dénoter le type de jeune homme élégant qui succéda au "dandy". C'est sans doute cette signification que Baudelaire veut suggérer à l'aide de son invention. Baudelaire avait raison d'utiliser ce mot au lieu d'utiliser une paraphrase telle que "l'homme fêté en célébrité" pour communiquer ce concept à son lecteur. Bien qu'une telle paraphrase évoque de façon indirecte l'intrigue de ce conte, (on voit à quelle haute fortune un nez-trompe peut conduire), elle risque de devenir inutilement trop longue.

Narrative of A. Gordon Pym  
(IV, 13)

Aventures d'Arthur Gordon Pym (495)

Le titre du seul roman de Poe fait allusion à l'aspect

narratif de cette oeuvre: Pym, le narrateur-protagoniste, fait le récit de son voyage fantastique au pôle sud. Baudelaire préfère suggérer les aventures mêmes vécues par ce personnage, aussi bien que de conférer à ce dernier son identité complète. Il s'agit ici de deux modulations facultatives qui réussissent bien. La première indique qu'il s'agit d'un roman d'aventure; la deuxième fournit de plus amples détails sur l'identité du protagoniste. Le remplacement du prénom par une initiale dans un titre ne conviendrait pas en français, surtout s'il s'agit du premier prénom.

"A Tale of the Ragged  
Mountains" (II,311)

"Les Souvenirs de M. Auguste  
Bedloe" (223)

En choisissant d'indiquer dans son titre l'endroit où le narrateur fait la connaissance du protagoniste de ce conte, Poe y ajoute un peu de couleur locale. Toutefois, les Ragged Mountains (ou montagnes Déchiquetées à en traduire le nom littéralement) ne sont qu'une petite chaîne qui fait partie des Montagnes Bleues, (Blue Ridge Mountains) situées au sud-ouest de Charlottesville en Virginie. Mais cette branche est si peu connue que même la plupart des habitants de Virginie n'en ont pas entendu parler! Donc, au lieu de reproduire un élément de couleur locale qui risquerait de confondre le lecteur français qui penserait peut-être aux célèbres Montagnes Rocheuses de l'autre côté du continent, Baudelaire s'est servi d'une adaptation en créant un titre

qui porte sur les souvenirs du protagoniste ivre, Auguste Bedloe. Dans ce conte, Bedloe voit la fin d'une de ses existences antérieures et puis succombe des suites d'un accident qui reproduit certaines circonstances qui avaient accompagné sa mort antérieure. Comme nous l'affirment Vinay et Darbelnet, parfois les auteurs "piquent la curiosité du public avec un titre parfaitement sibyllin vu de l'extérieur, et qui pourtant a des rapports secrets avec le message".<sup>13</sup> Puisque la traduction de tels titres n'est possible que si l'on connaît le contexte, le traducteur aura parfois recours à une perspective entièrement différente, ce qui justifie l'usage que fait Baudelaire de l'adaptation dans ce cas-ci. Newmark constate, lui aussi, que certains titres qui conviennent bien à la version originale doivent être largement modifiés dans la version traduite.<sup>14</sup>

Pour traduire les titres de Poe Baudelaire a utilisé les divers procédés de traduction que les grands théoriciens de la traduction moderne proposeront plus de cent ans plus tard. Par ailleurs, Baudelaire réussit à communiquer à son lecteur une bonne idée du contenu du conte, en créant des titres qui suscitent l'intérêt du lecteur et en conservant les idées principales de Poe.

Nous passons maintenant à l'intraduisible.

## CHAPITRE VI

## BAUDELAIRE FACE A L'INTRADUISIBLE

Selon Le Petit Robert, "intraduisible" veut dire "ce qui est impossible ou très difficile à traduire ou à rendre".<sup>1</sup> Or, plusieurs théoriciens de la traduction ont abordé ce sujet, mais la plupart d'entre eux trouvent que la traduction de la poésie constitue le plus grand défi pour le traducteur.

Peter Newmark, qui parle de l'intraduisible à plusieurs reprises, affirme que les jeux de mots,<sup>2</sup> le jargon,<sup>3</sup> les ambiguïtés de nature lexicale ou grammaticale des expressions prises hors de leur contexte,<sup>4</sup> et les figures de style qui comportent une valeur symbolique reconnue seulement par la culture de la langue qu'elles représentent<sup>5</sup> sont tous très difficiles à traduire avec exactitude, et peuvent par conséquent s'avérer intraduisibles.

Nous voulons ajouter à cette liste trois autres difficultés: (1) les énigmes qui peuvent ressembler jusqu'à un certain point à des jeux de mots; (2) les dialectes qui tombent peut-être dans la même catégorie que le jargon, bien qu'il s'agisse d'un niveau de langue entièrement différent; et (3) les nouveaux mots et les mots inventés par un auteur qui ne figurent pas dans les dictionnaires contemporains.

Ces dernières difficultés ainsi que la poésie de Poe constituent quatre genres de "problèmes intraduisibles" ou difficiles. Nous visons plus précisément: (1) les mots inventés par Poe et qui ne figurent pas dans les dictionnaires que Baudelaire avait à sa disposition; (2) les sociolectes, (il en rencontre seulement deux: celui que parle l'esclave américain noir, Jupiter, dans "The Gold-Bug", et l'anglais fort influencé par le néerlandais qu'il rencontre dans "The Devil in the Belfry" et "The Angel of the Odd"); (3) les diverses énigmes et les divers jeux de mots, (ces derniers portent surtout sur les noms néerlandais de certains personnages de Poe) et (4) les poèmes de Poe que Baudelaire a traduits, (il en a traduit seulement cinq, dont un, "The Raven", constitue un excellent défi à cause de sa musicalité).

Burton R. Pollin nous affirme dans son étude Poe, Creator of Words que Poe a inventé, ou était le premier à faire publier, plus de 900 nouveaux mots et mots composés en anglais.<sup>6</sup> Selon Pollin, Poe aurait consacré tous ses efforts à raffiner et à rendre plus clair la langue écrite en Amérique du Nord pendant les années 1830 et 1840, surtout dans ses comptes rendus et ses Marginalia qui portent sur les oeuvres de ses contemporains, mais aussi dans ses contes et poèmes.<sup>7</sup> Pour appuyer la justesse de ses observations, Pollin se sert avant tout de l'Oxford English Dictionary, mais il utilise aussi le Dictionary of American English de William A. Craigie et le Dictionary of Americanisms de Mitford M. Matthews.<sup>8</sup>

## BAUDELAIRE ET LES NEOLOGISMES DE POE

Bien que la grande majorité des mots et expressions inventés par Poe soient des mots composés qui comportent le mot "looking", tels que: "foreign-looking" ("The Devil in the Belfry", II, 385), et "ferocious-looking" ("Hop-Frog", II, 462); ou le mot "like", tels que: "beast-like" ("Hop-Frog", II, 460) et "laughter-like... shrieks" ("King Pest", II, 367); ou que ce soient des expressions qui se comprennent facilement telles que "death-producing" et "death-purged" ("The Colloquy of Monos and Una", II, 278 et 280) et "far-distant" ("The Island of the Fay", I, 362), ces genres d'expressions ne constituent pas un grand défi pour le traducteur habile qui sait se servir d'une paraphrase pour les bien rendre. Or, les nouveaux mots seuls, qui ne figurent pas dans le dictionnaire peuvent parfois devenir un véritable problème pour celui qui doit les traduire. Par conséquent, nous n'avons choisi qu'une cinquantaine de nouveaux mots des contes de Poe afin de pouvoir faire une évaluation de son habileté à résoudre ce problème de traduction. Nous avons établi notre liste de néologismes selon le procédé de traduction que Baudelaire a utilisé pour les rendre en français. Ainsi, nous pourrions faire une évaluation de son usage de ces divers procédés pour résoudre ce problème. Seulement une cinquantaine des mots inventés par Poe figurent dans les contes et poèmes traduits. La



majorité de ces mots figurent dans les oeuvres littéraires telles que: Marginalia, Literati, et Autobiography que Baudelaire n'a pas traduites.

Aux fins de notre étude, nous citons d'abord le mot inventé par Poe, suivi de son contexte, et ensuite, le mot que propose Baudelaire pour le rendre, suivi de son contexte, et enfin, nos observations.

#### LA TRADUCTION LITTERALE

Baudelaire pouvait souvent traduire les nouveaux mots de Poe en les rendant littéralement. Parfois, cela l'a mené à créer de nouveaux mots en français.

|  |   |
|--|---|
| "Aeriform": "about aeriforms, fluidiforms, and solidiforms" ("Lionizing", II, 396) | "aériforme": "sur les aéri-formes, les fluidiformes et les solidiformes" ("Lionnerie", 496) |
|--|---|

Selon le Oxford English Dictionary (OED), ce mot ne figure comme substantif qu'à partir de 1865. Ce mot n'existait pas non plus dans les dictionnaires bilingues de cette époque; de fait, on ne le trouve pas non plus dans les dictionnaires bilingues de nos jours. Baudelaire l'a traduit littéralement, en francisant le mot à l'aide d'un accent aigu. L'élément, "-forme", qui sert à former des mots savants, rend sa traduction tout à fait logique. Ainsi, les mots "aérifère" et "épileptiforme" sont déjà acceptés en français. Donc, le mot qu'il invente

signifierait: qui a l'aspect de l'air, et serait tout à fait logique, selon la dérivation des mots français. Ici Baudelaire semble annoncer Peter Newmark qui soutient que lorsque de tels néologismes sont si faciles à comprendre, le traducteur est en droit de les naturaliser dans la langue d'arrivée à condition que leurs racines latines ou grecques soient acceptables dans celle-ci.<sup>9</sup>

|   |   |
|---|---|
| "Bewinged": "An angel throng,<br>bewinged, bedight" ("The<br>Conqueror Worm", II, 31) | "aillés": "une multitude<br>d'anges, ailés, ornés"<br>("Ligeia", 247) |
|---|---|

Baudelaire a sans doute compris le sens du préfixe "be-" qui dénote "infiniment" ou "extrêmement", mais il a traduit les mots "bewinged" et "bedight" en utilisant les participes passés "aillé" et "orné". On utilise ces mots en français depuis des siècles pour dire respectivement: "pourvu d'ailes", et "embelli" ou "rendu plus attrayant", selon le Robert (42 et 1324). Baudelaire fait donc une légère perte en rendant "bewinged" par "aillé", et un petit gain en traduisant le mot gothique "bedight" par orné.

|  |  |
|--|--|
| "Climacic": "a climacic<br>magnificance foreboding the<br>great End" ("Eureka", II,<br>209). | "climatérique": "une magni-<br>ficence climatérique<br>présageant la grande Fin"<br>("Eureka", 806). |
|--|--|

Ce mot, qui ne figure pas encore dans l'OED, et que Baudelaire utilise pour dénoter une période qui présente un caractère dangereux, existe depuis longtemps en français. Peut-être Poe a-t-il calqué son mot sur le mot français. (On

sait qu'il s'était déjà distingué comme étudiant de français à l'Université de Virginie en 1826). Ou peut-être s'agit-il d'une faute d'orthographe dans l'édition de Griswold, et que Poe veut dire "climacteric", mot qui se rend par "crucial" ou "dangereux". Ces deux possibilités nous amènent à croire que Baudelaire est en droit d'utiliser la traduction littérale pour rendre "climac(ter)ic".

"Centralization": "Centralization...represented the force of the tendency to the center" ("Eureka", II, 148).

"centralisation": "centralisation représente exactement la force de la tendance vers le centre" ("Eureka", 732).

L'OED donne comme exemple l'emploi que Poe fait de ce mot dans "Eureka" en 1848. Baudelaire, qui fait face à un texte de nature scientifique est en droit de recourir à une traduction littérale ici, en se basant sur sa connaissance du latin, d'où ce mot est dérivé.

"Consubstantialism": "He talked of ...Puseyism and consubstantialism" ("Lionizing", II, 395).

"consubstantialisme": Il bavarda...sur le Puseyisme et le Consubstantialisme" ("Lionnerie", 426).

Selon l'OED, ce mot est accepté en anglais en 1860. Baudelaire invente un équivalent à la fois littéral et logique qui est dérivé du latin.

"Cycloid": "vivid circular or cycloid figures" ("Philosophy of Furniture", II, 301).

"cycloïde": "des dessins éclatants, circulaires ou cycloïdes" ("Philosophie de l'ameublement", 973).

Bien que l'OED indique que ce mot puisse s'employer comme substantif avant que Poe s'en soit servi, Poe serait le premier à l'utiliser comme adjectif. Baudelaire se sert du mot "cycloïde" qui existe déjà comme substantif en français depuis 1690 (Robert 440). Il a aussi à sa disposition le mot "cycloïdal", déjà disponible en français depuis plus d'un siècle, mais à l'instar de Poe, il invente un synonyme, et respecte fidèlement le génie créateur du texte de départ. Par ailleurs, Newmark soutiendra que dans une oeuvre de fiction le traducteur a raison de recréer les néologismes du texte de départ, surtout lorsqu'ils sont susceptibles de durer.<sup>10</sup>

"Fluidiform": "He informed us all about...fluidiforms" ("Lionizing", II, 396).

"fluidiformes": "Il nous renseigna sur...les fluidiformes" ("Lionnerie", 426).

Seule la forme adjectivale de ce mot existait avant Poe, d'après l'OED. A partir de 1865, ce mot y figure comme substantif. Le mot français "fluidiforme" n'existe pas non plus, ni dans les dictionnaires de l'époque, ni dans les dictionnaires modernes. Baudelaire aurait pu rendre ce mot à l'aide d'une paraphrase telle que: éléments ayant la forme de fluide, mais il a fini par respecter le style créateur de Poe tout en inventant un mot similaire en français. Ainsi, reste-t-il encore plus fidèle au texte de départ.

"Imparticularity": "the tendency of atoms to return

"non-particularité": "la tendance des atomes à

into imparticularity"  
("Eureka", II, 170).

retourner à la non-  
particularité" ("Eureka",  
783).

Bien que "imparticularity" ne figure pas dans l'OED, Baudelaire sait que le préfixe anglais "im-" de même que le préfixe français "im-" sont des éléments négatifs dérivés du latin qui dénotent souvent le contraire, tels: "possible/impossible", "potent/impotent", et "patient/impatient". Mais on utilise souvent le préfixe "non-" en français - comme en anglais - pour obtenir le même résultat, tels: "résident - non-résident", et "fumeur - non-fumeur". Baudelaire se conforme à ce modèle en créant le mot "non-particularité" pour reproduire le style inventeur de Poe.

"Synoeretical": "His  
(Humboldt's) design is  
simply synoeretical"  
("Eureka", II, 118).

"synérétique": "son dessein  
est simplement synérétique"  
("Eureka", 706).

L'OED ne contient pas cet adjectif. Pollin dit que Poe avait probablement voulu écrire "synaeretical", qui voulait dire "contraction".<sup>11</sup> L'équivalent que propose Baudelaire, "synérétique", dérivé de synérésie, n'existait pas alors non plus! Donc, en traduisant Poe littéralement, Baudelaire invente un mot en français! C'est un "internationalisme" du genre dont parle Newmark lorsqu'il recommande au traducteur de tenir compte des suffixes grecs et latins des mots scientifiques, tout en respectant les suffixes uniformisés de la langue d'arrivée.<sup>12</sup>

"Trepidancy": "feeble and

"trépidation": "un effort

futile struggles to overcome  
an habitual trepidancy"  
("The Fall of the House of  
Usher", I, 296).

incessant, aussi faible que  
puéril, pour maîtriser une  
trépidation habituelle"  
("La Chute de la maison  
Usher", 342).

Selon L'OED, Poe était le premier à faire publier ce mot. Baudelaire se sert de l'ancien mot français, "trépidation", qui dénote un "tremblement à secousses rapides bien marquées" (Robert 2015). Ce mot convient bien au contexte, car Poe l'utilise pour décrire une affection nerveuse aiguë dont souffre M. Usher: "an excessive nervous agitation", dit-il ("Usher": I, 296). Poe songeait probablement au vieux sens du mot "trepidation", soit un tremblement d'origine nerveuse, et s'est trompé de la bonne façon de l'écrire tout en créant le néologisme "trepidancy". Par conséquent, tout en se rendant compte de cette inadvertance de Poe, Baudelaire s'est servi d'une traduction littérale pour la corriger. Aujourd'hui, Peter Newmark nous dit que lorsqu'il y a une erreur dans le texte de départ, il incombe au traducteur de la corriger.<sup>13</sup>

"Unindividualized": "Man  
thus divested would be God -  
would be unindividualized"  
("Mesmeric Revelation", I,  
116).

"désindividualisé": "l'homme  
ainsi dégagé serait Dieu, il  
serait désindividualisé"  
("Révélation magnétique",  
218).

Ce mot ne figure pas dans l'OED. L'équivalent littéral, "désindividualisé", inventé par Baudelaire, ne figure pas dans Le Robert non plus, bien que l'on puisse en comprendre la signification. Le préfixe "dé-" dénote la

privation, la séparation, dans ce cas-ci, de ce qui est rendu ou devenu individuel (Robert 448). Donc, Baudelaire invente encore un mot pour traduire un néologisme de Poe. Quoique le mot ainsi inventé par Baudelaire ne figure pas encore dans les dictionnaires modernes, on peut s'attendre à ce qu'on y apporte des révisions. Ce mot dénote une signification dont on a besoin pour s'exprimer quand on parle d'une personne qui a perdu son individualité. De plus, c'est un mot entièrement français qui se ferait facilement accepter par le public.

"Uni-tendency": "under pressure of the Uni-tendency collectively applied" ("Eureka", II, 136).

"unitendance": "sous la pression de la Unitendance agissant collectivement" ("Eureka", 727).

Bien que ce mot ne figure pas encore dans les dictionnaires modernes, il y en a bien d'autres à structure pareille qui le font. Baudelaire n'avait qu'à se servir du préfixe "uni-", utilisé en français depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, et qui dénote ce qui ne présente pas d'inégalité apparente, ce qui est seul, unique (Robert 2047). La traduction littérale que Baudelaire donne de "Uni-tendency" rend bien le sens du mot anglais, sans contrevenir aux normes de la grammaire française. Il s'agit ici d'un néologisme de Baudelaire, qui adopte la même structure que celle d'autres substantifs français, tels que: uniforme, unicolore, et unijambiste. Par ailleurs, les adjectifs formés de cette façon sont encore plus nombreux.

"Unparticled": "the un-particled matter, in motion, is thought" ("Mesmeric Revelation", I, 116).

"imparticulé": "le mouvement spécial des portions incarnées de la matière imparticulée, c'est la pensée de l'homme" (Révélation magnétique", 218).

L'OED donne seulement cet exemple, que Poe a composé en 1844, pour illustrer l'usage de ce mot. Baudelaire traduit cet adjectif littéralement en inventant encore un mot qui ne s'est pas fait accepter dans la langue française. Bien que ni l'anglais ni le français fasse grand usage de ce mot qui veut dire "non pas composé de particules" ou "non pas reparti en particules", la signification de ce mot reste très claire. Peut-être n'éprouve-t-on pas encore le besoin de l'adopter dans les deux langues, et qu'on préfère avoir recours à une paraphrase pour exprimer ce concept scientifique plutôt abstrait.

"un-re-written": "facts recorded in the un-re-written histories" ("Some Words with a Mummy", II, 449).

"non récrit": "les faits rapportés dans l'histoire non récite" ("Petite Discussion avec une momie", 449).

Ce mot ne figure pas dans les dictionnaires modernes. Toutefois, Baudelaire n'a qu'à le traduire littéralement pour le rendre clairement en français.

## LE CALQUE

Le calque est un procédé de traduction que l'on utilise



rarement en français, car il risque de reproduire des structures anglaises.

"Homooemia": "He spoke of... primitive intelligence and homooemia" ("Lionizing", II, 395).  
 "homoeoméie": "il parla d'intelligence primitive et d'homoeoméie" ("Lionnerie", 425).

Ce mot ainsi que l'équivalent que propose Baudelaire ne figurent aucunement dans les dictionnaires de l'époque. Faute d'autres solutions, Baudelaire reproduit le génie inventeur de Poe tout en inventant un mot similaire acceptable. Il ajoute un "e" après le premier "o" pour donner un aspect plus français à ce mot bizarre. Il crée un calque d'expression qui réussit et qui anticipe ce que Newmark soutiendra plus de 130 ans plus tard. Celui-ci affirme que dans une oeuvre de fiction, le traducteur se doit de recréer les néologismes du texte de départ tout en utilisant des morphèmes identiques ou équivalents, mais à condition de respecter la nature de la langue d'arrivée.<sup>14</sup>

#### LA TRANSPOSITION

"Charonian": "the foul Charonian canal" ("Shadow", II, 294).  
 "de Caron": "l'impur canal de Caron" ("Ombre", 479).

Bien que le mot, "Charonian", ne figure pas dans l'OED, Baudelaire est en droit d'utiliser la forme française, alors très connue, "caronien". Il se sert plutôt du possessif "de Caron", soit une transposition facultative.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Chillily": "How chillily<br/>and heavily... did its vague<br/>syllables fall" (<u>Pym</u>, IV, 40).</p> | <p>"glacé": "Comme cette<br/>syllabe vague... tombait,<br/>pesante et glacée" (<u>Pym</u>,<br/>531).</p> |
|---|--|

L'OED indique que Poe était le premier à utiliser ce mot, tout en citant l'édition Redfield de ses oeuvres comme exemple! Baudelaire a bien rendu cet adverbe en le transposant comme adjectif en français. Baudelaire emploie les deux adjectifs, "pesante" et "glacée", pour décrire le substantif "syllabe", et ainsi créer une assonance en "s" pour décrire le caractère phonique de cette syllabe. Ce que Poe décrit à l'aide d'une consonance en "l", Baudelaire reproduit en multipliant les adjectifs qui contiennent le son "s"! Cette transposition réussit mieux qu'une traduction littérale parce que Baudelaire évite les longs adverbes, froidement et lourdement, et il évite de produire une structure de phrase anglaise.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Compassless": "they<br/>penetrate, however, rudder-<br/>less or compassless, into the<br/>vast ocean" ("Eleonora", I,<br/>446).</p> | <p>"sans boussole": "Sans<br/>gouvernail et sans boussole,<br/>ils pénètrent dans le vaste<br/>océan" ("Eléonora", 897).</p> |
|---|--|

L'OED ne reconnaît pas l'usage de ce mot avant 1864, date où Baudelaire avait déjà traduit ce conte. Baudelaire a rendu cet adjectif anglais à l'aide d'une transposition en se servant de la préposition "sans" suivie du substantif "boussole".

|   |   |
|---|---|
| <p>"Maliceful": "an obstinate<br/>and maliceful turn" ("The</p> | <p>"la malice": "l'esprit<br/>tourné à l'obstination et à</p> |
|---|---|

Fall of the House of Usher", I, 307).      la malice" ("La Chute de la maison Usher", 353).

"maliceful hermit" ("Usher", I, 306).      "malicieux": "malicieux ermite" ("Usher", 354).

Dans chacun des deux cas cités ci-dessus, Baudelaire traduit l'adjectif "maliceful" qu'on ne trouve pas dans les dictionnaires de son temps, en se basant sur le contexte.

Dans le premier cas, il utilise un "chassé-croisé": le participe passé "tourné", qui joue le rôle d'un adjectif, est suivi de la préposition "à", de l'article défini "la", et du substantif "malice", pour rendre l'adjectif "maliceful" et le substantif "turn". Le "chassé-croisé" est un genre de transposition tout à fait particulier.

Dans le deuxième cas, il se sert de l'adjectif "malicieux" qui dénote qui a de la malice ou qui est malin ou narquois (Robert 1140), mots qui décrivent bien le caractère de l'ermite qu'on trouve dans ce conte. Ici, il s'agit d'une modulation, car "maliceful" décrit une personne qui est pleine de malice.

"Phaseless": "a phaseless and unceasing gloom" ("A Tale of the Ragged Mountains", II, 311).

"sans phases": "une tristesse sans phases et sans intermittences" ("Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe", 223).

C'est ici le seul exemple de l'usage de ce mot que cite l'OED. Baudelaire a bien rendu le sens de cet adjectif à l'aide d'une transposition obligatoire: il a utilisé un substantif précédé d'une préposition. Cette structure lui a

permis en plus de construire le parallélisme "sans phases et sans intermittences" qui renforce l'idée de "phaseless and unceasing" que Poe veut communiquer en utilisant deux adjectifs différents qui ont une signification similaire.

|  |  |
|--|--|
| "Policial": "in the policial eyes" ("The Purloined Letter", I, 273). | "de la police": "aux yeux de la police" ("La Lettre volée", 57). |
|--|--|

|   |   |
|---|---|
| "the ordinary policial modes of action" ("The Purloined Letter", I, 276). | "des pratiques de la police" ("La Lettre volée", 59). |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| "policial action" ("The Purloined Letter", I, 276). | "l'action policière" ("La Lettre volée", 59). |
|---|---|

Dans les deux premiers cas, Baudelaire utilise la transposition (préposition / article défini / substantif) pour rendre l'adjectif anglais, rarement utilisé selon l'OED. Dans le troisième cas, Baudelaire a recours à la traduction directe, ce qui lui permet d'utiliser l'adjectif "policier" qui dénote: concernant la police ou appartenant à la police, comme dans les expressions, "mesures policières", et "enquête policière".

|  |   |
|--|---|
| "Pupiless": "The eyes were lifeless...and seemingly pupilless" ("Berenice", I, 442). | "sans pupilles": "Les yeux étaient sans vie et...en apparence sans pupilles" ("Bérénice", 333). |
|--|---|

Bien que l'OED cite Poe comme étant le premier à faire usage de ce mot en 1835, il n'était pas difficile d'en comprendre la signification. Baudelaire a rendu cet adjectif à l'aide d'une transposition obligatoire

(préposition / substantif) qui lui permet de conserver le parallélisme qu'établit Poe grâce au suffixe "-less". Il n'avait qu'à répéter la préposition "sans" pour le faire.

"Re-adverting"; "without re-adverting to the fact" ("The Mystery of Marie Roget", I, 237).

"revenir sur": "sans revenir sur ce point" ("Le Mystère de Marie Roget" 843).

Le verbe "re-advert" ne se trouve dans aucun dictionnaire anglais de l'époque; mais Baudelaire le rend correctement en se basant sur le contexte. Son verbe "revenir", qui veut dire reprendre, convient bien à la situation. Il s'agit d'une transposition; Baudelaire rend le participe présent par l'infinitif du même verbe.

"Reconstitution": "The re-gathering of...Matter and Spirit will be but the reconstitution of...God" ("Eureka", II, 213).

"reconstituer": "la concentration de cette Matière et de cet Esprit pourra seule reconstituer Dieu" ("Eureka", 811).

Selon l'OED ce mot fut utilisé pour la première fois en 1853. Mais Baudelaire traduit le conte "Eureka" en 1859 et traite encore avec son éditeur en juin 1863 pour sa publication, nous l'affirme Le Dantec.<sup>15</sup> Néanmoins, Baudelaire traduit ce mot à l'aide d'une transposition: il remplace le substantif anglais par un verbe français. La traduction littérale communique le même message en français, mais elle donne une phrase plutôt abstraite.

"Vitalic": "geological evolutions which have..."

"vitalité": "les révolutions géologiques successives qui"

caused these successive elevations of vitalic character" ("Eureka", II, 173).

ont accompagné...ces élévations successives du caractère de vitalité" ("Eureka", 766).

"variations of vitalic development" ("Eureka", II, 196).

"des variétés ...du développement de la vitalité" ("Eureka", 792).

Dans le premier cas, Baudelaire utilise la transposition facultative pour remplacer l'adjectif "vitalic" par un substantif, "vitalité", précédée de la préposition "de". Il recourt au mot français, "vitalité", qui dénote le caractère de ce qui manifeste une santé et une activité remarquables, de ce qui est éminemment vivant (Robert 2103).

Dans le deuxième cas, Baudelaire procède de la même façon. Il recourt à la transposition, se servant encore une fois d'un substantif pour rendre un adjectif anglais, au lieu de traduire littéralement. De cette façon, il évite de produire une structure de phrase anglaise.

