http://revel.unice.fr

Loxias

Pour citer cet article :

Jean-Louis Cornille,
" Poe-pourri : le sommeil du traducteur ",
Loxias, Loxias 28,
mis en ligne le 14 mars 2010.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5995

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Poe-pourri : le sommeil du traducteur

Jean-Louis Cornille

Né à Courtrai (B) en 1953, il est Professeur à l'UCT depuis 1986 (Cape Town, Republic of South Africa). Il est l'auteur, entre autres, d'ouvrages sur Rimbaud, Céline, Sartre, et prépare un livre sur Baudelaire.

Se pourrait-il que Baudelaire ait tiré de sa lecture de Poe une conception fantomatique de la traduction, une allégorie funèbre ? Rappelons les faits : ils sont troublants. Poe meurt en 1849, à un moment où Baudelaire vient à peine de se pencher sur son œuvre. Il en ira de même pour De Quincey, dont la mort, en 1859, intervient alors que son traducteur français est encore en pleine besogne – à croire que le fait de traduire implique la disparition de celui dont on se met à recopier l'œuvre en une autre langue, comme s'il devenait infiniment plus facile de faire « revenir » la langue vivante d'un mort.

Is it possible that Baudelaire derived a ghostly allegory of translation from his reading of Poe's work? The facts are indeed troubling: Poe dies in 1849, when Baudelaire has just started to translate him; the same happens in 1859 when he translates De Quincey's work: it would appear that Baudelaire's conception of translation implies the death of the original author, whose ghostwriter he then becomes.

Etats-Unis

XIXe siècle

traduction, Poe

De nombreux contes de Poe ont pour thème la vie après la mort, et même la vie dans la mort. Baudelaire n'ayant pas traduit tout Poe, n'a pas non plus traduit toutes ses nouvelles : sur les soixante-douze qu'on a pu répertorier, il en a sélectionné une quarantaine. Mais il semble, surtout dans les *Nouvelles histoires extraordinaires*, s'être intéressé de près à toutes les histoires dans lesquelles Poe franchissait allègrement le seuil habituellement peu perméable entre la vie et la mort. Dans ce choix qu'il opéra au sein des histoires d'Edgar Poe, Baudelaire ne manqua pas d'inclure toutes celles qui se rapportent de près au sommeil magnétique : il en existe, au total, trois, qui toutes se retrouveront dans l'édition française des *Histoires extraordinaires*)[1] ; il s'agit de « Révélation magnétique », que Poe publia en 1844 et qui, symptomatiquement, est le premier texte auquel va s'atteler Baudelaire (en 1848) ; de « La vérité sur le cas de M. Valdemar », rendu célèbre par l'analyse qu'en fit Barthes, et que Poe publia en 1845. Enfin, des « Souvenirs de M. Auguste Bedloe », texte moins souvent cité, hallucinant pourtant, qui date également de 1844 et dont la version française parut en 1852. Ces textes, Baudelaire prendra bien soin de les regrouper, comme s'ils formaient un ensemble à part entière : en mettant en scène une parole venue d'outre-tombe, tous trois occupent en effet l'espace ténu entre la vie et la mort – les limbes, pour reprendre un terme auquel Baudelaire songea d'abord comme titre pour son recueil de poèmes. Poe lui-même semble bien avoir composé les deux premiers contes de façon à ce qu'ils se complètent. Les patients de « Révélation magnétique » et du « Cas de M. Valdemar » (que Baudelaire avait d'abord intitulé « Mort ou vivant ») souffrent d'une même maladie (ils sont tous deux phtisiques) et se prêtent tous deux à une séance d'hypnose. Dans « Révélation magnétique » (le plus faible de ces récits, apparaissant comme une sorte de prélude philosophique au non moins fastidieux

[1] Nos références aux textes de Baudelaire et aux traductions de Poe se feront désormais dans le texte : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Paris, 1975, coll. Pléiade, t. 1 (abrégé *O.C.*, I). Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. de C. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1973, coll. Folio, (abrégé *HE*).

