


6-2009

Thelō, thelō, manēnai: de la Traduction poétique d'après une étude métrique

Regina Claire Chiuminatto
Union College - Schenectady, NY

Follow this and additional works at: <https://digitalworks.union.edu/theses>

 Part of the [Classics Commons](#), [French and Francophone Literature Commons](#), and the [Translation Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chiuminatto, Regina Claire, "Thelō, thelō, manēnai: de la Traduction poétique d'après une étude métrique" (2009). *Honors Theses*. 1435.
<https://digitalworks.union.edu/theses/1435>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Union | Digital Works. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Union | Digital Works. For more information, please contact digitalworks@union.edu.

θέλω, θέλω μανῆναι

De la Traduction poétique d'après une étude métrique

By

Regina Chiuminatto

Submitted in partial fulfillment
of the requirements for
Honors in the Department of Classics

UNION COLLEGE

March, 2009

Abstract

CHIUMINATTO, REGINA θέλω, θέλω μανῆναι :
De la Traduction poétique d'après une étude métrique.
Department of Classics March 2009

This thesis explores the possibility of poetic translation that prioritizes metrical forms. Specifically, I have sought to represent the formal character of poems by Baudelaire and Anacreontic poets in metrical English translations. I have translated and discussed the 6th, 9th and 37th Fragments of the Anacreontics and Baudelaire's poems "La Fontaine de Sang," "Tristesses de la Lune," and "Le Vin de l'assassin." From this translation process I have been able to draw conclusions more generally about the difficulties posed by the translation of poetry. In the case of the Anacreontics, I have had to depend on generic considerations as well as the effect of the subject matter and tone of the poems in order to arrive at forms appropriate for my English translations. When translating the poems of Baudelaire, more immediately analogous options presented themselves, especially in the case of the sonnet. I have been able, however, by applying the same technique of identifying metrical irregularities and peculiarities, to make some progress toward a theory of translation across time, and to draw some conclusions as to possible future usefulness of arriving at equivalencies in form as well as in meaning.

Contents

Abstract.....	ii
Foreword.....	1
Introduction.....	6
« La Fontaine de Sang » et Anacréon 6.....	9
« Tristesses de la lune » et Anacréon 37.....	23
Anacréon 9 et « Le Vin de l'assassin ».....	35
Conclusion	48
Bibliographie	50

Foreword

If the student of literature seeks to be fully initiated into its forms and nuances, then it is for much the same reason that the student of chemistry immerses himself in his respective field. The ultimate goal is not complete comprehension, but solution. A grasp of the mechanical aspects of language is merely a tool, the mastery of which, it is widely believed, will allow their master access to the more exalted realm of Meaning. This is nowhere more evident than in the theory and practice of translation, where the search, much like that of any of the sciences, strives after a combination that will prove itself to be the key, capable of solving the linguistic problem at hand: how to express in one language all that was expressed in another—all, that is, and nothing more.

The act of translation is divisive, not only when it comes to method, but even before, in the question of whether or not literature (and especially poetry) can be, or ought to be, translated. As to this first, Steiner very effectively summarizes the feelings of the camp who would answer in tones of impossibility, saying “ash is no translation of fire” (241). Benjamin is addressing the second when he suggests we pose the question of a work, “ob es seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach—der Bedeutung dieser Form gemäß—auch Verlangt” (10). Ultimately, however, everyone is more or less forced to agree that translation is necessary, especially when those who would discuss its theoretical aspects, like Steiner, must rely upon translations of many works in their own treatment of it. Likewise, writers such as Benjamin, and all but Coleridge from Steiner’s “very short list of writers and thinkers on language—it would

include Plato, Vico, Coleridge, Saussure, Roman Jakobson—who have said anything that is new and comprehensive” (79), must be translated in order to be ready by speakers of English unfamiliar with or insufficiently proficient in those authors’ respective languages.

What I have undertaken in this project, however, is not so much to provide translations for English speakers who wish to read Greek and French poetry. Rather, as a student of French and Greek myself, I have undertaken an experiment in which I will demonstrate the degree to which those languages and my native English meet or overlap in the realm of poetic and thematic discourse. To this end, I have selected poems from the Anacreontics and from Baudelaire that evince such a thematic overlap, and have translated them into English metrical versions, in which the formal imitation serves as the major representation of those poetic elements that I have observed in the originals. It is possible that such translations might strike the reader as not faithful enough to be deemed true translations, but rather something more like “imitations.” This is the word that Daniel Weissbort, in his optimistic essay, “Who would be a Translator?” used to describe translations that he produced early in his career of Baudelairian sonnets into English sonnets. “Fidelity,” he explains, “to the poetic form seemed to me of primary importance, and I am quite sure that I would have incredulously rejected any suggestion to the contrary” (82). Perhaps this enterprise is equally naïve, but I hope to distinguish my approach by its awareness of the theoretical alternatives. It is for that reason that I propose this exercise, not as a solution, but as an illustration of an approach that demotes the “literal” in favor of the often (falsely?)

antonymous “literary.” In this sense, my translations might be better considered as “versions,” examples of a single translational approach.

However, it is not sufficient to say that I have prioritized metrical form. In fact, I have chosen not to imitate the forms of the originals, but to find for them equivalents in English, in keeping with the philosophy expressed so poetically in Benjamin’s metaphor: “Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag” (16). I have extended this philosophy, not only to the larger metrical forms of the poems, but also to what I have termed their “metrical peculiarities,” which includes both deviations from the metrical scheme in the original, and also instances when the words of the original relate in an interesting way to their meter, either through syntax or through any of a variety of literary devices. Again, I have not translated such devices with their exact mirrors in English, but have substituted my own “peculiarities,” designed to evoke a similar effect. All such decisions have been discussed in the accompanying *explications*.

Of course, Benjamin also rightly asserts that translations owe everything to the originals from which they issue (10), and so it will be best now to introduce the poets whose works will allow us to carry out this experiment. The first and most evident correlation between these two poets is thematic, in particular their shared love for wine. “The early fame of Anacreon,” Emmet Robbins explains in *Der Neue Pauly*, “was based on his being the poet of wine and love.” In Robbins’ estimation of the situation,

“The account about [Anacreon’s] death from choking on a grape seed derives most probably from the tradition which represented him as a man who was still fond of his wine even in old age, and is a good example of how biography can be formed in a clichéd manner from poetry.” Though Robbins’ assessment of the matter is undoubtedly apt, his judgment of the process he describes, as expressed through the valuating (or rather devaluating) term “clichéd,” is probably too hasty, as this project will help to illustrate. The assumption underlying such a judgment is that there exists a historical “reality” that better describes the mundane life of the poet than his poetry could do. In fact, Anacreon’s textual existence is much more real in a world from which his bodily entity is 2,500 years absent than any “historical” details about his life or personality could hope to be. His literary personality is well represented by the poems with which I have dealt here, which belong to the *Anacreontea*, poems written in the meters of Anacreon and treating the same themes of love and wine. The Anacreontics provide better material for this comparison on the basis that many of these poems are in a more complete state of preservation than those known to be the authentic work of the historical Anacreon. For the sake of simplicity in the essay that follows, I will refer to the author of the poems after the persona he has adopted, but it should be noted that the author of these poems is not the historical Anacreon.

The poems that I have chosen from Baudelaire have been selected mainly on the basis of their correspondences with Anacreontic themes, which they expand and reveal. Edmund Gosse in his essay on the Baudelaire, says that the poet “insisted that putridity was just as worthy of the assiduities of metrical skill as fragrance or freshness” (133). This metaphor, especially appropriate in light of Baudelaire’s own

penchant for synaesthetic expression, which I will discuss later, explains at once the difference between the Frenchman and the Greek and also the link between the two. Against the backdrop of Baudelaire's blunt treatment of dark themes, the Anacreontic poets' scenes of revelry reveal their darker possibilities. Thus, the persistent disavowal of any violent intentions in Fragment 9 can be recognized as the same urge that has been acted out in Baudelaire's "Le Vin de l'assassin," The strange story about swallowing Eros in Fragment 6 of the Anacreontics reveals a disquieting conception of the relation between man and body when read alongside "La Fontaine de sang," and the longing of Fragment 37 is only fully exposed by the Baudelaire's resonant melancholy in "Tristesses de la lune." Not only his poetry, but also some of Baudelaire's critical work will serve to illuminate the effects that appear in the work of both poets. I have also composed my *explications* in French, both as a part of my French studies, and also in order to exploit the singular aptitude of that orderly language for such tasks.

I have found in the process of translating these poems that translation requires a constant nearing and a constant distancing, between the texts being compared, between the original and the translation, between myself, the translator, and my work. I have attempted in my commentary to trace the difficulties posed by the problems of translation that I have sought, with all the optimism of a chemist, to solve. I have outlined the conclusions that this exercise has offered about the art of translation, but this study, like all work in humanities, ultimately arrives at more questions than it answers, not least of which is how these techniques might be reconciled with other approaches to translation to create a better approach and ultimately better translations of untranslatable poetry.