#### LA MODULATION

Le plus souvent, Baudelaire utilise la modulation pour traduire les mots inventés de Poe en français. Grâce à ce procédé de traduction, Baudelaire peut reproduire le même concept sous un jour ou dans une perspective différents.

"Beseamed": "benches and desks...beseamed with initial letters" ("William Wilson", I, 420).

"cicatrisé": d'innombrables bancs et des pupitres... cicatrisés de lettres initiales" ("William Wilson", 425).

Baudelaire a bien compris ce participe passé anglais qui veut dire "couvert de coutures" et qu'il rend par une modulation. En traduisant "beseamed" comme si le bois éraflé s'était guéri, Baudelaire crée une métaphore frappante qui réussit bien. Les éraflures ressemblent à de vieilles cicatrices. Grâce à cette perspective entièrement différente Baudelaire nous donne une version plus imagée du texte de Poe.

"Bi-part": "bi-part and pre-existent soul" ("Lionizing", II, 395).

"double": "âme double et préexistante" ("Lionnerie", 425).

Ce néologisme figure encore dans le passage qui suit:

"the old philosophy of the Bi-Part Soul" ("The Murders of the Rue Morgue", I, 183).

"la vieille philosophie de l'âme double" ("Double assassinat dans la rue Morgue", 12).

Chaque fois que Baudelaire a rencontré ce néologisme de Poe, il l'a traduit de la même façon, ce qui veut dire que sa manière de le traduire reste uniforme, même si Poe a opté pour la majuscule en se servant de cet adjectif pour la deuxième fois. L'OED ne reconnaît pas cette forme de "bi-parted" ou "bi-partite" que Poe nous offre. Toutefois, ce préfixe ne pose pas de problème à Baudelaire, parce qu'il est fort présent en français et indique le redoublement par duplication. Baudelaire se sert de l'adjectif "double" pour bien rendre la nature de l'âme que décrit Poe.

"Circumgyratory": "his circumgyratory movements" ("The Adventures of One Hans Pfaall" I, 5).  
 "giratoire": "ses mouvements giratoires" ("Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall", 123).

Selon l'OED, Poe était le premier à utiliser ce mot en 1835. Baudelaire, ne trouvant ce mot ni dans les dictionnaires anglais ni dans les dictionnaires bilingues de son temps, emploie l'adjectif "giratoire" qui rend l'idée de mouvement circulaire. Le préfixe "circon-" qui correspond à la préposition "autour", est superflu tout comme son équivalent anglais.

"Decorist": "The Scotch are poor decorists" ("Philosophy of Furniture", II, 299).  
 "décorateurs": "les Ecossais sont de trop pauvres décorateurs" ("Philosophie de l'ameublement", 971).

Bien que l'OED indique que Poe a fait passer ce mot dans la langue anglaise en 1835, ni les dictionnaires bilingues de l'époque ni les dictionnaires bilingues de nos jours ne le contiennent.<sup>16</sup> Baudelaire, s'il consulte le dictionnaire, sait que "décorateur", utilisé dès la fin du XVIIe siècle, dénote une personne qui fait des travaux de décoration (Robert 463), et s'en sert ici, car ce mot convient bien au message, compte tenu de son contexte.

"Disenchain": "the disenchained frenzy of mankind" ("The Conversation of Eiros and Charmion", II, 291).  
 "déchaîné": "la frénésie alors déchaînée de l'humanité" ("Conversation d'Eiros avec Charmion", 476)



Bien que l'OED cite l'usage de ce mot dès 1839, les dictionnaires bilingues de l'époque n'en font pas mention. Toutefois, Baudelaire se sert du participe français "déchaîné", qui veut dire: déclenché dans toute sa violence (Robert 456), et qui convient donc bien au contexte de frénésie ici. Il pouvait aussi utiliser "désenchaîné" en traduisant littéralement, mais il s'est servi du synonyme plus court. Nous croyons que Poe, qui connaissait le français, s'est inspiré du mot français pour créer ce néologisme à l'air gothique.

"Gobletful": "I poured out a gobletful" ("Ligeia", I, 464). "remplir": "je remplis un verre" ("Ligeia", 253).

Baudelaire reconnaît sans peine le sens de ce mot qui n'est entré dans la langue anglaise qu'en 1883, selon l'OED, mais il ne le rend pas littéralement. Il utilise une modulation libre qui se compose du verbe "remplir" qui décrit l'action de remplir le verre de vin, tandis que "gobletful" désigne la quantité de vin nécessaire pour remplir un verre. Vinay et Darbelnet diront plus d'un siècle plus tard que ce genre de modulation explicative qui emploie "le moyen pour le résultat" est "une des modulations les plus caractéristiques du français, (car) elle suppose une analyse de la réalité et un jugement de valeur sur cette dernière".<sup>17</sup>

"Hyperobtrusive": "the hyper-obtrusive situation of this document" ("The Purloined  
"impudent": "la situation impudente de ce document" ("La Lettre volée", 62).

Letter", I, 278).

L'OED contient ce mot, mais il ne donne ni la date de son premier usage, ni aucune citation servant à illustrer son emploi. Au lieu de traduire ce mot littéralement, Baudelaire se sert du mot français, "impudent", qui suggère une effronterie audacieuse. Ce mot convient bien au contexte où Poe parle de la manière dont on avait volé la lettre dont il est question.

"Inacumen": "ancient imagination intertangled with modern inacumen" ("Eureka", II, 178).

"sens obtus": "l'imagination antique mariée au sens obtus moderne" ("Eureka", 772).

Aujourd'hui, "inacumen" ne figure ni dans l'OED, ni dans les dictionnaires bilingues. Baudelaire comprenait que "acumen", dérivé du latin, pouvait se rendre par "intelligence fine", "lucidité clairvoyante" ou "sagacité pénétrante" et que le préfixe "in-" dénotait la qualité contraire. Il devait chercher un antonyme, signifiant soit un manque de lucidité soit un manque de sagacité. Toutefois, "manque de lucidité moderne" ou "manque de sagacité moderne" produit un contresens pour "modern inacumen", parce que l'adjectif dans ces expressions se rapporte au substantif le plus près. Donc, Baudelaire dut chercher une expression équivalente. Il emploie "sens obtus", qui signifie sens borné, et par extension manque de finesse, de pénétration, soit ce dont Poe se plaint chez les modernes ici. Une excellente solution.

|  |  |
|--|--|
| <p>"Litten": "And travellers...<br/>Through the red-litten windows<br/>see ("The Haunted Palace",<br/>II, 30).</p> | <p>"rougeâtres": "les voyageurs<br/>... A travers les fenêtres<br/>rougeâtres, voient" ("La<br/>Chute de la maison Usher",<br/>347).</p> |
|--|--|

Baudelaire utilise une modulation pour traduire ce mot inventé par Poe. L'anglais décrit la lumière rouge qu'on voit par les fenêtres; le français porte sur la couleur même de ces fenêtres vues à distance par les voyageurs. Bien que Baudelaire ait pu rendre cette image autrement en portant son attention sur la lumière même, il a donné une impression fidèle du texte de départ en décrivant la couleur rougeâtre de ces fenêtres.

|  |   |
|--|---|
| <p>"Non-admeasurement": "through<br/>non-admeasurement of the<br/>intellect" ("The Purloined<br/>Letter", I, 272).</p> | <p>"non-appréciation": "par<br/>la non-appréciation de<br/>l'intelligence" ("La Lettre<br/>volée", 56).</p> |
|--|---|

Baudelaire offre une modulation figée pour rendre ce mot qui ne figure pas encore dans l'OED. La vérification rapide des dictionnaires unilingues affirme que "appréciation" rend bien l'idée de "admeasurement", car les deux mots dénotent l'action de déterminer la valeur ou la capacité de quelque chose. De plus, les deux langues acceptent des antonymes formés du préfixe "non-", suivi d'un trait d'union.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Non-increasing": "non-<br/>increasing centripetal force"<br/>("Eureka", II, 163).</p> | <p>"non-croissant": "la force<br/>centripète non-croissant"<br/>("Eureka", 756).</p> |
|---|--|

L'OED reconnaît le substantif "non-increase" depuis 1677, mais l'adjectif n'existait pas encore au moment où Baudelaire traduisait Poe. Pourtant, on peut créer des antonymes dans les deux langues de la même façon. Puisque "increasing" et son équivalent, "croissant", existent déjà comme adjectifs, il devient tout à fait logique de créer des adjectifs qui dénotent le contraire en appliquant la règle déjà citée.

|   |  |
|---|--|
| "Psychal": "psychal discoveries" ("A Tale of the Ragged Mountains", II, 319). | "psychique": "découvertes psychiques" ("Bedloe", 232). |
|---|--|

Baudelaire n'a pas rencontré ce mot dans les dictionnaires bilingues de son temps, mais il lui a été facile de substituer l'adjectif équivalent "psychique", déjà connu en français, et qui dénote tout ce qui concerne l'esprit ou la pensée, (Robert 1561).

|  |  |
|--|--|
| "Sentience": "the sentience of all vegetable things" ("The Fall of the House of Usher", I, 301). | "sensitivité": "la sensitivité de tous les êtres végétaux" ("La Chute de la maison Usher", 348). |
|--|--|

Selon l'OED, ce mot fut utilisé pour la première fois en 1850. Par contre, l'OED reconnaît l'adjectif "sentient" depuis 1632. Bien que ce mot ne figure pas encore dans les dictionnaires bilingues de nos jours, Baudelaire le comprend selon son contexte, et invente le mot "sensitivité" qui n'est pas encore accepté dans la langue française. En utilisant ce mot, Baudelaire communique à son lecteur la

capacité qu'ont les plantes de transformer une stimulation en influx nerveux et de le transmettre, ce qui est le message que communique Poe.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Supremeness": "the supreme-ness of its symmetry" ("Eureka", II, 204).</p> | <p>"perfection": "la perfection de sa symétrie" ("Eureka", 802).</p> |
|---|--|

Selon l'OED Poe fut le premier à utiliser ce mot en 1844. Cependant, ce mot ne figurait pas dans les dictionnaires bilingues à l'époque où Baudelaire traduisait. Néanmoins, la traduction de ce mot ne constitue pas un grand défi. Baudelaire n'a qu'à employer le synonyme, "perfection", qui dénote "le degré le plus haut dans une échelle de valeurs, l'état de ce qui est parfait, surtout dans le domaine moral et esthétique" (Robert 1401), et qui convient bien au contexte créé par Poe, qui vise surtout à l'aspect esthétique de la symétrie.

|   |   |
|---|---|
| <p>"Unanswerability": "its apparent unanswerability" ("Mesmeric Revelation", I, 115).</p> | <p>"irréfutabilité": "son apparente irréfutabilité" ("Révélation magnétique", 217).</p> |
|---|---|

L'OED signale que Poe était le premier à utiliser ce mot en 1844. Ce mot, qui peut s'expliquer facilement à l'aide d'une paraphrase en français, n'a donné aucune difficulté à Baudelaire. Il a employé le synonyme "irréfutabilité" qui a passé dans la langue française en 1846. Ce mot, qui dénote le caractère de ce qui est irréfutable ou qui ne peut être réfuté, (Robert 1033), offre

une perspective différente et évoque des connotations plus fortes que ne fait le mot "unanswerability".

|  |   |
|--|---|
| <p>"Unassassinated": "We find her ...unassassinated" ("The Mystery of Marie Roget", I, 227).</p> | <p>"non assassiné": "Nous la retrouvions non assassinée" ("Le Mystère de Marie Roget" 832).</p> |
|--|---|

Ce mot qui ne figure pas dans l'OED, peut donner des ennuis à celui qui le prend hors de son contexte. L'inspecteur Dupin qui est en train de proposer sa solution théorique d'un assassinat mystérieux, essaie d'établir l'identité du cadavre comme étant celui de la Marie Roget disparue. Il dit que si l'on prenait le corps trouvé comme point de départ et que l'on suivait la piste d'un assassin, on pourrait découvrir que le corps est celui d'une autre personne et non pas de Marie. Par contre, si l'on prenait pour point de départ que Marie est encore vivante, et qu'on la retrouvât non assassinée, on perdrait sa peine dans les deux cas. Baudelaire utilise le préfixe "non-" pour indiquer la possibilité de la survie de cette femme. En résumé, les mots gauches qu'utilisent Poe et Baudelaire risquent de mener à la confusion. Donc, il s'agit d'une traduction exacte.

#### L'EXPLICITATION

Puisque l'explicitation donne la paraphrase d'un mot technique ou scientifique qui se rend difficilement dans la

langue d'arrivée, elle constitue une perspective différente.  
L'explicitation donc, ressemble à la modulation.

|  |   |
|--|---|
| <p>"Horrorless": "an uneasy, and not altogether horrorless curiosity" ("A Tale of the Ragged Mountains", II, 319).</p> | <p>"dénué de terreur": "une curiosité...qui n'était pas dénuée d'une certaine terreur" ("Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe", 232).</p> |
|--|---|

Baudelaire a compris le sens du suffixe de ce mot même s'il ne pouvait pas le trouver dans les dictionnaires de son temps. Il explique le concept de "horrorless" à son lecteur.

|   |   |
|---|---|
| <p>"Indrawing": "the vortical indrawing of the orbs" ("Eureka", II, 208).</p> | <p>"l'attraction tourbillonnante": "l'attraction tourbillonnante des globes" ("Eureka", 805).</p> |
|---|---|

Bien que les dictionnaires de l'époque ne contiennent pas ce gérondif, Baudelaire en a compris le sens et s'est servi d'une transposition composée d'un substantif et d'un adjectif pour le rendre. Compte tenu du contexte, le tout constitue une explicitation qui réussit bien.

|  |   |
|--|---|
| <p>"Inequidistance": "inequidistance...among the originally diffused atoms" ("Eureka", II, 149).</p> | <p>"l'inégalité des distances": "l'inégalité des distances...entre les atomes originellement irradiés" ("Eureka", 741).</p> |
|--|---|

L'OED contient seulement l'adjectif "inequidistant", mot qui ne figure pas dans les dictionnaires bilingues de l'époque. Baudelaire cherche une paraphrase pour expliquer

ce concept. Grâce à sa bonne compréhension du langage scientifique, et grâce à ses connaissances du latin, Baudelaire saisit bien le sens de ce mot et le traduit à l'aide d'une explicitation très claire.

"Inessentiality": "he comprehends...the inessentiality of its solution ("Eureka", II, 131).

"le caractère essentiellement étranger": "il comprend...le caractère essentiellement étranger de cette situation" ("Eureka", 721).

L'OED ne reconnaît l'existence de ce mot qu'en 1890. Baudelaire devait recourir à une paraphrase pour le traduire. Peut-être Poe aurait-il pu s'exprimer plus clairement ici, car son lecteur, ainsi que son traducteur, est obligé de deviner la signification précise de cette phrase.

"Sunship": "his Sunship is not there, at least not the Sunship adored by the Syrians" ("Four Beasts in One", II, 467).

"sa majesté le Soleil": "sa majesté le Soleil n'est pas là, du moins le Soleil adoré par les Syriens" ("Quatre bêtes en une", 431).

"Sunship" ne figure ni dans l'OED, ni dans les dictionnaires bilingues de l'époque ou modernes. Baudelaire utilise une amplification pour expliquer le concept. Il étouffe l'adjectif possessif "his" et le suffixe "-ship" en les rendant par "sa majesté", mot qui dénote un caractère de grandeur qui fait révéler les puissances souveraines. De même que "his" en anglais, l'adjectif possessif "sa" peut



s'employer quand on fait allusion aux souverains. Enfin, Baudelaire traduit la racine du mot "Sunship" par "le Soleil", qui dénote un personnage divin ou un objet d'un culte, tel qu'on le voit chez les Syriens. Cet exemple fait preuve de la bonne compréhension qu'avait Baudelaire des nuances de la langue anglaise.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Unastronomical": "presenting ...to the unastronomical a picture" ("Eureka", II, 217).</p> | <p>"non pas astronome": "présenter ainsi aux personnes qui ne sont pas astronomes un tableau" ("Eureka", 717).</p> |
|---|--|

Selon l'OED, Poe était le premier à faire publier ce mot. Au lieu d'inventer un antonyme pour "astronome", Baudelaire utilise une explicitation en parlant des "personnes qui ne sont pas astronomes" pour communiquer clairement le message en bon français.

|   |  |
|---|--|
| <p>"Unempirically": "this result...which I have reached unempirically" ("Eureka", II, 137).</p> | <p>paraphrase: "Or ce résultat...où je suis parvenu par une autre voie que celle de l'expérience" ("Eureka", 728).</p> |
|---|--|

|  |   |
|--|---|
| <p>"the original finity of Matter is unempirically confirmed" ("Eureka", II, 160).</p> | <p>"d'une manière non empirique": "la Matière ...originellement finie se trouve confirmée d'une manière non empirique" ("Eureka", 753).</p> |
|--|---|

Dans le premier cas ci-dessus, Baudelaire se sert d'une amplification pour traduire le contexte, préférant expliquer ce que Poe entend par son nouveau mot plutôt ambigu.

Dans le deuxième cas, Baudelaire se sert d'une

traduction littérale. Evidemment, il se sent à l'aise en faisant ceci, car il a déjà expliqué ce concept abstrait une vingtaine de pages plus haut.

"Vignetting": "the peculiarities of the design, of the vignetting, and of the frame ("The Oval Portrait", I, 367)

"le style de vignette": "les détails du dessin, le style de vignette et l'aspect du cadre" ("Le Portrait oval", 491).

Poe a fait publier ce mot en 1842; pourtant, l'OED n'indique que 1853 comme la date de son premier emploi en tant que verbe anglais, et 1885 en tant que substantif anglais. Il s'agit donc d'un mot inventé par Poe, mais non pas encore officiellement reconnu. En tout cas, Baudelaire utilise une explicitation pour communiquer le message en français. Il se sert du vieux mot français, "vignette" (probablement visé par Poe, dont les oeuvres contiennent plusieurs expressions françaises) qui dénote un motif ornamental, figure, gravure ou illustration (Robert 2094). Baudelaire y ajoute le mot "style" pour créer des parallélismes en français: "les détails du dessin, le style de vignette et l'aspect du cadre", qui rappellent ceux de Poe.

"Vortical": "gyrating or vortical movements" ("Eureka" II, 205).

"circulaire..ou tourbillonnant": "des mouvements circulaires et en apparence giratoires ou tourbillonnants ("Eureka", 802).

"the vortical indrawing of the orbs" ("Eureka", II, 208).

"tourbillonnant": "l'attraction tourbillonnante des globes" ("Eureka", 805).

Dans le premier cas, Baudelaire emploie l'explicitation tout en étoffant l'adjectif anglais, "vortical", à l'aide de deux adjectifs: "circulaires" et "tourbillonnants", dont le dernier suggère un tournoiement rapide. Ceci reprend bien l'idée qu'évoque "vortical". Baudelaire crée une image encore plus précise de ce mouvement en se servant de deux adjectifs qui comportent un sens figuré, un aspect encore plus visuel, que celui que Poe nous en donne. La version que nous offre Baudelaire réussit mieux que celle de Poe, parce que Baudelaire communique mieux le concept abstrait de "vortical" en employant deux adjectifs concrets. Le lecteur de Baudelaire a moins de difficulté à envisager de quoi il s'agit dans ce texte que le lecteur de Poe.

Dans le deuxième cas, Baudelaire se sert de l'adjectif "tourbillonnante" pour rendre le sens de "vortical" en anglais, probablement parce qu'il a si bien rendu ce concept de façon concrète trois pages plus tôt. Sans doute n'a-t-il pas cru nécessaire d'ajouter un autre mot pour étoffer cet adjectif comme il l'avait fait auparavant.

#### L'EQUIVALENCE

Nous avons déjà constaté que l'équivalence s'emploie rarement dans la traduction. Nous nous attendons donc à ne trouver que de rares exemples de ce procédé lorsqu'il s'agit de traduire de nouveaux mots.

"Parti-striped": "parti-striped dress" (The Cask of Amontillado", I, 347).

"mi-parti": "il portait un vêtement collant et mi-parti (385).

Baudelaire a fait un petit contresens en utilisant l'adjectif "mi-parti" qui dénote un vêtement divisé en deux moitiés égales, mais dissemblables (Robert 1206). La traduction de Baudelaire communique l'aspect ivre et ridicule de Fortunato qu'on voit chez Poe, mais en lisant le texte anglais, on a l'impression que Fortunato porte un vêtement à rayures ridicules, accompagné d'un bonnet conique avec des sonnettes durant le carnaval. Il est évident que Baudelaire a changé le sens du texte, car il a créé une image encore plus descriptive, et encore plus ridicule de la malheureuse victime des machinations de Montrésor. Quand même, il produit le même effet équivalent dynamique que crée Poe. Nida donne son appui à cette manière de traduire, car elle essaie de produire la même impression, même en fournissant des détails supplémentaires qui finissent par amplifier le texte d'arrivée.<sup>18</sup> C'est ce que Baudelaire fait ici en utilisant l'adjectif "collant" pour rehausser sa description du vêtement que porte Fortunato. Il essaie de provoquer la même réaction chez son lecteur que celle que provoquait Poe chez les siens. Nida soutient que parfois il vaut mieux mettre l'accent sur la réponse du lecteur du texte d'arrivée plutôt que sur le message précis du texte de départ.<sup>19</sup> Les contresens qui résultent de cette manière de traduire sont donc justifiables lorsqu'ils provoquent la même réaction chez le lecteur du texte d'arrivée.

## L'ADAPTATION

L'adaptation s'emploie dans des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la langue d'arrivée, et doit être créée par rapport à une autre situation que l'on juge équivalente.<sup>20</sup> Nous ne trouvons que de rares exemples de ce procédé chez Baudelaire puisque l'anglais et le français sont les langues de deux cultures essentiellement similaires.

"Deskism": "a certain dapper-ness of carriage called deskism for want of a better word" ("Man of the Crowd", II, 400).

"genre calicot": "Un certain je ne sais quoi de fringant dans les manières qu'on pourrait définir genre calicot" ("L'Homme des foules", 313).

Le mot "deskism" ne figure pas encore dans l'OED. Ici, Baudelaire devait faire face à un mot habilement inventé par Poe pour désigner un certain genre de commis fanfaron et suffisant, qui cherche à impressionner. Toutefois, le mot qu'il propose, "calicot", qui dénote un commis de magasin de nouveautés, laisse à désirer. Le mot que préfère Le Dantec dans les notes et variantes de son édition de Poe pour rendre "deskism", soit "comptoirisme",<sup>21</sup> traduit mieux le sens littéral de ce mot, mais ne résume pas tout le sens de Poe dans ce contexte. Nous soutenons que Baudelaire aurait pu utiliser le mot "dandysme" à la place de "genre calicot", pour suggérer les manières élégantes et raffinées des dandys élégants si connus du XIXe siècle pour mieux traduire

"deskism". Ce mot réaffirme la description que Poe nous donne de ces commis: "young gentlemen with tight coats, bright boots, well-oiled hair, and supercilious lips" ("Man of the Crowd": II, 400). "Dandysme" aide aussi à communiquer le sens de "dapperness of carriage" que Baudelaire aurait pu mieux traduire par "allure fringante".

Ayant fait une évaluation analytique de la façon de laquelle Baudelaire a abordé les néologismes de Poe, nous pouvons en tirer les conclusions suivantes.

Tout d'abord, Baudelaire s'est servi des divers procédés discutés ci-dessus pour bien traduire les néologismes de Poe au moins cent ans avant que les grands théoriciens de la traduction moderne les aient établis.

Deuxièmement, dans presque tous les cas que nous avons examinés, Baudelaire a bien compris le sens de ces néologismes en se reportant au contexte. Cette observation s'oppose à la thèse de Bandy, qui, à l'aide d'une liste d'omissions et de contresens qu'il a relevés d'une traduction: "Philosophie de l'ameublement" que Baudelaire a publiée en 1856, soutient que Baudelaire avait une mauvaise connaissance de la langue anglaise à cette date-là.<sup>22</sup> Elle s'oppose aussi à la thèse de Lemonnier, qui soutient que lorsque Baudelaire a publié sa version de "Bérénice" en 1852, sa connaissance de la langue anglaise n'était ni très étendue ni très sûre.<sup>23</sup> Enfin, elle s'oppose surtout à la thèse de Wetherill qui, après avoir dressé une liste de contresens et d'exemples d'insensibilité aux nuances dans

les versions finales de Poe, déclare que Baudelaire fait preuve d'une inaptitude à comprendre les nuances de la prose anglaise.<sup>24</sup> Le problème, c'est que ces critiques insistent trop sur la connaissance qu'avait Baudelaire de l'anglais lorsqu'il faisait ses premières versions de Poe, alors qu'ils devraient se baser sur les versions définitives qu'il nous a léguées. Bandy et Lemonnier ont publié leurs oeuvres avant que Le Dantec n'ait établi la version définitive du texte de Baudelaire, accompagnée de variantes en 1951. Wetherill, qui s'amuse à chercher les bêtes noires que l'on peut trouver dans n'importe quelle traduction, ne semble pas avoir pris connaissance de cette édition, car il n'en a pas fait mention.

Si Baudelaire avait possédé une connaissance bien défectueuse de la langue anglaise, il n'aurait pas été capable de si bien traduire les nouveaux mots de Poe en se basant sur leur contexte. Les mots inventés par Poe, tels que: "beseamed"; "deskism"; "hyperobtrusive"; "inacumen"; "re-adverting"; "sentience"; "sunship"; "synoeretical"; "trepidancy"; "vitalic" et "vortical" constituent un défi pour le traducteur moderne qui bénéficie de meilleurs dictionnaires bilingues et de recherches lexicologiques beaucoup plus approfondies. Seul le cas de "parti-striped dress" a donné lieu à un léger contresens. Mais ce léger contresens est peut-être justifiable, car Baudelaire a utilisé une modulation, "vêtement...bi-parti", pour présenter une perspective différente qui aidait le lecteur à

imaginer l'aspect vraiment ridicule que présente Fortunato ivre en tenu de carnaval.

Troisièmement, Baudelaire, tout en éprouvant le besoin de bien traduire Poe, a souvent inventé des mots français pour reproduire les néologismes qu'il constate chez ce grand conteur américain, et qu'il rend par des néologismes français tels que: "aériforme", "fluidiforme", "consubstantialisme", "homoeométrie", "sensitivité", "imparticulé", "désindividualisé", et "unitendance".

Quand il rencontre des néologismes chez Poe, Baudelaire s'efforce souvent de reproduire le même effet de nouveauté ou d'originalité en inventant des mots équivalents pour les rendre. C'est ainsi qu'il nous donne ce que Nida appelle une traduction équivalente dynamique. Selon Nida, une telle traduction est l'équivalent naturel le plus proche du message de départ.<sup>25</sup> Elle reproduit fidèlement le message de la langue de départ tout en restant naturelle et en respectant les règles de la langue d'arrivée et la culture que représente celle-ci.<sup>26</sup> La version de Baudelaire reproduit le message du texte de départ et un élément essentiel du style de Poe. Puisque la plupart de ces néologismes se trouvent dans des contes scientifiques ou philosophiques tels que "Eureka", nous ne sommes pas surpris de trouver des expressions nouvelles, ni dans la version anglaise, ni dans la version française. A vrai dire, Baudelaire répond aux critères qu'établit Jacques Flamand quand il insiste sur l'importance de "rendre le message du



texte de départ avec exactitude (fidélité à l'auteur), en une langue d'arrivée correcte, authentique et adaptée au sujet et à la destination (fidélité au destinataire)".<sup>27</sup>

Nous appelons une telle traduction une traduction sémantique à tendance communicative.

Ayant montré que Baudelaire s'est servi de divers procédés de traduction recommandés par Vinay et Darbelnet, par Nida, et surtout par Newmark, pour résoudre le problème que constituent les néologismes chez Poe, nous allons maintenant évaluer l'usage que Baudelaire a fait des mêmes techniques pour traduire les sociolectes, les énigmes, et les jeux de mots qu'il a rencontrés dans les contes de Poe.

#### LES SOCIOLECTES

Nous passons maintenant à un domaine phonique: la traduction des sociolectes que Baudelaire a rencontrés chez Poe. A vrai dire, il en a rencontré deux chez Poe: le vernaculaire noir que parle un esclave du Sud américain dans "The Gold-Bug", et l'anglais influencé par un fort accent néerlandais que parlent certains personnages dans "The Angel of the Odd" et "The Devil in the Belfry".