traité d'*Eureka*, que Poe rédigea peu avant sa mort), il n'est question que des états d'âme du sujet moribond ; dans le second récit, en revanche, il est surtout question du corps en suspens du mourant. Si le premier conte se déroule en un seul jour sous la forme d'un long monologue (entrecoupé, il est vrai, des questions du narrateur), le second est un récit rapporté, couvrant une période de sept mois : le patient ne s'y exprime plus que par quelques phrases, dont l'impossibilité logique fait scandale, comme lorsqu'il s'exclame : « Je suis mort » (*HE*, 279). Et alors que, dans le premier conte, c'est Vankirk qui demande à être magnétisé par le narrateur, dans le second, Valdemar ne fait qu'acquiescer à la proposition que lui fait le narrateur (ces deux noms se faisant par ailleurs écho en ce qu'ils débutent tous deux par les mêmes lettres). Enfin, il n'est pas jusqu'à leur décès, au terme de leur hypnose, qui ne soit traité de façon inverse : le premier se rigidifie en trépassant, devenant dur et froid comme la pierre ; l'autre se liquéfie en pourrissant. Devant tant d'inversions et de symétries, on a l'impression que Poe a cherché à mener en laboratoire deux expériences distinctes et complémentaires.

Se pourrait-il que le poète français ait tiré de ces deux contes une conception étrangement funèbre de la traduction ? Une allégorie mortifère, en quelque sorte ? Que nous disent ses traductions sur ce que c'est que traduire ? Rappelons les faits : ils sont troublants. Poe meurt en 1849, à un moment où Baudelaire vient à peine de se pencher sur son œuvre. Il en ira de même pour De Quincey, dont la mort, en 1859, intervient alors que son traducteur français est encore en pleine besogne – à croire qu'aucun auteur ne survit longtemps au fait d'être traduit par lui. À croire surtout que le fait de traduire implique la disparition de celui dont on se met à recopier l'œuvre en une autre langue – comme s'il devenait infiniment plus facile de traduire la langue d'un mort (qu'on se gardera bien de confondre pour autant avec une langue morte : c'est au contraire la langue vivante d'un mort). Car il n'y a jamais de place, dans l'œuvre, que pour une seule voix. Le traducteur achève ainsi de tuer l'auteur : il se met à sa place, littéralement, occupant le lieu d'énonciation que celui-ci vient de laisser vacant[2]. En mourant, l'auteur rendrait ainsi à l'œuvre à nouveau son entière autonomie : celle-ci vit à présent indépendamment de lui. Il y a là quelque chose de positivement troublant, sur quoi l'on ne s'arrête guère : la traduction, étant fatalement postérieure à l'œuvre, a pour mission d'assurer la survie de celle-ci ; elle joue, autrement dit, un rôle crucial dans la vie posthume de l'œuvre. Traduire, c'est ressusciter ou revivifier la langue du mort, en faisant parler celle-ci d'outre-tombe, depuis un espace mitoyen, un entre-deux, presque anonyme : « son fantôme m'a longtemps obsédé » (*HE*, 354), écrit Baudelaire à Maria Clemm. Imagina-t-il Poe (qu'il lui arrivait de prier comme un intercesseur) lui chuchotant des mots dans l'oreille, ou dirigeant sa plume, comme Hugo, auquel, lors des séances de tables tournantes, Shakespeare adressait des vers en français ? Détachée de son auteur, l'œuvre, dirait-on, trouve à se verser dans ce que Benjamin appelait la pure langue – la mort annulant toute différence entre les langues. Le penchant (typique pour l'époque) qu'avait Baudelaire à se permettre des libertés avec les auteurs traduits – penchant qui frise parfois le plagiat pur et simple (comme dans le cas du « Jeune Enchanteur ») – va certainement dans ce sens : traduire c'est s'arroger l'œuvre d'un autre, s'en emparer, se l'approprier au point de faire disparaître toute trace de l'auteur originel. Les belles infidèles sont à vrai dire veuves et ne manquent de fidélité qu'envers la mémoire de leurs conjoints.

[2] Aucun exercice ne suppose la mort de l'auteur plus que la traduction. Il consiste à s'approprier le texte de l'autre, qui ne peut plus guère contester (rien de plus irritant que de traduire en collaborant avec un auteur vivant, toujours pointilleux et se battant sur des virgules). Dans le cas de Baudelaire, il est peut-être moins question de s'approprier Poe que d'être possédé par lui.

