



CHARLES BAUDELAIRE ET EDGAR POE UN DIPTYQUE

La nuit du 13 mars 1856, Baudelaire fait un rêve

Un rêve de misère, de pieds nus et mouillés, un rêve de bordel et de honte : le poète se promène seul dans les rues, en pleine nuit, pour se rendre dans une maison de prostitution à la maîtresse de laquelle il doit impérativement offrir un livre de lui qui vient de paraître, geste à l'occasion duquel il pense pouvoir s'offrir les faveurs d'une fille. Mais au seuil de la maison close, il s'aperçoit que ses pieds sont nus et il n'ose entrer. L'instant suivant, des souliers apparaissent à ses pieds, l'autorisant à pénétrer dans la maison. À l'intérieur, il parcourt un labyrinthe qui le mène à ce qui ressemble à une salle de musée dont les murs sont tapissés de dessins d'oiseaux en forme de fœtus. Au centre se tient éternellement sur un piédestal, pour la curiosité du public, un petit monstre vivant et malheureux, qui lui fait part de ses ennuis. Son crâne se prolonge par une sorte de lourd et long tuyau élastique qu'il est obligé d'enrouler autour de ses membres, car s'il le laissait traîner par terre, cela lui tirerait la tête à l'envers. À son réveil, Baudelaire se trouve, fourbu, dans la position entortillée du petit monstre.

Ce rêve, dont Michel Butor fait une analyse psycho-littéraire dans son *Histoire Extraordinaire*, est si intense qu'en se réveillant à l'aube, Baudelaire le transcrit à l'attention de son ami fidèle le critique Charles Asselineau, dont il fera son exécuteur testamentaire. Que s'est-il donc passé la veille ? Le 12 mars 1856, *Les Histoires Extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, traduites et préfacées par Charles Baudelaire, jusque-là disséminées en feuilleton dans le

journal *Le Pays*, ont paru chez Michel Lévy. C'est son premier livre édité. Jusque-là, il a publié dans des journaux et des revues. Ce livre qui voit enfin le jour, c'est à sa mère qu'il veut l'offrir depuis longtemps. « Ce livre, à quand ce livre ? Ces articles ? à quand ces articles ? » s'impatiente-t-elle dans une lettre à son fils. Car pour avoir dilapidé une grande partie de l'héritage de son père, le jeune Charles s'est vu subir en 1844 l'humiliation d'un conseil judiciaire par sa famille qui l'a mis sous tutelle en lui allouant une pension misérable. « Je suis tellement accoutumé aux souffrances physiques, écrivait-il alors à sa mère, je sais si bien ajuster deux chemises sous un pantalon et un habit déchirés que le vent traverse, je sais si adroitement adapter des semelles de paille ou même de papier dans des souliers troués, que je ne sens presque que les douleurs morales. Cependant, il faut avouer, j'en suis venu au point que je n'ose plus faire de mouvements brusques ni même trop marcher de peur de me déchirer davantage ». Ce livre dont il prévoit le succès, cet auteur américain qu'il a découvert et qu'il va révéler à la France, le délivrera de la misère et de cet état infantile dans lequel il est tenu. Il lui rendra sa liberté (que le livre offert à sa mère rachètera), son statut d'adulte et sa virilité (le bordel), enfin sa dignité (les souliers), analyse Butor.

Dès la parution des *Histoires extraordinaires*, Baudelaire envoie un exemplaire à Sainte-Beuve, accompagné de ces mots : « Je désire qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand-chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France ». Le célèbre critique lui promet un article qui ne viendra jamais. Même promesse non tenue de ce dernier, un an plus tard, lors de la parution de son célèbre recueil qui offusque la presse, dont *Le Figaro* : « L'odieux y coudoie l'ignoble, le repoussant s'y allie à l'infect ». Bientôt, ces *Fleurs du Mal* conduiront le poète devant les tribunaux pour outrage aux bonnes mœurs et offense à la morale publique. Mais n'anticipons pas.

The Murders in the Rue Morgue

L'aventure de la traduction d'Edgar Allan Poe par Charles Baudelaire durera dix-sept ans, dix-sept ans en la compagnie d'un écrivain mort, son semblable, son frère, dont il dissèque, décompose et recompose les phrases. C'est entre 1846 et 1847 qu'il découvre l'existence d'Edgar Allan Poe, par la lecture du premier récit policier de l'histoire littéraire, *Murders in the rue Morgue*, à l'occasion d'une affaire qui défraya la chronique littéraire : plusieurs traductions libres de ce conte sortiront en 1846, dont aucune ne mentionnera le nom de son auteur américain. La première sera publiée en juin 1846

dans la revue *La Quotidienne*, sous le titre : *Un meurtre sans exemple dans les fastes de la justice, histoire trouvée dans les papiers d'un Américain*. Il s'agit d'une adaptation libre signée G.B., un certain Gustave Brunet, qui insiste sur les détails horribles tout en affadissant l'essentiel : les personnages et les lieux sont rebaptisés, la rue Morgue devient la rue de l'Ouest, et le long préambule théorique disparaît, essentiel aux yeux de Poe, établissant que le véritable intérêt du conte policier se situe à un niveau autre que celui de l'intrigue. Quelques mois plus tard, une nouvelle adaptation de ce récit publiée sous le titre *Une sanglante énigme* dénature davantage encore le texte original en déplaçant l'action de Paris à Baltimore « pour ne pas trop choquer le lecteur français », précise le signataire dissimulé sous les initiales O.N. (« Old Nick », surnom du diable en Angleterre, et sous lequel se cache le journaliste Émile Daurand-Forgues que Baudelaire se fera un plaisir de traiter plus tard de « canaille littéraire ».) Ironie de l'histoire, un troisième journal concurrent accusera Forgues d'avoir plagié le feuilleton de *La Quotidienne*. Le critique réplique alors par un retentissant procès en diffamation. Enfin, au début de l'année 1847 sortira dans *La Démocratie pacifique* une traduction honnête et presque fidèle (non moins amputée du prologue) d'Isabelle Meunier, intitulée *L'Assassinat de la Rue Morgue*, précédée de quelques jours de celle du *Chat Noir*.