Quand un traducteur fait face à un dialecte, il faut avant tout qu'il le comprenne bien, malgré tous les mots d'argot, les idiotismes, et les fautes de grammaire et d'orthographe qu'il peut contenir. Par ailleurs, comme nous l'affirme Newmark dans ses Approaches to Translation, les

mots dialectaux peuvent changer de sens et parfois peuvent même se faire accepter dans la langue courante.<sup>28</sup> Or, Baudelaire, en traduisant "The Gold Bug", devait faire face au dialecte que parle Jupiter, esclave noir qui habite le Sud des Etats-Unis. Poe a transcrit ce dialecte noir que parlaient les esclaves du Sud américain pour créer du réalisme au sein d'un conte où dominant le mystère et le fantastique, et aussi pour produire un effet comique.

Dans le passage qui suit, Jupiter décrit un énorme scarabée d'or à son maître.

"Dey aint no tin in him,  
Massa Will, I keep a tellin  
on you," here interrupted  
Jupiter; "de bug is a goole  
bug, solid, ebery bit of him,  
inside and all, sep him wing  
-neber feel half so hebby a  
bug in my life." ("The Gold  
Bug", I, 55).

- Il n'y a pas du tout  
d'étain sur lui, massa Will,  
je vous le parie, interrompit  
Jupiter; le scarabée est un  
scarabée d'or, d'or massif,  
d'un bout à l'autre, dedans  
et partout, excepté les ailes  
-je n'ai jamais vu de ma vie  
un scarabée à moitié aussi  
lourd. ("Le Scarabée d'or",  
67)

Nous constatons avant tout que Baudelaire a traduit ce passage en français normalisé. Il s'excuse, dans une note qu'il annexe à son texte, de ne pas avoir traduit dans un patois français ce que dit Jupiter: "(Jupiter) parlera toujours dans une espèce de patois anglais, que le patois nègre français n'imiterait pas mieux que le bas-normand ou le breton ne traduirait l'irlandais....j'ai dû renoncer à m'en servir faute d'équivalent".<sup>29</sup>

Il importe de noter que Slobodnik dira plus de 100 ans plus tard que l'objectif du traducteur dans de tels cas

"devrait être de s'appliquer, non pas tant au lexique de la langue parlée, mais beaucoup plus à la syntaxe de la langue parlée, qui offre beaucoup de possibilités d'exprimer de la manière la plus adéquate l'ensemble de l'information esthétique et sémantique que comporte le texte original".<sup>30</sup>

En faisant la comparaison des deux textes cités plus haut, on se rend compte que Baudelaire a bien compris le message de départ, rendant: "a goole bug" par "un scarabée d'or"; "solid, ebery bit of him" par "d'or massif (ainsi utilisant une amplification en français pour communiquer le sens intégral de "solid") d'un bout à l'autre" (soit une modulation libre qui vise le corps entier du scarabée); "inside and all" par "dedans et partout" (ici, l'adverbe "partout" qui dénote en tous endroits, constitue une explicitation de "all"); "sep him wing" par "excepté les ailes" (transposition obligatoire, l'article défini remplace l'adjectif possessif); et enfin "neber feel half so hebby a bug in my life" par "je n'ai jamais vu de ma vie un scarabée à moitié aussi lourd". Ici, Baudelaire élimine d'abord l'obscurité que présente le verbe "feel" sans sujet, en y ajoutant le pronom sujet pour faciliter la compréhension chez son lecteur. Ensuite, il utilise le verbe "voir" à la place du verbe "feel", car le français veut mettre l'accent sur l'aspect visuel du scarabée plutôt que sur sa pesanteur. Par ailleurs, ce verbe dénote aussi rencontrer et examiner, ce qui convient bien à la situation.

Nous voyons de plus que Baudelaire n'a pas cherché de

mots équivalents dans un dialecte français, tel que celui qu'on parlerait au Sénégal ou à Haïti, car cela risquerait de donner à l'aspect sémantique du texte un élément absurde et, par conséquent, indésirable. Par contre, il essaie de rendre le caractère plutôt simple de cet esclave noir qui ne connaît pas vraiment la norme de la langue écrite en lui prêtant une série de courtes expressions attachées les unes aux autres pour former une phrase tordue et gauche. Tout cela semble anticiper les idées de Dusan Slobodnik qui soutiendra en 1970 que "l'emploi de mots dialectaux caractérise le personnage...du point de vue social", car souvent "une personne simple qui ne connaît pas la norme de la langue écrite...sera d'un rang social peu élevé".<sup>31</sup>

Selon Slobodnik, celui qui traduit les dialectes risque de rendre la couleur locale d'une manière autrement que celle voulue par l'auteur d'origine. Bien que Slobodnik accepte qu'un traducteur puisse rendre un mot dialectal par un mot non-dialectal (parce que l'effet final n'est pas atteint par des mots isolés, mais par le texte tout entier) il soutient que "l'emploi du dialecte de la langue d'arrivée pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique".<sup>32</sup> Pour résoudre le problème que posent les dialectes, Basil Hatim et Ian Mason proposent que le traducteur s'applique moins au lexique de la langue parlée qu'à la syntaxe et à la grammaire de la langue parlée qui

permettent de bien exprimer l'information esthétique et sémantique du texte de départ.<sup>33</sup>

Plus tard, quand Jupiter décrit son maître qui souffre d'une maladie mystérieuse, le soif d'or qui le rend presque fou, Baudelaire avait à traduire le passage suivant.

"Very sick, Jupiter! - why didn't you say so at once? Is he confined to bed?"  
 "No, dat he aint! - he aint find nowhar - dat's just whar de shoe pinch - my mind is got to be berry hebby bout poor Massa Will."  
 "Jupiter, I should like to understand what it is you are talking about. You say your master is sick. Hasn't he told you what ails him?"  
 "Why, massa, taint worf while for to git mad about de matter - Massa Will say noffin at all aint de matter wid him - but den what make him go about looking dis here way, wid he head down and he soldiers up, and as white as a gose? And den he keep a syphon all de time-"  
 ("The Gold-Bug", I, 57)

- Bien malade, Jupiter! - Eh! que ne disais-tu cela tout de suite? Est-il au lit?  
 - Non, non, il n'est pas au lit! Il n'est bien nulle part; - voilà justement où le soulier me blesse; - j'ai l'esprit très inquiet au sujet du pauvre massa Will.  
 - Jupiter, je voudrais bien comprendre quelque chose à tout ce que tu me racontes là. Tu dis que ton maître est malade. Ne t'a-t-il pas dit de quoi il souffre?  
 - Oh! massa, c'est bien inutile de se creuser la tête. Massa Will dit qu'il n'a absolument rien; mais alors pourquoi donc s'en va-t-il, deçà et delà, tout pensif, les regards sur son chemin, la tête basse, les épaules voûtées, et pâle comme une oie? Et pourquoi donc fait-il toujours et toujours des chiffres?  
 ("Le Scarabée d'or", 70)

En traduisant la réponse que donne Jupiter à la question qu'on lui pose concernant son maître, Baudelaire fait preuve de sa bonne compréhension de ce vernaculaire noir. Il utilise l'explicitation "il n'est pas au lit" pour rendre "No, dat he aint", en se basant sur le contexte de la question, et il évite de reproduire la double négation de

Poe qui rendrait son texte peut-être plus difficile pour son lecteur. Par contre, Baudelaire fait parler Jupiter comme un esclave peu instruit qui s'exprime en phrases courtes parsemées d'idiotismes: "voilà justement où le soulier me blesse" et "inutile de se creuser la tête", pour bien rendre "dat's just whar de shoe pinch" et "taint worf while for to git mad ". Baudelaire utilise d'abord une modulation libre (la modulation figée, "c'est là où le bât blesse", ne convient pas au contexte car les esclaves étaient rarement à cheval), et ensuite une équivalence qui rend compte de la même situation que dans l'original en ayant recours à une rédaction entièrement différente. Dans le premier idiotisme, qui représente un changement de perspective, "blesser" est plus fort que "pinch"; l'abstrait remplace le concret. Dans le deuxième, Baudelaire utilise l'adjectif "inutile" pour rendre la négation, ce qui constitue une transposition facultative. Pour hausser la couleur locale de son texte, Baudelaire adopte tel quel l'appellation "Massa Will" qu'utilise Jupiter en faisant allusion à son maître. Il s'agit d'un emprunt direct du patois nègre.

Lorsque Jupiter commence à décrire le comportement et l'aspect physique de son maître, Baudelaire rencontre des problèmes de nature différente. En traduisant la phrase: "Massa Will say noffin at all aint de matter wid him", Baudelaire utilise l'adverbe très commun "absolument" pour rendre la double négation. Ensuite, il rend la logique plutôt simple de cet esclave à l'aide d'une longue série

d'expressions courtes: "alors pourquoi donc s'en va-t-il, deçà et delà, tout pensif, les regards sur son chemin, la tête basse, les épaules voûtées". Cette série d'expressions courtes aide le lecteur à envisager un personnage simple d'esprit qui s'arrête souvent pour chercher ses mots, pour penser plus clairement. Baudelaire crée de cette façon l'impression d'une personne de rang social peu élevé, ce qui correspond bien à celui d'un esclave noir américain des années 1840. Il paraît que Baudelaire a anticipé les idées de Newmark à ce sujet. Newmark soutient qu'au lieu de rendre un dialecte par un autre, le traducteur devrait décider du rôle que joue le dialecte dans le texte de départ. Le plus souvent, dit-il, le rôle du dialecte est de communiquer au lecteur l'usage de l'argot, ou de mettre en contraste diverses classes sociales. Un dialecte a moins souvent pour but de communiquer au lecteur certains traits culturels d'une région quelconque. Une fois le rôle déterminé, le traducteur devrait éviter de se servir d'un dialecte, et s'efforcer de créer du langage argotique qui reflète bien la personnalité du personnage qui le parle.<sup>34</sup>

Pourtant, Baudelaire ne comprend pas l'idiotisme que prononce Jupiter quand il dit que son maître est "as white as a gose", que Baudelaire a mal rendu par "pâle comme une oie", tout en pensant à cet oiseau si bien connu des fermiers et conteurs français. Mais Jupiter ne fait pas allusion à une oie ici. Il vise plutôt un phantôme.

L'expression anglaise devrait se lire: "pale as a ghost", car en patois nègre du Sud des Etats-Unis, on dit "gose" (qui rime avec le mot anglais "hose") quand on veut dire "ghost". Ici, Baudelaire fait un léger contresens dont le lecteur francophone ne se rend pas compte, parce que la solution qu'il offre: "pâle comme une oie", se comprend bien, quoi que ce ne soit pas un élément du langage courant.

Par contre, Baudelaire traduit bien une phrase difficile que prononce Jupiter quand celui-ci décrit les activités récentes de son maître dans le passage suivant.

"Keeps a what, Jupiter?"  
 "Keeps a syphon wid de figgurs on de slate - de queerest figgurs I ebber did see. Ise gittin to be skeered, I tell you. Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers. Todder day he gib me slip fore de sun up and was gone de whole ob de blessed day. I had a big stick ready cut for to gib him deuced good beating when he did come - but Ise such a fool dat I hadn't de heart arter all - he look so berry poorly" ("The Gold-Bug", I, 57).

- Il fait quoi, Jupiter?  
 - Il fait des chiffres avec des signes sur une ardoise, les signes les plus bizarres que j'ai jamais vus. Je commence à avoir peur, tout de même. Il faut que j'aie toujours un oeil braqué sur lui. L'autre jour, il m'a échappé avant le lever du soleil, et il a décampé pour toute la sainte journée. J'avais coupé un bon bâton exprès pour lui administrer une correction de tous les diables quand il reviendrait;- mais je suis si bête, que je n'en ai pas le courage; il a l'air si malheureux! ("Le Scarabée d'or", 70).

Il rend: "keeps a syphon wid de figgurs on de slate" (he keeps on deciphering figures on the slate) à l'aide d'une explicitation: "il fait des chiffres avec des signes sur une ardoise". Il rend correctement les expressions: "Ise gittin to be skeered" par "je commence à avoir peur"



(soit une modulation; car en français on tend à éviter la voix passive dans la mesure du possible); et "Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers" (I have to keep a very close eye on his manoeuvres) par "Il faut que j'aie l'oeil braqué sur lui, rien que sur lui" (soit une modulation figée qui réussit à bien communiquer le message là où la traduction directe se refuse à Baudelaire). Notons en passant que le participe passé "braqué" traduit l'idée du verbe anglais "keep", l'adverbe "mighty" qui dénote très, et l'adjectif "close". Le tout constitue une transposition qui joue en même temps le rôle d'une modulation.

Baudelaire traduit: "he gib me slip" en dépouillant le substantif ainsi que le verbe anglais à l'aide du verbe "échapper", ce qui lui permet d'obtenir une économie de langue. Il traduit l'expression familière, "sun up" littéralement en français, bien que "le lever du soleil" ne contienne pas le même aspect familier que son équivalent anglais. Il rend: "a big stick ready cut for to gib him deuced good beating" en utilisant une modulation figée, "bon" pour "big", ainsi mettant l'accent sur la qualité du bâton au lieu de la grandeur de celui-ci, et une transposition, le verbe "couper" pour traduire le participe passé "cut" qui joue un rôle adjectival. Il utilise aussi une expression consacrée voulant inspirer le comique: "de tous les diables", pour rendre l'expression archaïque "deuced". Toutefois, nous trouvons à redire à son choix de mots: "lui administrer une correction" pour rendre "gib him

(a)...beating", car nous croyons que cette expression est trop savante pour sortir de la bouche d'un homme de rang social inférieur comme Jupiter. Par conséquent, notre traducteur n'arrive pas toujours à respecter le niveau de langue dans ce passage, bien qu'il fasse un grand effort pour le faire.

Il est évident, selon l'analyse de ces passages, que Baudelaire a bien compris le patois nègre et qu'il l'a bien traduit aussi le plus souvent, car il réussit à créer un personnage de rang social inférieur en lui prêtant un langage haché, entrecoupé d'idiotismes et d'expressions courtes de tous les jours. Evidemment, il fallait que Baudelaire possède une bonne connaissance de la langue anglaise pour déchiffrer ce genre de patois américain. La traduction qu'il nous en donne est exempte de fautes graves, sauf celle de "pâle comme une oie" pour "pale as a ghost", et reprend bien le niveau de la langue parlée.

Dans "The Angel of the Odd", Poe crée un personnage méchant, l'ange du bizarre, qui parle anglais avec un accent néerlandais très fort. Ce sociolecte, ou "langage propre à un sous-groupe social déterminé",<sup>35</sup> constitue un véritable défi pour le traducteur, d'abord du point de vue de la compréhension, et ensuite, du point de vue de la reproduction. Mais Baudelaire est à la hauteur de la tâche, car il réussit à créer un personnage méchant qui parle français avec un fort accent allemand, et cela, sans changer le message du texte de départ. Dans les passages suivants,

Baudelaire rend un accent néerlandais en anglais par un accent allemand en français, tout en respectant le sens, les idiotismes et le niveau de langue du texte de départ.

"I zay," said he, "you mos pe dronk as de pig, vor zit dare and not zee me zit ere; and I zay, doo, you mos pe pigger vool as de goose, vor to dispelief vat iz print in de print. 'Tis de troof - dat it iz - eberry vord ob it."  
("The Angel of the Odd", IV, 280).

"Che tis, - disait-elle, - gu'y vaut gue plus zoyez zou gomme ein borgue, bur hêtre azis là, et ne bas me phoir gand che zuis azis isi, et che tis ozi qu'il vaut gue plus zoyez eine pette blis grose gu'ine hoie bur ne bas groire se gui hait imbrimé tans l'imbrimé. C'est la phéridé mot bur mot.  
("L'Ange du Bizarre", 911)

Pour reproduire les sons durs des consonnes qui caractérisent un Allemand qui parle français avec difficulté, Baudelaire remplace les consonnes françaises par des consonnes allemandes, selon le tableau suivant.

| <u>Français</u> | <u>Accent hollandais</u> |
|-----------------|--------------------------|
| c(dur)          | g                        |
| d               | t                        |
| f               | v                        |
| j               | ch                       |
| p               | b                        |
| q               | g                        |
| s               | z                        |
| t               | d                        |
| v               | ph, v, ou w              |
| w               | v                        |

Baudelaire ajoute aussi un "h" au début des mots qui commencent par une voyelle, tels que "hêtre" pour "être", et "hoie" pour "oie". Parfois, il ajoute aussi l'article indéfini allemand "eine" pour "un". De plus, Baudelaire utilise la modulation libre "il faut que vous soyez" suivi du subjonctif pour traduire "you must be".

Dans le passage que nous venons de citer ci-dessus, il importe de noter que Poe a recours à un idiotisme d'origine hollandaise "you mos pe dronk as de pig" pour décrire l'état du narrateur, car un anglophone dirait probablement "drunk as a skunk" dans ce contexte. Néanmoins, Baudelaire respecte ce calque d'expression germanique en le traduisant littéralement en français: "zou comme ein borgue", alors qu'un francophone dirait probablement, "soûl comme un âne".

"As vor ow I com'd ere,"  
replied the figure, "dat iz  
none of your pizziness; and  
as vor vat I be talking  
apout I be talk apout vat I  
tink proper; and as vor who  
I be, vy dat is de very ting  
I com'd here for to let you  
zee for yourzelf." ("The  
Angel of the Odd", IV, 280)

- Comment che zuis handré, -  
répliqua le monstre, - za ne  
pus recarte bas, et gand à  
gue che tépide, che tépide  
ze gue che drouffe pon te  
tépidier; et, gand à ze gue  
che zuis, ché zuis chiste-  
ment phenu bur gue plus  
le phoyiez bar plus-memme.  
("L'Ange du Bizarre", 911).

Poe se sert des fautes de grammaire telles que: "I com'd ere", "I be talk apout", et "who I be", et des consonnes dures "p", "v", "d" et "z" pour créer un effet comique chez ce personnage méchant qui parle si mal l'anglais avec un fort accent néerlandais. Baudelaire a recours, en plus, à certains idiotismes allemands pour

atteindre le même but en français. Il utilise des expressions à la fois idiomatiques et naturelles telles que: "Gomment che zuis handré" (Comment je suis entré) et "za ne phus recarte bas" (ça ne vous regarde pas) pour traduire: "ow I com'd ere" et "dat iz none of your pizziness". Cette première expression idiomatique est un exemple de modulation libre: le français met l'accent sur le fait que le monstre est déjà entré dans la pièce où se trouve le narrateur, alors que l'anglais signale seulement qu'il est arrivé sur la scène. La deuxième expression idiomatique est un bon exemple d'équivalence, car elle rend compte de la même situation que celle qu'on trouve dans le texte de départ, mais elle donne lieu à une rédaction entièrement différente. Ces deux expressions idiomatiques, en sus de rendre le même message que celui du texte de départ, respectent le ton de la conversation.

Nous signalons aussi l'expression idiomatique: "ché zuis chistement phenu bur gue plus le phoyiez" dont Baudelaire se sert pour rendre "vy dat is de very ting I com'd here for to let you zee". Cette équivalence respecte également le ton de la conversation tout en communiquant le même message que l'original. Newmark soutiendra plus d'un siècle plus tard que le langage de la conversation doit toujours se rendre par le langage de la conversation et que la traduction littérale ne suffit que rarement à cette fin.<sup>36</sup>

Baudelaire se sert de l'équivalence encore une fois

dans le passage suivant. Ici, l'Ange du Bizarre vient de donner un coup de bouteille au narrateur pour qu'il s'assoie et qu'il écoute ce qu'il a à lui dire.

"Well, den, zit still and pehabe yourself, or I'll rap you again mid me vist. It iz te shicken ab te wing, und te owl ab te wing, und te imp ab te wing, und te head-teuffel ab te wing. Te angel ab not te wing, and I am te Angel ov te Odd." ("The Angel of the Odd", IV, 281)

- A la ponne heire! Denez-  
phus tonc dranguille et  
gombordez-phus pien, hu che  
phus paderai engore affec  
mon boing. Z'est le boulet  
qui ha tes elles, et l'ipou  
qui ha tes elles, et le  
témon qui ha tes elles, et  
le cran tiable qui ha tes  
elles. L'anche, il n'a bas  
t'elles, et che zuis l'Anche  
ti Pizarre. ("L'Ange du  
Bizarre", 912)

Baudelaire commence par avoir recours à la locution adverbiale: "à la ponne heire" (à la bonne heure) qui marque l'approbation, pour décrire la satisfaction qu'exprime cet ange néfaste à la suite de son attaque: "Well, den". Il s'agit ici d'encore une équivalence. "Denez-phus tonc dranguille" (tenez-vous donc tranquille) est une équivalence pour "zit still", qui respecte toujours le ton de la conversation. "Gombordez-phus pien" (comportez-vous bien) est une transposition obligatoire, avec étoffement du verbe pronominal par l'adverbe "bien" pour "pehabe yourself", qui reproduit le ton naturel tout en respectant le niveau de langue. Baudelaire traduit le reste de ce passage qui peut se comprendre à l'aide du tableau des consonnes donné ci-dessus, en ayant recours à la traduction littérale.

"vy vat a low bred buppy  
you mos pe vor to ask a

- oh! quelle phile esbesse  
de vaguin mal ellefé haites-

gentleman und an angel apout  
his pizziness!" ("The Ange.  
of the Odd", IV, 281).

phus tongue, bur temanter à  
à ein tchintleman et à ein  
anche z'il vait tes  
avaires?" ("L'Ange du  
Bizarre", 912).

Baudelaire utilise encore une équivalence "guelle phile  
esbese de vaguin mal ellefé haites-phus tongue" (quelle vile  
espèce de faquin mal élevé êtes-vous donc) pour reproduire  
l'insulte: "vy vot a low-bred puppy you mos pe" que lance  
l'ange néfaste au narrateur. Dans la deuxième moitié de  
cette phrase, Baudelaire crée un effet comique en rendant "a  
gentleman" par "ein tchintleman" pour tenir compte de la  
difficulté qu'un Allemand aurait à prononcer à la française,  
ce mot emprunté à l'anglais.

Poe situe l'action de son conte "The Devil in the  
Belfry" dans un bourg hollandais de fantaisie,  
Vondervotteimittiss, (prononciation hollandaise de la phrase  
anglaise: "wonder what time it is") tout en voulant  
satiriser les premiers colons néerlandais établis sur le  
bord de l'Hudson. La traduction de l'accent hollandais des  
habitants de ce village permet à Baudelaire de faire preuve  
de son talent extraordinaire encore une fois. Lorsqu'ils  
constatent qu'il est treize heures, tous les habitants du  
village éclatent en un lamentable tumulte, comme nous  
pouvons voir dans le passage qui suit.

"Vot is cum'd to mein pelly?"  
roared all the boys, - "I've  
been ongrly for dis hour!"  
"Vot is cum'd to mein kraut?"  
screamed all the vrows, "It  
has been done to rags for

-Qu'arrive-d-il tonc à mon  
phandre? - glapirent tous  
les petits garçons, - ch'ai  
vaim tébouis hine heire.  
-Qu'arrive-d-il tonc à mes  
joux? crièrent toutes les

dis hour!"  
 "Vot is cum'd to mein pipe?"  
 swore all the little old  
 gentlemen, "Donder and  
 Blitzen! it has been smoked  
 out for dis hour!" ("The  
 Devil in the Belfry", II  
 390)

phâmes; - ils toiffent aître  
 en pouillie tébouis hine  
 heire!

-Qu'arrife-t-il tonc à mon  
 bibe? - jurèrent tous les  
 vieux petits messieurs, -  
 donnerre et églairs! il toit  
 aître édeint tébouis hine  
 heire! ("Le Diable dans le  
 beffroi", 421)

Poe crée un effet comique en se servant des mots allemands qui se comprennent facilement en anglais tels que "mein" et "kraut", des fautes de grammaire et des fautes de prononciation épouvantables. Baudelaire reproduit le même effet comique en se servant des fautes de prononciation que ferait un Allemand qui s'exprime mal en français, à savoir: "phandre" pour ventre; "tébouis" pour depuis; "hine heire" pour une heure; "joux" pour choux; et "en pouillie" pour en bouillie. Par ailleurs, il utilise encore une équivalence lorsque les femmes ("vrows" chez Poe, et "phâmes" chez Baudelaire sont des mots calqués sur le mot néerlandais "vrouw"), parlent de leurs choux, qui ressemblent à des chiffons dans le texte anglais, et à "une pouillie" à un liquide pâteux, dans le texte français. Baudelaire utilise aussi une modulation pour traduire "mein kraut" qui est au singulier en allemand dans le texte de Poe, alors que cette expression devient "mes joux", au pluriel, en français. Il utilise encore une modulation, cette fois obligatoire, "ils toiffent aître en pouillie tébouis hine heire!", au temps présent de l'indicatif pour rendre: "It has been done to rags for dis hour", à la voix passive.



Quand Poe écrit "Donder and Blitzen", qui rappellent les noms des cerfs du Saint-Nicolas, Baudelaire semble ne comprendre que le sens littéral de ces mots car il les rend par "donnerre et églairs", ce qui évoque le bruit de foudre et les lumières intenses causées par une décharge électrique pendant un orage. Il aurait dû retenir les majuscules et annexer une note explicative en bas de son texte pour tenir compte de ce double sens comique voulu de Poe.

Toutefois, pour hausser encore l'effet comique, Baudelaire prête aux petits messieurs de Vondervotteimittiss une faute de genre "mon bibe" pour ma pipe. Ceci constitue un léger gain de sa part qui aide à compenser la perte subie ailleurs dans le texte d'arrivée quand il n'a pas reproduit les fautes de grammaire qu'il rencontre chez Poe.

Pour conclure cette partie de notre analyse, nous soutenons que Baudelaire est vraiment à la hauteur de la tâche lorsqu'il s'agit de bien reproduire un sociolecte en français. Il a traduit de l'anglais influencé par une langue germanique en français influencé par une autre. Il a compris presque tous les aspects du sociolecte de départ, et il a reproduit des fautes de prononciation comiques et vraisemblables pour donner l'impression d'un personnage véridique qui ne connaît pas la norme de la langue écrite, qu'il soit un esclave noir du Sud américain ou un colon néerlandais qui vient de s'installer aux Etats-Unis.

Nous avons également montré qu'en traduisant les sociolectes qu'il rencontre chez Poe, Baudelaire annonce de

loin les procédés que suggèrent Vinay et Darbelnet surtout pour bien rendre le langage parlé.<sup>37</sup>

Nous passons maintenant à l'analyse de la traduction que Baudelaire a faite des énigmes et des jeux de mots qu'il rencontre chez Poe.

#### LES ENIGMES ET LES JEUX DE MOTS

Les énigmes, qu'il s'agisse d'un passage encodé tel que celui qui est au sein de l'intrigue de "The Gold-Bug", ou les noms des personnages et des lieux qui ne sont que des jeux de mots créés pour produire un effet comique ou satirique tels que: "Alamistakeo", "Professor Rubadub", "Vondervotteimittiss", et "University of Fum-Fudge" peuvent constituer un véritable défi à celui qui veut les traduire. Parfois la langue d'arrivée ne met pas les ressources nécessaires à la disposition du traducteur qui les rencontre. Dans de tels cas, le traducteur a deux options. Il peut traduire les énigmes littéralement tout en courant le risque de créer un texte ridicule qui ne fait que confondre son lecteur, ou les emprunter tels quels et espérer qu'ils soient acceptés par son lecteur.

Lorsque Baudelaire rencontre l'énigme qui est au sein de l'intrigue de "The Gold-Bug", il transcrit d'abord le texte anglais, et il met juste en dessous la traduction littérale qu'il propose en français. Il s'ensuit que la version française reste aussi difficile à déchiffrer que la

version anglaise, et le lecteur français en est tenu au courant.

Puisque l'action de "The Devil in the Belfry" se situe dans un bourg hollandais de fantaisie, Vondervotteimittiss, (nous proposons "Kelleuretteville"), ce jeu de mots représente un véritable piège pour Baudelaire. Malheureusement, il décide de l'emprunter tel quel, mais il conserve au moins le caractère comique du long mot à l'air hollandais.