I. Bedloe

Resterait à parler du troisième conte de cette série à passes magnétiques. Que trouvons-nous dans « Les souvenirs de M. Auguste Bedloe » qui a pu suffisamment retenir l'attention de Baudelaire pour que celui-ci prenne la peine de le traduire ? Observons que Baudelaire, contrairement à ses habitudes, a jugé opportun ici de modifier profondément le titre original, « A Tale of the Ragged Mountains ». Or que sont ces « Souvenirs de M. Auguste Bedloe » ? Et pourquoi avoir hissé cet étrange nom propre à hauteur du titre ? C'est sans doute l'un des plus construits parmi les contes de Poe, du moins, l'un de ceux dont le caractère artificiel apparaît avec le plus de force, basé qu'il est d'un bout à l'autre sur un simple palindrome. L'histoire est complexe, pourtant. Le narrateur, en 1827, a fait la connaissance à Charlottesville, en Virginie, d'un certain Bedloe, un homme qui, malgré son jeune âge, a déjà l'apparence d'un vieillard et possède les yeux d'un mort enterré. Sa condition fragile requérant des soins incessants, celui-ci s'est mis entre les mains du Dr. Templeton, formé par Mesmer à Paris, qui le soumet à de fréquentes passes magnétiques : il aurait même réussi, à force d'expériences, à hypnotiser son patient *in absentia*, une innovation tellement singulière que le narrateur n'ose en parler qu'en 1845, quinze ans après les faits qu'il s'apprête à nous révéler. Ces faits, les voici : M. Auguste Bedloe, qui prend en outre quotidiennement une dose d'opium pour amoindrir les effets de son mal, fait en novembre 1830, par une belle journée d'été indien, une longue promenade dans les *Ragged Mountains* environnantes : l'opium aidant, il est envahi, à mesure qu'il s'enfonce plus avant dans les montagnes, d'hallucinations étranges et d'invraisemblables visions. Les bois se transforment en une jungle exotique, un ruisseau se mue en un gigantesque fleuve, au bas dans la vallée apparaît une ville surpeuplée : l'homme se retrouve à vrai dire en Inde et croit être mêlé de près à quelque insurrection contre l'armée anglaise. Il finit même par y trouver la mort, frappé à la tempe d'une flèche qui a toute l'apparence d'un kriss malais. Cependant, voici que s'étant comme détaché de son propre cadavre, il reprend peu à peu conscience et qu'il parvient enfin à regagner sa demeure, où l'attendent, inquiets, le Dr. Templeton et le narrateur. Que s'est-il passé ? A-t-il rêvé ? Ce n'était pourtant pas un songe, mais l'effet, conjugué à celui de l'opium, d'une l'hypnose à distance, lui apprend son médecin, qui se lance alors dans une longue explication des faits : pendant que M. Bedloe divaguait en s'égarant dans les montagnes, lui-même consignait dans son journal des souvenirs datant de 1780, lorsqu'il était en Inde, avec un ami, officier dans l'armée anglaise, un certain Odleb, qui était mort précisément là lors d'une insurrection. Un portrait de cet ami, datant de cette même année 1780, achève de confondre Bedloe, qui s'y reconnaît trait pour trait. Il aurait en réalité vécu, en un sommeil magnétique, les faits qui lui avaient été, par télépathie, suggérés par ce qu'écrivait son médecin au même moment. Une semaine plus tard, nous apprend le narrateur, un entrefilet paraît dans la presse locale, annonçant le décès de « M. Auguste Bedlo », des suites d'un léger refroidissement encouru lors de sa longue randonnée : on avait essayé de le soigner en lui appliquant des sangsues sur la tempe, mais, l'une d'elles, d'une espèce venimeuse et ayant l'apparence d'un serpent, lui avait été fatale. Ayant observé que le nom du défunt avait été mal orthographié dans l'article, le narrateur s'en étonne auprès de l'éditeur : celui-ci lui confirme qu'il s'agit bien d'une erreur typographique. Mais comment cela pourrait-il être, s'exclame alors le narrateur : « car qu'est-ce que Bedlo sans *e*, si ce n'est Oldeb retourné ? » (*HE*, 309).