Introduction

Ce que je propose dans ce mémoire est une étude en plusieurs parties, composées d'analyses diverses qui mèneront tous à un but universel. Afin de mieux comprendre la tâche de traduire la poésie tout en préservant des caractéristiques poétiques du poème original, je vais me concentrer sur les aspects formels et surtout métriques de six poèmes par Anacréon et Baudelaire, que je tâcherai de traduire en versions métriques en anglais. Dans toutes mes traductions, je vais maintenir le principe que l'aspect le plus important d'une traduction métrique soit celui du rapport entre le fond et la forme du poème soit reflétée dans le rapport correspondant établi par la forme de la traduction. *

Les deux poètes desquels il s'agit dans ce mémoire ont été choisis pour les thèmes communs dans leur poésie, le vin, l'amour, et une certaine angoisse existentielle qui se manifestent très différemment l'un de l'autre. Les explications et les traductions sont groupées en trois couples, chacun contenant un poème de Baudelaire et un poème d'Anacréon, donnés ensemble afin de mettre en relief leurs similitudes thématiques. Nous verrons avec l'aide de cette juxtaposition qu'il existe encore plus de similarité que n'est immédiatement évident.

Mais l'objectif principal de ce mémoire sera d'illuminer l'art de la traduction à travers la pratique de cet art. Les succès et les échecs de mes traductions montreront les possibilités et les difficultés liées à une approche métrique à la traduction poétique.

* Pour une discussion de la formulation de ce principe sur la base de recherches formelles en plus de spécificité, veuillez voir mon essai « The Problem of Metrical Equivalence », non-publié.

Ayant considéré ces études, nous serons bien équipés pour tirer une conclusion sur l'usage possible de cette méthode dans l'avenir.

Finalement, la voix qu'on entendra dans ces traductions sera la mienne. La logique syntactique, l'oreille qui guide les interprétations métriques sont les miennes. Il y a eu des instances où l'acte de traduire a été synonyme à interpréter, là où le mot en français a plusieurs sens, dont les mots correspondants en anglais ne peuvent fournir qu'un ou deux connotations. D'ailleurs, chaque mot en anglais apporte d'autres sens absents du français, et c'est moi la traductrice qui suis responsable de les avoir mis dans le poème.

J'ai senti parfois la tentation de trop changer, une impulsion née de la peur qu'une traduction parfaitement fidèle ne perde une partie importante du sens. Il y a souvent des différences entre deux mots de même origine, même ceux qui ne sont pas proprement de faux amis. Par exemple, je doutais que le mot « beauty » puisse suffisamment remplir la place du mot français dans le vers « Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins » du poème « Tristesses de la lune ». J'ai pensé à l'interpréter comme « a woman, lovely », mais finalement, j'ai décidé de préserver la concision d'« une beauty » dans ma traduction, « a beauty ».

En outre, je me suis souvent servi de rimes imparfaites. Ces choix reflètent mes propres sensibilités poétiques, et j'avoue que la poète dont l'influence m'a encouragée repérer une vérité dans ce genre de rimes (plutôt que les rimes riches préférées de Baudelaire) (Bertocci 82) était surtout Emily Dickinson, dont le style a influencé maints poètes au cours du dernier siècle. Il ne faut pas imaginer pourtant qu'une déviation

dans mon style de rime de celui de Baudelaire (les poèmes d'Anacréon ne sont pas rimés) affaiblirait nécessairement la connexion formelle entre ma version et l'original. Pour autant que le principe de cette approche à la traduction formelle valorise avant tout le rapport entre la forme métrique et le fond du poème, la question de rime n'est pas en effet une question de traduction, mais une question de composition.

Première Partie

« La Fontaine de Sang » et Anacréon 6

La Fontaine de Sang (de Baudelaire)

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

À travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature,
Et partout colorant en rouge la nature.

J'ai demandé souvent à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine;
Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine!

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié;
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

Une explication du poème

La métaphore principale de ce poème s'inscrit dans le plan d'images. Le sang qui coule dans les rues, la rouge qui « color[e]... la nature », et le lit périlleux sont tous des images extrêmes, qui évoquent des émotions fortes chez le lecteur, mais le sens n'est pas tout à fait évident. Angelo Philip Bertocci a catégorisé cette dernière image comme « the famous catechresis, or mixed metaphor in Baudelaire ». (100) Il faudra accepter que ce ne sera pas possible de prendre l'image à un niveau littéral, car « [t]o try to see the image literally as a blood-stained mattress from which 'ces cruelles filles' drank

would pose some problems ». (Bertocci 100) Un matelas ne se boit pas, et Bertocci suggère donc que nous approchions le texte comme une expression de la synesthésie, et que nous adaptions une mode de lecture que nous ne pourrions réussir qu'en nous livrant complètement aux sensations créés par de telles juxtapositions d'images. La compréhension que nous tirons de ce processus ne durera que « for a split second in a particular context » (Bertocci 100), mais le don d'un contexte dans laquelle ces images soient connectées d'une certaine logique nous sera indispensable dans notre analyse de la voix qui s'exprime dans ce poème, et nous en dépendrons en cherchant à exposer les significations des images.

Le premier vers s'exprime dans la voix du rêveur, mais dans le deuxième, elle se transforme en hypnotiste, et son invitation au rêve devient en effet un mandat. Une fois consacré à l'intention du poète, le lecteur sympathise avec la démente de celui qui écoute son sang « qui coule avec un long murmure » et qui se « tâte en vain »—où « en vain » pourrait signifier « en folie ». Ainsi, l'ouverture du poème introduit le narrateur, qui est le personnage principal aussi, et en même temps, nous sommes impliqués dans sa folie, qui est peut-être synonyme à l'ivresse, comme suggère le neuvième et le dixième vers.

Dès le cinquième vers, nous sommes témoins du passage de l'imagination intérieure au monde extérieur, mais nous nous rendons compte peu à peu que ce monde, « la cité », « les pavés », est également le produit de la même force imaginative qui colorait la folie de la première strophe. Dans une lecture synesthétique, le mot « colorant » prend une place de grand pouvoir. Dans cet univers poétique, où

l'impression d'objets a pris la place des objets, l'acte de colorer « la nature » signifie un changement fondamental de l'essence de la nature. Du corps du poète, qui signifie son essence à lui, est venue la force qui changera tout ce qu'il voit. En fait, le rôle joué ici par le sang est le même rôle joué par le poète dans la composition de ce poème : celui de « color[er] », et donc de *changer*.

Il change ainsi d'un coup le sens du poème ; dès le début de la troisième strophe, donc du neuvième vers, la voix poétique se révèle comme finalement réelle, et on quitte le rêve, la voix poétique nous menant vers la réalité. Mais si on croit trop à cette réalité, on sera bientôt déçu. C'est bien vrai que non seulement la voix poétique mais le poète même s'est tourné souvent vers « des vins captieux », mais la description donnée de l'issue de cette ivresse se sert largement d'images irréelles à un moment où on se croyait libéré de l'illusion. En fin de compte, même si c'est le poète qui nous mène dans le labyrinthe d'images, c'est pourtant le poète, le seul guide que nous trouverons pour le comprendre.

Une explication métrique du poème

Dès le début, il faut noter que ce poème est un sonnet, composé en alexandrins d'un tétramètre régulier mais pas strictement classique, c'est-à-dire composé d'hémistiches régulières de six syllabes chacune, mais qui ne sont pas tous à débit régulier, la forme dont le schéma 3 / 3 // 3 / 3 exprime sa symétrie. Il nous faut pourtant noter que ces vers, tel que le deuxième du poème, « Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots » (2 / 4 // 4 / 2), loin d'être irrégulier, ont une belle symétrie miroir et ne rompt pas avec la tradition.

Le premier hémistiche du onzième vers présente une situation un peu ambiguë. Si on cherche à « traditionaliser » le vers, on pourrait le lire comme divisé en deux parties de trois syllabes, c'est-à-dire « le vin rend / l'œil plus clair », mais si on le lit de l'autre façon possible (4 / 2), le sens ne reste pas imperméable à la différence : « le vin rend l'œil / plus clair ». Pour comprendre la différence, il nous faudra considérer l'expression comme deux idées juxtaposées. Si le premier de ces concepts est constaté dans les mots « le vin rend l'œil », le vers nous présente donc un vin plein de pouvoir, qui sait influencer le corps. En plus, cette lecture du vers valorise la vision, tout en dévalorisant la faculté de l'ouïe, qui ne fonctionne qu'en ajout, comme si le narrateur avait dit : « et, quant aux oreilles, on pourrait dire de même ». L'idée du « plus clair » devient en même temps plus distincte, et la forme répétée du comparatif monosyllabique (« plus clair », « plus fine ») est mise en relief par la structure métrique du vers.

Prenons par contre la lecture qui préfère la forme plus équilibrée : « le vin rend / l'œil plus clair. » Ici, le suspens, même s'il est éphémère, que cette lecture crée entre le mot « rend » et le mot « l'œil » nous laisse le temps d'imaginer une ambiguïté possible. Le sens de « rendre » qu'on comprend comme le sens cherché ici est celui d'investir un objet d'une qualité qui lui manquait avant. Mais « rendre » pourrait également signifier simplement « donner ». En évoquant l'idée d'un don, ce n'est pas en effet le pouvoir mais l'utilité du vin sur laquelle cette lecture insisterait, ou même la bienveillance.

La force de cette deuxième interprétation s'attache surtout à l'idée qui suit : « l'œil plus clair ». D'après cette conception, l'ivresse n'est point l'incapacité. Au contraire, l'ivrogne devient synonyme du sage. Il comprend mieux que l'homme ordinaire ; il est visionnaire. Et nous voilà retournés à la vision comme faculté dominante. Mais ces six monosyllabes « le vin rend l'œil plus clair » n'existent pas d'un niveau indépendant du reste du poème. Si on ne pense qu'à la conclusion du vers et la possibilité d'une répétition métrique, la deuxième lecture se montre préférable. La structure grammaticale de la description « plus clair » se réfléchit dans l'autre, « plus fine », et nous attendons que la métrique des deux hémistiches corresponde aussi bien que la construction grammaticale. À la fin, il ne nous faut pas choisir entre ces lectures ; elles nous mènent toutes les deux à une conclusion unique mais compréhensive, et elles peuvent donc facilement coexister.