C'est par cette traductrice, et ces deux textes novateurs et sulfureux, où meurtre, perversion et enquête criminelle forment pour la première fois la trame narrative d'un récit, que Baudelaire découvre les contes d'Edgar Poe. Il n'oubliera pas le choc de cette révélation, lorsque, lors de la publication des *Tales of the grotesque and the arabesque*¹ qu'il traduit par « Histoires Extraordinaires », il ne suivra pas l'ordre chronologique original, n'ouvrira pas non plus le recueil sur les contes fantastiques, mais sur *Double Assassinat dans la rue Morgue*² suivi de *La Lettre Volée* et du *Scarabée d'Or*, soit les trois principaux contes de déduction et de « ratiocination », terme par lequel Poe caractérise l'aspect spéculatif et intellectuel du genre policier auquel il ouvre la voie, conduit par le génie analytique de ses investigateurs.

Une commotion singulière...

¹ *Grotesque* signifie « fantastique », en termes descriptifs. *Arabesque* évoque les détours scientifiques et analytiques des récits poésques.

² En traduisant *Murders* par *Double assassinat*, Baudelaire trompe le lecteur sur la nature du crime, laissant supposer un meurtre prémédité, ajoutant de ce fait un surcroît de suspense, tout en intensifiant le titre par l'adjectif « double », plus concret, plus palpable, plus inquiétant qu'un vague pluriel.

Dans une lettre du 18 février 1860³, Baudelaire confie : « Je puis vous marquer quelque chose [...] de presque incroyable : en 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe : j'éprouvai une commotion singulière. » Charles Asselineau corrobore et témoigne de cet enthousiasme porté par une admiration sans réserve : « Dès les premières lectures, il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu... J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. Au tout-venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant : – Connaissez-vous Edgar Poe ? Et, selon la réponse, il étanchait son enthousiasme ou pressait de questions son auditeur. »

« J'ai consacré beaucoup de temps à Edgar Poe parce qu'il me ressemble. Je ne suis pas du tout traducteur. »⁴

La profonde mélancolie que laisse transparaître l'écriture d'Edgar Allan Poe est l'une des raisons qui expliquent la fascination de Baudelaire pour sa littérature. Est révélatrice à ce sujet sa traduction de l'incipit de *la Chute de la Maison Usher*, considérée aujourd'hui, par la force des allitérations et ses effets incantatoires, comme l'un des sommets de la prose américaines : « *During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.* / Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique maison Usher ».

Les brumes de la Maison Usher flottent encore dans l'esprit de Baudelaire lorsque des années plus tard, il compose *Spleen* qui s'ouvre sur le vers « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle », écho à peine modulé de l'incipit de sa traduction « les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel ». Baudelaire a-t-il injecté sa poésie dans l'œuvre de Poe, ou la veine poétique de Poe a-t-elle infusé l'œuvre de Baudelaire ? L'un et l'autre. Il s'agit d'une reconnaissance entre deux esprits comme l'histoire littéraire en

³ à Armand Fraisse

⁴ Lettre à son éditeur Michel Lévy, 1864.

⁵ Note à l'éditrice : *Les traductions de Baudelaire suivent immédiatement la v.o. de Poe après un slash/*

connaît peu, d'une communion étroite, d'une intense concordance de goût qui va créer une véritable osmose entre les deux poètes.

On trouve, dans l'ensemble de la traduction baudelairienne, plusieurs exemples de cette interpénétration littéraire. Le vers final de *L'Héautontimorouménos* : « Ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés / Et qui ne peuvent plus sourire ! » est pour ainsi dire la réplique des derniers vers du *Haunted Palace*, poème composé par Roderick Usher : « Une hideuse multitude se rue éternellement / Qui va éclatant de rire, ne pouvant plus sourire. / A hideous throng rush out forever, And laugh – but smile no more. »

C'est en 1841 que Baudelaire commence à composer les *Fleurs du Mal*, qui paraissent en 1857 et scandalisent la morale bourgeoise. Il traduit Poe de 1845 à 1862. Lorsque ses pourfendeurs l'accusent d'avoir plagié l'écrivain américain dans ses poèmes, il s'insurge, dans une lettre à Mme Paul Meurice : « J'ai perdu beaucoup de temps à traduire Edgar Poe, et le grand bénéfice que j'en ai tiré, c'est que quelques bonnes langues ont dit que j'avais emprunté à Poe mes poésies, lesquelles étaient faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce dernier. »

Parallèlement, le poète découvre une similitude troublante entre « le caractère surnaturel » des contes et poèmes de son illustre confrère, et ses propres principes esthétiques. Ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de 1857 sont une traduction presque fidèle du *Poetic Principle* de Poe : « C'est comme si Baudelaire, dix ans après le début de sa traduction et son immersion dans l'œuvre de l'écrivain américain, ne distinguait plus ses théories esthétiques des siennes du fait de l'extraordinaire convergence de leurs thèmes et de leurs principes poétiques », analyse l'écrivain Georges Walter dans son *Enquête sur Edgar Poe*, qui voit dans ce texte non pas un plagiat, mais une identification totale de Baudelaire à Poe, évoquant la « fusion alchimique et passionnelle de ces deux artistes qui les unit comme un pacte de sang... [Ainsi] Baudelaire aurait fini par se confondre avec son frère ». Dans l'élan de sa passion, le poète veut tout connaître de celui qu'il qualifie « d'un des plus beaux génies qui aient jamais existé ». Il est fasciné par l'originalité de cette œuvre d'une « beauté bizarre » et empoisonnée. En mars 1854, il envoie à sa mère un volume de poésies de son alter ego américain : « [dans] le petit livre que tu trouveras ci-inclus [...], tu ne trouveras que du beau et de l'étrange ».

Paul Valéry, grand admirateur de Poe, avance cette analyse dans un article de 1929 : « Baudelaire, Edgar Poe échangent des valeurs. Celui-ci [Poe] livre à celui-là [Baudelaire] tout un système de pensées

neuves et profondes. Il l'éclaire, il le féconde, il détermine ses opinions sur une quantité de sujets [...] Tout Baudelaire en est imprégné, inspiré, approfondi. Mais, en échange de ces biens, Baudelaire procure à la pensée de Poe une étendue infinie. Il la propose à l'avenir. »

Baudelaire a tenu parole : il va offrir à cet écrivain sous-estimé dans son pays une gloire à la hauteur de son génie.