Ce nom infiniment réversible, on aura l'obligeance de le remarquer, est à son tour habité par un mot qui indique sa véritable nature : « doble », qui est l'ancienne forme de « double ». Ce nom de BEDLO, autrement dit, tel que l'orthographie mal le journal à l'occasion de sa notice nécrologique, ainsi que sa forme inversée, OLDEB, qui désigne l'officier anglais, joue à vrai

dire sur le fait que ces deux personnages sont en réalité des doubles[3]. Baudelaire lui-même se montrait très susceptible sur la question du nom. On sait à quel point la fréquence avec laquelle on orthographiait mal son nom (en y ajoutant un *e*, justement) irritait le poète : « Baudelaire s'écrit sans *e* au commencement », signalait-il au début d'une note biographique qu'un éditeur lui avait demandée (*O.C.*,I, 785). L'exemple le plus extrême se rattache encore au nom de Poe : en 1854, Baudelaire fit en effet détruire une plaquette de la première traduction de « Philosophie de l'ameublement » que lui avait offerte Poulet-Malassis, pour cette seule raison que son propre nom y apparaissait avec une voyelle de trop (*O.C.*, II, 1218-9). Mais il y a plus étrange encore. Le nom plutôt rare, même improbable, décidément fictif de BEDLO a été conçu par Poe en vue de son inversion finale. Il le rend vraisemblable par l'adjonction d'un *e* en BEDLOE, qui le rapproche en même temps de son propre nom. Mais ne pourrait-on pas y lire, au prix d'une métathèse et d'une contraction anagrammatique, l'amalgame des noms de Baudelaire et de Poe : (BauDeLaire/pOE) ? Coïncidence des plus heureuses, mais que l'on saurait difficilement ne pas mettre au seul compte du hasard, qui, n'existant pas, fait toujours bien les choses. Cependant, rien n'exclut qu'un tel rapprochement se soit produit dans l'esprit du traducteur, dont on sait par ailleurs qu'il était féru d'anagrammes (au point d'avoir disséminé son nom dans un vers des « Phares », où il évoque les « colères de boxeur ») ? Cette contraction n'est du reste pas plus étrange que l'anagramme que Baudelaire n'a pas pu manquer de repérer dans ce titre suggéré par Poe (« My heart *laid bare* ») que le traducteur devait s'arroger pour en faire celui de son journal intime : « Mon cœur mis à nu ».

La figure qui surgit donc au détour de cette allégorie de la traduction, invariablement liée à la question du posthume, ce n'est ni le même, ni l'Autre, mais le Double de soi, à la fois même et Autre : la voix de l'Autre résonnant à travers celle de soi et du même. Dans « William Wilson » (une autre histoire de double), un passage qui a trait à la manière imperceptible dont ce Wilson, encore écolier, est sans arrêt copié par un troublant homonyme, se laisse aisément interpréter en termes de traduction : « Peut-être la lenteur graduée de son imitation la rendit-elle moins voyante, ou plutôt devais-je ma sécurité à l'air de *maîtrise* que prenait si bien le copiste, qui dédaignait la lettre, – tout ce que les esprits obtus peuvent saisir dans une peinture – et ne donnait que le parfait esprit de l'original pour ma plus grande admiration et mon plus grand chagrin personnel » (*HE*, 82). Si la voix de Baudelaire a pu devenir « le parfait écho » de celle de Poe, n'est-ce pas qu'il en était arrivé à occuper à son égard cette place énigmatique du rival mimétique ? Le traducteur, en effet, joue bien, à l'égard de l'auteur qu'il traduit, le rôle d'un double, qui le suit partout, surgissant derrière lui à tout moment, pour imiter avec un soin extrême ses faits et gestes : fidèle sinon à la lettre, du moins à l'esprit de l'auteur qu'il imite. Et si l'autre Wilson ne parvient jamais qu'à chuchoter le nom de celui qu'il copie avec tant d'ardeur, n'est-ce pas aussi que la voix du traducteur ne doit jamais porter plus loin ni s'exprimer plus haut que celle de l'auteur ?

II. De Quincey

Que nous dit une traduction sur elle-même ? Qu'énonce-t-elle, par-dessus les mots d'autrui, sur sa propre pratique ? Le thème, cher à Poe, du double fantomatique, saisi entre la mort et la vie, a certainement suscité en Baudelaire toute une réflexion allégorique sur la vie posthume d'une œuvre. Dans un très bel article, Alan Astro suggère que Baudelaire aurait tiré de la notion d'opium, chez De Quincey, une nouvelle allégorie de la traduction, en insistant sur la manière dont le traducteur procède à partir d'*extraits* (mot qui convient tout autant à la drogue qu'au texte), tout en *dosant* les éléments qui relèvent de son apport personnel (en traduisant,