Il en est de même pour les divers auteurs hollandais que cite Poe pour établir l'étymologie du nom de ce village, notamment: "Grogswigg", "Kroutaplenty", "Stuffundpuff", "Gruntundguzzell", et "Blunderbuzzard" (II, 384). Baudelaire ne nous donne pas d'équivalents dans son texte d'arrivée, le croyant impossible de les rendre de façon satisfaisante. Néanmoins, nous tenons à suggérer les solutions suivantes: Koupdegnôle, Biendekraut, Fumerfourrer, Grognerbouffer, et Gaffenschnock, respectivement. Le problème ici est que Baudelaire fait face à l'interaction de trois langues: l'anglais, le hollandais et le français. Selon Newmark, lorsqu'un jeu de mots de ce genre se présente, il incombe au traducteur de le traduire dans la mesure du possible et de l'expliquer dans une note en bas de la page.<sup>38</sup> Pour des raisons que nous ne savons pas, Baudelaire ne semble pas avoir pensé à cette solution. En revanche, Nida soutiendra que la traduction des jeux de mots s'avère souvent impossible.<sup>39</sup>

Toutefois, lorsque Baudelaire traduit le conte "Lionizing", il rencontre des jeux de mots anglais qu'il n'hésite pas à rendre de façon efficace en français. Nous pouvons les constater dans la liste suivante des noms des personnages royaux qui se trouvent dans l'atelier d'un artiste.

|  |  |
|--|--|
| The Duchess of Bless-my-Soul                               | La duchesse de Dieu-me-Bénisse                               |
| The Marquis of So-and-So                                   | Le marquis de Tel-et-Tel                                     |
| The Earl of This-and-That                                  | Le comte de Choses et d'Autres                               |
| His Royal Highness of Touch-me-Not ("King Pest", II, 372). | Son Altesse Royale de Noli-me-Tangere ("Le Roi Peste", 408). |

Ici, Baudelaire a seulement une tâche à accomplir: rendre un simple jeu de mots anglais en français. Il ne devait pas se soucier de reproduire l'effet comique des mots hollandais dans un texte anglais. Dans le premier cas, il se sert d'une équivalence qui est très populaire, pour rendre le titre-dicton anglais. Le marquis de Tel-et-Tel est une heureuse traduction littérale du titre anglais. Le comte de Choses et d'Autres est une modulation libre créée par Baudelaire qui présente un point de vue différent sans changer l'essentiel du message de Poe. Notons aussi dans cette expression que la perte de l'allitération du titre anglais est compensée par le gain en assonance du titre français. Enfin, Baudelaire fait preuve de sa connaissance du latin en proposant encore une équivalence: "Noli-me-Tangere", qui se comprend facilement par son lecteur

français, pour rendre "Touch-me-Not". Cette dernière équivalence comporte aussi une valeur comique qui ressemble à celle du titre anglais. Ces jeux de mots ont pour but de faire rire.

Baudelaire rencontre encore une liste des noms des personnages royaux lorsqu'il tombe sur l'assemblée extraordinaire de convives dans "Le Roi Peste". Il y voit d'abord:

"King Pest the First" (II, 372)                      "Le Roi Peste Premier" (408)

Ici, Baudelaire rend la consonance en "st" par une allitération en "p", tout en créant un jeu de mots admirable qu'il présente sous un jour différent! Le mot, "pest", en anglais dénote un casse-pieds, mais évoque aussi un insecte ou un animal nuisible, ce qui renforce le ton satirique chez Poe qui se moque de la royauté. Par contre, "peste" désigne en français "une épidémie caractérisée par une très forte mortalité" ainsi qu'une "personne nuisible, funeste ou pernicieuse" (Robert 1413), ce qui rehausse la satire chez Baudelaire.

"Queen Pest ("King Pest", II, 372)                      "la Reine Peste" ("Le Roi Peste", 408)

Tout ce que nous venons de dire dans le paragraphe qui précède s'applique également à la reine. Le jeu de mots chez Baudelaire devient encore plus âpre au féminin, car la peste dénote aussi une femme insupportable (Robert 1413).

"The Arch Duke Pest-Iferous"      "le Duc Peste-Ilentiel"  
 ("King Pest", II, 372)              ("Le Roi Peste", 408)

"Pestilentiel" veut dire ce qui "tient de la peste, ou de toute autre maladie particulièrement meurtrière" (Robert 1413), soit la royauté dans ce contexte. Mais ce mot est aussi synonyme de "puant", ce qui rend la satire encore plus mordante!

"The Duke Tem-Pest"                      "le Duc Tem-Pestueux"  
 ("King Pest", II, 372).                  ("Le Roi Peste", 408).

"Tempétueux" suggère le caractère plein d'agitation et de trouble de ce duc, et rend bien l'idée de "tempest" qu'utilise Poe pour satiriser ce caractère tumultueux. "Tem-Pestueux" qui semble vouloir dire "tant pesteux" tout en suggérant aussi "temps pesteux" ou "temps pestiféré", devient encore plus satirique, car il raille le duc et son règne!

"The Arch Duchess Ana-Pest"              "l'Archiduchesse Ana-Peste"  
 ("King Pest", II, 372)                      ("Le Roi Peste", 408)

En traduisant ce jeu de mots littéralement pour désigner le pied composé de deux brèves et une longue qu'on trouve dans la poésie anglaise et auquel Poe fait allusion ici, Baudelaire ne rend pas la deuxième signification que suggère Poe: "The Arch Duchess An(d)a Pest", (et une femme insupportable). Baudelaire aurait dû ajouter une note du

traducteur pour expliquer ce jeu de mots secondaire qu'il a sans doute compris, car il l'avait déjà traduit plus haut, mais qu'il ne pouvait pas rendre ici faute de ressources dans la langue française.

Il est bien évident que Baudelaire se sert des modulations et des équivalences, procédés de traduction que Vinay et Darbelnet recommandent à tous ceux qui veulent faire la traduction idiomatique, pour résoudre les problèmes que la traduction des énigmes lui présente. Il le fait avec beaucoup de succès par ailleurs. Selon Newmark, celui qui veut traduire de tels jeux de mots doit faire preuve d'une ingéniosité exceptionnelle.<sup>40</sup>

Pour conclure, Baudelaire a bien réussi pour la plupart du temps à bien résoudre des problèmes que plusieurs théoriciens de la traduction considèrent difficiles. Il rend bien les mots inventés par Poe qui n'existent pas dans les dictionnaires de son temps, les mots et expressions dialectaux, et certains jeux de mots anglais ayant pour but de produire un effet comique. Baudelaire s'avère si habile dans ces domaines difficiles parce qu'il possède une grande sensibilité aux mots et expressions anglais.

Ayant donc mis à découvert les succès et les échecs de Baudelaire face à certains aspects difficiles de la prose de Poe, nous proposons maintenant d'aborder la traduction qu'il a faite de la poésie de Poe.

## CHAPITRE VII

## BAUDELAIRE, TRADUCTEUR DE LA POESIE DE POE

O. F. Babler soutient que la traduction des vers entraîne une certaine perte de musicalité ainsi qu'un certain changement et parfois même une altération marquée du message du poème.<sup>1</sup> Jean Rousselot dit que bien que "la traduction poétique (soit) fatalement imparfaite, il faut l'entreprendre, tout en admettant la possibilité de sacrifier quelque chose du poème".<sup>2</sup> Il remarque que "la différence de longueur élocutoire d'une langue à l'autre peut compliquer, voire empêcher la recherche d'une équivalence rythmique, à peine de distendre le vers originel".<sup>3</sup> Il ajoute que souvent "la recherche à tout prix de la rime risque de faire tomber la traduction d'un poème".<sup>4</sup> Bohuslav Ilek affirme que le langage poétique est souvent très dense et tend à communiquer beaucoup plus d'information qu'un texte en prose, surtout à cause des images dont il regorge parfois. Il nous avertit que souvent le traducteur peut traduire de belles figures de style de façon littérale, et produire ainsi des calques d'expression qui ne correspondent ni à la structure de la langue ni à la culture que cette langue représente. Cette observation le mène à croire que le langage poétique est parfois intraduisible.<sup>5</sup>



Baudelaire a traduit seulement cinq poèmes de Poe, soit: "To My Mother" et "The Raven" qui figurent dans le deuxième tome de The Complete Works of the Late Edgar Allan Poe, édition posthume publiée par Rufus W. Griswold en 1850; "The Conqueror Worm", qui fait partie intégrante de "Ligeia"; "The Haunted Palace", qui fait partie intégrante de "The Fall of the House of Usher"; et le poème non intitulé qui figure dans le conte, "Four Beasts in One".

Nous commençons par faire l'analyse de sa traduction de "To My Mother". Baudelaire s'est servi de ce poème comme dédicace à Maria Clemm, belle-mère de Poe. Puis nous analysons le court poème qui figure dans "Four Beasts in One". Nous procédons ensuite à l'analyse de sa traduction de "The Haunted Palace", "The Conqueror Worm", et enfin de plusieurs strophes de "The Raven", tout en tenant compte des commentaires qu'ont faits divers théoriciens sur la traduction de la poésie.

## TO MY MOTHER

Because I feel that, in the  
Heavens above,  
2 The angels, whispering to  
one another,  
Can find, among their burning  
terms of love,  
4 None so devotional as that  
of "Mother",  
Therefore by that dear name I  
long have called you—  
6 You who are more than  
mother to me,  
And fill my heart of hearts,  
where Death installed you  
8 In setting my Virginia's  
spirit free.  
My mother—my own mother, who

## A MARIA CLEMM

Parce que je sens que, là-  
haut dans les Cieux,  
Les Anges, quand ils se  
parlent doucement à l'oreille  
Ne trouvent pas, parmi leurs  
termes brûlants d'amour,  
D'expression plus  
fervente que celle de mère,  
Je vous ai dès longtemps  
justement appelée de ce grand  
nom,  
Vous qui êtes plus qu'une  
mère pour moi  
Et remplissez le sanctuaire  
de mon coeur où la Mort vous  
a installée  
En affranchissant l'âme

- |    |   |   |
|----|---|---|
|    | died early,   | de ma Virginia.   |
| 10 | Was but the mother of<br>myself; but you<br>Are mother to the one I loved<br>so dearly, | Ma mère, ma propre mère, qui<br>mourut de bonne heure,<br>N'était que ma mère, à<br>moi; mais vous,                                   |
| 12 | And thus are dearer than<br>the mother I knew<br>By that infinity with which<br>my wife | Vous êtes la mère de celle<br>que j'aimais si tendrement,<br>Et ainsi vous m'êtes plus<br>chère que la mère que j'ai<br>connue        |
| 14 | Was dearer to my soul than<br>its soul-life.<br>("To Maria Clemm", II, 28)              | De tout un infini--juste<br>comme ma femme<br>Etait plus chère à mon<br>âme que celle-ci à sa propre<br>essence. ("A Maria Clemm", 1) |

Au vers 2, Baudelaire a rendu "whispering" par "parlent doucement à l'oreille", en faisant une amplification. Il a étoffé le participe présent du texte anglais en le remplaçant par un verbe pronominal réciproque qui reprend l'idée de "to one another", un adverbe, une préposition et un substantif; c'est un exemple de transposition facultative. Il s'agit ici d'un choix de mots heureux, car les mots "se parlent doucement" évoquent le chuchotement signifié par le mot "whispering".

Au vers 3, Baudelaire a conservé la métaphore: "their burning terms of love" en la traduisant littéralement en français.

Au vers 4, Baudelaire a rendu l'adjectif "devotional" par un autre, au sens plus figuré et plus heureux, "fervent", qui se relie mieux aux "termes brûlants d'amour" que son équivalent anglais.

Au vers 6, Baudelaire traduit la longue apostrophe littéralement en français, tout en faisant vouvoyer la mère au poète, ce qui est typique du français de cette époque.

Au vers 7, Baudelaire évite de produire une structure de phrase anglaise en traduisant "my heart of hearts" à l'aide de la modulation: "le sanctuaire de mon coeur", ce qui rend bien l'idée de Poe. "Sanctuaire" est un mot très évocateur qui suggère un lieu à la fois sacré, protégé, et spécial. De plus, Baudelaire conserve la personnification de "Death" en la traduisant littéralement, tout en retenant la majuscule.

Au vers 9, Baudelaire emploie l'expression "de bonne heure" pour rendre "early". Ceci lui permet de créer une rime imparfaite avec "mère", qui revient au milieu du vers suivant.

Bien que le vers 10 de Poe ne contienne pas d'allitération marquée, Baudelaire fournit une allitération en "m" en traduisant littéralement et en remplaçant l'article défini "the" par l'adjectif possessif "ma".

L'effet total que produisent les vers 9 et 10 de la version française est celui d'une allitération suivie en "m" qui ralentit la lecture orale du poème. Cette allitération a un effet semblable à celui produit par la ponctuation de Poe: deux virgules et un point-virgule dans les deux vers.

Au vers 12, Baudelaire a étoffé le verbe "are" dans l'expression "are dearer" à l'aide du pronom personnel complément indirect "m", ce qui sert à rendre le message plus précis en français.

Le vers 14 peut déconcerter le lecteur. Poe, qui adore les noms composés, pouvait écrire "its own life", au lieu de

"its soul-life", sans changer son message. Baudelaire, au lieu d'inventer une expression de structure analogue et qui sonne mal, fait dire au poète que sa femme lui était plus chère que son âme ne l'était à sa propre essence. Il s'agit donc d'un changement de sens, car Poe soutient que sa femme lui était plus chère que sa propre âme. Baudelaire communique un message clair et précis en évitant les expressions gauches qu'aurait données une traduction littérale de "soul-life". Il y parvient en créant une longue comparaison qui finit par se transformer en explicitation: "vous m'êtes plus chère que la mère que j'ai connue...[de la même façon que] ma femme était plus chère à mon âme que celle-ci [ne l'était] à sa propre essence".

Pour ce qui est de la forme de ce sonnet, Baudelaire respecte le nombre des vers et la division du poème en deux quatrains et deux tercets. Il fait aussi un grand effort pour créer des vers pairs qui sont plus longs que les vers impairs, à la manière de Poe. Rousselot suggère dans un article qu'il publie plus de 110 ans après la date de la publication de cette traduction que le traducteur d'un poème doit toujours "s'efforcer de donner à sa traduction une forme qui se rapproche au plus près de la forme originelle...en agrandissant ou en réduisant son vers, selon que la langue à traduire est plus longue ou plus courte que la sienne".<sup>6</sup> De plus, notre traducteur reproduit le même ton d'adoration et de respect que celui qui caractérise le texte de départ. Par contre, il ne respecte ni le schéma

des rimes ni le nombre des syllabes des vers de Poe; il se sert de vers libres pour les rendre. A vrai dire, il ne fait que ce que suggère Yves Bonnefoy aux traducteurs des poèmes à forme fixe plus de 120 ans plus tard lorsqu'il écrit; "Regular meter must be proscribed from all serious translations".<sup>7</sup> Selon Bonnefoy, lui même poète, le traducteur ne devrait régler ni sa créativité, ni son message à communiquer, selon la métrique ou la forme. S'il le fait, il est versificateur, plutôt que poète. Bonnefoy propose donc l'usage du vers libre pour traduire les poèmes: "regular verse must not be ...massively preserved through translation ...but translated itself like every other element of the original poem into the new idiom of free verse".<sup>8</sup> Baudelaire nous montre donc qu'il met un plus grand accent sur le fond que sur la forme lorsqu'il traduit la poésie de Poe.

Nous passons maintenant à l'analyse du petit poème non titré que contient le conte "Four Beasts in One".

|    |                             |                              |
|----|-----------------------------|------------------------------|
|    | A thousand, a thousand      | Mille, mille, mille,         |
|    | a thousand,                 | Mille, mille, mille,         |
|    | A thousand, a thousand,     | Avec un seul guerrier, nous  |
|    | a thousand,                 | en avons égorgé mille!       |
|    | We, with one warrior, have  | Mille, mille, mille, mille,  |
|    | slain!                      | Chantons mille à jamais!     |
|    | A thousand, a thousand, a   | Hurrah! - Chantons           |
|    | thousand, a thousand.       | Longue vie à notre roi,      |
| 5  | Sing a thousand over again! | Qui a battu mille hommes si  |
|    | Soho! - let us sing         | joliment!                    |
|    | Long life to our king,      | Hurrah! Crions à tue-tête    |
|    | Who knocked over a thousand | Qu'il nous a donné une plus  |
|    | so fine!                    | copieuse                     |
|    | Soho! - let us roar,        | Vendange de sang             |
| 10 | He has given us more        | Que tout le vin que peut     |
|    | Red gallons of gore         | fournir la Syrie!            |
|    | Than all Syria can furnish  | ("Quatre bêtes en une", 433) |

of wine! ("Four Beasts in One", II, 469)

Baudelaire retient les anaphores des vers 1, 2 et 4 afin de reproduire le même effet de renforcement et de symétrie dans la version française. Il s'avère sensible aux figures de rhétorique, mais il ne fait aucun effort pour reproduire la métrique et la rime de Poe. Danielle Jacquin parle de cette manière de traduire dans un article en 1990: "...préservé les rimes, c'est restreindre le choix des termes...[et] risquer de sacrifier les autres valeurs et détruire le pouvoir de cohésion de la rime".<sup>9</sup>

Baudelaire n'arrive pas à reproduire l'allitération en "w" qui figure dans le vers 3, mais il essaie de compenser cette perte dans le vers suivant où il crée une allitération en "m" encore plus soutenue que celle de la version anglaise. Toutefois, le texte de Poe dit qu'on a tué, "slain", mille personnes; le texte de Baudelaire précise la manière dont on les a tuées. Le verbe "égorgé" crée une image beaucoup plus concrète et visuelle en français. Il s'agit d'un gain ici qui résulte d'une modulation facultative de la part de Baudelaire.

Baudelaire traduit l'adjectif "fine" du vers 8 par l'adverbe "joliment", qui dénote "d'une manière si agréable". Il se sert d'une modulation libre, se concentrant non sur la manière de laquelle le roi a abattu mille personnes mais sur la qualité ou la valeur de ces mille personnes abattues.

Au vers 9, Baudelaire rend "let us roar" par "crions à tue-tête", ce qui produit une consonance en "t" en français. Il étoffe aussi le verbe "roar" en y ajoutant la locution adverbiale "à tue-tête" qui signifie d'une voix si forte qu'on étourdit, ce qui résume bien le sens de ce verbe anglais, en compensant la faiblesse relative de "crier".

En rendant "more red gallons of gore" par "une plus copieuse vendange de sang", dans les vers 10 et 11, Baudelaire emploie une modulation facultative qui présente une perspective différente tout en voulant créer la même impression visuelle, celle de la quantité énorme de sang que le roi a versé en tuant les mille personnes dont il est question dans ce poème. Le mot "vendange", qui évoque l'action de récolter des raisins pour ensuite les presser pour faire le vin, a également pour effet d'introduire la métaphore hyperbolique du sang qui est comparé à tout le vin que peut produire la Syrie dont Poe fait mention dans le vers suivant. Par conséquent, il est clair que la métaphore du sang telle qu'elle est traduite par Baudelaire réussit aussi bien que celle de Poe tout en jetant une lumière différente sur la scène décrite. Celle de Poe met l'accent sur les aspects visuel et quantitatif: "red gallons of gore". Celle de Baudelaire met l'accent sur l'énorme quantité de sang, tout en préservant un aspect culturel avec lequel le lecteur français peut s'identifier: le vendange.

Baudelaire respecte aussi la ponctuation et l'hyperbole de Poe, ce qui l'aide à reproduire le ton du texte de

départ. A cet égard, il semble avoir anticipé ce que Newmark suggère plus de 125 ans plus tard quand il soutient qu'il incombe au traducteur de poésie de conserver la ponctuation et les images concrètes qu'il rencontre dans le texte de départ.<sup>10</sup>

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | Who is king but Epiphanes?<br>Say - do you know?     | Qui est roi, si ce n'est<br>Epiphanes?  |
| 15 | Who is king but Epiphanes?<br>Bravo! - bravo!        | Dites - le savez-vous?<br>Qui est roi, si ce n'est<br>Epiphanes?  |
|    | There is none but Epiphanes,<br>No - there is none:  | Bravo!- bravo!  |
|    | So tear down the temples,<br>20 And put out the sun! | Il n'y a pas d'autre roi<br>qu'Epiphanes,   |
|    | ("Four Beasts in One", II,<br>470)                   | Non, - pas d'autre!<br>Ainsi jetez à bas les<br>temples<br>Et éteignez le soleil!<br>("Quatre Bêtes en une", 434) |

Baudelaire reproduit les trois questions oratoires et les répétitions des vers 13 à 16 en les traduisant littéralement, ou presque. Il traduit "but" à l'aide d'une explicitation grammaticale dans les vers 13 et 15. De cette façon, il évite de reproduire une structure de phrase anglaise qui sonnerait mal en français.

Baudelaire ne reproduit pas l'anaphore "there is none" des vers 17 et 18 parce que l'expression, "il n'y a pas d'autre", du vers 17, aurait trop rallongé le vers suivant qu'il veut raccourcir pour rester fidèle à la forme visuelle du texte de départ. (Les vers impairs sont plus longs que les vers pairs dans la strophe qui figure ci-dessus).

Baudelaire ne retient ni la métrique ni la rime de ce poème. Il lui est impossible de reproduire les effets



sonores et rythmiques de Poe sans sacrifier le sens du message. Il semble avoir prévu les commentaires que fera Rousselot plus d'un siècle plus tard: "[Souvent] la recherche ...de la rime risque de faire tomber la traduction dans un poème".<sup>11</sup> Baudelaire contrebalance la perte d'effets sonores et de rime en créant une image plus concrète que l'image visuelle de Poe. Il conserve le ton satirique de Poe et le message du poème. Poe veut satiriser les exploits de guerre du roi Epiphanes et Baudelaire réussit à bien communiquer ce thème en français.

Le prochain poème qui fait l'objet de notre analyse est celui qui figure dans le conte "The Fall of the House of Usher". Ce poème est aussi connu sous le titre: "The Haunted Palace". Il n'a pas de titre français.

|  |   |
|--|---|
| <p>In the greenest of our<br/>valleys,<br/>By good angels tenanted,<br/>Once a fair and lonely palace<br/>Radiant palace -- reared<br/>its head.<br/>5 In the monarch Thought's<br/>dominion<br/>It stood there!<br/>Never seraph spread a pinion<br/>Over fabric half so fair.<br/>("The Haunted Palace", I,<br/>300)</p> | <p>Dans la plus verte de nos<br/>vallées,<br/>Par les bons anges<br/>habitée,<br/>Autrefois un beau et<br/>majestueux palais,<br/>Un rayonnant palais -<br/>dressait son front.<br/>C'était dans le domaine du<br/>monarque Pensée,<br/>C'était là qu'il<br/>s'élevait:<br/>Jamais Séraphin ne déploya<br/>son aile<br/>Sur un édifice à moitié<br/>aussi beau. (346)</p> |
|--|---|

Dans le vers 4, Baudelaire reproduit fidèlement la personnification: "a...palace - reared its head" en utilisant une modulation figée telle qu'enregistrent les

dictionnaires bilingues: "un...palais - dressait son front".

Dans le vers 5, Baudelaire conserve la personnification:

"the monarch Thought's dominion" en la traduisant littéralement et en retenant la majuscule en français.

Bien que Poe utilise le mot érudit "pinion" au vers 7 pour établir la rime avec "dominion", Baudelaire est libre de choisir le mot plus commun "aile" pour le traduire, parce qu'il écrit en vers libres. Il s'agit ici d'une modulation lexicale libre.

Poe utilise le mot "fabric" au vers 8 pour désigner le palais et ainsi créer une allitération en "f" avec "fair". Baudelaire préfère la synonyme moins gauche, "édifice", qui lui permet de prolonger l'allitération en "s" (Séraphin, son, sur, édifice, et aussi) commencée plus tôt.

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | Banners yellow, glorious,<br>golden,  | Des bannières blondes,<br>superbes, dorées,  |
| 10 | On its roof did float and<br>flow<br>(This - all this - was in the<br>olden<br>Time long ago);<br>And every gentle air that<br>dallied,<br>In that sweet day, | A son dôme flottaient et<br>ondulaient;<br>(C'était tout cela, c'était<br>dans le vieux,<br>Dans le très vieux temps)<br>Et, à chaque douce brise qui<br>jouait<br>Dans ces suaves journées, |
| 15 | Along the ramparts plumed and<br>pallid,<br>A winged odor went away.<br>("The Haunted Palace", I,<br>300)   | Le long des remparts chevelus<br>et pâles,<br>S'échappait un parfum<br>ailé. (346-347)   |

En traduisant cette strophe Baudelaire fait de son mieux pour préserver les effets sonores créés par Poe. D'abord, il transforme la répétition du "l" des mots: "yellow, glorious, golden" en une répétition du "b":

"bannières blondes, superbes". Conscient de l'assonance des mots "float and flow" du vers 10, Baudelaire la reproduit grâce à l'imparfait des verbes: "flottaient et ondulaient". Conscient des "o" qui reviennent dans les mots anglais: "golden", "float", "flow", "olden" et "ago", Baudelaire prolonge un effet semblable par l'imparfait du verbe être et l'allitération en "c" de: "C'était - tout cela, c'était". Conscient de la répétition du "l" et du "p" dans le vers 15, Baudelaire les reproduit habilement avec "le long des remparts chevelus et pâles s'échappait un parfum ailé".

Baudelaire conserve la personnification de "ramparts...pallid" du vers 15 en la renforçant à l'aide d'un adjectif dans "ramparts chevelus et pâles".

Baudelaire retient la métaphore "winged odor" du vers 16 en la traduisant littéralement.

|   |  |
|---|--|
| Wanderers in that happy valley                                  | Les voyageurs, dans cette heureuse vallée    |
| Through two luminous windows saw                                | A travers deux fenêtres lumineuses, voyaient |
| Spirits moving musically  | Des esprits qui se mouvaient harmonieusement |
| 20 To a lute's well-tuned law;                                  | Au commandement d'un luth bien accordé       |
| Round about a throne, where sitting                             | Tout autour d'un trône, où, siégeant         |
| (Porphyrogene!)   | - Un vrai Porphyrogène, celui-là!            |
| In state his glory well befitting,                              | Dans un appareil digne de sa gloire,         |
| The ruler of the realm was seen. ("The Haunted Palace", I, 300) | Apparaissait le maître du royaume. (347)     |

Baudelaire rend l'allitération en "m" du vers 19 par une autre plus longue et moins forte: "mouvaient

harmonieusement au commandement", mais cela malheureusement aux dépens de la possibilité de mieux rendre une deuxième allitération: "lute's well-tuned law" qui figure dans le vers prochain.

Baudelaire crée une assonance en "ou" trois vers avant la fin de cette strophe avec: "tout autour d'un trône, où". Cette assonance et l'allitération en "t" qu'il crée en même temps ont pour effet de compenser la perte d'allitération qui se produit ailleurs dans sa version de cette strophe.

Baudelaire fait une amplification en français, tout en adoptant le ton de la conversation pour mieux communiquer la surprise chez le poète qu'on voit au vers 22.

Dans le vers 24, Baudelaire utilise la voix active pour traduire la voix passive en anglais. Il s'agit d'une modulation plutôt figée puisqu'il évite la voix passive en voulant mieux communiquer tous les détails.

|    |  |  |
|----|--|--|
| 25 | And all with pearl and ruby<br>glowing<br>Was the fair palace door,<br>Through which came flowing,<br>flowing, flowing<br>And sparkling evermore,<br>A troop of Echoes whose sweet<br>duty | Et tout étincellant de<br>nacre et de rubis<br>Etait la porte du beau<br>palais,<br>Par laquelle coulait à<br>flots, à flots, à flots,<br>Et pétillait incessamment<br>Une troupe d'Echos dont<br>l'agréable fonction<br>Etait simplement de<br>chanter,<br>Avec des accents d'une<br>beauté,<br>L'esprit et la sagesse de<br>leur roi.(347) |
| 30 | Was but to sing,<br>In voices of surprising<br>beauty,<br>The wit and wisdom of their<br>king ("The Haunted Palace",<br>I, 330)  |  |

Au vers 27, Baudelaire utilise une modulation libre que les dictionnaires n'enregistrent pas encore: "coulait à

flots" avec répétition des mots "à flots" à trois reprises pour intensifier le sens de "flowing, flowing, flowing", soit le retentissement des échos dont parle Poe. Il se soucie de reproduire les effets poétiques qui relèvent du son, tels que: l'allitération, l'assonance et l'anaphore.