« Une lamentable tragédie »

Si Baudelaire reconnaît en Poe son précurseur dans le domaine artistique et littéraire, son engouement pour lui n'est pas seulement de nature esthétique : il éprouve une profonde empathie pour cet écrivain persécuté par un destin qu'il définit comme une « lamentable tragédie ». Les tourments et les angoisses du « pauvre Eddie », le nomme-t-il affectueusement, accablé par des deuils successifs et rongé tout au long de sa brève existence par les soucis d'argent, le renvoient à ses affres quotidiennes. Il voit en lui, à l'image de sa propre vie, un homme accablé de dettes et au ban de la société : « Comprends-tu maintenant pourquoi, écrit-il à sa mère en 1853, au milieu de l'affreuse solitude qui m'entourne, j'ai si bien compris le génie d'Edgar Poe, et pourquoi j'ai si bien écrit son abominable vie ? » Et, à son éditeur Michel Lévy, il précise : « J'ai consacré beaucoup de temps à Edgar Poe parce qu'il me ressemble. Je ne suis pas du tout traducteur. »

Si cette « abominable vie » à laquelle Baudelaire s'identifie est pleinement authentifiée dans sa dimension tragique, elle n'est qu'une légende en ce qui concerne la réputation d'alcoolique et d'opiomane que traînait l'Américain. À la mort précoce de Poe en 1849, Baudelaire n'avait pu avoir accès qu'à l'unique source d'informations biographiques disponible, le Mémoire de l'ex-révérant Rufus Griswold, écrivain médiocre et jaloux, exécuteur testamentaire du poète, qui le trahit en amplifiant les accusations d'intempérance et d'indélicatesse morale dont la rumeur publique avait chargé le malheureux : « Edgar Poe est mort... Cette annonce surprendra beaucoup de gens, mais peu d'entre eux en éprouveront du chagrin... Vous pouvez lire ces histoires, au demeurant souvent excellentes, mais vous êtes prévenus que ceci est l'œuvre d'un ivrogne, d'un malade mental, d'un homme capable et coupable des pires forfaits. Miroir de ses déficiences, de tels écrits, en dépit des plus brillantes facultés d'analyse, ne sauraient atteindre quelque profondeur, ni ses poèmes quelque sentiment humain. » Quand Baudelaire aura la révélation de cette infamie, il s'indignera : « Il

n'existe donc pas en Amérique d'ordonnance qui interdise aux chiens l'entrée des cimetières ? » Mais la légende noire forgée par l'ex-révérend, dont la presse américaine s'empara pour salir la mémoire de l'écrivain, résista longtemps, et ce malgré les démentis formels et indignés de ses alliés qui apportèrent leur témoignage à l'œuvre de réhabilitation morale entreprise par Baudelaire.

Le romancier et poète bostonien était loin de ce sinistre portrait : orphelin à l'âge de deux ans, il fut adopté par la riche famille virginienne Allan par laquelle il reçut une éducation d'aristocrate. D'autre part, son intolérance à l'alcool lui interdisait de boire plus d'un verre au-delà duquel il restait une semaine cloué au lit. Quant à l'opium, il n'en consuma jamais. Il n'empêche que Baudelaire fut accusé par certains de ses commentateurs d'avoir forcé le trait et ainsi contribué à forger le mythe d'un Poe alcoolique et opiomane, autrement dit d'un poète maudit qui lui ressemblait. Lorsque Baudelaire découvrit plus tard la vérité sur Poe, furieux de s'être s'était laissé abuser par les calomnies de Griswold qu'il qualifia de « vampire haineux », il dénoncera « la férocité de l'hypocrisie bourgeoise » et le matérialisme de la société américaine inapte à comprendre « ce singulier génie » qu'elle poussa au malheur et à la mort⁷. Mort mystérieuse qui, loin de mettre un terme aux médisances que Poe subit tout au long de sa vie, les alimenta. Sa légende noire franchira l'Océan et contaminera jusqu'aux pages de *La Recherche du Temps perdu* qui dépeignent un Edgar Poe décadent à l'esprit malade et torturé, dont la grand-mère ne recommande pas le modèle au petit Marcel.

« Ah ! bear in mind this garden was enchanted ! »

L'évaluation de l'œuvre et du style d'Edgar Poe a longtemps suscité des controverses. Il aura fallu un siècle pour qu'il soit apprécié à sa juste valeur et que soit battue en brèche la doxa anglo-saxonne, cette idée reçue particulièrement tenace selon laquelle il ne devrait son talent qu'au génie poétique de son illustre traducteur. Encore aujourd'hui, nombreux sont les Anglo-Saxons qui considèrent Edgar Allan Poe comme un écrivain médiocre sublimé par la langue baudelairienne.

C'est autour de 1840 que l'inventeur du roman policier, la figure de proue du romantisme noir américain et le « génie scientifique » ainsi nommé par D.H. Lawrence, qui anticipe l'idée des trous noirs et du big-bang originel dans son poème en prose *Euréka*, commence à devenir célèbre dans son pays, et que ses contemporains s'accordent

à le descendre en flammes : Aldous Huxley le considère comme « l'incarnation de la vulgarité en littérature », Henri James estime qu'« un enthousiasme pour Poe est le signe d'un niveau d'intelligence primitif », T.S. Eliot, que l'auteur des *Tales of the Grotesque and Arabesque* « a l'intellect d'une personne prépubère hautement douée » ; Mark Twain, que sa prose est aussi « illisible » que celle de Jane Austen ; pour D.H. Lawrence, le style de Poe (« génie scientifique, mais pas vraiment un artiste »), n'est que « du clinquant », et sa description de Ligeia, la jeune morte-vivante du conte éponyme, fait davantage penser à « des ressorts de fauteuil et à un manteau de cheminée qu'à un être humain ». Comment comprendre cette exécution ? Par quel aveuglement l'auteur du *Spleen de Paris*, cet orfèvre de la langue, aurait-il pu engager dix-sept ans de sa vie dans la traduction d'un aussi piètre écrivain ? Seul Walt Wiltman, qui tient Poe pour un des « feux électriques de la littérature américaine », tente d'arracher le mal-aimé à cette mise à mort. Quant à Borges, il ne peut, dans sa nouvelle *Pierre Ménard auteur du Quichotte* « imaginer l'univers sans l'exclamation d'Edgar Allan Poe : « *Ah ! bear in mind this garden was enchanted !* et *Le Bateau Ivre...* », ni résister à écrire en son hommage *La Mort et la Boussole*, un pastiche de *la Lettre Volée* ; Lovecraft et Melville seront ses successeurs, tandis que de l'autre côté de l'Atlantique, Conan Doyle (qui va reprendre le schéma narrateur-investigateur innové par Poe), Oscar Wilde, et jusqu'à Dostoïevski reconnaîtront son influence sur leur œuvre. En France, Mallarmé apprend l'anglais « pour mieux lire Poe [...] son grand maître ». Et *last but not least* Valéry, pour lequel « quelques lignes de Poe ont joué le plus grand rôle dans le développement de [sa] pensée », et qui compte cet « inventeur prodigieux... [parmi] les plus profondes influences » qu'il a subies. Quant à Baudelaire, il considère la plume de Poe comme « la plus puissante de cette époque... Le style est serré, concaténé ; la mauvaise volonté du lecteur ou sa paresse ne pourront pas passer à travers les mailles de ce réseau tressé par la logique. Toutes les idées, comme des flèches obéissantes, volent au même but ». Poe était un styliste, continue-t-il, « trop au-dessus du vulgaire » pour être compris dans son propre pays. Un éditeur new-yorkais ayant refusé la publication des *Tales* n'est pas loin de sa pensée lorsqu'il répond à Edgar Poe : « Le nombre de ceux qui, dans ce pays, sont capables d'apprécier et de savourer des écrits tels que les vôtres est en vérité très restreint. »