The Blood Fountain

I feel sometimes my clotted blood afloat,
A fountain lets such sobbing rhythmic bouts.
Yes, I can hear its whisper, lengthy, sound.
I feel myself in vain to find the wound.
Throughout its measured course across the town
It moves, leaves islets where were cobblestones,
It satisfies each living creature's thirst,
And turns to red all that was green at first.
Well often I have asked of specious wines
To stop one day the terror that undoes me.
Wine clears my eyes, my ears can hear more surely!
In love I saw a sleep to close my mind,
But love has been for me a thorny bed,
My cup it gives those cruel girls instead!

Une explication de la traduction en anglais

Un aspect de la traduction d'un sonnet de français en anglais devrait être évident : le poème doit rester un sonnet. Pourtant, je n'ai pas choisi d'imiter l'alexandrin en anglais. J'ai préféré la forme traditionnelle qui correspond dans la tradition anglaise à celle de la tradition française, c'est-à-dire le pentamètre iambique. Dans le plan du sonnet anglais, j'ai choisi pourtant d'imposer sur certains vers des irrégularités ou caractéristiques notoires pareilles à celles que j'ai trouvées dans la composition de Baudelaire. C'est dans la recherche de cet effet, par exemple, que j'ai ajouté une syllabe de plus à la fin du 10^e et du 11^e vers, pour imiter l'effet des e muets finales des vers correspondants en français.

En traduisant le 10^e vers, je me suis sentie tentée d'avoir recours à une interprétation métriquement irrégulière, pour plus fidèlement exprimer le sens du verbe « endormir ». Je l'aurais voulu traduire avec « allay », mais j'ai été censée rester fidèle à la métrique en priorité, et de ne me dédier que deuxièmement au sens exact. Ayant noté que ce vers en français prenait la forme parfaitement, classiquement régulière (3 / 3 // 3 / 3), il m'incombait de l'imiter avec un vers (en pentamètre iambique) d'exactly dix syllabes, comprises d'iambes sans déviation aucune (à l'exception de la syllabe finale, dont j'ai déjà discuté), d'où ma version : « To stop one day the terror that undoes me. » J'ai cherché cependant à préserver l'incertitude dont l'expression inattendue, « endormir... la terreur » investit le vers. Pour suggérer un vers difficile, je me suis servie d'une expression ambiguë. « One day » peut avoir le sens (ici, primaire) de « pendant la durée d'un jour », ou celui qui est plus fréquent en anglais parlé, « possiblement à l'avenir ». Le cas linguistique n'est pas loin de celui

d' « endormir », qui n'est pas principalement associé avec la terreur, mais plutôt avec le lit, le confort, le corps fatigué.

Le troisième vers contient une syllabe de plus que l'ordinaire, mais cette fois-ci, elle ne se manifeste pas à la fin du vers* mais au début, où « je l'entends » prend la place de deux syllabes dans l'alexandrin. Dans ma traduction, au lieu d'ajouter une syllabe supplémentaire au début du vers, j'ai utilisé une technique beaucoup plus fréquente dans le sonnet anglais : l'inversion du premier iambe. « Yes, » séparé de la suite par une virgule, nécessite que la stresse tombe sur cette première syllabe, et le vers imite ainsi l'effet d'une métrique qui est un peu irrégulière, mais d'une façon permise au poète.

J'ai suivi la rime originelle du poème, sauf une différence. J'ai employé la même forme de rime, mais je n'ai pas répété les rimes des quatre premiers vers dans les vers qui les suivent. La combinaison de rime AABB AABB de Baudelaire est donc devenue AABB CCDD dans ma version. Pourtant, je suis confiante que le changement de combinaison dans les lignes 9-12 (CDDC dans le poème de Baudelaire) servira de la même façon en anglais d'indiquer le changement du sujet, et donc du cours du poème.

Dans une étude des aspects formels de la poésie, de telles questions de rime doivent avoir une place importante, mais il faut se demander, plus précisément, si cette place sera la même que celle du mètre. En fait, la rime et le mètre ont des fonctions très différentes dans ce système d'analyse. Tandis qu'une étude de mètre ne sert qu'à décrire la forme du poème, par opposition au contenu, la rime joue le rôle de lien entre

* En fait, le vers se termine en e muet, mais celui-ci n'est pas aussi important que ceux du 10^e et du 11^e vers. Les e muets du 3^e et du 4^e vers suivent un « r », qui est presque toujours suivi d'un « e » à la fin d'un mot, tandis qu'un « n » se trouve souvent tout seul dans le même cas.

les deux. Le mètre va donc s'associer aux conventions de la langue de la traduction, alors que la rime, comme les contenus, devra rester fidèle à la langue originelle.

Anacreontique 6

υ - υ - υ - -
στέφος πλέκων ποτ' εὔρον
- - υ - υ - υ
ἐν τοῖς ῥόδοις Ἔρωτα,
υ - υ - υ - -
καὶ τῶν πτερῶν κατασχῶν
υ - υ - υ - -
ἐβάπτισ' εἰς τὸν οἶνον,
υ - υ - υ - -
λαβὼν δ' ἔπινον αὐτόν·
υ - υ - υ - -
καὶ νῦν ἔσω μελῶν μου
υ - υ - υ - -
πτεροῖσι γαργαλίζει.

Une traduction en prose :

En train de tresser une guirlande une fois, j'ai trouvé Eros dans les roses, et, prenant ses ailes, je l'ai plongé dans le vin. Puis, je l'ai pris, et je l'ai bu. Et maintenant, dans mes membres, les ailles (me) chatouillent.

Une Analyse du poème

On repérera que la forme employée dans la métrique de ce poème est le dimètre iambique catalectique, décrit ainsi par D. S. Raven :

« Occasionally a monometer (or a line consisting of a single metron, basically x - ~ -) occurs, and each series is finished by a 'catalectic' dimeter—i.e. a line with a syllable suppressed in its concluding metron—basically x - ~ - ~ - -, whose scheme is thus that of the *second* half of the tetrameter » (Raven 32)

On peut supposer qu'un vers qui ressemble à une moitié d'un vers d'usage plus fréquente aurait l'air d'être incomplet, d'une poésie presque informelle. Dans ce système métrique, il n'y a qu'une instance dans laquelle la place de l'anceps est remplie par une syllabe définitivement longue. Cet instance, dans le deuxième vers, vient juste avant la première surprise du poème : la découverte d'Eros entre les fleurs, et on peut considérer le ralentissement comme une préparation pour cet événement. A part cette instance notoire, il nous faudra considérer la métrique du poème, qui manque d'irrégularités, au niveau technique. La forme sert donc à souligner les effets thématiques, notamment ceux qui suggèrent une œuvre légère, peu sérieuse, même enfantine du ton.

Anacréon signale son mépris pour la gravité dans un certain badinage dans le choix des mots. Les ailles d'Eros, il déclare, sont « maintenant dans mes membres ». L'idée, bien que ridicule, devient normale d'après la logique du poème ; une chose, une fois avalée, se trouverait logiquement dans le corps. Mais on peut noter un sens possible qui serait logiquement compréhensible même hors de la métaphore d'Eros dans le vin. Le mot grec « μέλος », que nous avons traduit comme « membre », peut également signifier « chanson », ou en pluriel, « poésie ». L'Eros d'Anacréon vit indubitablement dans ses poèmes. Celui-ci parle du dieu comme sujet principal, et beaucoup d'autres en font mention explicitement ou implicitement dans la description d'aventures amoureuses.

L'idée du poète comme philosophe de l'art de la poésie nous ramènera à Baudelaire. Nous pourrions voir dans ce poème d'Anacréon la manifestation de la beauté et de l'idéal artistique comme Baudelaire l'avait décrit pendant son travail

comme critique. On peut trouver dans ce poème fantastique les mêmes caractéristiques que Baudelaire décrit dans sa description de l'art de « Monsieur C.G. » :

« The phantasmagoria has been distilled from nature. All the raw materials with which the memory has loaded itself are put in order, ranged and harmonized, and undergo that forced idealization which is the result of a childlike perceptiveness—that is to say, a perceptiveness acute and magical by reason of its innocence! » (Leitch 796)

Dans le premier vers, l'innocence est déjà évidente. Le poète se décrit comme « στέφανος πλέκων » (en train de tresser une guirlande) comme si ce passe-temps était le plus naturel possible. Il ne se montre pas, par exemple, en train de composer un poème (ou bien une chanson), ni dans l'acte de manger. Le poète se situe loin du monde intellectuel et il évite les besoins du corps. Le seul besoin indiqué (plutôt un désir) est celui de porter une guirlande, et donc de faire la fête, de se livrer au loisir. C'est un désir innocent, un désir qui ignore les complications de la vie de la communauté, qui ne voit rien dont il faudrait s'occuper, sauf du plaisir. Et cette voix innocente nous demandera de croire que le vin, « τὸν οἶνον », soit continuellement présent aux moments de loisir, et que sa présence soit aussi naturelle que le fait de porter une guirlande et de chercher le plaisir « en tois rhodois » (entre les roses). La première mention du vin ne sert donc pas vraiment à l'introduire. Au contraire, sa présence est présumée, et son entrée dans le poème n'interrompt pas la suite des événements.