Baudelaire conserve la personnification du vers 29: "a troop of Echoes whose ...duty...was to sing" en la traduisant littéralement.

Au vers 32 Baudelaire essaie de compenser la perte de la consonance de "wit and wisdom" à l'aide de la répétition du "s" dans son expression équivalente: "l'esprit et la sagesse".

Baudelaire respecte aussi la disposition des vers de Poe, (les vers pairs sont plus longs que les vers impairs), mais il doit en varier la métrique à cause des ressources lexicales restreintes à sa disposition.

|  |  |
|--|--|
| <p>But evil things, in robes of<br/>sorrow,<br/>Assailed the monarch's high<br/>estate;<br/>35 (Ah, let us mourn, for never<br/>morrow<br/>Shall dawn upon him,<br/>desolate!)<br/>And, round about his home,<br/>the glory<br/>That blushed and bloomed<br/>Is but a dim-remembered story<br/>40 Of the old time entombed.<br/>("The Haunted Palace", I,<br/>300)</p> | <p>Mais des êtres de malheur,<br/>en robes de deuil,<br/>Ont assailli la haute<br/>autorité<br/>- Ah! pleurons! car jamais<br/>l'aube d'un lendemain<br/>Ne brillera sur lui, le<br/>désolé! -<br/>Et, tout autour de sa<br/>demeure, la gloire<br/>Qui s'empourprait et<br/>florissait<br/>N'est plus qu'une histoire,<br/>souvenir ténébreux<br/>Des vieux âges défunts.<br/>(347)</p> |
|--|--|

Au vers 33, Baudelaire emploie la transposition

facultative (adjectif rendu par un substantif précédé d'une préposition) pour traduire "evil" au lieu de le rendre littéralement. Grâce à son "êtres de malheur", Baudelaire intensifie l'effet surnaturel des mots de Poe tout en amplifiant la personnification, car ils portent des "robes de deuil".

Baudelaire n'a pas retenu l'allitération qu'il rencontre dans "blushed and bloomed" au vers 38, mais il réussit à bien rendre la connotation de couleur que suggère "blushed" en traduisant ce mot par "empourprait". Il compense la perte d'allitération en créant une assonance à l'aide du temps imparfait. Nous signalons par ailleurs qu'il a déjà fait preuve de son talent lorsqu'il s'agit de compenser la perte d'une assonance ou d'une allitération à l'aide d'une autre. Cette compensation est un procédé de traduction qui, selon Vinay et Darbelnet, "vise à garder la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit".<sup>12</sup>

Baudelaire crée une métaphore: "histoire, souvenir ténébreux" que Poe ne fait que suggérer au vers 39. Puisque cette métaphore aide le lecteur à mieux comprendre une idée plutôt abstraite chez Poe, la traduction comporte un gain sensible.

Baudelaire traduit "old time entombed" au vers 40 par "des vieux âges défunts" en se servant d'une double modulation. D'abord, "time", au singulier en anglais,

devient "âges", au pluriel en français. Deuxièmement, le mot concret, "entombed", devient un mot abstrait, "défunt", chez Baudelaire, ce qui préserve la personnification de Poe, mais qui ne respecte pas l'image concrète de la version anglaise.

And travellers now within  
that valley,  
    Through the red-litten  
windows see  
Vast forms that move  
fantastically  
    To a discordant melody;  
45 While, like a rapid ghastly  
river,  
    Through the pale door;  
A hideous throng rush out  
forever,  
    And laugh - but smile no  
more. ("The Haunted Palace",  
I, 300)

Et maintenant les voyageurs,  
dans cette vallée,  
    A travers les fenêtres  
rougeâtres, voient  
De vastes formes qui se  
meuvent fantastiquement  
    Aux sons d'une musique  
discordante;  
Pendant que, comme une  
rivière rapide et lugubre,  
    A travers la porte pâle,  
Une hideuse multitude se rue  
éternellement,  
    Qui va éclatant de rire,  
ne pouvant plus sourire.  
(347)

Baudelaire traduit "melody" du vers 44 par "sons d'une musique", soit par une explicitation en français qui rend le message plus précis.

Baudelaire conserve la comparaison et l'allitération de "like a rapid ghastly river...a hideous throng rush out" des vers 45 à 47 en les rendant par "comme une rivière rapide et lugubre...une hideuse multitude se rue", soit par une traduction presque littérale. Cependant, le verbe "se ruer" qu'utilise Baudelaire pour rendre "rush out" dénote un aspect violent que le texte anglais ne fait que suggérer.

Le prochain poème qui fait l'objet de notre analyse figure dans le conte "Ligeia". Ce poème est également connu sous le titre: "The Conqueror Worm".

|   |  |
|---|--|
| <p>Lo! 'tis a gala night<br/>         Within the lonesome latter<br/>         years!<br/>         An angel throng, bewinged,<br/>         bedight<br/>         In veils, and drowned in<br/>         tears,<br/>         5 Sit in a theatre, to see<br/>         A play of hopes and fears,<br/>         While the orchestra breathes<br/>         fitfully<br/>         The music of the spheres.<br/>         ("The Conqueror Worm", I,<br/>         459)</p> | <p>Voyez! c'est nuit de gala<br/>         Depuis ces dernières<br/>         années désolées!<br/>         Une multitude d'anges, ailés,<br/>         ornés<br/>         De voiles, et noyés dans<br/>         les larmes,<br/>         Est assise dans un théâtre,<br/>         pour voir<br/>         Un drame d'espérance et<br/>         de craintes,<br/>         Pendant que l'orchestre<br/>         soupire par intervalles<br/>         La musique des sphères.<br/>         (247)</p> |
|---|--|

Tout en transformant l'allitération en "l" qu'il rencontre dans le vers 2 de Poe en allitération en "d", Baudelaire y ajoute une assonance en "é": "ces dernières années désolées". Au vers 4, Baudelaire traduit la métaphore "drowned in tears" littéralement. Baudelaire rend le pluriel, "hopes" du vers 6, par le singulier, "espérance", ce qui constitue une modulation libre.

Au vers 7, Baudelaire emploie un verbe à sens plus figuré, "soupire", pour décrire l'orchestre qui "breathes", ce qui est une modulation libre qui contribue à reproduire la personnification chez Poe. Il se sert d'une transposition facultative, "par intervalles", pour rendre "fitfully". La locution adverbiale temporelle chez Baudelaire reste plus abstraite que l'adverbe de manière qu'utilise Poe. A notre avis, il s'agit d'une perte subtile chez Baudelaire, car son expression est moins concrète que celle de Poe.



|    |  |  |
|----|--|--|
|    | Mimes in the form of God on<br>high,   | Des mimes, faits à l'image<br>du Dieu très haut,   |
| 10 | Mutter and mumble low,<br>And hither and thither fly;<br>Mere puppets they, who<br>come and go<br>At bidding of vast formless<br>things<br>That shift the scenery to<br>and fro, | Marmottent et marmonnent<br>tout bas<br>Et voltigent de côté et<br>d'autre;<br>Pauvres poupées qui<br>vont et viennent<br>Au commandement des vastes<br>êtres sans forme |
| 15 | Flapping from out their<br>condor wings<br>Invisible Woe!<br>("The Conqueror Worm",<br>I, 459)   | Qui transportent la<br>scène ça et là<br>Secouant de leurs ailes de<br>condor<br>L'invisible Malheur!<br>(248)   |

Baudelaire conserve bien l'allitération dans "mutter and mumble" en la rendant par "marmottent et marmonnent" au vers 10. Il étoffe l'adverbe anglais "low" à l'aide des deux adverbes français "tout bas". Au vers 11, Baudelaire modernise les expressions gothiques de Poe: "hither and thither" en les rendant par "de côté et d'autre". Il traduit le verbe "fly" à l'aide d'un verbe français à sens beaucoup plus figuré: "voltigent", ce qui constitue une modulation libre.

Au vers 12, Baudelaire fait un gain important en traduisant "mere puppets" par "pauvres poupées", ce qui comporte une allitération. De plus, il crée encore une allitération en mettant "vont et viennent" pour "come and go". En même temps, il conserve la métaphore des mimes-poupées de Poe en la traduisant littéralement. Très conscient du style de Poe qui regorge d'allitérations et d'assonances, Baudelaire s'efforce de reproduire ou de

compenser la perte de ces traits de style en traduisant ses poèmes. Newmark soulignera plus de 130 ans plus tard l'importance de reproduire les allitérations et les assonances en les traduisant.<sup>13</sup>

Au vers 13, Baudelaire utilise une transposition à la fois facile et obligatoire: "sans forme" pour traduire "formless".

Au vers 15, Baudelaire conserve la métaphore de Poe en la traduisant littéralement. Malheureusement, il ne retient pas l'allitération en "f" de Poe. Sans doute que c'est là la raison pour laquelle il a fait un gain d'allitération au vers 12 déjà cité. Au vers suivant, Baudelaire conserve la personnification de "Woe" en la rendant par "Malheur", avec majuscule.

|   |   |
|---|---|
| <p>That motley drama! - oh, be<br/>sure<br/>It shall not be forgot!<br/>With its Phantom chased for<br/>evermore,<br/>20 By a crowd that seize it<br/>not,<br/>Through a circle that ever<br/>returneth in<br/>To the self-same spot;<br/>And much of Madness, and<br/>more of Sin<br/>And Horror, the soul of the<br/>plot! ("The Conqueror Worm",<br/>I, 459)</p> | <p>Ce drame bigarré! oh! à coup<br/>sur,<br/>Il ne sera pas oublié,<br/>Avec son Fantôme éternelle-<br/>ment pourchassé<br/>Par une foule qui ne peut<br/>pas le saisir,<br/>A travers un cercle qui<br/>retourne<br/>Sur lui-même, exactement<br/>au même point!<br/>Et beaucoup de Folie, et<br/>encore plus de Péché<br/>Et d'Horreur font l'âme<br/>de l'intrigue!(248)</p> |
|---|---|

Au vers 17, Baudelaire choisit un mot descriptif, "bigarré", qui dénote ce qui a des formes disparates ou des couleurs variées (qui tranchent l'une avec l'autre) pour rendre "motley" en français. Il s'agit d'une modulation obligatoire qu'enregistrent les dictionnaires.

Aux vers 21 et 22, Baudelaire modernise l'archaïsme "returneth", mais il ne retient pas les allitérations de Poe. Il s'agit d'une perte sensible, mais comme Ranka Kuic l'affirmera plus d'un siècle plus tard, il est souvent presque impossible de reproduire dans la langue d'arrivée la musicalité du poème original.<sup>14</sup>

Baudelaire utilise une allitération en "p" pour compenser la perte de l'allitération en "m" au vers 23. Il crée un parallélisme habile à l'aide de mots à deux syllabes: "Folie", "Péché", "Horreur", pour traduire les personnifications: Madness, Sin, and Horror, qui deviennent l'âme de l'intrigue du drame qu'on va bientôt voir. Ce parallélisme contribue aussi à compenser la perte de l'allitération en "m" signalée plus haut.

|    |   |  |
|----|---|--|
| 25 | But see, amid the mimic rout<br>A crawling shape intrude!<br>A blood-red thing that<br>writhes from out<br>The scenic solitude!<br>It writhes! - it writhes!<br>with mortal pangs | Mais voyez à travers la cohue<br>des mimes,<br>Une forme rampante fait<br>son entrée!<br>Une chose rouge de sang qui<br>vient en se tordant<br>De la partie solitaire de<br>la scène!                            |
| 30 | The mimes become its food,<br>And the seraphs sob at vermin<br>fangs<br>In human gore imbued.<br>("The Conqueror Worm", I,<br>459-460)  | Elle se tord! elle se tord! -<br>Avec des angoisses mortelles<br>Les mimes deviennent sa<br>pâture,<br>Et les séraphins sanglotent<br>en voyant les dents du ver<br>Mâcher des caillots de<br>sang humain. (248) |

Au vers 25, Baudelaire se sert d'une transposition pour rendre "mimic rout"; le substantif français "mimes" remplace l'adjectif anglais "mimic".

Au vers 26, Baudelaire trouve une traduction littérale heureuse, "une forme rampant", pour rendre "a crawling shape". Il se sert aussi d'une explicitation, "fait son entrée", pour rendre "intrudes". Toutefois, le verbe anglais comporte des connotations péjoratives, à savoir l'idée d'une menace et d'une entrée sans autorisation que l'expression française ne prévoit pas.

L'expression de Poe: "a blood-red thing", au vers 27 met l'accent sur la couleur de cette forme en suggérant la source de cette couleur. Mais l'expression de Baudelaire: "une chose rouge de sang" suggère que la forme est déjà couverte de sang, et devient donc plus explicite sur ce point. Baudelaire a utilisé une transposition facultative en rendant "that writhes from out" par "qui vient en se tordant", ce qui comprend l'étoffement des deux prépositions: "from" et "out", par un verbe, "vient". C'est un chassé-croisé.

Au vers 30, Baudelaire utilise le mot connotatif heureux "pâturage" pour traduire "food": "pâturage" évoque tout ce qui sert à la nourriture des animaux aussi bien qu'à un besoin, à une passion. Ensuite, Baudelaire étouffe la préposition "at" du vers suivant à l'aide du gérondif du verbe "voir".

Baudelaire utilise une explicitation au vers 32: "des caillots de sang", pour rendre "gore" avec précision. Il utilise aussi une modulation libre: "mâcher", pour rendre l'adjectif "imbued", tout en adoptant une perspective

différente de celle de Poe. Poe décrit les dents du ver toutes couvertes de sang humain; Baudelaire préfère nous montrer ces mêmes dents en train de mâcher les caillots de sang. L'effet dynamique équivalent que produit Baudelaire est le même que celui que provoque Poe auprès de son lecteur. Par ailleurs, Baudelaire évite de reproduire l'inversion maladroite que fait Poe en mettant l'adjectif "imbued" à la fin de son vers. Baudelaire n'a pas besoin de sacrifier le fond à la forme pour assurer la rime.

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | Out - out are the lights -<br>out all!<br>And over each quivering<br>form,  | Toutes les lumières<br>s'éteignent, toutes, toutes!<br>Et sur chaque forme<br>frissonnante,  |
| 35 | The curtain, a funeral pall,<br>Comes down with the rush of<br>a storm,<br>And the angels, all pallid<br>and wan,<br>Uprising, unveiling, affirm<br>That the play is the tragedy,<br>"Man", | Le rideau, vaste drap<br>mortuaire,<br>Descend avec la violence<br>d'une tempête,<br>- Et les anges, tous pâles et<br>blêmes,<br>Se levant et se<br>dévoilant, affirment |
| 40 | And its hero, the Conqueror<br>Worm. ("The Conqueror Worm",<br>I, 460)  | Que ce drame est une tragédie<br>qui s'appelle l'Homme,<br>Et dont le héros est le<br>ver conquérant. (248)  |

Bien que Baudelaire reproduise la répétition du vers 33, il se sert d'une structure de phrase moins entortillée et plus courante en français.

Au vers 34, Baudelaire crée une allitération en "f" que le texte anglais ne contient pas. Etant donné qu'il essaie de bien rendre les allitérations fréquentes qu'il rencontre chez Poe, et qu'il lui est parfois impossible de le faire, faute de ressources lexicaux dans la langue française, cette

compensation lui sera permise par des théoriciens de la traduction moderne tels que Vinay et Darbelnet. Selon eux, la compensation "vise à garder la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pas pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit".<sup>15</sup>

Baudelaire conserve la métaphore du rideau-drap mortuaire, soit "the curtain-funeral pall" du vers 35, en la traduisant littéralement. Mais il ajoute l'adjectif, "vaste", afin de mieux communiquer la grandeur de ce rideau qui couvre tout quand les lumières s'éteignent.

Baudelaire dépouille l'expression "comes down" du prochain vers en la traduisant par "descend", ce qui lui permet de faire une économie lexicale du genre dont parleront Vinay et Darbelnet un siècle plus tard.<sup>16</sup> Il conserve la métaphore: "with the rush of a storm", en la traduisant par "avec la violence d'une tempête". Néanmoins, le mot "rush" décrit l'arrivée de la tempête, tandis que le mot français, "violence", évoque plutôt sa fureur. Il s'agit d'une modulation.

Baudelaire reproduit la structure parallèle que suggère la répétition du préfixe "un" et du suffixe "-ing" du vers 38 en ayant recours aux participes présents des verbes pronominaux "se lever" et "se dévoiler".

Baudelaire transpose l'article anglais "the" du vers 39 en le remplaçant par l'adjectif démonstratif plus heureux, "ce". Il remplace aussi les guillemets autour du titre de cette tragédie "Man" par une explicitation en français: "qui

s'appelle l'Homme". Il s'ensuit qu'il présente l'idée de Poe sous un jour différent, soit à l'aide d'une modulation libre. Baudelaire utilise une traduction littérale pour conserver la personnification contenue dans le vers 40.

Compte tenu des gains et des pertes les plus remarquables qu'a faits Baudelaire en traduisant "The Haunted Palace" et "The Conqueror Worm", et de la fidèle reproduction du message et du style de Poe, la qualité des versions que Baudelaire nous offre de ces deux poèmes est au moins égale, sinon supérieure à celle des textes de départ. Baudelaire s'applique d'abord à communiquer le message de Poe, en rendant aussi clairement que possible toutes les figures de style et de rhétorique de celui-ci et en compensant la perte de certaines allitérations et assonances par des gains du même genre là où les ressources de la langue française le lui permettent. A cet égard, Baudelaire s'avère très sensible aux nuances sonores des mots anglais, car il s'efforce de reproduire les mêmes effets en français, bien qu'il ne reproduise ni la métrique ni les effets rythmiques de Poe. Ceci renforce notre thèse que Baudelaire possède une meilleure connaissance de la langue anglaise que celle que certains de ses critiques littéraires lui attribuent. Enfin, notre traducteur reste fidèle à l'esprit de la langue d'arrivée, car il évite de produire les expressions gothiques et les structures de phrase entortillées de Poe, qui parfois sacrifie le fond de son texte à la forme de celui-ci.

Kuic dit dans son "Translating English Romantic Poetry" que "the true translator of poetry will follow the law of the three kinds of faithfulness: his translation will be true to the meaning of the original, to the music of the original, and to the spirit of his mother tongue".<sup>17</sup>

Baudelaire a pressenti la valeur de ces trois critères plus de cent ans plus tôt en traduisant les poèmes que nous venons d'analyser. Bien entendu, il y a fait quelques petites pertes de musicalité, mais elles ne nuisent pas trop à la valeur poétique de la version qu'il nous offre de ces poèmes de Poe.

#### THE RAVEN

Nous passons maintenant au plus célèbre des poèmes de Poe, "The Raven", publié en 1845. Baudelaire a publié sa traduction de ce poème pour la première fois en 1853 dans L'Artiste, puis encore en 1854 dans Le Pays, et enfin en 1859 dans La Revue française.<sup>18</sup> Ce poème est admiré à cause de sa musicalité, qui s'adapte si bien à l'atmosphère de mélancolie, d'hallucinations visuelles et auditives, et l'atmosphère de la prémonition mystérieuse qui le caractérise. Dans ce poème de Poe, le son magique des mots suggère le côté sombre de l'expérience humaine ainsi que la tristesse certaine que réserve l'avenir pour le poète.

Once upon a midnight dreary,      "Une fois, sur le minuit



|   |   |  |
|---|---|--|
|   | while I pondered, weak and weary,   | lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué,   |
| 2 | Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—  | sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée  |
|   | While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  | pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un                                  |
| 4 | As of some one gently tapping, rapping at my chamber door. "Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door— | frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. "C'est quelque visiteur, - murmurai-je, - qui frappe à la porte de ma chambre; ce |
| 6 | Only this and nothing more." ("The Raven", II, 7)   | n'est que cela, et rien de plus." ("Le Corbeau", 980)  |

Le premier vers se distingue par sa rime intérieure, son assonance en "ea", et son allitération en "w" dans les mots: "once", "while", "weak" et "weary", effets musicaux que Baudelaire ne réussit pas à reproduire dans sa traduction de ce poème. Bien que Baudelaire reproduise une allitération en "f" avec "faible et fatigué", ainsi qu'une assonance en "u", l'effet sonore que ces figures de style fournissent n'est pas aussi fort que celui de Poe. De plus, il n'a rien fait pour compenser la perte de la rime intérieure.

Au vers 2, Baudelaire reproduit l'effet de l'allitération en "k" des mots "quaint and curious", et de l'assonance en "o" des mots "forgotten lore", à l'aide de l'assonance de "précieux et curieux", et la répétition des "u" dans les mots: "sur", "curieux", "volume" et "une". Mais ces sons français n'évoquent pas la même atmosphère de mystère et de malheur que suggèrent les sons anglais.

Au vers 3, Baudelaire utilise l'explicitation: "je donnais de la tête", pour rendre "I nodded", mais ce choix

de mots ne lui permet pas de reproduire l'allitération en "n" dans "nodded, nearly napping". Il la remplace par une autre, en "s", avec les mots: "presque assoupi, soudain il se fit" avec succès. Malheureusement, la rime intérieure de: "napping" et "tapping" lui échappe.

Chez Poe, la répétition du mot "rapping" suggère la signification du vers 4. Baudelaire, conscient du fait qu'il devait faire quelque chose pour reproduire cette onomatopée en français, opte pour la répétition du "e" nasal des mots: "tapotement", "frappant", et "doucement". Mais encore une fois, le son de ces mots s'adapte mal à l'évocation du son que fait quelqu'un qui frappe à la porte. Il s'agit donc d'une perte de sens considérable chez Baudelaire ici. A vrai dire, l'effet des mots de Poe devient grammaticalement impossible à reproduire en français. Babler en est fort conscient quand il affirme dans son article, "Poe's 'Raven' and the Translation of Poetry" que parmi tous les devoirs auxquels doit penser celui qui traduit les vers: "the main one is...to make a poem in his own language, which, while giving a maximum of the meaning of the original, also renders as much as possible of its sounds and musical cadences".<sup>19</sup> Il est évident que les ressources lexicaux de la langue française ne facilitent pas la tâche de Baudelaire ici. Ranka Kuic souligne que la poésie romantique constitue un grand défi pour le traducteur parce qu'il est souvent très difficile de reproduire dans la langue d'arrivée la musicalité du poème original.<sup>20</sup>

La structure grammaticale de la phrase que propose Baudelaire pour traduire le vers 5 ne lui permet pas de répéter un bon équivalent du mot "tapping", mot qui rappelle la rime intérieure des vers précédents, et qui reproduit en même temps le son des tapotements à la porte. De plus, le mot "door", qui revient pour rimer avec "door" et "lore" des vers précédents, et dont le son contribue à créer l'atmosphère de mystère qui caractérise cette strophe, va rimer aussi avec "more" à la fin du vers prochain. Baudelaire, qui traduit le message entier presque littéralement en prose, ne reproduit pas ces effets sonores de la version anglaise. C'est-à-dire qu'il nous offre une traduction sémantique et non pas une traduction communicative; il s'applique beaucoup plus au fond qu'à la forme du texte.

Le vers 6, qui n'a que sept syllabes, est beaucoup plus court que les autres, effet qui est également perdu dans la version de Baudelaire. Baudelaire fait une explicitation grammaticale: "ce n'est que cela", pour rendre le sens de "Only this". Cette version a pour effet de rallonger une phrase qui devrait être plus courte pour reproduire l'effet du vers de Poe. Il s'agit donc, d'une perte stylistique assez importante chez Baudelaire. Babler soutient également que la traduction d'un poème "should be faithful also to the form".<sup>21</sup> Benito Pelegrin affirme que "la forme...la mètre...la rime...sont des éléments constitutifs du poème dont rien ne légitime l'éclusion".<sup>22</sup> Donc, en traduisant ce

poème de Poe en prose, Baudelaire sacrifie certains éléments subtils qui contribuent tous au message global du poète.

|  |  |
|--|--|
| <p>Ah, distinctly I remember it<br/>was a bleak December,<br/>8 And each separate dying ember<br/>wrought its ghost upon the<br/>floor.<br/>Eagerly I wished the morrow;<br/>vainly I had sought to borrow<br/>10 From my books surcease of<br/>sorrow - sorrow for the lost<br/>Lenore-<br/>For the rare and radiant<br/>maiden whom the angels name<br/>Lenore<br/>12 Nameless here for evermore.<br/>("The Raven", II, 7)</p> | <p>Ah! distinctement je me<br/>souviens que c'était dans le<br/>glacial décembre, et chaque<br/>tison brodait à son tour le<br/>plancher du reflet de son<br/>agonie. Ardemment je<br/>désirais le matin; en vain<br/>m'étais-je efforcé de tirer<br/>de mes livres un sursis à ma<br/>tristesse, ma tristesse pour<br/>ma Lénore perdue, pour la<br/>précieuse et rayonnante fille<br/>que les anges nomment Lénore,<br/>et qu'ici on ne nommera<br/>jamais plus. ("Le Corbeau",<br/>980)</p> |
|--|--|

Baudelaire sacrifie plusieurs effets qui figurent dans cette strophe parce qu'il a rendu ce poème en prose. Il s'agit de: la rime intérieure des quatre premiers vers; la voyelle "o" à la fin des vers 2, 4, 5 et 6; la répétition du mot qui évoque la rime intérieure au début de la deuxième moitié du vers 4; et la longueur (seulement sept syllabes) du vers 6. Par conséquent, il se concentre sur la reproduction fidèle des figures de style et de rhétorique afin de bien communiquer le reste du message de Poe.

Au vers 7, il a rendu l'adjectif "bleak", qui évoque un paysage à la fois morne et désolé, par "glacial", mot à sens beaucoup plus restreint en français, et qui évoque la température plutôt froide de ce mois d'hiver. Chez Poe, la répétition des consonnes "b" et "d", ainsi que les assonances qui résultent de la rime intérieure: "remember" et "December", contribuent à créer l'atmosphère de

désolation dont il est question ici. Baudelaire essaie de produire le même effet, avec moins de succès par ailleurs, en créant l'allitération en "d" avec les mots:

"distinctement", "dans", et "décembre", et la répétition du son "s" dans les mots: "distictement", "souviens", "c'était", "glacial" et "décembre". Le problème c'est que les "d" et les "s" ne se réunissent pas de la même façon en français que les sons similaires "b" et "d" en anglais pour produire l'effet de désolation dont parle Poe lorsqu'il décrit la scène de ce poème.

Au vers 8, Baudelaire fait une économie en traduisant "dying ember" par "tison" qui dénote le reste d'un morceau de bois dont une partie a brûlé, soit le dépouillement de l'adjectif en anglais. Par ailleurs, il préserve la personnification: "dying ember wrought its ghost", en adoptant une modulation figée: le tison brode "le plancher du reflet de son agonie".

Le point de vue différent que propose Baudelaire peut se justifier difficilement; il lui était possible de traduire cette figure de style littéralement avec succès en français. (Un tison peut mourir au sens figuré.) Quand même, l'image visuelle qu'il crée chez son lecteur ressemble à celle que produit Poe pour le lecteur anglais. Chez Poe, le mot "dying" suggère la mort du "ember" qui s'éteint; chez Baudelaire, "agonie" suggère la douleur et la souffrance du tison qui s'éteint.

Au vers 9, Baudelaire tente de reproduire l'assonance

en "o" qui revient souvent dans ce poème, à l'aide des mots "morrow" et "sorrow", et il réussit jusqu'à un certain point avec "matin, en vain". Son choix du mot "ardemment" pour rendre "eagerly", constitue un petit gain en français, parce qu'il rappelle mieux le tison qui est en voie de s'éteindre dans le vers précédent. Il crée une synecdoque en rendant "morrow" par "le matin", ce qui est encore un gain qui a pour but de compenser les nombreuses pertes de nature stylistique faites jusqu'ici.

Baudelaire devait faire face à deux allitérations en "s" et en "l" au vers 10. Il reproduit d'une manière très heureuse l'allitération en "s", avec son "sursis à ma tristesse", mais il est obligé de sacrifier celle fournie par "the lost Lenore", faute de ressources adéquates dans la langue française. Toutefois, il va compenser cette perte dans sa traduction du vers suivant.