Poe était honni dans son pays à plusieurs titres : collaborateur de plusieurs revues littéraires pour pouvoir vivre, il se pose bientôt en maître redouté de la critique américaine. Doté d'un humour féroce, il

fait « une chasse terrible à la médiocrité⁸ » et se crée autant d'amitiés que de haines dans le milieu littéraire. Il s'amuse à parodier les romans en vogue⁹ et règle leur compte aux littérateurs new-yorkais dans le vent. En retour, ses ennemis l'éreintent, contribuant ainsi à sa légende d'écrivain alcoolique raté qui s'en prend aux principes moraux et aux goûts aseptisés de l'Amérique de son siècle. Baudelaire accuse ce pays et sa « morale de comptoir », et n'y va pas de main morte : « Byron égaré dans un mauvais monde [...], du sein d'un monde goulu, affamé de matérialités, Poe s'est élancé dans les rêves [...], étouffé par cette cohue de vendeurs et d'acheteurs [...] ce bouillonnement de médiocrités, ce monde épris des perfectionnements matériels, ce sans nom, ce monstre sans tête... »¹⁰.

Il est certain qu'a contrario de la fascination de la France et de l'Europe pour Edgar Poe, le puritanisme angoissé de l'Amérique du XIXe siècle ne pouvait qu'être dérangé par cette plume infusée de romantisme noir, saturée de rêve et de mort, qui renvoyait le lecteur à ses propres craintes en projetant « des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain. » (Baudelaire, *L'Art Romantique*). Un siècle plus tard, Michel Butor confirme : « L'œuvre de Poe déchire un voile que tous les bien-pensants ont intérêt à laisser fermé. »¹¹

« Baudelaire a été littéral jusqu'à l'audace, et maladroit jusqu'au génie. »

« *Les Histoires extraordinaires*... écrivait Barbey d'Aurevilly en 1865, produisirent un effet de surprise que l'audace imprudente de leur titre ne put diminuer. Présenté au public français par un traducteur de première force, Charles Baudelaire, Edgar Poe cessa tout à coup d'être, en France, le grand inconnu dont quelques personnes parlaient comme d'un génie mystérieux et inaccessible à force d'originalité. Grâce à cette traduction supérieure qui a pénétré également la pensée de l'auteur et sa langue, nous avons pu aisément juger de l'effet produit par l'excentrique Américain. L'étonnement fut universel. »¹² Si Baudelaire fit ce cadeau à l'Europe, sa traduction ne reçut pas pour autant des éloges aussi vibrants. Entre une « littéralité » trop rigoureuse, sa « mauvaise connaissance de l'anglais », des « erreurs graves », « des contresens et des faux-

⁸ Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*

⁹ Le conte *Metzengerstein* est un pastiche des écrits gothiques d'Horace Walpole.

¹⁰ Idem note 5

¹¹ ouvrage cité

¹² *Les Œuvres et les Hommes*

sens », des « curiosités stylistiques » et des « aberrations syntaxiques », une « appropriation » de l'œuvre de Poe, voire une « baudelairisation » débridée de sa traduction, on a du mal à se faire une idée.

Dès 1928, le critique littéraire Léon Lemonnier annonce la catastrophe : « [Baudelaire] a été littéral jusqu'à l'audace, et maladroit jusqu'au génie... [Il a traduit] en une langue étrange, heurtée, broyée pour la circonstance... [Il] ne voit jamais l'ensemble de la phrase, il ne la domine pas. Il la suit, il l'épelle, il met un mot à la place d'un mot. ¹³ » Plus près de nous, le magistral appareil de notes de l'œuvre complète d'Edgar Poe¹⁴ établie par l'universitaire et critique Claude Richard en 1989 n'est guère plus rassurant : « Poe est un jongleur merveilleux... Or les traductions [de Baudelaire] ne prouvent pas qu'il ait perçu l'extraordinaire jonglerie narrative de certains contes marqués par une ambiguïté stylistique souvent perdue en français. » Un siècle avant ce commentaire, un journaliste recourait lui aussi à l'image du jongleur, auquel Baudelaire répliquait : « un critique imprudent se servait, pour dénigrer Edgar Poe et pour infirmer la sincérité de mon admiration, du mot *jongleur* que j'avais moi-même appliqué au noble poète presque comme un éloge. »¹⁵

Plus récemment, le spécialiste d'Edgar Poe Henri Justin, dans sa préface à sa traduction des *Contes policiers*¹⁶, après avoir annoncé qu'il « ne voudrait pas accabler Baudelaire », le décrit comme : « un traducteur volontairement subversif [...], un traître en traduction... »

Tout aussi sévère, Peter Wetherill, universitaire, déclare dans un article de 1962 que Baudelaire « fait preuve d'une singulière inaptitude à comprendre les nuances de la prose anglaise ». Pire : selon lui, la piètre connaissance que le poète aurait eu de l'anglais lui aurait permis de croire que les poèmes de Poe ressemblaient aux siens...

« *Je sais l'anglais de naissance* »

Devant ces vives critiques, voire ces mises en accusation de Baudelaire traducteur, on pourrait se demander si le poète était à même de se mesurer aux aspects difficiles de la prose de son modèle américain ?