Pourtant l'innocence ne se manifeste pas seulement dans le poète, mais dans les images qui constituent et qui entourent le sujet du poème aussi. L'image de la fleur est classiquement une image de l'innocence. L'apparition des fleurs pendant les mois du

printemps, la saison qui signifie le début de la « vie » de l'année, aide probablement la prolifération de cette association. Mais si on pense au fait que la fleur est en fait le sexe de la plante, il semble très logique de trouver le cupidon caché dans un buisson de fleurs. Ainsi, nous voyons la magie qui a rendu possible que « The phantasmagoria has been distilled from nature ». Le cupidon aussi, dans sa forme d'enfant, présente la même contradiction : dieu de l'amour et de l'érotisme, il garde son innocence, bien que l'innocence est le plus simplement compris comme la contraire (ou le manque) de l'expérience. L'intervention du surnaturel (ici, le cupidon) rend possible le paradoxe, et donc l'impossibilité, que l'innocence et la sexualité puissent coexister dans une personne, ou dans un poème.

Mais Baudelaire dépasse cette idée d'innocence dans la description de son idéal. Il décrit les matériaux dont l'artiste crée son œuvre comme « harmonized » de la mémoire. (Leitch 796) Si les événements décrits dans Anacréon 6 ne sont pas des événements réels de la vie du poète, comment pourra notre lecture comporter ce besoin? Si nous prenons le sujet, cette conquête d'amour singulière, de l'amour comme une vérité poétique, nous pourrions imaginer que la métaphore qui l'exprime a pris la place d'une expérience plus concrète de la vie du poète. Ainsi, la vraie mémoire, que nous imaginons comme une mémoire d'un amour du poète, se serait harmonisée ou synthétisée dans la forme de cette métaphore, dans laquelle l'aimé et l'amour même s'allient en le personnage d'Eros.

Anacreontic 6

Weaving once my garland I found
A cupid in the roses—

I plunged him by the wings in my cup
And gulped little Cupid!
Now I feel him moving inside;
His wings make little tickles.

Une Explication de la Traduction en anglais

Ce n'était pas aussi évident de trouver une analogie métrique en anglais pour ce poème d'Anacréon que cela avait été d'adapter le sonnet à la traduction de « La Fontaine de sang ». La traduction a donc dépendu du ton et du sujet du poème comme guides. La scène est très fantaisiste, et les événements ne sont pas littéraux, mais symboliques. Cependant, le ton est très léger, et la surprise que nous sentions envers l'idée d'avaler Cupidon vient doucement. A la fin du poème, nous nous trouvons presque convaincus que ce soit tout à fait naturel. C'est pour ces raisons que j'ai pensé à une comptine populaire en anglais, « Pop goes the weasel »*. Comme ce poème, cette chanson-là présente une image, mais sans logique.

On a déjà parlé de l'innocence exprimée dans le sujet du poème, surtout dans l'image du Cupidon, ainsi que dans celle des fleurs. Cette innocence correspond parfaitement au ton d'une comptine. En fait, l'innocence est exactement ce dont on a besoin pour chanter une telle chanson sincèrement, et dans la recherche des formes analogues, il faut toujours choisir la forme dont le poète se servirait dans une situation complètement sincère, car l'ironie ne sert à rien si le lecteur ne peut pas reconnaître le sens que le poème (ou la phrase, ou l'essai) aurait évoqué si elle avait été composée dans un ton sincère.

* La strophe la plus connue de la chanson: « Round and round the mulberry bush / the monkey chased the weasel. / The monkey stopped to pull up his sock. / Pop! Goes the weasel. »

Mais l'ironie qu'on découvre dans ce poème n'est pas la satire, et elle n'est pas exactement le sarcasme, non plus. Elle appartient à un genre plus subtil : celui-ci est une ironie de déception. La scène qu'Anacréon a peinte en mots ici appartient à un univers rêvé d'innocence et de joie, mais ce n'est pas une histoire d'une joie simple ou innocente. La présence du vin, et la combinaison du vin et de l'amour, constituent des éléments du monde adulte. Et quand nous pensons à la violence de celui qui, « τῶν πτερῶν κατασχῶν » (prenant les ailes) désire le contrôle, la possession, et ses désirs sont déjà liées à la sexualité dans le personnage d'Eros. Pareillement, le lien entre le poète et l'amour (ou la sexualité) se définit dans l'acte de boire (et donc l'ivresse), qui est liée à son tour à la fête, aux réjouissances de Dionysos. La forme du poème est donc ironique en sa légèreté, car les thèmes qui se révèlent sont beaucoup plus graves que le son du rythme ne suggérait. Parallèlement, le sujet est ironique en son innocence. Les aspects formels et donc superficiels du poème servent à voiler ce qui est plus obscur dans le poème, et tout ce qui est synonyme à l'expérience est caché derrière une apparence d'innocence. J'ai cherché à suggérer cette innocence dans la forme de ma traduction, qui reflète le monde de l'enfant dans ces sons de la comptine.

Deuxième Partie

« Tristesses de la lune » et Anacréon 37

Tristesses de la lune (de Baudelaire)

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil.

Une Explication du poème

Ce poème commence dans le rêve du poète. La lune est une femme sensuelle, et les étoiles, loin d'être réelles, ne sont que ses visions. Mais en fait, d'après le premier vers, la lune n'est pas seulement le sujet de ce rêve, mais une rêveuse, elle-même. Ce n'est pas clair si elle connaît ses « visions blanches » pendant ses « longues pâmoisons », ou si elle « promène ses yeux » pendant ses moments de connaissance, « avant de s'endormir ». D'ailleurs, l'idée qu'elle soit « mourante » ainsi que le mot « parfois » du neuvième vers suggèrent que tous les actes décrits continuent et se répètent à longueur de la nuit. On pourrait également supposer que la chronologie du

poème, fondée dans la logique du sommeil, ne suit pas l'ordre narratif qu'on attendrait dans une histoire de jour.

Pourtant, notre conception de cette lune personnifiée comme un rêve du poète est rompue par la description dans l'onzième vers du poète comme l'« ennemi du sommeil ». Le lecteur doit se rendre compte que la métaphore l'a transporté, et qu'il n'est plus isolé dans la vision rêvée ; il a rejoint le rêveur. Il entre dans la scène imaginée, non plus seulement rêve, mais rêverie, dans laquelle un poète (pourvu qu'il soit bien « pieux ») peut toucher de sa main ce qu'on n'imaginait jusqu'ici qu'en tant qu'un rayon de lumière. Il garde la « larme pâle », devenue aussi dure qu'« un fragment d'opale », même après la fin de la nuit, après le retour des « yeux du soleil », suggérant non seulement un refus de l'idée d'une forme définie, mais une transcendance du rêve dans le monde réel aussi.

Mais ce dernier vers renverse tout encore une fois. La larme de la lune, qui semblait jusqu'au vers pénultième être bien réelle, est située par le poète « dans son cœur loin des yeux du soleil ». Non plus un objet qu'on peut prendre dans la main la « larme », une fois un fragment d'opale, est devenue un fragment d'un rêve, qui reste dans le cœur même après le réveil et l'arrivée du jour. Il est impossible, à la fin, de se situer entre le sommeil et l'éveil, ou d'identifier le rêveur. L'univers du poème, comme l'univers des rêves, a établi ses propres règles, et nous n'arriverons pas à le forcer à se conformer aux nôtres. Car nous croyons que tous les événements importants et moralement corrects ont lieu pendant la journée, et nous imaginons que tout ce qui ne

déroule pas « en plein jour » doit être plus ou moins criminel, tandis que le monde nocturne de ce poème est beau et même « pieux ».

Une Explication métrique du poème

« Tristesses de la lune » pourrait être appelé un sonnet, mais (et la plupart de cette analyse viendra de ce « mais ») si la combinaison de rime indique que celui-ci cherche à se distinguer, les autres éléments de la forme vont surtout l'affirmer. Cette combinaison de rime, ABABCDCDEEFGGF, est très singulier. Le fait que le poème ne se termine pas en couplet, donc autrement qu'avait fait « La Fontaine de sang », destine la fin du poème à dérouler en décroissance, comme si le poème se livrait doucement au crépuscule du matin. La gentillesse manifeste dans la rime est exprimée encore plus ouvertement dans les caractéristiques métriques du poème.

Jusqu'ici, on a vu l'effet que l' « e » muet peut avoir sur le caractère d'un vers. Dans ce poème, huit sur les quatorze vers se terminent en e muets. Ce nombre est peut-être un peu haut, mais pas extraordinaire (Il y a 6 « e » muets finales dans « La Fontaine de sang »). Il y a pourtant pas moins de seize e muets qui sont métriquement signifiants, c'est-à-dire qui comptent comme une des douze syllabes du vers, donc hors des e muets finales. Le dixième vers en a quatre, plus un « e » finale : « Elle laisse filer une larme furtive ».

L'effet total de la répétition de ce son est une atmosphère de rêve, qui convient très bien avec le sujet du poème. Cet effet est suggéré par une certaine langueur de son, comme si le locuteur était entre le sommeil et l'éveil, mais on pourrait imaginer ce son autrement, aussi. La répétition de ce e caduc serait très normale dans une incantation

ou un conte de magie, qui chercherait à produire cette mystique mystérieuse dans l'imagination de l'audience. On a donc repéré le somnambule, qui rêve à demi-éveillé et qui nous parle de la lune, ainsi que le magicien qui conjure des « visions blanches » et qui partage avec nous l'illusion d'une lune personnifiée. Mais il ne faut pas oublier la possibilité que la lune même se montre dans ce vers, et que la lenteur du son soit sa lenteur à elle. Cette voix pourrait être la voix de la lune, et l'abondance des e muets servirait donc en ordre, pour nous inciter de ralentir le rythme de notre lecture. Car n'importe quelle force nous considérons comme la voix narrative, le résultat de l'effort est de nous ralentir le rythme, et il est difficile à la fin de lire le poème autrement que si on était en transe.

A la liste d'irrégularités métriques, on pourrait ajouter quelques instances notoires qui concernent la position des coupes. Le deuxième hémistiche du septième vers semble prendre sa coupe après la cinquième syllabe : « sur les visions / blanches ». Si le vers ne se terminait pas par un e muet, ce serait encore plus extrême, mais le cas qu'on voit ici est toujours très rare dans l'alexandrin. Cette construction peut apporter du suspens ou de la surprise au vers. Au lecteur est donné presque assez de temps pour demander « quelles visions ? » D'après le contexte, on aurait pu facilement imaginer des rêves (car il fait nuit) ou encore des fantaisies de la même sorte que la lune qui ressemble à une femme. Même si ces attentes sont justifiées, le mot « blanches » vient en surprise à la fin du vers. Ayant quitté l'univers de la fantaisie, on retourne à une langue poétique plus normale, qui peint les étoiles en fleurs.

La deuxième instance de ce genre d'irrégularité est encore plus frappante : le deuxième hémistiche du douzième vers résiste à être coupé du tout. On chercherait à le couper ou après « cette » ou après « larme », mais tous les deux finissent en e muets, qui demandent la continuation glissante. Comme la suite n'offre même pas de préposition pour nécessiter la coupe, il est trop facile de le lire d'un coup : « prend cette larme pale ». L'expression ici reflète la mention originale de la larme dans le dixième vers, « elle laisse filer une larme furtive », qui était pleine d'« e » muets, et qui résonnait longuement. La larme, tombée de l'univers céleste, est un objet enchanté, et le poète évoque sa magie dans ces passages pleins de « e » muets, comme dans des incantations.

Ce vers est suivi par les deux derniers vers du sonnet, qui constitueront la conclusion de la métaphore principale ainsi qu'un grand changement dans les images majeures de l'œuvre. En effet, ces deux vers vont, du point de vue métrique, remplir la fonction de faire clore le poème. Le treizième vers, qui retourne à la régularité (3 / 3 // 4 / 2), forme le miroir métrique du premier vers (2 / 4 // 3 / 3). Il est vrai que le neuvième vers, « Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive » prend la forme 3 / 3 // 4 / 2 aussi, mais « oisive » n'est pas séparé du reste avec autant de force qu'apporte le « d' » entre « fragment » et « opale », ou le virgule entre « Ce soir » et « la lune ». L'idée communiquée par les mots « d'opale » sert à conclure la métaphore, tandis que les mots « Ce soir », à leur tour, l'avait introduit. Le lecteur se sent arrivé à la fin. Cette fin, donc, le dernier vers, n'a pas le caractère de la plupart du poème. Au contraire, il est parfaitement régulier, prenant la forme 3 / 3 // 3 / 3, et il nous rend encore à l'arrivée du jour, qui se manifeste dans les « yeux du soleil. »

Moon's Sadnesses

The moon is slow tonight, and dreamily—
Just like a beauty on a deep-piled bed,
Her hand caressing lightly, absently,
Around her breasts, still waking, or instead
All satin-skinned, like avalanches, soft—
She's dying with exaggerated swoons,
And on white visions sends her eyes aloft,
That blossom, but soon fly off in the blue.
When on this globe, from out her deep repose
All furtively, a little teardrop flows,
A poet in his vigil, foe to sleep,
Will crease his hand and let it inward run;
An iridescent opal, he will keep
It in his heart, against the prying sun.

Une Explication de la traduction

Ce poème a nécessité le plus d'interprétation de tous pour faire conformer le sens du poème en français à un sonnet rimé en anglais. Alors les « nombreux coussins » de Baudelaire se transforment en « a deep-piled bed », le point de vue implicite dans les mots « avant de s'endormir » se transforme en celui de « still waking ». Dans ma version, elle ne « promène » pas « ses yeux », un jeu de mots malheureusement impossible en anglais, mais elle « sends her eyes aloft ». Le « poète pieux » est censé montrer sa piété dans « his vigil ». De plus, plusieurs substantifs, verbes, et adjectifs sont devenus des adverbes : « lightly, absently » est donné pour « distraite et légère », « furtively » pour « furtive », et « dreamily » exprime le sens de « rêve » avec un peu de la « paresse ». Mais tout cela a été indubitablement nécessaire dans un poème tellement dominé par le son. Tout l'effet de langueur, la paresse des vers dépend des qualités que j'ai expliquées dans mon analyse métrique. C'est pour cette raison que j'ai fait tout ce qu'il a fallu pour les préserver.

Ayant repéré que « Tristesses de la lune » est plein de « e » muets, j'ai du trouver une équivalence pour évoquer le même effet de langueur en anglais. La technique que j'ai utilisée dans ce poème parallèle donc l'élément qui détermine la métrique grecque. Au lieu d'ajouter des « e », je me suis servi de consonants arrangés consécutivement, ou dans un mot, ou entre deux mots, comme dans le cas de « exaggerated swoons », qui combine trois sons entre les voyelles. Dans un cas, j'ai pu suivre un consonant d'encore le même consonant afin de produire un effet d'un consonant allongé ; j'ai donc proposé «avalanches, soft » pour traduire la phrase « molles avalanches » avec ses deux « e » muet. Heureusement, cette traduction a préservé l'image vive de l'avalanche de chair. J'ai voulu surtout rappeler l'effet des « e » muets dans le dixième vers : « Elle laisse filer une larme furtive ». Alors j'ai rempli ma traduction, « All furtively, a little teardrop flows » de mots qui contiennent des digrammes et j'ai cherché à combiner le nombre de consonants le plus grand que possible. Dans l'image exprimée par les mots « little teardrop flows », il y a trois combinaisons de trois sons consonants (le « e » à la fin de « little » étant silencieux). Ailleurs, je me suis servi de la consonance pour souligner la relation circulaire entre les mots et les images dans le poème, par exemple, « deep repose ». En ce cas-ci, le français, « langueur oisive » ne contient qu'un « e » muet, mais celui-ci anticipe la rime féminine et donc toute la langueur que les 5 « e » muets du vers qui suit communiquera. La version en anglais anticipe parallèlement le jeu de consonants qui suivra.

Anacreontique 37

υ υ - υ - υ - -
διὰ νυκτὸς ἐγκαθεύδων
υ υ - υ - υ - -
ἀλιπορφύροις τάπησι
υ υ - υ - υ - -
γεγανυμένος Λυαίῳ,
υ υ - υ - υ - -
ἐδόκουν ἄκροισι ταρσῶν
υ υ - υ - υ - -
δρόμον ὠκὺν ἐκτανύειν
υ υ - υ - υ - -
μετὰ παρθένων ἀθύρων,
υ υ - υ - υ - -
ἐπεκερτόμουν δὲ παῖδες
υ υ - υ - υ - -
ἀπαλώτεροι Λυαίου
υ υ - υ - υ - -
δακέθυμά μοι λέγοντες
υ υ - υ - υ - -
διὰ τὰς καλὰς ἐκείνας.
υ υ - υ - υ - -
ἐθέλοντα δ' ἐκφιλῆσαι
υ υ - υ - υ - -
φύγον ἐξ ὕπνου με πάντες·
υ υ - υ - υ - -
μεμονωμένος δ' ὁ τλήμων
υ υ - υ - υ - -
πάλιν ἤθελον καθεύδειν.

Traduction en prose :

Je dormais une nuit dans une tapisserie violette comme la mer, joyeux de Lyaeus (Dionysios), et il me semblait que les bouts de mes pieds s'étiraient dans la course, et que je m'amusais avec des filles, et des garçons plus doux que Lyaeus me taquinaient avec des mots déchirants à cause des filles belles, mais quand j'ai voulu faire l'amour, ils se sont tous enfuis de mon rêve, et je restais, malheureux, voulant dormir encore.

Une explication du poème :

Ce poème fonctionne doublement : l'histoire présentée, celle d'un dormeur qui regrette devoir se réveiller, est une histoire bien réaliste, familière à plus ou moins tous ceux qui dorment, tandis que l'univers du rêve qui est décrit appartient nécessairement à la fantaisie. Dans ce poème, comme dans « Tristesses de la lune », la tension est créée par la position de la voix poétique entre le rêve et l'éveil, et le désir, franchement avoué, de se consacrer à l'un et d'abandonner l'autre, sert à lier les deux univers.

Le vin, mentionné dans ce poème implicitement dans les deux évocations du dieu Lyaeus, est lié en première place avec le bonheur qu'il cause, et puis avec l'amour dans la comparaison entre les garçons et Lyaeus. Ce genre d'associations est ce qu'on attendrait d'Anacréon, qui ne cesse pas de célébrer la fête dans ces poèmes. En fait, le rôle du vin dans ce poème est encore plus que le facilitateur du bonheur ou de la sexualité ; c'est l'ivresse qui provoque le rêve, et donc qui sert à rapprocher la réalité et la fantaisie. Ainsi, ce poème a des thèmes en commun non seulement avec « Tristesses de la lune », mais avec « La fontaine de sang » aussi, où Baudelaire a décrit le désir exacte d'Anacréon, ainsi que le résultat : « J'ai demandé souvent à des vins captieux /

D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ». Anacréon a demandé au vin de le transporter hors de sa réalité, mais le vin s'est montré comme « captieux » au moment de la perte du rêve, quand le poète doit se réveiller.

Une explication métrique du poème :

La métrique de ce poème dont la scansion est ~ ~ - ~ ~ - - - a une certaine symétrie agréable. La vitesse du début du vers et la lenteur de la fin nous invite en première place à l'émoi, et puis à la réflexion. C'est à noter qu'il n'y a aucune irrégularité métrique dans tout le cours du poème, et l'effet de ce va-et-vient du rythme se répète donc du début jusqu'à la fin, donnant un effet de bercements continuels. On voit ainsi que le rythme du poème est bien adapté au sujet, le sommeil et la rêve.

Anacreontic 37

At night I slept in ocean-purple sheets,
My happy mind warm with Lyaeus' gift.
I felt myself begin to run tiptoe,
With girls, together in a happy race.
And boys more tender than the god himself
Would not let off their teasing of my sport
With pointed words, because of all the girls.
But when I thought I'd let myself release
Some of my passion by embracing them,
They left me in an instant and I lay
Lonely in my bed, and wished
Myself asleep again.

Une Explication de la traduction en anglais

Avant d'écrire cette traduction, j'avais considéré et même essayé plusieurs approches métriques. J'ai pensé, par exemple, utiliser un système métrique plus fluide, qui me

permettrait de changer la longueur des vers et de varier la rime à volonté, d'après le modèle du poème « A Dream within a Dream » de Poe (123). Ce poème-là est composé de vers largement variables, dont la combinaison de rime se sert pour la plupart de couplets, avec quelques séquences de trois vers en rime interposées. Le sujet est similaire à celui-ci, et le choix de Poe, qui était tellement bien aimé de Baudelaire, pour le modèle du poème serait approprié à ce projet. Les thèmes de « A Dream within a Dream » s'entrelacent, surtout dans des tels vers que ceux-ci : « Yet if hope has flown away / In a night, or in a day, / In a vision, or in none, / Is it therefore the less gone? / All that we see or seem / Is but a dream within a dream. » Par contre, ce poème rêveur d'Anacréon suit une progression constante en décrivant l'histoire d'une nuit, et j'ai donc suivi un autre plan métrique dans ma traduction.

J'ai donc inventé une progression métrique qui suggérerait plusieurs formes poétique de la tradition anglo-saxon sans me conformer à une forme particulière. La plupart de la traduction est en pentamètre iambique, qui a servi à tout exprimer dans la poésie en anglais, surtout dans les poèmes qui traitent des sujets fantastiques ou imaginatifs. Mais le pentamètre iambique a convenu à mon but également en ce que cette métrique ne soit pas trop remarquable ; j'ai voulu le contraster avec la métrique des deux derniers vers. Ces vers-là, dont le premier contient quatre syllabes stressées et le deuxième trois syllabes stressées, sont une imitation de la deuxième moitié du poème anonyme célèbre, « O Western Wind »:

O Western Wind, when wilt thou blow
That small rain down can rain?
Christ, that my love were in my arms
And I in my bed again! (Robinson, 71)

Je me suis même servie du même mot pour compléter ma traduction. Pour moi, l'émotion de la fin du poème d'Anacréon est exactement la même qui est exprimé dans cette poème canonique Anglais, et j'ai voulu profiter de l'effet émotionnel qu'un son similaire pourrait produire en ceux qui connaissent « O Western Wind », donc une grande partie des lecteurs anglophones. J'ai essayé en outre de suggérer l'effet du rime de « rain » et « again » par l'assonance de « lay » et « again ».

Troisième Partie

Anacréon 9 et « Le Vin de l'assassin »

Anacreontique 9

υ - υ - υ - -
ἄφες με, τοὺς θεοὺς σοι,

υ - υ - υ - -
πιεῖν, πιεῖν ἄμυστί·

υ - υ - υ - -
θέλω, θέλω μανῆναι.

υ - υ - - - -
ἐμαίνετ' Ἀλκμαίων τε

- - υ - υ - -
χὼ λευκόπους Ὀρέστης

- - υ - υ - -
τὰς μητέρας κτανόντες·

υ - υ - υ - -
ἐγὼ δὲ μηδένα κτάς,

υ - υ - υ - -
πιῶν δ' ἐρυθρὸν οἶνον

υ - υ - υ - -
θέλω, θέλω μανῆναι.

υ - υ - υ - -
ἐμαίνετ' Ἡρακλῆς πρὶν

- - υ - υ - -
δεινὴν κλονῶν φαρέτρην

υ - υ - υ - -
καὶ τόξον Ἰφίτειον.

υ - υ - υ - -
ἐμαίνετο πρὶν Αἴας

υ - υ - υ - -
 μετ' ἀσπίδος κραδαίνων
 - - υ - υ - -
 τὴν Ἑκτορος μάχαιραν·
 υ - υ - υ - -
 ἐγὼ δ' ἔχων κύπελλον
 υ - υ - υ - -
 καὶ στέμμα τοῦτο χαίτης,
 - - υ - υ - -
 οὐ τόξον, οὐ μάχαιραν,
 υ - υ - υ - -
 θέλω, θέλω μανῆναι.

Une Traduction en Prose

« Laisse-moi boire, par les dieux, boire sans me fermer la bouche - je veux, je veux perdre la tête. Ils sont devenus fous, Alcmon, et Oreste du pied blanc aussi, en tuant leurs mères. Tandis que moi, qui n'ai tué personne, quand je bois du vin rouge, je veux, je veux devenir fou. Hercule a perdu la tête une fois, le carquois et l'arc terrible d'Iphitos devant lui. Ajax a perdu la tête une fois, secouant le glaive d'Hector contre son bouclier. J'ai ma timbale et cette guirlande sur les cheveux, pas d'arc, pas de poignard, je veux, je veux devenir fou. »

Une Explication du poème

Il faudra remarquer que les vers 7-9, que j'ai traduit « Tandis que moi, qui n'ai tué personne, quand je bois du vin rouge, je veux, je veux devenir fou, » pourraient apporter une signification bien différent. David Campbell donne une interprétation différente dans sa traduction: « I have killed no one, *but* after drinking red wine, I want

to be mad. » (Campbell 173) (emphase ajoutée) Dans ma traduction, la voix poétique se décrit comme innocent et inoffensif, le contraire des meurtriers qu'il décrit. L'autre interprétation insiste sur une comparaison entre le poète et ces personnages mythiques. Le mot en grec qui crée cette ambiguïté est « *de* », qui signifie souvent « mais », mais qui peut signifier « et » aussi. Il y a deux instances du « *de* » dans ce passage, dont un dans le vers « moi, qui n'a tué personne », et l'autre dans le vers suivant, « quand je bois du vin rouge ». Normalement, « *de* » apporterait le sens de « mais » dans une de ces instances, et le sens de « et » dans l'autre. Notre lecture du passage dépend de cette distinction, mais le texte n'offre pas la solution absolue. L'implication qu'on peut donc tirer du texte, si on choisit, comme Campbell, de lire le deuxième « *de* » come « mais », est que l'idée de « *μανῆναι* », de devenir fou, contient nécessairement un élément de violence.

Deux lectures possibles se présentent : ou la voix poétique rejette la violence qu'il décrit, préférant une folie moins nuisible, celle de l'ivresse, ou elle décrit ces actes violents en tant que une manifestation idéale de la folie, l'apogée de la folie humaine, à laquelle ce buveur de vin rouge rêve d'atteindre. De ces deux lectures, c'est celle qui accepte un rôle important des tendances violentes qui anticipe le mieux le poème de Baudelaire que j'ai mis en correspondance avec celui d'Anacréon, « Le Vin de l'assassin ». Dans une telle lecture, le 18^e vers, « οὐ τόξον, οὐ μάχαιραν », (pas d'arc, pas de poignard) nie l'existence d'une vraie menace dans le poète, et affirme en même temps un désir implicite de commettre des actes violents. S'il n'avait pas de tendances violentes, on ne s'inquiéterait pas de la possibilité qu'il soit armé.

Le poème fait une connexion entre l'ivresse et la folie, et une autre entre la folie et la violence. Le lien entre l'ivresse et la violence, bien s'il est évident dans un contexte social, suggère une ivresse tout à fait autre de celle qu'Anacréon peint ailleurs dans ces poèmes. Comme nous avons vu dans le 6^e fragment d'Anacréon, le vin est plutôt associé avec la fête et l'amour. L'association avec la violence est pourtant très révélatrice. Nous aurions pu imaginer qu'une préoccupation avec l'ivresse aussi bien que celle manifestée dans la poésie d'Anacréon indique une existence plus sinistre que celle du fêtard sans soucis. On peut voir ainsi un peu de Baudelaire en Anacréon. On peut imaginer finalement qu'ils avaient tous les deux des tendances vers le sombre, vers le sinistre, mais qu'Anacréon les a cachées dans les récits de la fête, tandis que Baudelaire les a exprimées ouvertement.