Baudelaire fait un gain considérable au vers 11 en créant l'allitération en "p" avec les mots: "ma tristesse pour ma Lénore perdue, pour la précieuse..." Comme nous l'avons déjà indiqué, il est en droit de faire ceci, car il ne fait que rattraper un certain élément de style que les ressources de la langue française ne lui permettraient pas de communiquer d'une manière adéquate ailleurs dans sa traduction du poème. C'est l'effet stylistique total qui importe. Comme Vinay et Darbelnet signaleront plus d'un siècle plus tard, "le bon traducteur ne traduit pas seulement les mots, mais la pensée qui est derrière et

...pour cela, il se réfère constamment au contexte et à la situation."<sup>23</sup>

Baudelaire devait faire face encore au vers à sept syllabes que Poe utilise pour terminer chaque strophe du poème. Heureusement, ce refrain qui comporte presque toujours le mot, "Nevermore", mot anglais qui évoque le croassement du corbeau qui est au sein du message, et qui suggère un ton de désespoir, peut se traduire littéralement par "jamais plus" en français, sans perdre sa sonorité évocatrice. Il s'agit d'une excellente traduction littérale qui reproduit un effet sonore de l'original.

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | And the silken sad uncertain<br>rustling of each purple<br>curtain   | Et le soyeux, triste et vague<br>bruissement des rideaux<br>pourprés me pénétrait, me   |
| 14 | Thrilled me - filled me with<br>fantastic terrors never felt<br>before;<br>So that now, to still the<br>beating of my heart, I stood<br>repeating: | remplissait de terreurs<br>fantastiques, inconnues pour<br>moi jusqu'à ce jour; si bien<br>qu'enfin, pour apaiser le<br>battement de mon coeur, je me<br>dressai, répétant: "C'est  |
| 16 | "'Tis some visitor entreating<br>at my chamber door-<br>Some late visitor entreating<br>entrance at my chamber door;                               | quelque visiteur qui<br>sollicite l'entrée à la porte<br>de ma chambre, quelque<br>visiteur attardé sollicitant   |
| 18 | That it is and nothing more."  | l'entrée à la porte de ma<br>chambre; - c'est cela même,<br>et rien de plus."   |
|    | Presently my soul grew<br>stronger; hesitating no<br>longer,   | Mon âme en ce moment se<br>sentit plus forte. N'hési-<br>tant donc pas plus longtemps:  |
| 20 | "Sir," said I, "or Madam,<br>truly your forgiveness I<br>implore;<br>But the fact is I was<br>napping and so gently you<br>came rapping,           | "Monsieur, - dis-je, - ou<br>madame, en vérité, j'implore<br>votre pardon; mais le fait<br>est que je sommeillais, et<br>vous êtes venu frapper si<br>doucement, si faiblement vous |
| 22 | And so faintly you came<br>tapping, tapping at my<br>chamber door,<br>That I scarce was sure I<br>heard you" - here I opened                       | êtes venu taper à la porte<br>de ma chambre, qu'à peine<br>étais-je certain de vous<br>avoir entendu." Et alors<br>j'ouvris la porte toute  |

|  |   |
|--|---|
| <p>wide the door;<br/>24 Darkness there and nothing<br/>more. ("The Raven", II,<br/>7-8)</p> | <p>grande; - les ténèbres, et<br/>rien de plus! ("Le Corbeau",<br/>981)</p> |
|--|---|

Ces strophes contiennent des rimes intérieures, des onomatopées et des répétitions de sons, de parties de mots, et de mots-clefs que Baudelaire ne réussit pas à reproduire toutes. Là, où il reproduit des allitérations, il arrive souvent qu'elles sont moins rapprochées les unes des autres ou qu'elles ne mettent pas l'accent sur les mêmes mots-clefs ou idées-clefs que dans le texte de départ.

Il y a beaucoup d'allitérations, surtout en "s", au vers 13 de Poe. Baudelaire essaie de les reproduire par les mots: "soyeux", "triste" et "bruissement", (ce dernier mot rend bien "rustling", en comportant une onomatopée analogue), mais il n'obtient pas le même succès parce que les allitérations sont plus nombreuses et plus rapprochées les unes des autres chez Poe.

En rendant "thrilled me - filled me" par: "me pénétrait - me remplissait" au vers 14, Baudelaire réussit à reproduire l'assonance qu'on rencontre chez Poe. Par ailleurs, les mots, "pénétrait...de terreurs", communiquent mieux l'image de terreur que Poe cherche à transmettre à son lecteur que les mots, "thrilled me ...with terrors" ne le font en anglais. Nous croyons que Poe a choisi le mot "thrilled" parce qu'il rimait avec "filled", ainsi sacrifiant un peu de son sens à la forme.

Baudelaire varie un peu la répétition que contiennent



les vers 16 et 17 en utilisant le pronom sujet suivi du temps présent du verbe "solliciter" au lieu du participe présent, cela afin d'éviter de produire une structure de phrase anglaise.

Il y a au vers 19 une allitération en "s" qui ne produit pas le même effet dans le texte d'arrivée que celui du texte de départ parce qu'elle met en relief des mots d'importance secondaire: "soul grew stronger" et "âme ...se sentit plus fort". Même la deuxième allitération que crée Baudelaire: "mon âme en ce moment", accompagnée de la répétition du son "on" dans les mots "mon âme" et "moment" ne réussit pas à compenser cette perte entièrement pour la même raison. Malheureusement, les ressources de la langue française ne permettent pas à Baudelaire de produire le même effet que celui qu'il rencontre chez Poe.

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | Deep into that darkness<br>peering, long I stood there<br>wondering, fearing, | Scrutant profondément ces<br>ténébres, je me tins long-<br>temps plein d'étonnement, de          |
| 26 | Doubting, dreaming dreams no<br>mortals ever dared to dream<br>before;        | crainte, de doute, rêvant des<br>rêves qu'aucun mortel n'a<br>jamais osé rêver; mais le          |
|    | But the silence was unbroken,<br>and the stillness gave no<br>token,          | silence ne fut pas troublé,<br>et l'immobilité ne donna<br>aucun signe, et le seul mot           |
| 28 | And the only word there<br>spoken was the whispered<br>word, "Lenore!"        | proféré fut un nom chuchoté:<br>"Lénoire!" - C'était moi qui<br>le chuchotais, et un écho à      |
|    | This I whispered, and an echo<br>murmured back the word,<br>"Lenore!"-        | son tour murmura ce mot:<br>"Lénoire!" Purement cela, et<br>rien de plus. ("Le Corbeau",<br>981) |
| 30 | Merely this and nothing more.<br>("The Raven", II, 8)                         |  |

Les vers 25 et 26, qui se distinguent par le nombre élevé des mots qui commencent par "d", sont un véritable

défi pour le traducteur qui veut rester fidèle au message du texte de départ tout en respectant les effets sonores et la musicalité de Poe. Baudelaire ne se soucie pas de reproduire la rime intérieure qu'il rencontre dans ces vers de Poe. Néanmoins, il fait un grand effort pour reproduire l'allitération en "d" ainsi que le parallélisme: "wondering, fearing, doubting, dreaming" de Poe, en les traduisant comme suit: "je me tins longtemps plein d'étonnement, de crainte, de doute, rêvant". L'expression ainsi écrite par Baudelaire regorge d'allitérations en "t" et en "d", tout en retenant le parallélisme de Poe. Baudelaire renverse l'ordre des mots au début du vers 25 afin d'éviter de reproduire une mauvaise structure de phrase anglaise, et il utilise une modulation figée en rendant "no mortals" au singulier parce que cet adjectif s'emploie au pluriel seulement lorsque le nom qui l'accompagne n'a pas de singulier en français.

Baudelaire essaie de reproduire les assonances dans ces deux vers de Poe: ("peering", "fearing", "dreaming dreams") et la série de participes présents qui terminent tous en "-ing", en ayant recours à des mots qui contiennent les voyelles "é", "ê" et "e nasal", tels que: "profondément", "ténèbres", et "étonnement", "rêvant des rêves" et "osé rêver". Mais ces allitérations et assonances ne sont pas aussi heureuses que celles de Poe parce qu'elles se produisent parfois à des endroits différents dans les mots alors que celles de Poe se produisent toujours au même

endroit, établissant ainsi une meilleure structure parallèle que celle du texte d'arrivée.

|  |   |
|--|---|
| <p>Open here I flung the<br/>shutter, when, with many a<br/>flirt and flutter,<br/>38 In there stepped a stately<br/>Raven of the saintly days of<br/>yore.<br/>Not the least obeisance made<br/>he; not a minute stopped or<br/>stayed he,<br/>40 But, with mien of lord or<br/>lady perched above my<br/>chamber door-<br/>Perched upon a bust of Pallas<br/>just above my chamber door-<br/>42 Perched, and sat, and nothing<br/>more.</p> <p>Then this ebony bird<br/>beguiling my sad fancy into<br/>smiling,<br/>44 By the grave and stern<br/>decorum of the countenance it<br/>wore,<br/>"Though thy crest be shorn<br/>and shaven, thou," I said,<br/>"art sure no craven,<br/>46 Ghastly grim and ancient<br/>Raven wandering from the<br/>Nightly shore-<br/>Tell me what thy lordly name<br/>is on the Night's Plutonian<br/>shore!"<br/>48 Quoth the Raven, "Nevermore."<br/>("The Raven", II, 8-9)</p> | <p>Je poussai alors le volet, et<br/>avec un tumultueux battement<br/>d'ailes, entra un majestueux<br/>corbeau digne des anciens<br/>jours. Il ne fit pas la<br/>révérence, il ne s'arrêta<br/>pas, il n'hésita pas une<br/>minute; mais, avec la mine<br/>d'un lord ou d'une lady, il<br/>se percha au-dessus de la<br/>porte de ma chambre; il se<br/>percha sur un buste de<br/>Pallas juste au-dessus de la<br/>porte de ma chambre; - il se<br/>percha, s'installa, et rien<br/>de plus.</p> <p>Alors, cet oiseau d'ébène,<br/>par la gravité de son<br/>maintien et la sévérité de sa<br/>physionomie induisant ma<br/>triste imagination à sourire<br/>"Bien que ta tête,-lui dis-<br/>je,-soit sans huppe et sans<br/>cimier, tu n'es certes pas<br/>un poltron, lugubre et ancien<br/>corbeau, voyageur parti des<br/>rivages de la nuit. Dis-moi<br/>quel est ton nom seigneurial<br/>aux rivages de la nuit pluto-<br/>nienne!" Le corbeau dit:<br/>"Jamais plus!" ("Le Corbeau",<br/>982)</p> |
|--|---|

Baudelaire utilise une modulation libre "avec un tumultueux battement d'ailes" pour rendre "with many a flirt and flutter" au vers 37. Le mot "battement" suggère les mouvements des ailes qui battent à plusieurs reprises ainsi resumant le sens de "many" en anglais, et le mot "tumultueux" dénote l'agitation ainsi que le bruit de ces

ailes. Baudelaire perd l'allitération ici , mais il conserve l'onomatopée.

Baudelaire emploie une transposition pour rendre "days of yore" du vers 38, en remplaçant le substantif "yore" par l'adjectif, "anciens", qui se rapporte à "jours".

Au vers 39, Baudelaire évite une structure de phrase anglaise en renversant l'ordre des sujets, des verbes, et de la négation du texte de Poe pour que la phrase qu'il écrit respecte les règles de la syntaxe française. Il s'agit ici d'une modulation syntaxique.

Baudelaire emprunte les titres "lord" et "lady" du vers 40 pour préserver la couleur locale. De plus, il étoffe le verbe anglais "perched" à l'aide du pronom sujet et du pronom réfléchi afin de mieux communiquer le message de ce vers et des deux vers suivants.

Baudelaire ne traduit pas les vers 43 et 44 littéralement; il met le moyen, "par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie", avant le verbe "induire", qui indique le résultat, justement au contraire du texte de départ. Il crée une assonance en "é" dans les mots: ébène", "gravité" et "sévérité", et une autre encore plus suivie, en "i", dans le complément: "la sévérité" de sa physionomie induisant ma triste imagination à sourire" pour compenser la perte de l'allitération en "b" du vers 43.

Baudelaire conserve l'allitération de "shorn and shaven" et "sure" du vers 45 avec "soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes", en utilisant une modulation libre

pour les rendre. Ici, le message du texte de Baudelaire est beaucoup plus précis que celui du texte de Poe. Baudelaire modernise aussi l'archaïsme "thou art" de Poe, tout en conservant la personnification que suggère le mot "craven" qu'il rend par "poltron".

Baudelaire retient la personnification du vers 46 en la rendant plus forte à l'aide du substantif, "voyageur", qui traduit l'adjectif "wandering", ce qui est un exemple de transposition grammaticale. Toutefois, l'usage de "lugubre" pour rendre l'allitération de "ghastly" et "grim" entraîne une perte sensible dans le texte d'arrivée du point de vue sonore et descriptif. Baudelaire se sert d'une transposition facultative en rendant "Nightly" par "de la nuit", en substituant le substantif à un adjectif.

Baudelaire utilise la modulation libre "rivages" pour traduire "shore" au vers 47, évoquant ainsi les deux bords de la rivière Styx, et peut-être aussi le point de départ et le point d'arrivée. Par contre, Poe ne vise qu'une seule rive.

Au vers 48, Baudelaire évite l'archaïsme de Poe en traduisant "Quoth the Raven" par "Le corbeau dit", se servant d'une modulation syntaxique.

|   |   |
|---|---|
| <p>Much I marvelled this ungainly<br/>fowl to hear discourse so<br/>plainly,<br/>50 Though its answer little<br/>meaning - little relevancy<br/>bore;<br/>For we cannot help agreeing<br/>that no living human being<br/>52 Ever yet was blessed with</p> | <p>Je fus émerveillé que ce<br/>disgracieux volatile entendît<br/>si facilement la parole, bien<br/>que sa réponse n'eût pas un<br/>bien grand sens et ne me fût<br/>pas d'un grand secours; car<br/>nous devons convenir que<br/>jamais il ne fut donné à un<br/>homme vivant de voir un</p> |
|---|---|

- |   |  |
|---|--|
| seeing bird above his<br>chamber door-<br>Bird or beast upon the<br>sculptured bust above his<br>chamber door,<br>54 With such name as "Nevermore."<br>("The Raven", II, 9) | oiseau au-dessus de la porte<br>de sa chambre, un oiseau ou<br>une bête sur un buste sculpté<br>au-dessus de sa porte de<br>chambre, se nommant d'un nom<br>tel que- Jamais plus!<br>("Le Corbeau", 982) |
|---|--|

Baudelaire retient le même niveau de langue en traduisant "fowl" du vers 49 par "volatile", substantif qui suggère un oiseau domestique, de basse-cour (Robert 2113). Ceci rend bien le ton péjoratif de Poe. Vinay et Darbelnet souligneront plus tard l'importance pour le traducteur de "garder la tonalité du texte qu'il traduit".<sup>24</sup> Par contre, il évite de reproduire l'inversion de Poe, ce qui aurait créé une structure de phrase anglaise en français.

Il utilise une modulation libre: "ne...pas (être) d'un grand secours" pour traduire "little relevancy bore" du vers 50, ce qui est un exemple du "contraire négativé", genre de modulation.<sup>25</sup>

Baudelaire crée une allitération suivie en "s" accompagnée d'une allitération plus courte en "b" pour rendre la répétition du son "b" dans les vers 52 et 53 de Poe.

- |  |   |
|--|---|
| But the Raven, sitting<br>lonely on that placid bust,<br>spoke only<br>56 That one word, as if his<br>soul in that one word he did<br>outpour.<br>Nothing further then he<br>uttered; not a feather then<br>he fluttered-<br>58 Till I scarcely more than<br>muttered "Other friends have<br>flown before- | Mais le corbeau, perché<br>solitairement sur le buste<br>placide, ne proféra que ce<br>mot unique, comme si dans ce<br>mot unique il répandit toute<br>son âme. Il ne prononça rien<br>de plus; il ne remua pas une<br>plume,- jusqu'à ce que je me<br>prisse à murmurer fidèlement<br>"D'autres amis se sont déjà<br>envolés loin de moi; vers le<br>matin, lui aussi, il me |
|--|---|

On the morrow he will leave  
me, as my Hopes have flown  
before."  
60 Then the bird said  
"Nevermore". ("The Raven",  
II, 9)

quittera comme mes anciennes  
espérances déjà envolées."  
L'oiseau dit alors: "Jamais  
plus." ("Le Corbeau", 982)

Baudelaire conserve la personnification évoquée par l'adjectif "lonely" du vers 55 en la traduisant à l'aide de l'adverbe "solitairement", ce qui est un cas de transposition grammaticale. Il traduit littéralement la deuxième personnification que contient ce vers, "placid bust".

Baudelaire conserve la comparaison "as if his soul in that one word did outpour" en la traduisant littéralement, elle aussi. Newmark soutiendra plus de 130 ans plus tard que le traducteur peut traduire de telles métaphores uniformisées en ayant recours à la traduction littérale à condition que l'image ainsi reproduite s'est déjà établie du point de vue culturelle dans la langue d'arrivée.<sup>26</sup>

Baudelaire conserve la métaphore, "Other friends have flown before" du vers 58, et la personnification, "my Hopes have flown before" du vers qui le suit, en les transposant: "D'autres amis se sont déjà envolés", et "mes anciennes espérances déjà envolées". Il retient aussi la comparaison entre "he" (the Raven) et "Hopes" que contiennent ces vers en conservant le même objet réel et la même image qu'utilise Poe.

Startled at the stillness  
broken by reply so aptly  
spoken,

"Tressaillant au bruit de  
cette réponse jetée avec tant  
d'à propos: "Sans doute, -

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 62 | "Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,<br>Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster | dis-je, - ce qu'il prononce est tout son bagage de savoir qu'il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, |
| 64 | Followed fast and followed faster till his songs one burden bore-<br>Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  | jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain, jusqu'à ce que le De profundis de son Espérance eût pris ce mélancolique                            |
| 66 | Of 'Never-nevermore.'<br>("The Raven", II, 9)   | refrain: "Jamais, jamais plus!" ("Le Corbeau", 982)  |

Au vers 62, Baudelaire utilise une équivalence: "tout son bagage de savoir" pour bien rendre "its only stock and store", en décrivant ce que le corbeau prononce au poète.

Baudelaire rend la personnification contenue dans les vers 63 et 64 d'une manière habile. Il écrit: "que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit", se servant d'un adverbe à plusieurs connotations qui évoque l'intensité et le désir de cette poursuite. Il se sert d'une transposition facultative qui comporte une préposition et un substantif pour suggérer l'idée d'un mouvement ininterrompu. Ces techniques intensifient le sens de l'adverbe précédent et les traits mêmes de la personnification.

Baudelaire crée une allitération en "s" avec les mots: "jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain" pour tenir compte de l'allitération en "f" du vers 64 de Poe. De plus, il reproduit l'anaphore, "till", en répétant "jusqu'à ce que" à des endroits appropriés dans ses phrases.

But the Raven still beguiling  
all my sad soul into smiling,

Mais, le corbeau induisant  
encore toute ma triste âme à



- 68 Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
- 70 Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore  
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
- 72 Meant in croaking "Nevermore."  
("The Raven", II, 9-10)
- sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte; alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son - Jamais plus!  
("Le Corbeau", 982)

Baudelaire retient la double personnification du vers 67 en la traduisant littéralement. Son choix du verbe "induire" pour rendre "beguiling" est particulièrement efficace car ce verbe veut dire amener ou encourager quelqu'un à faire quelque chose, ce qui renforce le trait humain du corbeau.

Baudelaire fait une excellente traduction de l'allitération en "g" qu'il rencontre au vers 71 de Poe. Il choisit bien les adjectifs qualificatifs: "triste , disgracieux, sinistre, maigre, et augural" pour décrire le corbeau. La prédominance des "s" et des "g" dans cette phrase intensifie la description de l'aspect sinistre de cet oiseau en sus de reproduire l'effet sonore recherché de Poe dans ce vers.

- This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
- 74 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;  
This and more I sat divining with my head at
- Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n'adressant plus une syllabe à l'oiseau dont les yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu'au fond du coeur: je cherchai à deviner cela, et plus encore, ma tête

- |    |                             |                               |
|----|-----------------------------|-------------------------------|
|    | ease reclining              | reposant à l'aise sur le      |
| 76 | On the cushion's velvet     | velours du coussin que        |
|    | lining that the lamp-light  | caressait la lumière de la    |
|    | gloated o'er,               | lampe, ce velours violet      |
|    | But whose velvet violet     | caressé par la lumière de la  |
|    | lining with the lamp-light  | lampe que sa tête, à Elle, ne |
|    | gloating o'er               | pressera plus,-ah! jamais     |
| 78 | <u>She</u> shall press, ah, | plus! ("Le Corbeau", 982-983) |
|    | nevermore! ("The Raven",    |                               |
|    | II, 10)                     |                               |

Baudelaire traduit le gérondif, "guessing", par le participe présent, "conjecturant", qu'il étoffe par un autre, "rêvant", ainsi renforçant la description qu'il donne du narrateur pensif et songeur de Poe au vers 73. Il traduit la métaphore usée de l'oiseau "dont les yeux ardents [lui] brûlaient", en ayant recours à la traduction littérale. Baudelaire trouve une excellente équivalence: "jusqu'au fond du coeur", pour rendre "into ...bosom's core" au vers 74.

Baudelaire crée une excellente série d'allitérations avec la phrase: "coussin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet" pour tenir compte des allitérations en "l" et en "v" qu'il rencontre dans les vers 76 et 77 de Poe. Par ailleurs, il garde la personnification "the lamp-light gloated", en employant la modulation: "que caressait la lumière de la lampe".

Cet aperçu de la traduction de la poésie de Poe nous permet d'en tirer les conclusions suivantes.

Baudelaire ne nous transmet pas toujours la forme précise des poèmes de Poe. Bien qu'il respecte la structure visuelle, le nombre des vers de chaque strophe, et la longueur approximative des vers, il ne se préoccupe ni de la

métrique, ni de la rime. Puisqu'il n'est pas contraint par les rigueurs de la métrique et de la rime, Baudelaire est souvent en mesure de créer un ton beaucoup plus naturel, avec une syntaxe qui se lit plus facilement. A vrai dire, la structure syntactique est parfois entortillée chez Poe, alors qu'elle ne l'est pas dans la version que nous en donne Baudelaire.

Deuxièmement, Baudelaire s'efforce de reproduire bien des figures de style qu'il rencontre chez Poe: les allitérations, les assonances, les anaphores, les personnifications, les comparaisons et les métaphores. De plus, il crée souvent de nouvelles figures de style (surtout pour ce qui est de l'allitération et de l'assonance) là, où il n'y en a pas dans le texte de départ. En ce faisant, il compense une perte qui se produit ailleurs dans son texte quand la langue française ne lui permet pas de reproduire les mêmes effets sonores que ceux qu'il rencontre chez Poe. Il communique bien le message significatif de Poe dans les traductions qu'il nous offre des poèmes de celui-ci. Baudelaire reproduit chez son lecteur la même réaction dynamique, un effet équivalent à celui qu'éprouve le lecteur de Poe, en lui inspirant la terreur, la crainte, et un certain malaise vis-à-vis du surnaturel et du mystérieux.

Troisièmement, Baudelaire évite de reproduire les archaïsmes de Poe. Il préfère y substituer un langage et un ton courants qui facilitent la compréhension.

Quatrièmement, Baudelaire a parfois recours à des mots

évoqueurs à l'aide desquels il reproduit les diverses connotations suggérées par le son des mots et les structures de phrases bizarres et enroulées qu'utilise Poe. Il le fait afin de pouvoir compenser, par un gain de signification connotative, une perte de nature souvent sonore située ailleurs.

Cinquièmement, Baudelaire se sert des mêmes procédés de traduction que Vinay et Darbelnet recommanderont plus de 100 ans plus tard pour résoudre des problèmes de traduction, notamment: la traduction littérale, l'emprunt, la transposition grammaticale, la modulation figée et libre, et l'équivalence. De plus, il anticipe déjà plusieurs méthodes pour résoudre les problèmes que présente la traduction de la poésie et que suggèrent d'autres théoriciens de la traduction moderne.

Cependant, dans sa traduction de "The Raven", Baudelaire ne réussit pas à bien rendre le message total de Poe. Il ne reproduit pas l'effet onomatopéique du refrain "Nevermore" que croasse le corbeau, ce qui suggère les gémissements désespérés du poète. Il ne reproduit pas non plus la rime intérieure qui contribue à créer une atmosphère de mystère et de prémonition. Il ne tient pas compte de la répétition continuelle de certaines syllabes qui se produisent à la fin des mots (surtout ceux qui terminent par "-ing" et "-orrow") qui reviennent sans cesse dans ce poème. Dans "The Raven", les allitérations surtout sont nombreuses et servent à fixer l'attention du lecteur sur les

mots-clefs et les idées-clefs du texte. Malheureusement, lorsque Baudelaire essaie de reproduire ces mêmes allitérations dans sa version, la langue française l'oblige à les placer là où il peut. Et dans bien des cas, les allitérations, (ainsi que les assonances qu'il crée afin de reproduire celles de Poe et de compenser la perte de certaines allitérations) tombent sur des mots d'importance secondaire, réduisant ainsi l'effet du texte de Poe. Donc, en ne pas retenant le son du texte de départ, Baudelaire ne réussit pas toujours à reproduire certains effets qui en découlent. Par ailleurs, même si "The Raven" contient de nombreuses personnifications, il contient très peu de métaphores. Il s'ensuit que Baudelaire ne peut pas profiter du grand talent poétique qu'il possède dans la création des métaphores pour rehausser la qualité de son texte sans changer le message de Poe.

Nida dira plus d'un siècle plus tard que le traducteur doit communiquer avant tout le fond et le ton du texte de départ avec autant de fidélité que possible (traduction sémantique), et ensuite la forme (traduction communicative). Il prétendra aussi que la forme ne doit avoir aucune priorité sur le fond.<sup>27</sup> Nous soutenons que Baudelaire a fait une traduction essentiellement sémantique du "Raven" de Poe.

## CONCLUSION

Grâce à une application détaillée des découvertes en traduction de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Eugene Nida, Wolfram Wilss et Peter Newmark, nous avons montré jusqu'à quel point Baudelaire est un excellent traducteur qui fait parfois des pertes, souvent des gains, et rarement des fautes. Il nous offre une version fidèle aux oeuvres de prose et aux oeuvres poétiques de Poe où la qualité de la langue d'arrivée est parfois supérieure à celle de la langue de départ.

Dans le Chapitre I, nous avons déterminé que, selon les théoriciens, le bien-traduire comprend l'application des procédés scientifiques de la traduction directe, (tels: la traduction littérale, le calque et l'emprunt); et de la traduction oblique, (tels: la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation), pour recréer dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche de la langue de départ. Pour atteindre ce but, le traducteur doit tenir compte d'abord de la signification du texte et ensuite de son style. Il doit comprendre aussi les nuances des mots, la valeur évocatrice des mots et tous les traits stylistiques qui aident à créer le sentiment et le ton du message à communiquer. Il doit aussi bien comprendre le but de l'auteur, tout en tenant compte de son propre but et du

genre de lecteur pour qui il fait sa traduction, car il doit susciter chez son lecteur une impression semblable à celle que produit le texte original. Dans des cas où il y aura conflit entre la forme et le fond dans le texte d'arrivée, c'est le sens qui devrait l'emporter sur la forme ou le style.

Dans le Chapitre II, nous avons vu que bien que Baudelaire emprunte parfois des mots du texte de départ, il ne fait jamais d'emprunts pénibles. Il adopte des mots anglais surtout pour introduire la couleur locale dans sa traduction lorsqu'il n'y a pas d'équivalent en français. Bien que Baudelaire crée des calques en traduisant Poe, ce sont surtout des calques d'expression (dont la plupart sont passés dans la langue française) que nous trouvons chez lui. Les calques de structure, beaucoup plus pénibles, sont très rares chez lui. Baudelaire s'est servi de la traduction littérale dans les cas où elle s'avérait nécessaire et où il aurait fait une erreur ou une surtraduction en traduisant autrement.