Sa mère, née à Londres, lui aurait parlé anglais dès sa plus tendre enfance, ce qui faisait dire au poète qu'il « savait l'anglais de

¹³ *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France*

¹⁴ Bouquins, Laffont.

¹⁵ *Notes nouvelles sur Edgar Poe* 1884

¹⁶ Editions Garnier 2014

naissance ». Néanmoins, il perdit assez vite ces rudiments, et si, d'après l'étude de Lemonnier, les registres du lycée Louis-Le-Grand attestent qu'il remportait tous les prix pour ses vers en latin, il n'en décrocha aucun en anglais. En 1852, alors pleinement immergé dans sa tâche de traducteur, il écrit à sa mère : « J'avais beaucoup oublié l'anglais, 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. »

Selon l'universitaire et essayiste Jean Pommier, qui compte, dans un article de 1940, huit contresens dans *Euréka* (sans les identifier), Baudelaire aurait été un angliciste médiocre, d'« une littéralité pénible », mais qui aurait largement progressé de 1852 à 1857. Hanté par le souci de la perfection, de l'élégance et de l'exactitude, il remaniait ses traductions jusqu'au dernier moment et corrigeait les erreurs, n'hésitant pas à en faire retarder la publication. (Pour l'anecdote, une coquille sur son nom, « Beaudelaire », le met en fureur : il fait aussitôt détruire tout un lot d'exemplaires déjà imprimés.)

Charles Asselineau nous décrit le poète-traducteur dans sa volonté passionnée de traduire le plus fidèlement possible son modèle américain, le dictionnaire toujours à la main, « 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] entamer une conversation avec des clients anglais et américains dans les cafés et bars parisiens, le plus souvent au sujet de Poe et de son œuvre, les mettant à la torture sur le sens d'un mot. » Voulant tout connaître sur son auteur, il parvient à obtenir des renseignements auprès du journaliste américain William Wilberforce Mann en résidence à Paris, qui lui prête une collection de numéros du *Southern Literary Messenger* où étaient parus en feuilleton les *Tales* de Poe. Il prend aussi connaissance de certaines œuvres traduites, qu'il critique en connaisseur auprès de son éditeur Michel Lévy : « Je viens de relire la détestable traduction faite en 1820 [du roman gothique *Melmoth*], et sous le texte français je devinais partout la phrase anglaise ».

Il convient néanmoins de reconnaître les erreurs commises par Baudelaire, qui témoignent d'une connaissance approximative de l'anglais à l'époque où il commence sa traduction, mais également du peu d'outils exhaustifs qu'il a alors à sa disposition (un dictionnaire de poche français-anglais).

Ainsi, des faux-amis qui donnent lieu à des faux-sens font sourire, comme *habits* traduit par « habits » au lieu d'« habitudes », ou de *goldfish*/poisson rouge, qui se réinvente sous la plume du poète en « poisson doré ». Certains écoliers-traducteurs auteurs de thèses assassines s'amuse de son contresens sur « *as white as a gose* » dans *Le Scarabée*

d'Or, qu'il rend, faute de savoir déchiffrer le patois nègre des esclaves américains, littéralement par « pâle comme une oie », *gose* étant la forme dialectale de *ghost* (fantôme), et non de *goose* (oie).

De même, Baudelaire trébuche sur cette remarque de Dupin dans *Murders in the rue Morgue* : « *To use a sporting phrase, I had not been once 'at fault'. The scent had never for an instant been lost.* / Pour me servir d'un terme de jeu, je n'avais pas commis une seule faute, je n'avais pas perdu la piste un seul instant. » « *Sporting* » en effet n'est pas un terme de jeu, mais de chasse, et *at fault* se traduit par « être en défaut », qui signifie « perdre la trace / la piste du gibier ». Poe compare en effet son détective à un limier qui n'a jamais été « pris en défaut ». Mais Baudelaire se relève avec la phrase finale « je n'avais jamais perdu la piste un seul instant », qui traduit avec justesse la métaphore originelle empruntée au domaine de la vénerie. La nouvelle traduction de Le Ray et Bondil rend ainsi la remarque de Dupin : « Pour user d'un terme de chasse, à aucun moment je n'avais « perdu le flair ». Pas un instant je n'avais lâché l'odeur. » Le choix de l'expression « perdre le flair », fidèle au sens, est pertinent pour qualifier un fin limier. On regrettera toutefois, en queue de phrase, ce « lâché l'odeur », expression déroutante pour le moins, faisant de surcroît pléonasme avec ce qui précède.

Enfin, cette traduction d'une remarque du narrateur à propos de Roderick Usher est plutôt maladroite : « *I learned, moreover, at intervals, and through broken and equivocal hints, another feature of his mental condition/* J'appris ainsi, par intervalles, et par des confidences hachées, des demi-mots et des sous-entendus, une autre particularité de sa situation morale. » Le narrateur entend des « confidences hachées » au lieu d'« équivoques allusions à demi-mot, un autre trait singulier de son état mental », comme l'exprime Christian Gillyboeuf.

Si la traduction de Baudelaire n'est pas exempte d'erreurs de détails, de quelques faux-sens, de rares contresens, d'occasionnelles omissions et fautes de distraction, toutes erreurs par ailleurs perdues dans la musicalité stylistique et poétique d'un texte qui ne trahit jamais sa source, il serait injuste de ne pas rappeler qu'il se mesura avec succès aux nombreux jeux de mots, aux centaines de néologismes, aux dialogues argotiques, aux expressions gothiques, aux énigmes, aux doubles sens et à la froide ironie de son confrère américain. Pour ne pas avoir possédé la maîtrise parfaite de l'anglais au début de sa tâche, il n'était pas moins sensible à la musicalité stylistique et à la structure de cette langue. La liberté créatrice avec laquelle il effectue les nombreuses manipulations sémantiques, syntaxiques et structurales que nécessite le passage d'une langue à une autre lui laisse entrevoir des solutions intuitives aux problèmes

que lui pose sa traduction : ce « jongleur de la métrique », comme le baptise Mallarmé, s'ajuste de main de maître à son double américain, cet autre « jongleur merveilleux »¹⁷, en maniant des figures comme la transposition, la modulation, l'équivalence, anticipant ainsi, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, les procédés formalisés un siècle plus tard par les théoriciens de la traduction. Toujours est-il qu'il recueillera, dès la publication des *Histoires Extraordinaires*, les félicitations de ses contemporains : en 1858, *Le Moniteur Universel* jugeait que « M. Baudelaire [...] a traduit [Edgar Poe] d'une manière remarquable dans des sujets très difficiles ».

« *Mais des êtres de malheur, en robe de deuil...* »

Pour autant, il est intéressant de constater qu'un certain nombre d'erreurs relevées dans divers commentaires et appareils de notes des *Histoires Extraordinaires* ne sont pas justifiées, du moins sont discutables. Voici un échantillon parmi bien d'autres exemples dont la liste complète remplirait une thèse entière :

Certaines fautes typographiques sont recensées à tort par les critiques comme des erreurs de traduction de sa part.

Ainsi Claude Richard et Christian Gillyboeuf relèvent que le corps du fantôme de Ligeia, au lieu de *solide*, est qualifié d'*audacieux* par Baudelaire » :

« *The manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment.* / à la manière d'une personne égarée dans un rêve, l'être qui était enveloppé du suaire s'avança audacieusement et palpablement dans le milieu de la chambre. » Or *boldly*, dans la phrase en question est une coquille du *Broadway Journal* de New York qui a imprimé *boldly* (audacieusement), au lieu de *bodily* (en chair et en os, physiquement).

Et dans *Double Assassinat*, on croit relever une nouvelle bévue, alors qu'il s'agit à l'évidence d'une erreur typographique ayant déformé le mot « interlocuteur » en « interrupteur » : « *The extraordinary manner in which the speaker had chimed in with my meditations* / « la singulière façon dont l'interrupteur (sic) adaptait sa parole à la mienne ».

Claude Richard se risque à mettre en doute la compréhension du texte de Poe par Baudelaire : « La distinction fondamentale entre *fancy* et *imagination* échappe toujours à Baudelaire, qui trahit la pensée de Poe. Ce contresens marque le début d'une confusion qui ne permettra pas de percevoir que Dupin est, aux yeux de Poe, un

¹⁷ Baudelaire, *Edgar Poe sa vie, ses œuvres*, 1856

homme d'imagination par excellence [...] qui sait redécouvrir la constitution masquée du réel. Dupin, c'est l'être doté de l'intuition fulgurante qui touche l'essence. » Et c'est la traduction de ce même mot qui fait écrire à Henri Justin que Baudelaire est « un traître en traduction qui se plaît à remplacer le mot juste par un mot avoisinant. C'est le cas du terme anglais *fancy* que Baudelaire ne rend pas par « fantaisie », comme le lui conseille son dictionnaire. Plutôt, il choisit « imaginative », un mot rare et archaïque du XIXe siècle ».

Tandis que, plus d'un siècle auparavant, un critique accusait Baudelaire d'avoir traduit à tort *fancy* par « fantaisie » dans son *Salon de 1859...*

Jetons donc un coup d'œil à ce terme *fancy* dont la traduction vaut tant de reproches au poète-traducteur. Idiome sans équivalent direct en français, il désigne l'imagination vagabonde, les envolées de l'imagination, autrement dit la folle du logis que Poe distingue, en admirateur de la pensée de Coleridge, de l'imagination, la faculté créatrice hautement poétique qui permet au Chevalier Dupin d'accéder aux intuitions, aux raisonnements et aux déductions les plus complexes.

Prenons, parmi les multiples occurrences de ce terme dans l'œuvre de Poe, trois exemples de sa traduction par Baudelaire :

Tout d'abord, d'où sort-il ce terme d' « imaginative » ?

« *Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic.* / Entre l'ingéniosité et l'aptitude analytique, il y a une différence beaucoup plus grande qu'entre l'imaginative et l'imagination, mais d'un caractère rigoureusement analogue. En somme, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative, et que l'homme vraiment imaginaire n'est jamais autre chose qu'un analyste. »

« J'ai l'imaginative, en effet, aussi bonne que personne qui vive » rimait Molière dans *l'Étourdi*. Aujourd'hui tombé en désuétude, le substantif *imaginative* s'employait encore au XIXe siècle dans le langage littéraire. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit venu sous la plume de Baudelaire qui connaissait sa connotation ironique et familière et son acception proche de l'imagination fantasque, vagabonde, autrement dit l'équivalent du *fancy* poésque. Dans l'ensemble des contes, Baudelaire se servira, pour refléter ce terme délicat, d'un éventail de neuf mots : « pensées », « idées », « chimères », « lubie », « imagination », « rêveries », « esprit », « fantaisies », et « imaginative » (une seule occurrence) ; tout comme ses successeurs actuels, les traducteurs Pierre Bondil et Christian Gillyboeuf, qui joueront subtilement de cette même palette, chacun à

sa façon, le premier ajoutant à ce florilège le mot « fantasme » qu'il substitue au terme « imaginative » qu'il convient aujourd'hui de dépoussiérer.

Dans *La Chute de la Maison Usher*, Baudelaire traduit cette fois *fancy* par « idée », que Claude Richard juge « rend[re] très mal le terme *fancy* », sans tenir compte de l'adjectif « étrange » qui précède le mot et qu'on peut estimer refléter honorablement l'idée de *fancy*.

« *There grew in my mind a strange fancy – a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me.* / Une étrange idée me poussa dans l'esprit, une idée si ridicule, en vérité, que, si j'en fais mention, c'est seulement pour montrer la force vive des sensations qui m'oppressaient. » Pierre Bondil préférera le mot « lubie », tandis que Christian Gillyboeuf adoptera le choix de Baudelaire.

Enfin, dans ce même conte : « *I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up.* / j'admiraïes quelles pensées insolites ces images ordinaires évoquaient en moi. », Claude Richard considère que « les nuances de *fancies* sont mal rendues » par le choix du terme « pensées », oubliant que de telles pensées sont qualifiées d'« insolites », à savoir de *fancies*. Le critique propose « rêveries » ou « fantasmes ». Pierre Bondil penchera à son tour pour « rêveries », tandis que Christian Gillyboeuf choisira de conserver les « pensées insolites » de Baudelaire.

À nouveau, dans *Double Assassinat dans la rue Morgue*, Claude Richard note à propos du passage où Dupin est décrit comme un être aimant la nuit : « En voulant servir l'original, Baudelaire obscurcit et dénature le sens » : « *It was a freak of fancy in my friend [...] to be enamoured of the Night for her own sake.* / Mon ami avait une bizarrerie d'humeur [...], c'était d'aimer la nuit pour l'amour de la nuit ; la nuit était sa passion. » Le terme *passion*, selon le critique, serait mal trouvé par Baudelaire qui passerait toujours à côté du personnage de Dupin et des théories de son créateur : « dans l'esthétisme et la doctrine de Poe, la passion est incompatible avec l'imagination », soutient-il. Or Poe décrit Dupin comme un être « *enamoured of the Night* » : la nuit, personnifiée dans la traduction de Baudelaire, est aimée par Dupin comme une femme, avec « *passion* » – effet souligné par l'utilisation du possessif féminin : « *for her own sake* » au lieu du neutre « *its* ». L'effet de répétition est un choix rythmique et poétique qui reflète le double sens de *enamoured* (épris/passionnément amoureux) et l'intensité de cet amour de Dupin pour la Nuit. Jehanne Le Ray et Pierre Bondil choisissent quant à eux de traduire : « C'était chez mon ami une lubie de son imagination [...] que d'être amoureux de la Nuit pour elle-même ».

À la première page de *Ligeia* (le contre préféré de Poe), la traduction du mot *word* interroge :

« *It is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more* »/ Il me suffit de ce mot si doux, Ligeia ! pour ramener devant les yeux de ma pensée l'image de celle qui n'est plus ». Contrairement à Baudelaire, Pierre Bondil préfère traduire *word* par *nom* plutôt que *mot*, qui est sa seule acception : « C'est par ce doux nom uniquement, celui de Ligeia, que j'invoque devant mes yeux, en pensée, l'image de celle qui n'est plus. ». De même que Christian Gillyboeuf : « C'est par la seule invocation de ce nom si doux, Ligeia, que je parviens à raviver en pensée l'image de celle qui n'est plus. » Or Henri Justin, cette fois pertinemment en phase avec Baudelaire, estime que « *word* » désigne « un *mot* qui ramène une *image*, non pas un *nom* qui ramènerait le souvenir d'une *personne*. » Ligeia, en effet, n'est pour le narrateur qu'un son articulé auquel est liée la représentation irréelle et morbide d'une figure fantomatique.

Dans *la Chute de la Maison Usher*, Claude Richard note que Baudelaire commet un faux-sens dans ce vers du « Palais Hanté » composé par Roderick Usher :

« *But evil things, in robes of sorrow*/ Mais des êtres de malheur, en robe de deuil... ». « *Evil*, commente à raison Claude Richard, signifie « le mal » au sens éthique du terme, et non « le malheur ». » Peut-être Baudelaire s'est-il permis cette licence pour produire cette assonance en « eu » ? Mallarmé fera la même erreur, abandonnant l'assonance au passage : « des êtres de malheur aux robes chagrines ». Pierre Bondil quant à lui décollera à son tour du sens de *evil* en traduisant : « de viles créatures, sous des voiles de détresse », s'accordant une autre licence poétique donnant lieu à une allitération en *v*. Il n'est donc pas interdit de penser que Baudelaire fit de même en s'émancipant du sens de *evil*.

Enfin, dans une description du paysage dans ce même conte, où il est question des nuages qui, poussés par le vent, semblent accourir l'un vers l'autre, comme doués de vie, Claude Richard note que Baudelaire a trahi le sens de *life-like* en traduisant par « vivant » au lieu de, littéralement, « semblable à la vie ». Baudelaire, en effet, a infléchi la signification de *lifelike* vers une figure de personnification, comme dans *Les Correspondances* où « la nature est un temple où de *vivants* piliers... » : la poésie prend le pas sur une traduction rigoureuse qui banaliserait l'image des nuages animés de vie. Aujourd'hui, les nouveaux traducteurs de Poe, en choisissant des adverbes atténuatifs : « La vitesse presque vivante... » (Christian Gillyboeuf), et « La vitesse quasi vivante... » (Pierre Bondil), se démarquent de l'audace poétique de Baudelaire.

Il va sans dire que cet aperçu des critiques discutables n'empêche pas de constater les quelques erreurs commises ici et là par le poète, à juste titre notifiées par les commentateurs. Elles se voient aujourd'hui corrigées par les nouvelles traductions, dont certaines phrases sont parfois plus habilement traduites que par leur illustre prédécesseur. À titre d'exemple, la traduction de l'adverbe *sternly*, dans ce passage de *La Maison Usher* : « *It was, indeed, a tempestuous yet **sternly** beautiful night, and one wildly singular in its terror and its*

beauty/ C'était vraiment une nuit d'orage **affreusement** belle, une nuit unique et étrange dans son horreur et sa beauté. » Par son recours à l'oxymore « affreusement belle », Baudelaire penche vers sa propre esthétique poétique, alors que *sternly* signifie « austèrement/tristement ». Pierre Bondil l'exprime ainsi : « C'était, de fait, une nuit tempétueuse mais d'une **beauté austère**, une nuit sauvage, singulièrement belle et terrible », tandis que Christian Gillyboeuf s'éloigne peu de Baudelaire en traduisant : « C'était vraiment une nuit de tempête, mais terriblement belle, et extrêmement singulière dans son horreur et sa beauté. »

« Pierre Ménard, essentiellement dévot de Poe, qui engendra Baudelaire... »

Théophile Gautier, dans sa *Notice aux Fleurs du Mal*, écrit que les contes d'Edgar Poe « ont été traduits par Baudelaire avec une identification si exacte de style et de pensées, une liberté si fidèle et si souple que les traductions produisent l'effet d'ouvrages originaux et en ont toute la perfection originale ». Il est vrai que le style de traduction de Baudelaire est un fait nouveau pour l'époque : loin des « belles infidèles » des siècles précédents, elle se démarque également de la littéralité pure prônée jusqu'au milieu du XIXe siècle, de cette transparence « à la vitre » qui reflétait l'original à la lettre dans toute son étrangeté. Il n'empêche que plus récemment, dans des analyses moins laudatives que celle de Théophile Gautier, cette « fidélité » de Baudelaire est mise en question : elle ne serait qu'apparente et confinerait à l'appropriation, à une « baudelairisation » de l'œuvre de l'Américain. Pour Henri Justin, Baudelaire aurait fait à Poe « un cadeau empoisonné », aurait « vendu » son frère, l'aurait « mis au monde au prix d'une unité textuelle perdue... en remplaçant le principe de l'identité [en] une esthétique de la nuance..., transformant les *Contes* en *Histoires extraordinaires* ». Même analyse formulée par M-G. Le Dantec en introduction à son édition des œuvres d'Edgar Allan Poe dans La Pléiade : il s'agirait d'un « texte baudelairien », d'« une appropriation du texte source... qui reste cachée derrière un écran de fumée de littéralité apparente. » Quant à l'universitaire et traducteur Jean-Pierre Naugrette, il remarque que certains remaniements en apparence infimes opérés par Baudelaire « transposent le texte original dans son propre champ lexical [...], faisant ainsi du texte de Poe son œuvre propre. » Le critique littéraire K.P. Ellerbrock voit à son tour la traduction de Baudelaire comme « une construction poétique autonome ». Autant d'analyses pointues qui nourrissent l'idée que Baudelaire aurait fait du Baudelaire en traduisant Poe.

De la même façon, dans son apparente fidélité au texte source, Baudelaire aurait projeté sur le texte original l'ombre entachée de l'image du poète maudit créée par Griswold à la mort de Poe, image dans laquelle le futur auteur des *Fleurs du Mal* se serait retrouvé. Cette identification aurait affecté sa traduction, donnant lieu à un « phagocytage » du texte qui se caractériserait, entre autres, par le renforcement du caractère macabre de Poe en français. Ainsi, l'envolée de la préface de Baudelaire aux *Histoires Extraordinaires* est-elle considérée comme une vision exagérément ténébreuse : « Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres, où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage ». Manquerait-il une touche de rose à ce tableau ? Le romantisme noir n'opère-t-il pas sous la plume de l'Américain, libérant à chaque page sa poésie crépusculaire ? Les cimetières, les ruines, les orages, les cieux verdâtres sous l'orage, les fantômes blêmes et les cadavres violâtres ne hantent-ils pas son œuvre ? Si Baudelaire se révèle effectivement un traducteur fidèle, l'œuvre de Poe n'en représente pas moins pour lui une mission doublée d'un exercice poétique, un lieu où il peut mettre en œuvre sa créativité linguistique : à maints endroits, on trouve son empreinte. Comment ne pas sentir, en effet, la présence diffuse, l'ombre portée du poète dans cette prose intense et mélancolique ? Comment rester sourd à l'incipit de *La Maison Usher*, ce *spleen* annoncé, ces « nuages bas et lourds », à leur « vélocité vivante » ? La théorie de Walter Benjamin selon laquelle la traduction doit être une tâche de l'entre-deux, une « tangente » dont la trajectoire est définie dans « un continu de métamorphoses » par la double loi de « fidélité et de liberté »¹⁸ se trouve vérifiée avant l'heure par Baudelaire¹⁹. Et si sa traduction reste vivante à travers le temps, c'est non seulement parce qu'elle est imprégnée de son génie poétique, mais aussi parce qu'elle est animée de son investissement personnel et affectif. Léon Lemonnier, dans le point qu'il fait en 1969 sur les diverses traductions réalisées avant, pendant et après celle de Baudelaire, conclut : « pour rendre à Edgar Poe son originalité entière, il faudra un homme qui soit son égal par le talent et dont l'âme accordée vibre à l'unisson de la sienne : Charles Baudelaire. »

À ce point d'échange et de communion entre les deux auteurs, on pense au personnage de la nouvelle de Borges *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, qui se confond avec Cervantés en réécrivant à

¹⁸ *La Tâche du Traducteur*

¹⁹ Peut-être hors sujet : [Hormis le génie poétique de ce dernier, tout traducteur n'est-il pas condamné à engendrer malgré lui, à partir de l'étrangeté du texte source, un autre souffle qui révèle un texte à la fois semblable et singulier, filtré à travers son propre système esthétique, culturel, émotionnel ?]

l'identique le premier livre du *Quichotte* dans sa propre langue, aboutissant à un résultat exactement semblable mais « supérieur à l'original », conclut malicieusement l'auteur, qui décrit son personnage comme « un symboliste de Nîmes, essentiellement dévot de Poe, qui engendra Baudelaire, qui engendra Mallarmé, qui engendra Valéry... ».

Albatros et Pingouins

Dans son *Histoire Extraordinaire*, Michel Butor met en miroir la vie et l'œuvre des deux poètes à travers trois contes de Poe, *L'Homme des Foules*, *William Wilson* et *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, qui mettent en relief le thème du double. *L'Homme des Foules* décrit un homme qui déambule longtemps à travers la ville en suivant un inconnu dans la foule, lequel ignore qu'il est suivi. Baudelaire reconnaît, dans le sosie de William Wilson, le jeune Edgar et lui-même. Dans le chapitre intitulé « Albatros et Pingouins » d'*Arthur Gordon Pym*, le pingouin est décrit comme « un véritable dandy des oiseaux étonnamment semblable à l'homme²⁰ », qui porte la tête haute et marche « avec une allure pompeuse » dans son habit noir et blanc, ses ailes pendant comme deux bras. Pour Baudelaire comme pour le fils de famille que fut Edgar Poe, l'état de dandy est un esthétisme incarné, une préfiguration de la condition poétique. Or quelques lignes plus loin, Poe écrit que « L'albatros et le pingouin sont liés de la plus singulière sympathie », sympathie qui va jusqu'à nouer leur existence de façon interdépendante : « leurs nids sont construits d'une manière très uniforme, sur un plan concerté entre les deux espèces : celui de l'albatros étant placé au centre d'un petit carré formé par les nids de quatre pingouins... à chaque intersection se trouve un nid d'albatros, et au centre de chaque carré un nid de pingouin de sorte que chaque pingouin est entouré de quatre albatros, et chaque albatros d'un nombre égal de pingouins ». Dans son rêve du 13 mars 1846, Baudelaire, fringant petit monstre au crâne hypertrophié, muséifié vivant, était encadré de dessins d'oiseaux ressemblant à des fœtus. Poètes-albatros « exilés sur le sol au milieu des nuées » et dandys-pingouins, Charles Baudelaire et Edgar Allan Poe restent à jamais ces deux figures aux destins imbriqués, liées par cette « singulière sympathie » née de leur profonde ressemblance qui fera, au terme d'une longue gestation de dix-sept ans, naître au grand jour et reconnaître, au-delà du miroir, le génie du second à travers celui du premier.

²⁰ le terme anglais *penguin* désigne à la fois le pingouin et le manchot

Alice Seelow

aseelow@club-internet.fr

06 78 15 95 43