[3] En anglais, le nom de Bedloe ne manque pas d'évoquer par ailleurs « bedlam », qui signifie chahut. Ce mot de « Bedlam » provient en vérité d'une déformation (en moyen anglais) de « St. Mary of Bethlehem », qui était un asile de fous (lieu par définition bruyant).

le poète n'ingère-t-il pas quelque substance étrangère euphorisante ?)[4]. Une seconde allégorie se dégage cependant de la traduction des *Confessions* : une dernière figure semble en effet s'imposer, qui serait celle du palimpseste, longuement commentée par Baudelaire dans sa traduction partielle du « Mangeur d'opium » de De Quincey, et qui apparaissait déjà au revers de sa première traduction, frauduleuse, de Croly. Et avec elle, n'est-ce pas toute la question de l'intertextualité qui affleure au sein de la traduction : des mots et des œuvres sommeillant sous d'autres, en attendant qu'un lecteur (lui-même quelque peu gratte-papier) les éveille ? Certes, toute traduction est en son essence palimpseste : un texte en vient à recouvrir le même en une autre langue, s'y surimposant. Mais il est une raison plus profonde pour considérer cet aspect palimpsestique : l'écriture étant par définition elle-même un acte de recouvrage – l'auteur faisant appel à d'autres textes qu'il s'approprie en les transformant –, comment le traducteur réactivera-t-il ces couches imperceptibles, situées sous les mots qu'il traduit ? C'est tout le problème de l'intertextualité propre aux œuvres qui demande ainsi une seconde traduction, intérieure à la première. Quels sont les intertextes de Poe, de De Quincey ? Sans doute Baudelaire n'en avait-il aucune idée. Mais il trace à plusieurs reprises des parallèles entre De Quincey et l'auteur américain, en particulier en relation avec les réactions suscitées par leur mort respective[5]. Est-ce pure conjecture de sa part ? Ou des liens plus étroits existeraient-ils entre les deux seuls auteurs qu'il choisit de traduire ? Poe a-t-il pu lire *Confessions of an English Opium-eater* ? Cette hypothèse, en apparence invraisemblable, est à vrai dire fort plausible : l'ouvrage eut un grand succès dès 1822, et en quatre ans connut autant d'éditions. Il y eut une première édition américaine dès 1823, publiée à Philadelphie (ville dans laquelle Poe s'établit entre 1837 et 1844). Il est vraisemblable que l'Américain ait eu connaissance de *On Murder as one of the Fine Arts* (que Baudelaire ne cite pas) et que l'invention qu'on lui attribue du genre détective revienne en partie à l'ouvrage de De Quincey. Certes, ce lien n'a encore jamais été établi, cette hypothèse, jamais émise. Tâchons de lui donner un peu plus de substance.

Et pour ce faire, passons en revue les éléments qui se succèdent dans l'extraordinaire vision d'Auguste Bedloe. Après avoir été surpris par une série de phénomènes insolites, lors de sa randonnée matinale (tels que le bruit d'un tambour, le surgissement furtif d'un sauvage et d'une hyène), le promeneur voyant le brouillard se lever devant lui se croit transporté en Inde, aux abords du Gange : « Je me trouvai au pied d'une montagne dominant une vaste plaine, à travers laquelle coulait une majestueuse rivière. Au bord de cette rivière s'élevait une ville d'un aspect oriental, telle que nous les voyons dans les *Mille et une Nuits*, mais d'un caractère encore plus singulier qu'aucune de celles qui y sont décrites » (*HE*, 303). Voilà qui indique de façon suffisamment claire la nature citationnelle de ce passage : Poe nous dit qu'on pourrait l'avoir lu dans les contes de Shéhérazade, si son texte n'était plus étrange encore que celui des *Mille et une Nuits*. Peut-être alors faut-il songer à une autre source encore ? Mais laquelle ? La vision se précise : les rues de la ville, avec ses « innombrables escaliers », « fourmillaient littéralement d'habitants », et l'on voit même « parmi un million d'hommes noirs et jaunes, en turban et en robe, avec la barbe flottante », circuler des « bœufs saintement enrubannés » et des « légions de singes malpropres et sacrés », « jacassant et piaillant » en se suspendant

[4] Alan Astro, « Allegory of Translation in Baudelaire's *Un Mangeur d'opium* », in *Nineteenth Century French Studies*, 18, 1-2, 1989-90, pp. 165-171.

[5] L'on voit même Baudelaire interrompre son travail de traduction du « Mangeur d'opium » pour saluer la mort de son auteur (et se mettre ensuite à traduire des extraits des *Suspiria*) ; cette notice nécrologique comporte la phrase suivante : « Déjà, à propos des étranges oraisons funèbres qui suivirent la mort d'Edgar Poe, j'ai eu l'occasion d'observer que le champ mortuaire de la littérature est moins respecté que le cimetière commun » (*O.C.*, I, 495). Voir en parallèle : « Il n'existe donc pas en Amérique d'ordonnance qui interdise aux chiens l'entrée des cimetières ? » (*HE*, 22). À la fin de sa version des *Suspiria*, Baudelaire évoque à nouveau la mort de De Quincey (*O.C.*, I, 517). Et sans cesse l'on devine, sous les propos que Baudelaire tient sur l'Anglais, la présence de l'Américain (qui choisit de se réfugier dans le vin plutôt que dans l'opium).

« aux minarets et aux tourelles » (*HE*, 303). En descendant vers la ville, Bedloe ne peut s'empêcher d'éprouver à l'égard de cette foule hostile « un profond sentiment d'animosité » (*HE*, 305) : ce sentiment se précise lorsque la foule s'en prend à des soldats en uniforme anglais, auxquels Bedloe se joint. Dans le feu du combat, il est atteint à la tempe par une flèche empoisonnée qui ressemblait étonnamment « au kriss tortillé des Malais » (*HE*, 306) et meurt.

III. Bodler

D'où ces visions lui viennent-elles ? De l'hypnose à distance à laquelle il est soumis ? De la dose d'opium qu'il prend quotidiennement ? Le petit détail relatif au kriss malais devrait nous avoir alertés. Poe vient de se trahir, en nous livrant le mot de passe qui ouvre le passage entier à de nouvelles interprétations : cette allusion au kriss des Malais constitue à vrai dire un indéniable souvenir de lecture. Comment en effet ne pas y voir un rappel du fameux passage du Malais, dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*, dans lequel un homme en « turban » vient frapper à la porte de De Quincey, qui le reçoit et pousse l'hospitalité jusqu'à lui donner un énorme morceau d'opium, que le Malais absorbe en fin connaisseur et sans en éprouver de malaise. Par la suite, ce Malais reviendra souvent dans ses rêves d'opiomane, et avec lui, c'est tout l'Orient qui surgit, le Gange, la Chine et l'Inde, leurs populations fourmillantes, à l'égard desquelles De Quincey ne peut s'empêcher d'éprouver le plus vif effroi, leurs terrifiantes idoles (Brahma, Vishnu, Siva), enfin leurs singes jacassants. Et par-dessus tout, De Quincey se dit envahi par « une sorte de haine et d'abomination » (selon les termes de Baudelaire) pour tout ce qu'il voit : « Sur chaque être, sur chaque forme, sur chaque menace, punition, incarcération ténébreuse, planait un sentiment d'éternité et d'infini qui me causait l'angoisse et l'oppression de la folie » (*O.C.*, I, 485-6). C'est bien dans un même climat de haine et de menace, de violence et de profonde « animosité », que Bedloe situera ses propres « souvenirs », qui, de fait, n'auront été que des souvenirs de lecture. Poe, certes, prend quelques précautions pour masquer son emprunt. Il opère en dissimulant, par de menues substitutions, l'ampleur de ses récritures : ce qui était sacrifice chez l'un devient bataille chez l'autre ; ici l'on trouve dômes et vérandas, et là terrasses et minarets. Quant aux « escaliers interminables », ne rappellent-ils pas ceux dessinés par Piranèse, que De Quincey, avant d'évoquer ses rêves orientaux, décrivit si longuement ? Certes, on ne trouve, dans l'histoire de Bedloe, ni le terme anglais d'*opium* ni celui d'*oriental* : à leur place, Poe emploie *morphine* et *Easterlike*, alors qu'il utilise bel et bien ces mots d'*opium* et d'*oriental* dans « Ligeia ». Clairement, il cherche à éviter ici des termes déjà utilisés par De Quincey dans son fameux passage des *Confessions*. Mais ce n'est pas toujours le cas : voyez ces termes de « swarming », de « chattering » que l'on retrouve chez l'un comme chez l'autre auteur. Cela a-t-il pu échapper à Baudelaire, lorsqu'il se met, cinq ans plus tard, à traduire De Quincey : ce passage du Malais, ne l'a-t-il pas traduit déjà, muni d'une autre plume ? Ce sont bien les mêmes termes de « fourmillant », de « jacassant » qu'il choisira pour traduire « swarming » et « chattering » dans l'un et l'autre texte[6]. On sait que Baudelaire, loin d'être étranger au phénomène intertextuel, fit lui-même un usage quasi plagiaire des textes d'Edgar Poe (dans certains poèmes, comme « Le Flambeau », par exemple) et de Thomas de Quincey (dans « Le Thyrse » et « La Chambre double »). Il est hautement probable, du reste, que, lorsqu'il écrivit, en 1859, « Les Sept Vieillards », Baudelaire avait à l'esprit ce même épisode de l'envahissant Malais dans les *Confessions d'un mangeur d'opium*, dont il venait, dans ses *Paradis artificiels*, d'offrir une version écourtée.

[6] Observons ici que Poe situe l'histoire de Bedloe en 1827 (époque à laquelle il résidait lui-même à Charlottesville), c'est-à-dire à un moment tout à fait contemporain de l'édition du livre de De Quincey. On remarquera aussi qu'aux dires de Baudelaire, Poe serait revenu d'un séjour en Angleterre en 1822, date de parution des *Confessions*.

Voici donc Poe écrivant une histoire de doubles, dans laquelle il fonctionne lui-même comme double de Thomas de Quincey. Allons plus loin dans l'hypothèse : Baudelaire, qui était la doublure de Poe, n'aurait-il pas pu être sensible à cette reprise de l'un par l'autre ? N'avait-il pas lui-même déjà fait le rapprochement entre Poe et De Quincey dans un passage de la première partie des *Paradis artificiels* (sur le Haschich), intitulé « L'Homme-Dieu », publié dès 1858 (dans la *Revue contemporaine*) ? Il y cite nommément l'histoire (traduite en 1852) du « [nerveux] Auguste Bedloe » (*O.C.*, I, 427-9), et, d'un même souffle, annonce qu'il parlera de Thomas de Quincey (*O.C.*, I, 429). Déjà à la fin de sa note sur *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, considérablement revue, corrigée et augmentée pour l'édition de 1856 des *Histoires extraordinaires*, Baudelaire, reprenait, sans les mentionner, mais de manière non moins manifeste, ses souvenirs de Bedloe[7]. Décidément ceux-ci ne l'avaient pas quitté au moment où il s'attelait à la traduction du *Mangeur d'opium* : il les avait toujours à l'esprit. La double boucle, en anneau mœbien, trouve à se concrétiser ici. Car, qu'est-ce que Bedlo, avec un « r » à la fin, si ce n'est la métathèse de BODLER ? Cependant, comment concilier cette vue pour le moins magique sinon surnaturelle du travail de traduction, cette conception spirite du rapport à l'œuvre traduite avec l'attitude de rejet très énergique souvent exprimée par le poète à l'égard de l'occulte, notamment dans « Les Sept Vieillards », où le promeneur matinal finit par tourner résolument « le dos au cortège infernal » des fantômes étrangement identiques qui apparaissent devant lui ? Si l'on a en effet pu constater, dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire, un véritable refus du spiritisme, de l'évocation des morts, des tables tournantes à la Hugo, bref, une condamnation de toute tentative d'extraire des effets poétiques par simple interrogation du surnaturel, ne faut-il alors pas considérer comme un véritable retour du refoulé cette présence fantomatique de l'auteur traduit dans le travail de traduction ? L'occulte, si manifestement étranger à l'écriture proprement créatrice et personnelle de Baudelaire, aurait dès lors trouvé à se réfugier et à s'exprimer enfin librement dans un exercice de seconde main, à travers les figures allégorisées, mi-vivantes, mi-mortes, de Thomas de Quincey et d'Edgar Poe – l'allégorie permettant au traducteur de figer le vertige qui ne manque pas de le saisir à chaque fois qu'au revers de leurs œuvres respectives, il se heurte à l'infini dans la langue.

[7] « L'espace est approfondi par l'opium ; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité. Quelquefois des échappées magnifiques, gorgées de lumière et de couleur, s'ouvrent soudainement dans ses paysages, et l'on voit apparaître au fond de leurs horizons des villes orientales et des architectures. » (*HE*, 44).