A cet égard, Baudelaire a anticipé les règles établies par Newmark pour gouverner l'usage des emprunts, les règles de bon goût établies par Vinay et Darbelnet vis-à-vis les calques, et les règles rédigées par Wilss et Newmark en matière de traduction littérale.

Dans le Chapitre III, nous avons vu que Baudelaire s'avère très habile à utiliser les divers genres de transposition qu'établiront Vinay et Darbelnet pour créer

une version française pure et idiomatique qui se comprend facilement. Baudelaire évite de reproduire des calques de structure anglaise tout en observant les normes de grammaire française, et en restant fidèle à l'esprit de Poe. Il utilise souvent la transposition pour amplifier son texte et le rendre plus clair, ou pour omettre des mots qu'il trouve inutiles.

Dans le Chapitre IV, nous avons vu que Baudelaire fait un excellent usage de la modulation pour reproduire les divers états d'âme que décrit Poe. Baudelaire traduit bien non pas seulement des mots, mais la pensée qui est derrière les mots. Parfois, il explicite même un certain élément de la situation que le texte de Poe laisse dans l'ombre ou ne communique pas assez clairement. Baudelaire fait aussi un excellent usage de la modulation pour respecter le ton de la narration et l'émotion, souvent la terreur et la crainte, que Poe veut communiquer à son lecteur. Grâce à l'usage qu'il fait de la modulation et surtout de l'équivalence, Baudelaire rend plus naturels et moins archaïques les dialogues qu'il rencontre chez Poe.

Parfois, Baudelaire fait une légère adaptation pour rehausser un certain effet que Poe ne réussit pas à communiquer aussi clairement que possible. Baudelaire fait preuve de cette perspicacité dans le but d'améliorer la version française par rapport au texte de départ. Nous tenons à souligner toutefois que les adaptations que fait Baudelaire ne semblent pas relever d'un manque de



connaissance de la langue anglaise. Au contraire, elles révèlent plutôt sa sensibilité extrême à l'esprit de Poe et à la génie de la langue anglaise. En anticipant certains genres de modulation et certaines situations dans lesquelles le traducteur doit les utiliser, Baudelaire semble être le précurseur des mises en pratique de la traduction moderne.

Dans les Chapitres V et VI nous avons vu que Baudelaire se sert des divers procédés de traduction pour bien résoudre des problèmes que plusieurs théoriciens considèrent difficiles, sinon intraduisibles, notamment: les titres, les mots inventés qui ne figurent pas dans les dictionnaires de l'époque, les mots et les expressions dialectaux, et les jeux de mots ayant pour but de produire un effet comique. Chez Baudelaire, les titres suscitent l'intérêt du lecteur tout en conservant les idées principales de Poe. Baudelaire invente souvent des substantifs et des adjectifs qui restent fidèles aux néologismes de Poe: aériforme, fluidiforme, consubstantialisme, homoeométrie, sensitivité, imparticulé, désindividualisé, entre autres. Il donne ainsi l'équivalent le plus proche du message de départ en reproduisant ce génie créateur de Poe. Il s'avère habile à bien rendre les jeux de mots qui figurent dans les noms de certains personnages de Poe.

Dans le Chapitre VII, nous avons vu que Baudelaire traduit bien la poésie de Poe. Face à cette poésie romantique, Baudelaire reproduit les figures de style qu'il y rencontre: les allitérations, les assonances, les

anaphores, les métaphores, les comparaisons et les personnifications, et cela, tout en respectant le même niveau de langue et en offrant des connotations similaires à celles qu'il rencontre dans les images de Poe. Parfois, il lui arrive de communiquer même plus clairement les idées ou les effets désirés de Poe en choisissant un mot qui s'adapte mieux à la situation décrite que celui dont Poe se sert. Sauf pour la traduction du "Raven", Baudelaire nous offre des versions de qualité supérieure à celle des poèmes de Poe. Il crée souvent des figures de style, là où il n'y en a pas dans le texte de départ, pour compenser une perte qui se produit ailleurs dans son texte quand la langue française ne lui permet pas de reproduire les mêmes effets sonores que ceux de Poe. Baudelaire s'efforce surtout de reproduire chez son lecteur la même réaction dynamique qu'éprouve le lecteur des poèmes de Poe. Il évite de reproduire les expressions gothiques et les structures de phrases tordues de Poe en ayant recours à des mots évocateurs. Ces mots évocateurs reproduisent les diverses connotations suggérées par le son des mots et les structures de phrases bizarres qu'utilise Poe. Baudelaire compense, par des gains de signification connotative, des pertes de nature sonore.

Suite à cette évaluation des traductions de Poe par Baudelaire selon les critères des théoriciens de la traduction moderne, nous affirmons que Baudelaire connaissait très bien la langue anglaise contrairement à ce que certains auraient affirmé. Baudelaire a bien compris

les mots inventés de Poe en se reportant à leur contexte, ce qui s'oppose aux thèses de Bandy, qui à l'aide d'une liste d'omissions et de contresens qu'il a relevés d'une traduction: "Philosophie de l'ameublement" que Baudelaire a publiée en 1856, soutient que Baudelaire avait une mauvaise connaissance de la langue anglaise à cette date-là; de Lemonnier, qui soutient que lorsque Baudelaire a publié sa version de "Bérénice" en 1852, sa connaissance de la langue anglaise n'était ni très étendue, ni très sûre; de Wetherill qui, après avoir dressé une liste de contresens et d'exemples d'insensibilité aux nuances dans les versions finales de Poe, déclare que Baudelaire fait preuve d'une inaptitude à comprendre les nuances de la prose anglaise; et de Pommier qui croit qu'il a affaire à un traducteur autodidacte qui ignore les idiotismes anglais.

Il est évident que la plupart de ces critiques qui ont abordé la qualité des traductions de Baudelaire se sont limités à faire des commentaires de nature très générale sans donner suffisamment d'exemples pour appuyer leurs observations. D'autres n'ont fait qu'une longue liste d'exemples, le plus souvent faibles ou discutables, à la fin de laquelle ils sont arrivés à une conclusion négative. Le problème, c'est que ces critiques insistent trop sur la connaissance qu'avait Baudelaire de la langue anglaise lorsqu'il faisait ses premières versions de Poe, alors qu'ils devraient se baser sur les versions définitives qu'il nous a léguées. Bandy, Lemonnier et Pommier ont publié

leurs oeuvres avant que Le Dantec n'ait établi la version définitive du texte de Baudelaire, accompagné de variantes en 1951. Wetherill, qui s'amuse à chercher les petites bêtes que l'on peut trouver dans n'importe quelle traduction, ne semble pas avoir pris connaissance de cette édition, car il n'en a pas fait mention. Personne ne semble avoir fait une véritable évaluation analytique des divers procédés que Baudelaire a utilisés pour faire ses traductions de Poe, dans le cadre que la théorie moderne nous offre.

Il est clair que Baudelaire connaissait non seulement la structure de la langue anglaise, mais qu'il était aussi sensible envers la musicalité stylistique et poétique de celle-ci. Il modernise les expressions gothiques de Poe; il tient compte des nuances sonores des mots anglais en s'efforçant de les toutes reproduire; il comprend le patois nègre des esclaves américains; il comprend le sociolecte des personnages qui parlent anglais avec un accent hollandais très fort; il comprend les énigmes et les jeux de mots. Il rend bien tous ces aspects en français.

Toutes ces observations situent Baudelaire dans la voie analytique de la théorie moderne, ce qui fait de Baudelaire un des plus fidèles et des plus grands traducteurs littéraires de l'ère moderne. Baudelaire répond bien aux critères de Jacques Flamand quand il insiste sur l'importance de rendre le message du texte de départ avec exactitude (fidélité à l'auteur) en une langue d'arrivée correcte, authentique et adaptée au sujet et à la

destination (fidélité au destinataire). Baudelaire est un véritable précurseur de la traduction moderne qui est resté fidèle non pas seulement au mot, mais à l'esprit de Poe.

## APPENDICE I

(Dictionnaires que Baudelaire avait à sa disposition)

A Common Sense Grammar of the English Language par

H. R. Dublin, 1851.

New and Enlarged Dictionary of the English Language

compiled from ...the most eminent authorities, from Johnson to Webster...preceded by a complete English grammar, compiled from Louth, Johnson, L. Murray, Cobbett. London: Issac Tuckey, 1836.

Dictionnaire de la langue française par Emile Littré.

Paris: Hachette, 1863.

Dictionnaire des arts et des sciences par Thomas Corneille.

Paris: Coignard, 1694.

Dictionnaire de médecine, de pharmacie, des sciences

10e édition entièrement refondue. Ouvrage augmenté de la synonymie latine, grecque, allemande, anglaise, italienne espagnole et suivi d'un glossaire de ces diverses langues. Paris: J-B. Baillièrè, 1855.

Dictionnaire général anglais-français: Français-anglais par Alexander Spiers. Paris: Baudry, 1855.

Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts par Antoine Furetière. Paris: La Haye: Arnoult et Reinier, 1690.

Jardin des racines grecques...étude raisonnée de plus de 4000 mots que les sciences, les arts, l'industrie ont empruntés à la langue grecque par M.P. Larousse. Paris: Larousse et Boyer, 1858.

Jardin des racines latines...étude raisonnée des rapports de filiation qui existent entre la langue latine et la langue française, accompagnée de nombreux exercices intellectuels et suivis d'un dictionnaire des etymologies curieuses par M.P. Larousse. Paris: Larousse et Boyer, 1860.

Nouveau Dictionnaire de la langue française par M.P.Larousse. Paris: Larousse et Boyer, 1856.

Nouveau Dictionnaire de poche: Français - Anglais et Anglais - Français par Thomas Nugent. Paris: 1844.

Nouveau Dictionnaire français-anglais et anglais-français par Abel Boyer. Paris: Baudry, 1849.

GLOSSAIRE DES PROCÉDES DE TRADUCTION  
DISCUTES DANS CETTE THESE

**ADAPTATION:** Utilisation d'une équivalence "reconnue" entre deux situations.<sup>1</sup> Certains théoriciens ajoutent que c'est tout ce qui est une compensation textuelle pour tenir compte des différences socio-culturelles entre la langue de départ et la langue d'arrivée.<sup>2</sup> Exemple: dans un pays où le figuier est considéré comme une plante nuisible, on adaptera la parabole du figuier en utilisant une autre plante.  
Procédé de traduction oblique.

**AMPLIFICATION:** Cas où la langue d'arrivée emploie plus de mots que la langue de départ pour exprimer la même idée.<sup>3</sup> Exemple: "the charge against him": "l'accusation portée contre lui". Procédé de traduction oblique

**CALQUE:** Emprunt d'un syntagme (un segment d'énoncé comprenant un ou plusieurs mots et dont les éléments sont régis par un rapport de subordination ou de coordination) d'une langue étrangère, avec traduction littérale de ses éléments.<sup>4</sup> Exemple: "fin de semaine" pour "week-end".  
Procédé de traduction directe.

**CHASSE-CROISE:** Procédé de traduction par lequel deux signifiés permutent entre eux et changent de catégorie



grammaticale.<sup>5</sup> Exemple: "He ran across the street: Il a traversé la rue en courant". Genre de transposition grammaticale.

COMPENSATION: Procédé de base de la théorie des gains et des pertes, qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en rétablissant sur un autre point de l'énoncé la nuance qui n'a pu être rendue au même endroit que dans le texte de départ.<sup>6</sup> Dans le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée, il y a parfois une perte quand une partie du message ne peut plus être explicitée, faute de moyens structuraux, stylistiques ou métalinguistiques. Cette perte peut alors être compensée. Procédé de traduction oblique.

CONCENTRATION: Procédé qui exprime la concentration de plusieurs signifiés sur un plus petit nombre de signifiants, ou même sur un seul.<sup>7</sup> Exemple: "au fur et à mesure que: as"; "I think I know why: Je crois savoir pourquoi"; "empty words: des phrases". Genre de modulation figée ou libre qui peut aussi constituer une transposition grammaticale.

CONTEXTUALISATION: Procédé qui consiste à introduire dans la langue d'arrivée des précisions (souvent de nature culturelle) qui restent implicites dans la langue de départ, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation

décrite.<sup>8</sup> Parfois des renseignements implicites dans le texte de départ doivent être expliqués clairement pour que le lecteur du texte d'arrivée puisse comprendre le message. Genre de modulation libre, mais parfois une équivalence ou une adaptation.

DEPOUILLEMENT: Procédé inverse de l'étoffement, qui exprime d'une façon condensée l'essentiel du signifiant.<sup>9</sup> Aussi connu sous les noms de "contraction" et "réduction grammaticale".<sup>10</sup> Ce procédé aboutit à une économie.

DILUTION: Répartition d'un signifié sur plusieurs signifiants.<sup>11</sup> Procédé contraire: la concentration.

ECONOMIE: Une langue procède avec économie quand elle exprime la même chose qu'une autre langue avec moins de mots.<sup>12</sup>

EMPRUNT: Mot qu'une langue emprunte à une autre sans le traduire.<sup>13</sup> Aussi discuté en détail sous la rubrique "transcription" chez Newmark.<sup>14</sup> Exemples: "bulldozer" en français; "chef" en anglais.

EQUIVALENCE: Procédé de traduction oblique qui rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente.<sup>15</sup> Exemples: "When in Rome, do as the Romans do: Il faut hurler avec les loups;

"Like a bull in a china shop: comme un chien dans un jeu de quilles". La traduction d'un énoncé par recours à l'équivalence est censé être fidèle si elle suscite la même réaction chez le lecteur du texte d'arrivée que chez le lecteur du texte de départ, bien que la forme de l'énoncé soit parfois entièrement différente dans les deux langues.

ETTOFFEMENT: Variété d'amplification appliquée souvent aux prépositions françaises qui ont besoin d'être étoffées à l'aide d'un adjectif, d'un participe passé, ou même d'un substantif, alors que les prépositions anglaises se suffisent à elles-mêmes.<sup>16</sup> Ce procédé est aussi connu sous le nom d'"expansion grammaticale"<sup>17</sup> Exemples: "to press on: poursuivre son chemin"; "to taste of: avoir le goût de". Genre de modulation figée ou libre qui peut aussi constituer une transposition grammaticale.

EXPLICITATION: Procédé qui consiste à introduire dans la langue d'arrivée des précisions qui restent implicites dans la langue de départ, mais qui se dégagent du contexte.<sup>18</sup>

FAUX AMIS: Mots qui, d'une langue à l'autre, semblent avoir le même sens parce qu'ils sont de la même origine, mais qui ont, en effet, des sens différents à cause d'une évolution séparée.<sup>19</sup> Exemples: "actual: réel"; "adherence: adhérence"; "to demand: demander".

**GENERALISATION:** Procédé qui consiste à traduire un terme concret par un terme plus général ou abstrait.<sup>20</sup> Genre de modulation figée ou libre.

**IMPLICITATION:** Procédé qui consiste à laisser au contexte ou à la situation le soin de préciser certains détails explicites dans la langue d'arrivée.<sup>21</sup> Genre de modulation libre.

**JUXTAPOSITION:** Procédé qui consiste à omettre les charnières de l'énoncé pour obtenir une économie de mots sans nuire au message.<sup>22</sup> Genre de modulation, le plus souvent libre.

**MODULATION:** Variation obtenue en changeant le point de vue, de perspective, ou de manière de penser.<sup>23</sup> Procédé de traduction oblique. La modulation peut être figée (consignée dans les dictionnaires bilingues, par exemple: "halogen lamp" - "lampe à iode") ou libre (inventée par le traducteur pour résoudre un problème de nature lexical ou syntaxique, par exemple: "irregular heartbeat" - "arythmie").

**PARTICULARISATION:** Procédé visant à traduire un terme général ou abstrait par un terme particulier ou concret.<sup>24</sup> Genre de modulation figée ou libre.

**PERTE:** Déperdition sémantique inhérente à l'activité de traduction. Dans le passage d'une langue à une autre, il y a perte lorsqu'une partie du message ne peut être explicitée, faute de moyens structuraux, stylistiques ou méta-linguistiques. Cette perte peut alors être compensée.<sup>25</sup>

**SURTRADUCTION:** Vice de traduction qui consiste à voir deux unités de traduction là où il n'y en a qu'une.<sup>26</sup>

**TRADUCTION COMMUNICATIVE:** Traduction qui essaie de reproduire la même réaction chez son lecteur que celle que produit le texte de départ, tout en lui fournissant la même signification contextuelle.<sup>27</sup>

**TRADUCTION LITTERALE:** Passage de la langue de départ à la langue d'arrivée aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques. C'est une solution unique, réversible et complète en elle-même.<sup>28</sup>

**Exemple:** "I left my book on the table in the kitchen: J'ai laissé mon livre sur la table dans la cuisine". Procédé de traduction directe.

**TRADUCTION MOT A MOT:** Procédé qui consiste à suivre les structures syntactiques de la langue de départ.<sup>29</sup>

TRADUCTION OBLIQUE: Passage de la langue de départ à la langue d'arrivée aboutissant à un texte à la fois correcte et idiomatique bien que le traducteur se soit servi d'un procédé tel que la transposition, la modulation, l'équivalence, ou l'adaptation pour résoudre un problème structural ou stylistique que les procédés de la traduction directe ne réussissent pas à rendre de façon satisfaisante.<sup>30</sup>

TRADUCTION SEMANTIQUE: Traduction qui essaie de communiquer la signification contextuelle exacte du texte de départ tout en respectant les structures sémantiques et syntaxiques de la langue d'arrivée.<sup>31</sup>

TRANSPOSITION: Procédé par lequel un signifié change de catégorie grammaticale dans son passage de la langue de départ à la langue d'arrivée.<sup>32</sup> Exemple: "He soon realized: Il ne tarda pas à se rendre compte". Procédé de traduction oblique.

## NOTES DE L'INTRODUCTION

<sup>1</sup>Parmi les nombreux livres qui portent sur ce sujet, nous signalons les textes suivants par ordre chronologique:

A. Patterson, "L'Influence d'E. A. Poe sur Charles Baudelaire," Diss., U de Grenoble, 1903.

L. Seylaz, Edgar Poe et les premiers symbolistes français (Lausanne: La Concorde, 1923)

C. P. Cambiaire, The Influence of Edgar Allan Poe in France (New York: Stechert, 1927).

Léon Lemonnier, Edgar Poe et les poètes français (Paris: Nouvelle Revue Critique, 1932).

J. Pommier, Le Mystique de Baudelaire (Paris: Belles Lettres, 1932).

Margaret Gilman, Baudelaire the Critic (New York: New York College University Press, 1943).

Enid Starkie, Baudelaire (London: Faber and Faber, 1955).

<sup>2</sup>W. T. Bandy, "Baudelaire et Poe: une vue rétrospective," Revue de littérature comparée 41.2 (1967): 181.

<sup>3</sup>Thomas Ollive Mabbott, préface, Collected Works of Edgar Allan Poe (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1978) xxiii-xxix.

<sup>4</sup>Mabbott xxv.

<sup>5</sup>Y.-G. Le Dantec, avertissement, Edgar Allan Poe: Oeuvres en prose (Dijon: Gallimard, 1951) xi.

<sup>6</sup>Le Dantec xi.

<sup>7</sup>W. T. Bandy, "Baudelaire et Poe: vers une nouvelle mise au point," Revue d'Histoire de la France 67 (1967): 329.

<sup>8</sup>Bandy, "Baudelaire et Poe" 330.

<sup>9</sup>Charles Asselineau, Charles Baudelaire: sa vie, son oeuvre, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois (Paris: Nizet, 1953) 94.

<sup>10</sup>Jacques Crépet et Claude Pichois, notes, Charles Baudelaire: sa vie, son oeuvre, de Charles Asselineau (Paris: Nizet, 1953) 94.

<sup>11</sup>Pierre-Georges Castex, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Paris: Corti, 1951) 8.

<sup>12</sup>W. T. Bandy, "Baudelaire et Poe: une vue rétrospective," Revue de littérature comparée 41.2 (1967): 181.

<sup>13</sup>Bandy, "New Light on Baudelaire and Poe" Yale French Studies 10 (1952): 65.

<sup>14</sup>Charles Baudelaire, "A [?]," le 15 oct. 1851 Correspondance, éd. Claude Pichois et Jean Zigler, vol. I (Paris: Gallimard, 1973) 179-180.

<sup>15</sup>Bandy, "Vue rétrospective" 186.

<sup>16</sup>Bandy, "Nouvelle Mise au point" 333.

<sup>17</sup>Bandy 333.

<sup>18</sup>Bandy 334.

<sup>19</sup>Baudelaire, "A Maxime du Camp," le 16 sept. 1852 Correspondance 202.

<sup>20</sup>Baudelaire 203.

<sup>21</sup>Bandy, "Vue rétrospective" 190-191.

<sup>22</sup>Bandy 191.

<sup>23</sup>Baudelaire, "Avis du traducteur," Edgar Allan Poe: Oeuvres en prose, éd. Y.-G. Le Dantec (Paris: Gallimard, 1951): 1063.



## NOTES DU CHAPITRE I

- 1 Léon Lemonnier, Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 (Paris: Presses universitaires, 1928) 173-175
- 2 Lemonnier 177-178.
- 3 Lemonnier 180.
- 4 Lemonnier 184.
- 5 Lemonnier 183-186.
- 6 Lemonnier 186.
- 7 Régis Michaud, "Baudelaire et Edgar Poe: une mise au point," Revue de littérature comparée 18 (1938): 682.
- 8 Michaud 682.
- 9 Michaud 682-683.
- 10 Jean Pommier, Dans les chemins de Baudelaire (Paris: Corti, 1945) 330.
- 11 Pommier 330-331.
- 12 Pommier 331.
- 13 Pommier 331.
- 14 Pommier 332.
- 15 Pommier 333.
- 16 Enid Starkie, Baudelaire (London: Faber and Faber, 1955) 224.
- 17 Peter M. Wetherill, Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe (Paris: Nizet, 1962) 55.
- 18 Wetherill 66-67.
- 19 Wetherill 76-77.
- 20 Nicole Ward Jouve, Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness (New York: St. Martin's Press, 1980) 203.
- 21 Haskell M. Block, "The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide," Translation Spectrum: essays in theory and practice, ed. Marilyn Gaddis Rose. (Albany: State University Press, 1981) 148.

- 22 Block 120-121.
- 23 Paul A. Horguelin, Anthologie de la manière de traduire (Montreal: Linguattech, 1981) 148.
- 24 Horguelin 148.
- 25 Baudelaire, Préface. Cité par Horguelin 165.
- 26 Horguelin 166.
- 27 Charles Asselineau, Charles Baudelaire: sa vie et son oeuvre, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois. (Paris: Nizet, 1953) 96.
- 28 Asselineau 167.
- 29 Asselineau 95.
- 30 Asselineau 96.
- 31 Charles Baudelaire, "A Armand Fraisse," 18 fév. 1860, Correspondance, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, vol. I (Paris: Gallimard, 1973) 676.
- 32 W. T. Bandy, "Baudelaire's Knowledge of English," This Quarter 2 (July 1929): 145. Ce paragraphe fait le résumé de tous les points saillants de l'article de Bandy.
- 33 Bandy 143.
- 34 Bandy 144.
- 35 Léon Lemonnier, Enquêtes sur Baudelaire (Paris: Crès, 1929) 26.
- 36 Lemonnier, introduction, Histoires extraordinaires de Edgar Poe (Paris: Garnier, 1946) xxiii.
- 37 Lemonnier xxiii.
- 38 Asselineau 97, cité par Lemonnier xxiv.
- 39 Asselineau 100.
- 40 Wetherill 158.
- 41 Wetherill 158.
- 42 Wetherill 158.
- 43 Wetherill 159.

44 Baudelaire, "A Madame Aupick," 15 mars 1856, Correspondance 341.

45 Wetherill 159-160.

46 Wetherill 161.

47 Wetherill 161.

48 Wetherill 161.

49 Wetherill 162.

50 Wetherill 167.

51 Bibliothèque nationale, Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale (Paris: Imprimerie nationale, 1934) 13.

52 Asselineau 176.

53 Asselineau 94.

54 Veuillez consulter ces auteurs dans la section de notre bibliographie portant sur ce sujet.

55 Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais (Montréal: Beauchemin, 1958) 23.

56 Vinay et Darbelnet 24.

57 Vinay et Darbelnet 23-24.

58 Vinay et Darbelnet 25.

59 Vinay et Darbelnet 47. Ce paragraphe et celui qui vient après suivent de très près les idées de Vinay et Darbelnet à ce sujet.

60 Vinay et Darbelnet 268.

61 Eugene Nida, Toward a Science of Translating (Leiden: Brill, 1964) 166.

62 Nida, The Theory and Practice of Translating (Leiden: Brill, 1982) 12.

63 Nida, Science of Translating 153.

64 Nida 150.

65 Nida 151.

66 Nida 151.

- 67 Nida 156.
- 68 Nida 156.
- 69 Nida 164.
- 70 Nida 164.
- 71 Nida 174-175.
- 72 Nida 175.
- 73 Nida 182-183.
- 74 Peter Newmark, Approaches to Translation (New York: Prentice Hall, 1988) 21.
- 75 Newmark 21.
- 76 Newmark 54.
- 77 Newmark 128.
- 78 Newmark 132.
- 79 Newmark 136.
- 80 Newmark 136.

## NOTES DU CHAPITRE II

- 1 Jean Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais (Paris: Beauchemin, 1977) 46.
- 2 Vinay et Darbelnet 48.
- 3 Vinay et Darbelnet 48.
- 4 Irène Vachon-Spilka, "On Translating the Mental Status Schedule," Meta 31.1 (1968) 18-19.
- 5 Wolfram Wilss, The Science of Translation (Tubingen: Narr, 1982) 97.
- 6 Wilss 87-88.
- 7 Peter Newmark, Approaches to Translation (New York: Prentice Hall, 1988) 137.
- 8 Newmark, Approaches 137.
- 9 Eugene Nida, Toward a Science of Translating (Leiden: E.J. Brill, 1964) 164.
- 10 Peter Newmark, A Textbook of Translation (New York: Prentice Hall, 1988) 112.
- 11 Vinay et Darbelnet 185.
- 12 Vinay et Darbelnet 260.
- 13 Newmark, Approaches 137.
- 14 Wilss 100.
- 15 Vinay et Darbelnet 47, et Jean Delisle, La Traduction raisonnée (Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1993) 22.
- 16 Wilss 97.
- 17 Delisle, Traduction 31. Voir aussi Nida, Language, Culture and Translating (Shanghai: Foreign Language Education Press, 1993) 137.
- 18 Vinay et Darbelnet 48.
- 19 Nida, Science 150.
- 20 Nida, Language 77.
- 21 Douglas Robinson, The Translator's Turn (Baltimore:

Johns Hopkins, 1991) 260.

- 22 Wilss 97.
- 23 Delisle, Traduction 29.
- 24 Vinay et Darbelnet 47.
- 25 Vinay et Darbelnet 47.
- 26 Newmark, Approaches 154.
- 27 Vinay et Darbelnet 47.
- 28 Newmark, Approaches 73.
- 29 Newmark, Textbook 214.
- 30 Vinay et Darbelnet 47.

## NOTES DU CHAPITRE III

- 1 Vinay et Darbelnet 46. Ce paragraphe suit de très près le texte de ces auteurs.
- 2 Vinay et Darbelnet 49.
- 3 Georges Mounin, Linguistique 93, et Delisle, Traduction 48.
- 4 Vinay et Darbelnet 97-99.
- 5 Vinay et Darbelnet 50.
- 6 Vinay et Darbelnet 50.
- 7 Vinay et Darbelnet 50.
- 8 Vinay et Darbelnet 50.
- 9 Newmark, Approaches 31.
- 10 Newmark, Approaches 31.
- 11 Vinay et Darbelnet 184.
- 12 Newmark, Approaches 31.
- 13 Newmark, Approaches 31.
- 14 Nida, Theory 116.
- 15 Vinay et Darbelnet 185.
- 16 Anton Popovic, "The Concept of 'Shift Translation' in Translation Analysis," The Nature of Translation, ed. James S. Holmes (Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970) 78.
- 17 Vinay et Darbelnet 9.
- 18 Delisle, Traduction 30. Voir aussi Basel Hatim et Ian Mason, The Translator as Communicator (London: Routledge, 1997) 217.
- 19 Jacques Flamand, Ecrire et traduire. Sur la voie de la création (Ottawa: Vermillon, 1983) 136.
- 20 Marianne Lederer, La Traduction aujourd'hui (Paris: Hachette, 1994) 123.