Une Explication métrique du poème

Les courts vers de ce poème sont appropriés au sujet léger du poème, la comparaison taquine entre l'ivresse et des moments de crise mythiques. Les vers 5, 6, 11, 12, 15, 17, et 18 commencent tous avec une syllabe longue au lieu d'une syllabe courte, qui pourrait commencer l'iambe initial. Un tel élément ralentit le rythme du lecteur, un fait qui peut avoir plusieurs effets. Dans le sixième vers, par exemple, le ralentissement semble ajouter de la gravité (si c'est possible d'en ajouter au sujet de la matricide). Pareillement dans le onzième vers, le mot « δεινὴν » (terrible), de façon appropriée à son sens, constitue le premier pied en deux syllabes longues, comme si la voix poétique se ralentit pour exprimer son estime, ou sa crainte. Ces exemples, qui

viennent avant la plupart des autres qu'on repérera dans le poème, établissent l'effet que nous attendons dans le cas d'une première syllabe allongée.

Plus tard, dans le quinzième vers, Anacréon profite de l'attente que le modèle exige en sa répétition pour contrôler le ton dans lequel il introduira Hector, comme si, l'incident de la folie déjà raconté dans le vers précédent, le rôle qu'Hector jouait dans l'affaire est ainsi évoqué pour ceux qui l'auraient oublié. En même temps, il insiste sur la grandeur de l'histoire, qui souligne le contraste entre la folie d'Ajax et les réjouissances folles d'Anacréon. (Ou, alternativement, on pourrait le considérer comme intensifiant le genre de folie à laquelle Anacréon veut se livrer.) En revanche, dans les instances où la première syllabe est longue parce qu'elles sont constituées d'une conjonction ou, comme dans le vers pénultième, une négation, l'effet est différent. Dans ce cas-ci, le son du vers est changé, mais aucun élément thématique n'est stressé par le changement. La lenteur dans ces cas ne contribue rien au sens de vers individuels, mais elle informe le dessin général du poème, comme j'expliquerai plus loin.

Dans l'ensemble, la métrique de ce poème exprime le progrès du thème majeur. Les vers « réguliers » (ceux qui manquent de syllabes allongées), offre un son plus mélodieux, et dans la première moitié du poème, ils correspondent aux vers qui traitent de l'expérience et du désir qui entourent l'action de boire pour Anacréon. Les premiers vers sont un appel à la fête, et si leur qualité mélodieuse suggère une chanson à boire, c'est parce qu'ils en sont une. La première interruption mythologique est contenue dans les lignes quatre, cinq, et six, et dans chaque de ces vers, on voit des petites irrégularités qui rompent avec la musique des premiers vers. Puis, dans le septième vers, Anacréon retourne à lui-même avec l'« ἐγὼ δὲ », et la métrique devient

encore régulière. L'interruption qui suit a déjà été décrite : c'est celle d'Hercule, et le rythme se ralentit pour son entrée comme elle a fait pour celles d'Alcméon et d'Oreste.

Il y a pourtant un changement vers le douzième vers. La métrique devient encore régulière, mais le sujet du vers est Hercule, pas Anacréon et sa fête. L'effet est agréable : on a envie de chanter le vers et de marquer la mesure, en bref d'imiter le fracas qu'Hercule avait fait avec son épée et son bouclier. Mais la règle que nous venions de repérer a été rompue. Le lecteur imagine peut-être que l'esprit de la chanson à boire a gagné, mais l'interruption par des syllabes allongées continuera dans le vers qui suit, dans l'interruption par Hector. Puis, dans le dix-septième et le dix-huitième vers, qui commencent tous les deux avec une syllabe allongée, ralentissent encore la lecture. Dans ces vers, approchant la fin du poème, au lieu du chanteur joyeux de la chanson à boire, Anacréon nous présente l'ivrogne. La corrélation entre la métrique et le thème se délite à la fin, et Anacréon insiste dans cette déstructuration sa volonté de perdre la tête, qu'on voit définitivement dans le dernier vers, « θέλω, θέλω μανῆναι ».

Anacreontic 9

To drink, to drink, in heaven's name,
Without taking a breath!
I want, I need to run mad, run mad!
And Alcmaeon,
Orestes with white feet
Madly killed their mothers.
But I'm not killing anybody,
Drinking this red wine.
I want, I need to run mad, run mad!

Heracles once went terribly mad,
Waving Iphitus' bow,
And Ajax once, with Hector's sword

Beating against his shield.
But here's my cup,
A garland for my hair,
No bow, I have no sword.
I want, I need to run mad, run mad!

Une explication de la traduction en anglais

J'ai traduit ce poème d'après le modèle de « the Anacreontic Song », une chanson à boire que Ralph Tomlinson a composée pour la société du même nom, (dont la connexion avec la matière de cette étude est une circonstance heureuse) dont il était le premier président. Voici la première strophe :

To ANACREON in Heav'n, where he sat in full Glee,
A few Sons of Harmony sent a Petition,
That He their Inspirer and Patron wou'd be;
When this Answer arriv'd from the JOLLY OLD GRECIAN
"Voice, Fiddle, and Flute,
"No longer be mute,
"I'll lend you my Name and inspire you to boot,
"And, besides, I'll instruct you like me, to intwine
"The Myrtle of VENUS with BACCHUS's Vine. (Tomlinson)

On verra que j'ai adopté les cinquième et sixième vers dans l'ordre inverse. Donc, au lieu d'un vers de trois syllabes stressées suivies d'un vers de deux syllabes stressées, j'ai mis « And Alcmaeon », qui fait deux pieds iambiques, suivi de « Orestes with white feet » avec ses trois syllabes stressées. Je l'ai trouvé approprié de traduire ce premier vers dans la forme métrique la plus courte du poème, car l'introduction d'Alcmaeon dans le poème en grec constitue une interruption de la forme métrique aussi, un fait que j'ai expliqué dans mon analyse métrique du poème. En grec, cette introduction ralentit le rythme du vers, et l'interprétation en anglais y correspond donc en ce qu'elle ralentit avec la division des vers le même effet achevé en grec par des moyens métriques.

Le Vin de l'assassin

Ma femme est morte, je suis libre!
Je puis donc boire tout mon soûl.
Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses cris me déchiraient la fibre.

Autant qu'un roi je suis heureux;
L'air est pur, le ciel admirable...
Nous avons un été semblable
Lorsque j'en devins amoureux!

L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau; — ce n'est pas peu dire:

Je l'ai jetée au fond d'un puits,
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
— Je l'oublierai si je le puis!

Au nom des serments de tendresse,
Dont rien ne peut nous délier,
Et pour nous réconcilier
Comme au beau temps de notre ivresse,

J'implorai d'elle un rendez-vous,
Le soir, sur une route obscure.
Elle y vint — folle créature!
Nous sommes tous plus ou moins fous!

Elle était encore jolie,
Quoique bien fatiguée! et moi,
Je l'aimais trop! voilà pourquoi
Je lui dis: Sors de cette vie!

Nul ne peut me comprendre. Un seul
Parmi ces ivrognes stupides
Songea-t-il dans ses nuits morbides
À faire du vin un linceul?

Cette crapule invulnérable
Comme les machines de fer
Jamais, ni l'été ni l'hiver,
N'a connu l'amour véritable,

Avec ses noirs enchantements,
Son cortège infernal d'alarmes,
Ses fioles de poison, ses larmes,
Ses bruits de chaîne et d'ossements!

— Me voilà libre et solitaire!
Je serai ce soir ivre mort;
Alors, sans peur et sans remords,
Je me coucherai sur la terre,

Et je dormirai comme un chien!
Le chariot aux lourdes roues
Chargé de pierres et de boues,
Le wagon enragé peut bien

Ecraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu,
Je m'en moque comme de Dieu,
Du Diable ou de la Sainte Table!

Une explication du poème

L'histoire racontée dans ce poème constitue, en fait, l'expression ouverte du vœu supprimé ou inassouvi qu'on a découvert dans le 9^e fragment d'Anacréon. Sans intention de le faire, les deux poèmes poursuivent une conversation à travers les siècles. Anacréon dit qu'il a envie de devenir fou de l'ivresse, et Baudelaire raconte l'histoire d'un acte né d'une telle folie. Mais la relation entre les deux poètes n'est pas aussi simple que celle d'un poète qui écrit « avant » et l'autre « après » que le crime soit commis et l'ivresse folle consacrée, car l'élément choquant dans les deux poèmes n'est pas le crime même, mais *la volonté* de le commettre. La différence principale entre les deux est donc celle que nous avons repérée dans notre analyse de l'autre poème : la voix poétique d'Anacréon cache la violence de ses désirs, alors que la voix poétique de

Baudelaire l'exploite. Il insiste sur la violence inutile du narrateur, une violence qui manque de logique, pour montrer la nature de la folie.

Le vœu répété dans le poème d'Anacréon de devenir fou a déjà été réalisé par le narrateur de ce poème avant le premier vers. L'extase exprimée dans les mots « Ma femme est morte, je suis libre ! » indique que le narrateur est déjà bien fou, un fait que l'histoire du meurtre va bientôt justifier. Un autre élément qui souligne la folie du narrateur est celui de la tension entre le bonheur que la mort de sa femme lui apporte et le sentiment de culpabilité qui mène à sa mort à la fin du poème. La progression de ses émotions au cours du poème sert comme preuve de son manque total de logique. La joie causée par la mort de la femme s'associe avec la joie de l'amour qu'ils avaient partagé déjà dans le septième vers : « Nous avons un été semblable / Lorsque j'en devins amoureux ! » La description qui suit, de « l'horrible soif qui [l]e déchire » suggère que c'est ce soif qui a ordonné que le meurtre allait devoir être commis, et le désir exprimé dans le 16^e vers, d'oublier l'acte du meurtre, confirme cette interprétation.

Après le récit du meurtre, la voix narratrice se tourne vers l'intérieure en examinant l'état tourmenté de son infirmité et en discutant la folie même. Le meurtrier s'imagine comme unique entre les ivrognes, en vertu du fait que sa folie a dépassé celle des autres. Mais pour cause il n'indique pas sa folie, mais plutôt une connaissance de « l'amour véritable », le même amour, on peut imaginer, qu'il avait éprouvé pendant l'été auquel il a fait allusion, l'amour qu'il décrit maintenant comme constitué de « noirs enchantements » et de « son cortège infernal d'alarmes, / ses fioles et poison, ses larmes ». Paradoxalement, une fois « libre » de cette force infernale, il montre que

le sort auquel il s'est livré est celui de mourir, lui aussi, avec du mépris pour « Dieu, / [le] Diable [et] la Sainte Table », même s'il se reconnaît comme « coupable » selon un code moral.

The Wine of the Assassin

My wife, she is dead, and I, free
To drink to my heart's content.
When I'd come home without half a cent
Her screeching was eating at me.
The sweet air, the sun up above!
I'm as happy as a prince—
We've not had such weather since
The summer we fell in love.
I would need enough
Red wine to fill up
Her tomb just like a cup
Before I'll have had enough.
I pushed her down a well.
I even pushed in behind her
All the cobblestones that I could find there.
Quite a thing to tell!
In the name of the vows we had made,
From which only God could unbind us,
And yet in the hope to remind us
Of our youth and the good time we had,
I begged that she would see me
On a dark road where I'd meet her,
And she came—foolish creature!
We are all foolish, aren't we?
She, still my pretty wife,
If rather tired, and I—
I loved her too much, that's why
I told her: quit this life!
None know. One of all
These, stupid with drunkenness,
Will dream in the darkness
To make of wine a pall.
That deaf-mute fool,
Like an iron machine
Has in no season seen

What love can do,
And the magic that it feigns,
Its unending file of fears,
Vials of poison, tears,
Its clanking bones and chains!
I'm free and single now!
I'll soon be drunk like death,
Then, with no fear or regret,
I'll lie down on the ground
To sleep there like a dog!
Until the heavy-wheeled cart
Loaded with stones and dirt
Comes, angry, through the fog
To crush my guilty head
Or cut me clean in half.
Easy enough to laugh
At the devil or God when dead!

Une Explication de la traduction en anglais

Une solution évidente pour traduire les vers octosyllabiques que Baudelaire a utilisés dans ce poème serait d'en faire des vers de quatre syllabes stressés, une forme dont l'issue serait souvent des vers de huit syllabes en anglais. Je me rendais pourtant compte que le vers octosyllabique en français sert souvent, et surtout dans ce contexte, à créer un effet de légèreté. David Hunter l'a décrit comme « mercurial and mobile », et, ce qui renforce l'idée d'une légèreté en contraste avec un ton poétique élevé et sérieux, il a expliqué que « it is the meter that is commonly thought to be the closest to the normal speech patterns of French » (21). Ici, dans un cas poétique où cette légèreté encadre ironiquement le sujet d'un meurtre, j'ai décidé que ce serait mieux de risquer d'exagérer l'effet que de le minimiser d'aucune façon. C'est pour cela que j'ai préféré le vers de trois syllabes stressées au lieu de quatre. Le vers en quatre syllabes peut apporter de la légèreté à un poème, mais on l'emploie également pour traiter des sujets

sérieux. Le vers de trois syllabes stressées n'est utilisé que rarement dans des contextes sérieux, mais on le voit souvent dans la poésie comique ou enfantine. Il exprime donc beaucoup mieux l'ironie formelle qui se trouve dans l'original.

Pour la même raison, il était très important de recréer exactement la combinaison de rime que Baudelaire avait utilisé : ABBACDDC etc. La rime embrassée a les mêmes connotations en anglais qu'en français ; c'est une rime appropriée à des histoires comique de l'ivresse ou de la fête. Celle-ci, bien qu'une histoire d'ivresse, n'est point comique, et cette combinaison de rime suggère la même ironie qu'on a vu dans la métrique.

Conclusion

Certaines entre ces traductions sont mieux réussites que d'autres. En fin de compte, il y a deux caractéristiques qui indiquent qu'un poème sera bien adapté à cette méthode de traduction ; les poèmes qui ont des irrégularités ou des formes singulières métriques offrent beaucoup de matière métrique au traducteur. On a vu ce genre de poème en « La Fontaine de sang » où la métrique nous a aidés à dénouer des ambiguïtés textuelles, et en « Tristesses de la lune » dans lequel le nombre important d' « e » muets a décidé largement le ton. On a vu d'ailleurs dans l'impression d'ivresse progressive d'Anacréon 9 la façon dont le poète peut se peindre dans les sons de sa poésie. Dans des tels cas, ne pas tenir compte de ces indications importantes poétiques équivaut à nier tout une partie importante de la composition poétique, la partie qui appartient à la musique. Il ne faut pas oublier qu'on est dans l'univers de la lyrique, et que l'instrument rappelé dans ce nom était à son époque l'instrument du poète, la raison d'être d'Orphée.

Le second cas, celui du poème qui prend une forme assez distinctive que l'on peut imaginer une forme analogue dans la langue de la traduction, bien que moins personnel, demande l'attention du traducteur autant que le premier. « Le vin de l'assassin » est un tel poème, dans lequel la forme totale est essentielle à l'effet, mais qui n'a pas d'irrégularités importantes qu'il faut recréer. J'ai employé la même technique dans ma traduction d'Anacréon 6, dont la forme métrique, bien que sans irrégularité aucune, m'a suggéré, à l'aide des éléments thématiques, une forme analogue en anglais dans la comptine. Anacréon 9, qui a demandé une analyse du premier type, a toléré

pourtant une traduction d'après un modèle analogue, ce qui illustre que les deux modes de comprendre la traduction métrique peuvent très facilement coexister.

La conclusion la plus importante qu'il faut tirer de cette étude conseillera le traducteur de la poésie de penser toujours à la métrique, non seulement de la langue originale, mais de la langue de la traduction aussi. Certains poèmes, comme « Tristesses de la lune » et Anacréon 9 insistent tellement sur leurs caractéristiques métriques qu'on aurait du mal à les négliger. On a vu pourtant que chaque poème, même ceux dans lesquelles la métrique est un élément moins important que d'autres, dépend de sa forme ainsi que de son fond, et le traducteur ne devrait dans aucun cas ignorer ni l'un ni l'autre.

Bibliographie

Foreword:

Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers." Gesammelte Schriften. Vol. VI.
Frankfurt/Main, 1972. 9-21.

Gosse, Edmund. "Baudelaire." The Burlington Magazine for Connoisseurs 31 (1917): 131-
34.

Robbins, Emmet. "Anacreon." Der Neue Pauly Online. Brill Online. 18 Mar. 2009
<<http://www.paulyonline.brill.nl/>>.

Steiner, George. After Babel. London: Oxford UP, 1977.

Weissbort, Daniel. "Who Would Be a translator." The Bulletin of the Midwest Modern
Language Association 14 (1981): 79-84.

Introduction, Première Partie, Deuxième Partie, Troisième Partie, Conclusion :

Baudelaire, Charles. "Edgar Poe, Sa Vie et ses Oeuvres." Histoires Extraordinaires. Trans.
Charles Baudelaire. By Edgar A. Poe. Ed. Jacques Crépet. Oeuvres Complètes de
Charles Baudelaire. Paris: Louis Conard, 1917. VII-XXX.

Baudelaire, Charles. "Notes Nouvelles sur Edgar Poe." Nouvelles Histoires
Extraordinaires. By Edgar A. Poe. Trans. Charles Baudelaire. Ed. Jacques Crépet.
Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Paris: Louis Conard, 1917. V-XXII.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes de Baudelaire. Ed. Y. -G. Le Dantec and Claude Pichois. Gallimard, 1961.

Bertocci, Angelo P. From Symbolism to Baudelaire. Southern Illinois UP, 1964.

Campbell, David A., trans. Greek Lyric. Vol. II. Cambridge: Harvard UP, 1988.

Devine, A. M., and Laurence D. Stephens. The Prosody of Greek Speech. New York: Oxford UP, Incorporated, 1994.

Gilman, Margaret. Baudelaire the Critic. New York: Columbia UP, 1943.

Hunter, David. Understanding French Verse : A Guide for Singers. New York: Oxford University Press, 2005.

Koster, W. J. W. Traité de Métrique Grecque. Leyde, 1936.

Pinsky, Robert. The Sounds of Poetry. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1999.

Plutarch. Plutarch's Lives. Ed. Bernadotte Perrin. Vol. I. Cambridge: Harvard UP, 1982.

Poe, Edgar A., and J. H. Whitty. The Complete Poems of Edgar Allen Poe. Boston: Houghton Mifflin, 1911.

Raven, D. S. Greek Meter, an Introduction. London: Faber and Faber, 1962.

Robinson, Peter. Poetry, Poets, Readers. Oxford UP, 2002.

Sartre, Jean-Paul. Baudelaire. Gallimard, 1947.

Thompson, John. The Founding of English Metre. New York: Columbia UP, 1989.

Tomlinson, Ralph. "The Anacreontic Song." [PotW.org](http://www.potw.org). 09 Mar. 2009

<<http://www.potw.org/archive/potw234.html>>.