- 21 Newmark, Approaches 31.
- 22 Newmark, Approaches 31.
- 23 Newmark, Textbook 88.
- 24 Vinay et Darbelnet 185.
- 25 Popovic 78-79.
- 26 Nida, Science 233-234.
- 27 Newmark, Textbook 208-209.
- 28 Vinay et Darbelnet 6.
- 29 Vinay et Darbelnet 47.
- 30 Delisle, Traduction 29.
- 31 Vinay et Darbelnet 7.
- 32 Vinay et Darbelnet 99.
- 33 Vladimir Nekrasoff, M.D., entrevue, février 1981.
- 34 Nida, Theory 149.



## NOTES DU CHAPITRE IV

- 1 Vinay et Darbelnet 51.
- 2 Vinay et Darbelnet 81. Voir aussi Mounin, Linguistique 117, et Delisle, Traduction 36 à ce sujet.
- 3 Vinay et Darbelnet 51.
- 4 Vinay et Darbelnet 241.
- 5 Newmark, Textbook 89, et Wilss, Toward a Science 99.
- 6 Vinay et Darbelnet 240-242. Voir aussi Mounin, Linguistique 94.
- 7 Vinay et Darbelnet 256.
- 8 Vinay et Darbelnet 52-53.
- 9 Vinay et Darbelnet 53.
- 10 Wilss 99.
- 11 Nida, Theory 127-134. Ce paragraphe fait le résumé des idées qui figurent sur ces pages.
- 12 Delisle, Traduction 19.
- 13 Paul Horguelin, Anthologie de la manière de traduire: Domaine français (Montréal: Linguatex, 1981) 112 et 126.
- 14 José Lambert, "La Traduction en France à l'époque romantique," Revue de littérature comparée 49 (1975): 404.
- 15 Vinay et Darbelnet 236.
- 16 Nida, Science 228-229.
- 17 Vinay et Darbelnet 199. Voir aussi Nida, Theory 149.
- 18 Vinay et Darbelnet 238.
- 19 Vinay et Darbelnet 199.
- 20 Raymond van der Broeck, "The limits of translatability exemplified by metaphor translation," Poetics Today 4 (1981) 84.

- 21 Newmark, Approaches 91.
- 22 Vinay et Darbelnet 237.
- 23 Nida, Science 225. Voir aussi Basil Hatim and Ian Mason, The Translator as communicator (London: Routledge, 1997) 214.
- 24 Vinay et Darbelnet 238.
- 25 Vinay et Darbelnet 89.
- 26 Vinay et Darbelnet 89.
- 27 Nida, Theory 113.
- 28 Newmark, Textbook 209.
- 29 Nida, Theory 113.
- 30 Nida, Theory 114.
- 31 Nida, Theory 114.
- 32 Vinay et Darbelnet 163-164.
- 33 Jean-René Ladmiral, Traduire: théories pour la traduction (Paris: Payot, 1979) 20.
- 34 Newmark, Textbook 46.
- 35 Jean Darbelnet, "Traduction littérale ou traduction libre?" Meta 15(fév. 1970) 94.

## NOTES DU CHAPITRE V

- 1 Newmark, Textbook 56-57. Voir aussi Mladen Jovanovic, "On Translating Titles," Babel 36 (1990) 213.
- 2 Vinay et Darbelnet 168.
- 3 Newmark, Approaches 70.
- 4 Newmark, Textbook 207.
- 5 Newmark, Approaches 154.
- 6 John Davidson, Nation of Nations (New York: Prentice Hall, 1991) 176-177.
- 7 Nida, Theory 24.
- 8 Delisle, Traduction 30.
- 9 Merriam-Webster 729.
- 10 Merriam-Webster 868.
- 11 Delisle, Traduction 24.
- 12 Robert-Collins 449.
- 13 Vinay et Darbelnet 168.
- 14 Newmark, Textbook 57.

## NOTES DU CHAPITRE VI

- 1 Robert 1026.
- 2 Peter Newmark, A Textbook of Translation (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1988) 217.
- 3 Newmark, Textbook 209-211.
- 4 Newmark, Approaches 122.
- 5 Newmark, Approaches 83.
- 6 Burton R. Pollin, Poe Creator of Words (Baltimore: University of Baltimore, 1974) 5.
- 7 Pollin 7-11.
- 8 Pollin 18.
- 9 Newmark, Approaches 33.
- 10 Peter Newmark, About Translation (Clevedon, Eng.: Multilingual Matters Ltd., 1991) 170.
- 11 Pollin 38.
- 12 Newmark, Textbook 143.
- 13 Newmark, Textbook 209.
- 14 Newmark, Textbook 143.
- 15 Y.-G. Le Dantec éd., Edgar Allan Poe: Oeuvres en prose (Paris: Gallimard, 1951) 1108.
- 16 A cette fin, nous avons consulté les dictionnaires modernes suivants en sus des dictionnaires de l'époque mentionnés dans l'appendice qui porte ce titre.  
  
Harrap's Standard French and English Dictionary  
J. E. Mansion, éd. London: Harrap, 1994.  
  
Larousse Dictionnaire moderne Français-Anglais;  
Anglais-Français. Paris: Librairie Larousse, 1967.  
  
Le Robert et Collins Senior: Dictionnaire Français-Anglais,  
Anglais-Français Beryl T. Atkins et al. Paris: Le Robert,  
1991.
- 17 Vinay et Darbelnet 237.

- 18 Eugene Nida, Toward A Science of Translating (Leiden: E.J. Brell, 1964) 175. Voir aussi Hatim and Mason, The Translator as Communicator (London: Routledge, 1997) 217.
- 19 Nida, Science 166.
- 20 Vinay et Darbelnet 52-53. Voir aussi Delisle, Traduction 19, et Lederer, Traduction 122-123.
- 21 Le Dantec 1085.
- 22 W. T. Bandy "Baudelaire's Knowledge of English," This Quarter 2 (July 1929): 145.
- 23 Léon Lemonnier, introduction, Histoires extraordinaires de Edgar Poe (Paris: Garnier, 1946) xxiii.
- 24 Peter M. Wetherill, Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe (Paris: Nizet, 1962) 161.
- 25 Nida, Science 166.
- 26 Nida, Science 166-167.
- 27 Jacques Flamand, Ecrire et traduire (Ottawa: Vermillon, 1982) 25.
- 28 Newmark, Approaches 159.
- 29 Baudelaire 1071.
- 30 Dusan Slobodnik, "Remarques sur la traduction des dialectes," The Nature of Translation ed. James S. Holmes, 142.
- 31 Slobodnik 141. Voir aussi Brian Altano "Translating Dialect Literature," Babel 34 (1988) 152.
- 32 Slobodnik 142.
- 33 Basil Hatim and Ian Mason, Discourse and the Translator (London: Routledge, 1990) 43, et aussi leur The Translator as Communicator (London: Routledge, 1997) 107.
- 34 Newmark, Textbook 195.
- 35 Annick Chapdelaine "Traduire les sociolectes," Traduction, terminologie, rédaction 7 (1994) 7.
- 36 Newmark, Textbook 72.
- 37 Vinay et Darbelnet 236-239, 253 et 255.
- 38 Newmark, Textbook 217.

39 Nida, Science 194-195. Voir aussi J.C. Catford, A Linguistic Theory of Translation (Oxford: University Press, 1965) 94, et Dirk Delabastita "Translating Puns: Possibilities and Restraints," New Comparison 3 (1987) 151.

40 Newmark, Textbook 217.

## NOTES DU CHAPITRE VII

<sup>1</sup> O. F. Babler, "Poe's 'Raven' and the Translation of Poetry". The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation, ed. James S. Holmes (Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970) 200.

<sup>2</sup> Jean Rousselot, "De la traduction poétique," Vie et Langage 23 (1974) 2.

<sup>3</sup> Rousselot 2-3.

<sup>4</sup> Rousselot 3.

<sup>5</sup> Bohuslav Ilek, "On Translating Images". The Nature of Translation, ed. James S. Holmes, 135.

<sup>6</sup> Rousselot 6.

<sup>7</sup> Yves Bonnefoy, "On The Translation of Form in Poetry," World Literature Today 53 (1979) 377.

<sup>8</sup> Bonnefoy 378.

<sup>9</sup> Danielle Jacquin, "Le Texte réfléchi: quelques observations sur la traduction de la poésie," La Traduction plurielle éd. Michel Ballard, 53.

<sup>10</sup> Newmark, Approaches 127.

<sup>11</sup> Rousselot 3.

<sup>12</sup> Vinay et Darbelnet 189.

<sup>13</sup> Peter Newmark, Paragraphs on Translation (Clevedon, Eng.: Multilingual, 1993) 167.

<sup>14</sup> Ranka Kuic, "Translating English Romantic Poetry," The Nature of Translation, ed. James S. Holmes, 185.

<sup>15</sup> Vinay et Darbelnet 189. Voir aussi Delisle, Traduction 24, et Hatim and Mason, Communicator 214.

<sup>16</sup> Vinay et Darbelnet 185. Voir aussi Delisle, Traduction 28.

<sup>17</sup> Kuic 183.

<sup>18</sup> Le Dantec 1151.

<sup>19</sup> Babler 194.

- 20 Kuic 185.
- 21 Babler 195.
- 22 Benito Pelegrin "Sur la traduction des poèmes à forme fixe," Cahiers d'Etudes romanes 2 (1976) 157.
- 23 Vinay et Darbelnet 163-164.
- 24 Vinay et Darbelnet 33.
- 25 Vinay et Darbelnet 238.
- 26 Newmark, Textbook 108.
- 27 Nida, Theory 118-119.



## NOTES DU GLOSSAIRE

- 1 Vinay et Darbelnet 4.
- 2 Wilss 99; Nida, Theory 127-134; et Delisle, Traduction 19.
- 3 Vinay et Darbelnet 5; et Nida, Science 228-229.
- 4 Vinay et Darbelnet 6; Mounin, Linguistique 93; et Delisle, Traduction 22.
- 5 Vinay et Darbelnet 6.
- 6 Vinay et Darbelnet 6; Delisle, Traduction 24; et Hatim and Mason, Translator 214.
- 7 Vinay et Darbelnet 7.
- 8 Vinay et Darbelnet 162.
- 9 Vinay et Darbelnet 7.
- 10 Newmark, Approaches 31.
- 11 Vinay et Darbelnet 7.
- 12 Vinay et Darbelnet 8; et Delisle, Traduction 28.
- 13 Vinay et Darbelnet 8; et Mounin, Linguistique 116.
- 14 Newmark, Approaches 154.
- 15 Vinay et Darbelnet 8-9; et Mounin, Linguistique 94.
- 16 Vinay et Darbelnet 9.
- 17 Newmark, Approaches 31.
- 18 Vinay et Darbelnet 9; Delisle, Traduction 30; et Hatim and Mason, Translator 217.
- 19 Vinay et Darbelnet 9; Nida, Science 160; et Delisle, Traduction 31.
- 20 Vinay et Darbelnet 9.
- 21 Vinay et Darbelnet 10.
- 22 Vinay et Darbelnet 10.
- 23 Vinay et Darbelnet 11; Mounin, Linguistique 117; et Delisle, Traduction 36.

- 24 Vinay et Darbelnet 12.
- 25 Vinay et Darbelnet 12; et Nida, Science 225.
- 26 Vinay et Darbelnet 15.
- 27 Newmark, Approaches 39, et Textbook 47.
- 28 Vinay et Darbelnet 31.
- 29 Wilss 97.
- 30 Vinay et Darbelnet 31.
- 31 Newmark, Approaches 39, et Textbook 46.
- 32 Vinay et Darbelnet 16; Mounin, Linguistique 93;  
et Delisle, Traduction 48.

## OEUVRES CONSULTEES

## OEUVRES

- Baudelaire, Charles. Correspondance. Claude Pichois et Jean Ziegler, éditeurs. 2 volumes. Paris: Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles. Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages. W. T. Bandy, éditeur. Toronto: University Press, 1973.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Claude Pichois, éditeur. 2 volumes. Paris: Gallimard, 1975.
- Baudelaire, Charles, traducteur. Oeuvres en prose de Edgar Allan Poe. Y.-G. Le Dantec, éditeur. 1951. Tours: Gallimard, 1991.
- Poe, Edgar Allan. Collected Works of Edgar Allan Poe. Thomas Ollive Mabbott, editor. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University, 1978.
- Poe, Edgar Allan. The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with selections from his critical writings. Arthur Hobson Quinn, editor. New York: Knopf, 1967.
- Poe, Edgar Allan. The Complete Works of Edgar Allan Poe. James A. Harrison, editor. New York: Thomas Y. Crowell, 1902.
- Poe, Edgar Allan. The Works of the late Edgar Allan Poe with notices of his life and genius. R. W. Griswold, W. P. Willis and J. R. Lowell, editors. 4 volumes. New York: Redfield, 1850.

## DICTIONNAIRES

- Atkins, Beryl T. Le Robert et Collins Dictionnaire Français-Anglais Anglais-Français. Paris: Le Robert, 1993.
- Baillièrè, J.-B., Dictionnaire de médecine, de pharmacie, des sciences. Paris: Larousse, 1855.
- Bloch, O. et Von Wartburg, W. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: P. U. F., 1964.
- Boyer, Abel. Nouveau dictionnaire français-anglais et anglais-français. Paris: Baudry, 1849.
- Furetière, Antoine. Dictionnaire universel, contenant

généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts. 3 tomes. 1690. Paris: Robert, 1984.

Gilman, E. Ward. Webster's Dictionary of English Usage. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1989.

Gove, Philip Babcock. Webster's Third New International Dictionary of the English Language. Springfield, Mass.: G. and C. Merriam Company, 1986.

L.A.G. Nouveau dictionnaire de poche français-anglais et anglais-français. Paris: Thierot, 1855.

Larousse, M. P. Nouveau Dictionnaire de la langue française. Paris: Larousse et Boyer, 1858.

Littré, Emile. Dictionnaire de la langue française. Paris: Hachette, 1863.

Mish, Frederick C. Merriam Webster's Collegiate Dictionary Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1993.

Nugent, Thomas. Nouveau dictionnaire de poche français-anglais et anglais-français. Paris: Baudry, 1858.

Onions C. T. et al. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary: Complete Text Reproduced Micrographically. Oxford: Oxford University Press, 1982.

Robert, Paul. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1986.

Robert, Paul. Le Petit Robert: Dictionnaire de la langue française. Paris: Nouveau Littré, 1988.

Simpson, J. A. et Weiner, E. S. C. The Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Spiers, Alexander. Dictionnaire général anglais-français: français-anglais, 2 volumes. Paris: Baudry, 1855.

#### LIVRES

Asselineau, Charles. Charles Baudelaire: sa vie, son oeuvre. Ed. Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris: Nizet, 1953.

Bell, Roger T. Translation and Translating: Theory and Practice. New York: Longman, 1991.

Biguenet, John, et Rainer Schulte. The Craft of

- Translation. Chicago: University Press, 1989.
- Cambiaire, Célestin Pierre. The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York: Stechert, 1923.
- Carter, A. E. Charles Baudelaire. Boston: G. K. Hall, 1977.
- Cary, E., et R. W. Jumpelt. La Qualité en matière de traduction. Oxford: Pergamon, 1963.
- Castex, Pierre-Georges. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Corti, 1951.
- Catford, John Cunnison. A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. London: Oxford University Press, 1965.
- Delisle, Jean. L'Analyse du discours comme méthode de traduction. Ottawa: Editions de l'Université, 1982.
- Delisle, Jean. La Traduction raisonnée. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Flamand, Jacques. Ecrire et traduire: sur la voie de la création. Ottawa: Vermillon, 1982.
- Gilman, Margaret. Baudelaire the Critic. New York: New York College University Press, 1943.
- Gouadec, David. Comprendre et traduire: techniques de la version. Paris: Bordas, 1974.
- Horguelin, Paul A. Anthologie de la manière de traduire. Montréal: Linguatex, 1981.
- Hatim, Basel, and Ian Mason. Discourse and the Translator. London: Longman, 1990.
- Hatim, Basel, and Ian Mason. The Translator as Communicator. London: Routledge, 1997.
- Hulst, Lieven d'. Cent ans de théorie française de la traduction: De Batteux à Littré (1748 - 1847). Lille: Presses universitaires de Lille, 1994.
- Hyslop, Lois Boe. Charles Baudelaire Revisited. New York: Twayne, 1992.
- Jouve, Nicole Ward. Baudelaire. A Fire to Conquer Darkness. New York: St. Martin's Press, 1980.
- Ladmiral, Jean-Réné. Traduire: théorèmes pour la traduction. Paris: Payot, 1979.

- Larose, Robert. Théories contemporaines de la traduction. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1987.
- Lederer, Marianne. La Traduction aujourd'hui. Paris: Hachette, 1994.
- Lefevere, André. Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint. Assen: Van Gorcum, 1975.
- Lemonnier, Léon. Edgar Poe et les poètes français. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1932.
- Lemonnier, Léon. Enquêtes sur Baudelaire. Paris: Crès, 1929.
- Lemonnier, Léon. Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875. Paris: Presses universitaires, 1928.
- Mounin, Georges. Les Problèmes théoriques de la traduction. Paris: Gallimard, 1963.
- Mounin, Georges. Linguistique et traduction. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976.
- Newmark, Peter. About Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1991.
- Newmark, Peter. Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press, 1988.
- Newmark, Peter. A Textbook of Translation. New York: Prentice Hall, 1988.
- Newmark, Peter. Paragraphs on Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1993.
- Nida, Eugene. Language, Culture and Translating. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.
- Nida, Eugene A., and Charles Taber. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1982.
- Nida, Eugene A. Toward a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964.
- Patterson, Arthur S. L'Influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire. Grenoble: Allier, 1903.
- Pollin, Burton R. Poe, Creator of Words. Baltimore: University of Baltimore Press, 1974.
- Pommier, Jean. Dans les chemins de Baudelaire. Paris: Corti, 1945.
- Quinn, Arthur Hobson. Edgar Poe: A Critical Biography. New

- York: Cooper Square Publishers, 1969.
- Quinn, Patrick Francis. The French Face of Edgar Poe. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
- Robinson, Douglas. Becoming a Translator. London: Routledge, 1997.
- Robinson, Douglas. The Translator's Turn. Baltimore: Johns Hopkins, 1991.
- Savory, T. The Art of Translation. London: Jonathan Cape, 1968.
- Selver, Paul. The Art of Translating Poetry. London: John Baker, 1966.
- Seylaz, Louis. Edgar Poe et les premiers symbolistes français. Lausanne: La Concorde, 1923.
- Snell-Hornby, Mary. Translation Studies: an integrated approach. Amsterdam: John Benjamins, 1988.
- Starkie, Enid. Baudelaire. London: Faber and Faber, 1955.
- Venuti, Lawrence. Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology. London: Routledge, 1992.
- Vinay, Jean-Paul, et Jean Darbelnet. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Montréal: Beauchemin 1977.
- Wetherill, Peter Michael. Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe. Paris: Nizet, 1962.
- Wilss, Wolfram. The Science of Translation. Tubingen: Narr, 1982.

## ARTICLES

- Altano, Brian. "Translating dialect literature." Babel 34 (1988): 152-156.
- Babler, O. F. "Poe's 'Raven' and the Translation of poetry." The Nature of Translation. Ed. James S. Holmes. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970. 191-200.
- Bandy, W. T. "Baudelaire et Poe: vers une nouvelle mise au point." Revue d'Histoire littéraire de la France 68.2 (1967): 329-334.
- Bandy, W. T. "Baudelaire et Edgar Poe: vue rétrospective." Revue de littérature comparée 41.2 (1967): 180-194.

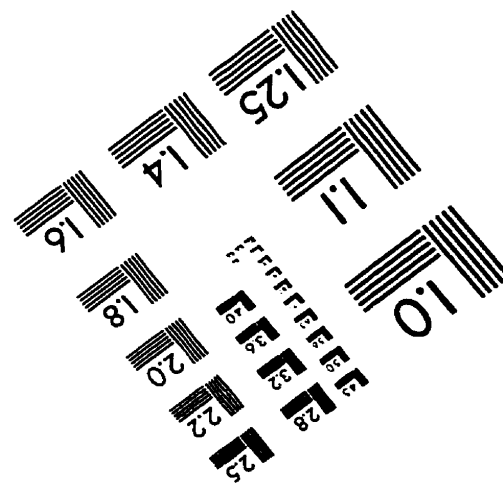
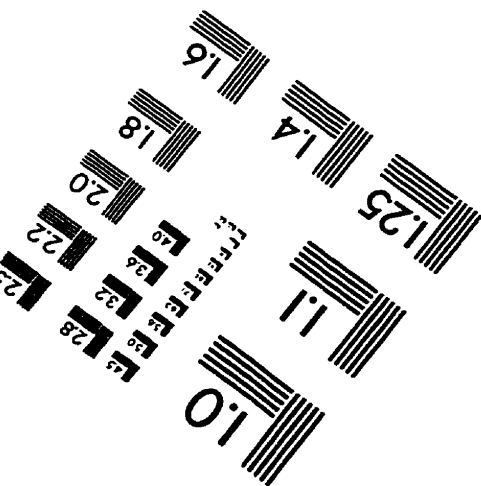
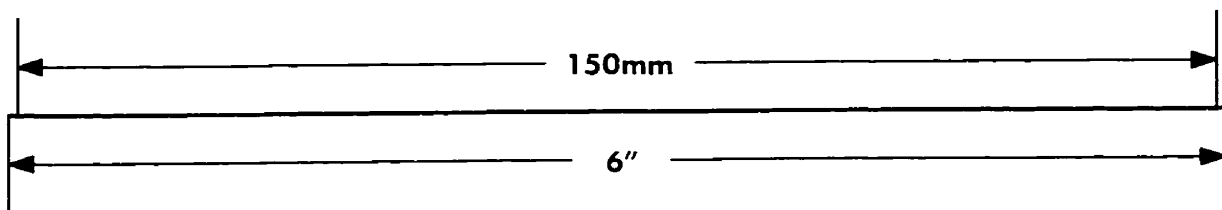
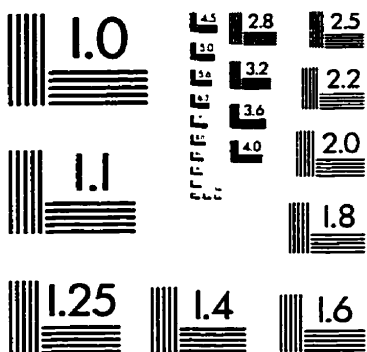
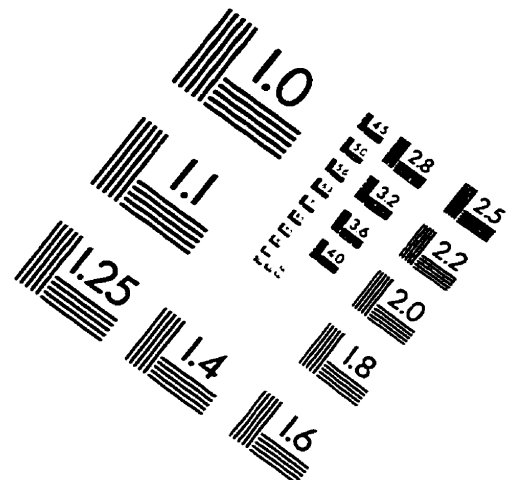
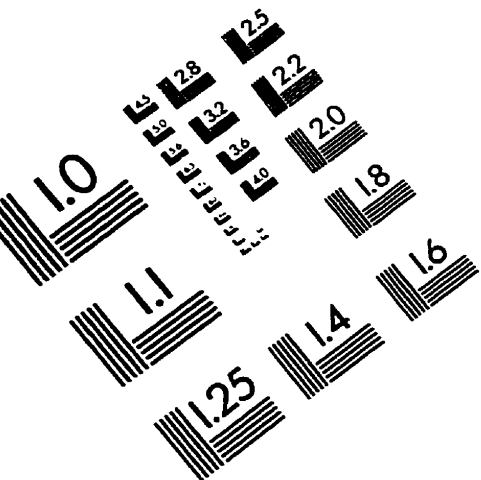
- Bandy, W. T. "Baudelaire's knowledge of English." This Quarter 2 (July 1929): 139-146.
- Bandy, W. T. "New Light on Baudelaire and Poe." Yale French Studies 10 (1952): 65-69.
- Block, Haskell M. "The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide." Translation Spectrum: essays in theory and practice. Ed. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State University Press, 1981. 116-126.
- Bonnefoy, Yves. "On the translation of form in poetry." World Literature Today 53 (1979): 374-379.
- Chapdelaine, Annick. "Traduire les sociolectes." Traduction, terminologie, rédaction 7 (1994): 7-10.
- Cheng, François. "Traduire l'intraduisible." Le Langage et l'homme 21.2 (1972): 31-35.
- Darbelnet, Jean. "Niveaux de la traduction." Babel 23.1 (1977): 6-17.
- Darbelnet, Jean. "Traduction littérale ou traduction libre?" Journal des traducteurs 10.4 (1965): 154-157.
- Delabastita, Dirk. "Translating Puns: Possibilities and Restraints." New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies 3 (1987): 143-159.
- Eliot, T. S. "From Poe to Valéry," in To Criticize the Critic and Other Essays. London: Faber and Faber, 1965.
- House, Juliane. "A Model for Assessing Translation Quality." Meta 222 (1977): 103-109.
- Ilek, Bohuslav. "On translating images." The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. Editor, James S. Holmes. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970. 135-138.
- Israel, Fortunato. "Traduction littéraire: l'appropriation du texte." La Liberté en traduction. Editeurs, Marianne Lederer et Fortunato Israel. Paris: Didier, 1991. 17-29.
- Jaquin, Danielle. "Le Texte réfléchi: quelques réflexions sur la traduction de la poésie." La Traduction plurielle. Ed. Michel Ballard. Lille: Presses universitaires, 1990. 47-69.
- Jovanovic, Mladen. "On Translating Titles." Babel 36 (1990): 213-222.



- Kuic, Ranka. "Translating English Romantic Poetry." The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. Editor, James S. Holmes. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970. 182-191.
- Lambert, José. "La Traduction en France à l'époque romantique." Revue de littérature comparée 49 (1975) 396-412.
- Lavoie, Judith. "Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain." Traduction, terminologie, rédaction 7 (1994): 115-145.
- Michaud, Régis. "Baudelaire et Edgar Poe: une mise au point," Revue de littérature comparée 18(1938): 681-687.
- Newmark, Peter. "Pragmatic translation and literalism." Traduction, terminologie, rédaction 1 (1988): 133-143.
- Nida, Eugene. "Theories of Translation." Traduction, terminologie, rédaction 4 (1991): 19-32.
- Pelegrin, Benito. "Sur la traduction des poèmes à forme fixe." Cahiers d'Etudes romanes 2 (1976): 157-188.
- Pollet, Jean-Jacques. "Note sur la traduction fantastique." La Traduction plurielle. Ed. Michel Ballard. Lille: Presses universitaires, 1990. 125-141.
- Popovic, Anton. "The Concept of 'Shift Translation' in Translation Analysis." The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. Ed. James S. Holmes. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970. 74-78.
- Rey, Alain. "Lexicologie et traduction." Babel 19.1 (1973): 19-24.
- Rousselot, Jean. "De la traduction poétique." Vie et langage 23 (1974): 2-6.
- Slobodnik, Dusan. "Remarques sur la traduction des dialectes." The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. Editor, James S Holmes. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1970. 139-143.
- Vachon-Spilka, Irène. "On Translating the Mental Status Schedule." Meta 31.1 (1968): 11-19.

- Van den Broeck, Raymond. "The limits of translatability exemplified by metaphore translation." Poetics Today 4 (1981): 73-87.
- Venuti, Lawrence. "The Translator's Invisibility." Criticism 28 (1986): 179-212.
- Zimmerman, Melvin. "Baudelaire, Poe and Hawthorne." Revue de Littérature comparée. XXXIX, 3 (1965): 448-450.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)




**APPLIED IMAGE, Inc**  
 1653 East Main Street  
 Rochester, NY 14609 USA  
 Phone: 716/482-0300  
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved