

ENJEUX DU VERS ET DE LA PROSE DANS LA TRADUCTION FRANÇAISE DE *LA MAISON DE VIE* DE DANTE GABRIEL ROSSETTI (1887)

Christine LOMBEZ
Université de Nantes

*

Résumé : En 1887 paraît chez Lemerre la première traduction française de *The House of Life*, recueil de sonnets du poète anglais préraphaélite Dante-Gabriel Rossetti, dans la version de Clémence Couve. Fait inhabituel, il s'agit d'une double traduction : les poèmes sont en effet « traduits littéralement et littérairement », une version en vers faisant face, sur la même page, à une traduction en prose, comme si la traductrice avait voulu éprouver, en un même geste, les capacités respectives du vers et de la prose. Cet article mettra en évidence la nécessité de questionner la pertinence de distinctions traditionnelles (selon lesquelles par exemple traduire en prose garantirait une plus grande « fidélité » sémantique que le vers) et de proposer une nouvelle interprétation de ce phénomène à la lumière de l'esthétique poétique fin-de-siècle.

Abstract: In 1887, Parisian editor Alphonse Lemerre published the first French translation of Dante-Gabriel Rossetti's collection of sonnets *The House of Life*. Quite unexpectedly and upon Mrs Couve's explicit initiative, the poems are put into French both "literally and literarily": a prose version appears on the same page as the verse translation, as if the translator intended to experiment both ways to find the most adequate. This paper will question some traditionally accepted beliefs on translation (according which, for instance, a prose translation should be semantically more "faithful" to the original than a versified one) and suggest a new interpretation of this unusual translative gesture in the light of French fin-de-siècle poetics.

*

Pour citer cet article : Christine Lombez, « Enjeux du vers et de la prose dans la traduction française de *La Maison de Vie* de Dante Gabriel Rossetti (1887) », *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, dir. Philippe Postel, *Atlantide*, n°1, 2014, <http://atlantide.univ-nantes.fr/Enjeux-du-vers-et-de-la-prose>

En 1887, alors que le symbolisme bat son plein en France, paraît chez l'éditeur parisien Lemerre le recueil *La Maison de Vie* (*The House of Life*) du poète anglais Dante Gabriel Rossetti. Ce recueil, l'un des témoignages les plus emblématiques du préraphaélisme poétique outre-Manche, est traduit en français par une femme, Clémence Couve : il est précédé d'une longue introduction à caractère hagiographique de l'écrivain occultiste Joséphin Péladan. Lors de sa parution, la traduction des sonnets de D. G. Rossetti s'accompagne d'une mention traductologique non dénuée d'intérêt. Une note sur la couverture indique en effet qu'ils sont à la fois « traduits littérairement et littéralement » : deux versions du même texte face à face dans le même livre, l'une en vers libres, l'autre en prose, sans l'original en regard. La démarche, singulière, n'est pas sans poser question. Pourquoi en effet faire l'option de la double traduction ? Quel est l'apport spécifique de l'une et l'autre version ? Quelle conception du fait traductif (« littérarité » vs « littéralité ») se dégage-t-elle de cette entreprise ?

TRADUCTION EN VERS, TRADUCTION EN PROSE : RAPPEL

Même si le phénomène de la double traduction n'est pas unique dans l'histoire des œuvres littéraires traduites en Europe¹, il demeure tout de même assez isolé, sans doute parce qu'il représente un surcroît de travail considérable pour une seule et même œuvre. Pourtant, on peut s'imaginer sans peine qu'une telle solution « à la Salomon » a pu tenter bien des traducteurs frustrés de devoir sacrifier tel ou tel aspect du texte original en fonction de leur parti pris de traduction initial, et placés devant un véritable dilemme, comme l'exprime fort bien Melchior Cesarotti à propos de sa traduction d'Homère :

J'ai poursuivi deux buts avec ma traduction : d'une part, je voulais qu'on trouve de l'agrément à Homère, de l'autre, qu'on le connaisse [...] Pour susciter de l'agrément, une traduction doit être libre ; une traduction qui veut transmettre une connaissance précise de l'original doit s'en tenir strictement à la lettre. Mais la fidélité à la lettre détruit toute grâce et la liberté de traitement de l'original exclut pour sa part l'exactitude².

On voit ici se profiler les deux options les plus fréquemment retenues dans l'histoire de la traduction poétique occidentale : soit une traduction en vers qui fera bon marché des spécificités du texte de départ mais qui sera esthétiquement en accord avec les canons littéraires de la langue d'arrivée (traduction « cibliste »), soit une version en prose qui visera plus particulièrement la fidélité sémantique (respect de la « source »), en sacrifiant (dans la majorité des cas) les caractéristiques du poème original où réside pourtant une grande part de sa beauté (jeux d'images, de rimes, d'accents, sonorités, qui construisent des réseaux de signifiants sous-jacents, etc.).

¹ On citera ici pour mémoire l'exemple de la double traduction en vers et en prose des *Alpes* d'Albrecht von Haller (1729) par G. A. Junker en 1770, de *l'Iliade* (une pour les « amateurs », l'autre pour les « connaisseurs ») d'Homère par l'Italien Melchior Cesarotti en 1786, ou bien encore l'imitation en vers et la traduction en prose données de « La Violette » de Goethe par Charles Nodier dans les *Essais d'un jeune barde* (1805).

² Cité dans Jörn Albrecht, *Die Literarische Übersetzung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Gesellschaft, 1998, p. 127. Notre traduction.

En France, depuis la Renaissance, la poésie antique est plus souvent traduite en vers, les poètes « modernes » (non-antiques) en prose. Cependant, il n’y a pas de règle absolue en la matière. De même, il n’est pas certain qu’une traduction en prose soit nécessairement plus fidèle qu’une traduction en vers : il existe des traductions en prose augmentatives qui s’éloignent du postulat d’exactitude avancé plus haut par Melchior Cesarotti : Nerval en est un bon exemple, et il n’est pas le seul à son époque. À l’aube de l’ère romantique, néanmoins, la question du bien-fondé de la traduction du vers par le vers ou par la prose refait surface. On voit ainsi Mme de Staël se désoler qu’à la différence d’autres langues (elle pense sans doute à l’anglais et plus encore à l’allemand), le français n’ait pas deux langues, « celle de la prose et celle des vers ; et il en est des mots comme des personnes : là où les rangs sont confondus, la familiarité est dangereuse³. » Mme de Staël, tout en traduisant elle-même en prose, dénonce l’insuffisance de cette pratique à propos de « La Cloche » de Schiller :

Peut-on avoir l’idée d’un poème de ce genre par une traduction en prose ?
C’est lire la musique au lieu de l’entendre⁴.

Pourtant, lorsque le littérateur Népomucène Lemercier « réécrit » en vers la traduction en prose des *Chants populaires de la Grèce moderne* publiée par Claude Fauriel en 1824-1825, le journal *Le Globe* épingle cette pratique⁵. D’autres avis, exprimés à la même époque, témoignent du malaise des traducteurs et des critiques : si, en 1836, Chateaubriand crée l’événement avec sa traduction en prose soi-disant « calquée à la vitre » du *Paradis perdu* de l’Anglais John Milton, pour certains, et ce malgré les libertés qu’il est obligé de prendre ici ou là, le vers demeure tout de même plus fidèle au projet poétique du texte étranger. Ainsi, dans le 2^e tome des *Lettres Champenoises* de 1818 figure une traduction en vers par Henri de Latouche de la ballade de Goethe « Le Roi des Aulnes », suivie d’une version littérale en prose, dans le but de démontrer « combien l’élégie allemande a gagné dans la version poétique⁶ ».

Commence alors à se faire jour une exigence de « fidélité poétique » qui n’a rien à envier à la « fidélité sémantique ». En effet, qu’y a-t-il de plus infidèle, poétiquement parlant, qu’une traduction effectuée mot-à-mot, dans l’illusoire espoir de la fidélité ? C’est d’ailleurs sans doute pour cette raison que l’on commence à voir apparaître, dès les années 1830⁷, les premières traductions poétiques en vers libres, voire en versets – une manière comme une autre de composer avec des exigences irréconciliables et de ne pas choisir... Plus d’un demi-siècle plus tard, en 1887, la traductrice des sonnets de Rossetti pouvait donc compter sur une palette diversifiée de choix traductifs qui lui laissaient une certaine liberté de manœuvre. Pourquoi alors s’astreindre à une double traduction ?

³ Mme de Staël, *De l’Allemagne* [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ Voir *Le Globe*, 1824, tome I, n° 24, p. 98 : « les vers de M. Lemercier leur feront tort. »

⁶ *Les Lettres Champenoises*, vol. 2, 1818, p. 149-150.

⁷ Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle. Réception et interaction poétique*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

LA MAISON DE VIE EN FRANÇAIS : UN CAS ATYPIQUE

Le recueil anglais se signale d'emblée par son histoire assez particulière : il est l'œuvre tardive (1871) de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), poète doublé d'un artiste peintre, co-fondateur du mouvement préraphaélite en Angleterre à la fin des années 1840 – un courant esthétique situé à contre-courant de l'académisme victorien, puis de l'esthétique naturaliste, axé sur des thèmes ayant inspiré la littérature médiévale et la sensibilité romantique (le cycle arthurien, Dante, Shakespeare, etc.).

Nouveau Dante inconsolable de la mort de sa femme qui lui avait inspiré la majeure partie de ses créations (« Beata Beatrix »), Rossetti déposa dans sa tombe, lors de ses funérailles en 1862, les feuillets constituant le manuscrit de son futur recueil, avant de se détourner de la poésie durant la décennie suivante. Il réalisa durant cette pause poétique ce qui formera son plus bel ensemble de toiles (comme « Damsel of the Sanct Grael » – 1874 – et « The Bower Meadow » – 1872).

En 1871, ayant décidé de se remettre à l'écriture, il fit exhumer le recueil qu'il publia dans la foulée sous le titre *The House of Life*. Ce cycle de sonnets qui célèbrent l'accomplissement à la fois physique et spirituel du poète dans sa relation à sa femme, à l'inspiration souvent sensuelle, voire érotique, fait scandale dans la prude Angleterre victorienne. La première traduction en français intervient dans un délai relativement court : à peine plus d'une quinzaine d'années après sa publication, alors que le mouvement préraphaélite commence à être connu de certains cercles en France⁸. Elle est l'œuvre d'une femme, Clémence Couve, dont on sait relativement peu de choses ; née Clémence Basset en 1849, morte en 1914 à Monte-Carlo, elle est la fille d'un pasteur genevois. Mariée au banquier marseillais Henry Couve, elle mena une vie mondaine partagée entre Marseille et Paris. C'est « dans l'ennui pesant d'un séjour d'été à la campagne, [qu'elle a] traduit les cent-un sonnets de *La Maison de Vie*⁹ », ainsi qu'elle le confie à son admirateur Joséphin Péladan¹⁰. Ce dernier préface son ouvrage et en assure la publication en s'entremettant à plusieurs reprises auprès de Barbey d'Aurevilly. La préface de Péladan, long tissu de considérations sur la beauté de la traductrice qui ne le laisse pas indifférent, et sur les liens qu'entretiennent, selon lui, néoplatonisme et préraphaélisme, se signale par une anecdote qui donne une information précieuse sur l'origine de cette traduction partagée entre vers et prose :

⁸ On citera ici le nom de la baronne Madeleine Deslandes, dont le salon parisien accueillit de nombreuses personnalités littéraires allant de Pierre. Louÿs à Maurice Barrès, en passant par Oscar Wilde et Gabriele d'Annunzio. Elle fit connaître à Paris le nom du peintre préraphaélite Edward Burne Jones dont les toiles seront exposées lors de l'Exposition Universelle en 1889, suscitant l'enthousiasme d'un Henri de Régner ou d'un André Suarès. La publication d'*À Rebours* par Joris-Karl Huysmans en 1884 s'inscrit elle aussi dans cette sensibilité.

⁹ Dante Gabriel Rossetti, *La Maison de Vie*, traduction de Clémence Couve, Paris, Lemerre, 1887, p. iv.

¹⁰ Joséphin Péladan (1858-1918), surnommé « le pélican blanc » ou « le Mage d'Épinal », est un écrivain fin-de-siècle connu pour sa sensibilité portée vers l'ésotérisme et l'occultisme. Pour plus d'informations, voir Christophe Beauvils, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jean Milon, 1993. Dans sa préface à la traduction de C. Couve, J. Péladan fait allusion à un portrait de cette dernière peint en 1883 par Alexandre Cabanel, n'hésitant pas à la comparer à la Joconde. On la retrouvera décrite dans le personnage d'Istar, héroïne du récit éponyme de l'auteur, publié en 1888.

Elle daigna me lire sa traduction de Rossetti ; dès l'abord, je me plaignis de l'extrême littéralité. — Attendez, me dit-elle, j'ai songé à ceux qui sont profanes envers la langue anglaise ; voici une autre traduction, littéraire, celle-là.

Non seulement cette version, selon le génie français, rendit Rossetti appréciable pour moi, mais je trouvai en cette paraphrase un intérêt d'expression, des bonheurs de mots, de ces images rendues avec la netteté d'un calque bienvenu, qui réjouirent en moi le technicien¹¹.

Ces propos sembleraient indiquer que C. Couve a commencé par donner lecture à Péladan de sa version en prose, puisqu'il dit en regretter « l'extrême littéralité ». On peut s'imaginer en effet assez logiquement qu'il s'agit ici d'une traduction à priorité sémantique, un mot-à-mot assez basique qui heurte l'oreille raffinée de l'écrivain. L'autre traduction proposée serait alors, elle, « littéraire » : en vers, donc *a priori* plus libre. Il semble entendu que c'est cette deuxième traduction, qu'il qualifie lui-même de « paraphrase », qui satisfait Péladan.

Pourtant, l'image du « calque bienvenu » a de quoi surprendre : en général, cette expression apparaît surtout dans le paratexte de traductions réalisées en prose (on a vu que Chateaubriand l'utilise pour évoquer sa version du *Paradis Perdu*). Les pistes semblent alors se brouiller d'un coup. Où placer la traduction « littéraire », si celle en prose apparaît trop littérale et si celle en vers a des allures de calque ? Ajoutons à cela que dans la mise en page du recueil de 1887, c'est la traduction en prose qui figure « en belle page », donc à droite, celle en vers lui faisant face sur la gauche¹². Une telle présentation laisserait-elle sous-entendre que la « vraie » traduction est celle en vers, puisqu'elle est à la place normalement attribuée aux originaux dans la plupart des versions bilingues ? suggestion : tournure interrogative, pour susciter la curiosité du lecteur. Il s'agira donc dans l'étape suivante de retracer à partir d'exemples concrets le sens que donne Mme Couve aux termes « littéralité » et « littéarité » au moment où elle effectuait sa traduction de l'œuvre de Rossetti.

ÉTUDE DE TRADUCTIONS

Signalons tout d'abord que le recueil français ne traduit pas l'intégralité du cycle de sonnets prévu par Rossetti : ainsi, le poème « Nuptial Sleep » (au titre évocateur), peut-être considéré comme trop osé par Mme Couve, n'a pas été repris. Ce n'est pas le seul aménagement que l'on constate. Les sous-titres figurant au début de la première et de la deuxième parties présentent en français des variantes sémantiques absentes de la version originale : « Youth and Change » est ainsi traduit par « La Jeunesse et son cycle », « Change and Fate » par « Le Destin et son cycle ». Si l'écho entre les deux sous-titres, voulu, demeure en français, on ne peut nier que « cycle » apporte une nuance — celle d'une régularité et d'un retour — absente de l'anglais où il n'est question que du changement irréversible opéré par le passage linéaire du temps.

La question de la traduction des titres se pose à plusieurs reprises dans le recueil en version française et dessine déjà en creux quelques traits de la « méthode » de traduction de C. Couve. En effet, s'il n'est pas rare que certains soient supprimés (c'est le cas du

¹¹ Rossetti, *La Maison de Vie*, *op. cit.*, p. ix.

¹² On notera également la différence de typographie : italiques pour la prose, romaines pour les vers.

sonnet liminaire), d'autres, comme par exemple celui du 2^e sonnet (qui se trouve en position d'*incipit* dans la traduction française¹³), modifient la situation d'énonciation en transformant un processus (« Love enthroned », « L'Amour intronisé ») en situation accomplie (« Le trône de l'amour ») ; d'autres encore (4^e et 6^e sonnets) ont un titre sans rapport avec la version originale (« Redemption » *vs* « Le Testament de l'amour » ; « The Kiss » *vs* « La Caresse »). On rencontre même le cas où les deux titres divergent selon qu'il s'agit de la traduction en prose ou en vers : ainsi, le 3^e sonnet, intitulé « Bridal Birth » en anglais est rendu par « Lit nuptial de l'amour » (prose) et par « La naissance nuptiale » (vers). Il y a là un élément intéressant à relever pour la suite de cette analyse : le titre le plus proche de la version originale se trouve dans la version en vers, non dans la prose, ce qui semble contredire la vocation traditionnelle de ce type de traduction, à savoir la restitution la plus exacte de l'information sémantique présente dans le texte-source.

Avant de s'attarder sur un poème en particulier, on remarquera que des divergences apparaissent tout au long du recueil, entre l'anglais et le français d'une part, mais aussi entre le vers et la prose, comme si les deux versions obéissaient à deux protocoles d'écriture différents. Pour ne citer que quelques cas, on retiendra le sonnet 94, « Michelangelo's Kiss », où, dans la traduction en prose, Michel-Ange se voit comparé à un « Titan plus courbé sous le poids de son œuvre », un détail que l'on ne retrouve ni dans le sonnet anglais (« with age grown bleak »), ni dans la version versifiée (« pâli par l'âge ») ; par ailleurs, on peine à expliquer comment l'image du char de l'Art aux roues de feu (« Art's fire-wheels »), conservée dans la version en vers, peut devenir, en prose, « l'arche sainte du Beau ». De même, dans le premier quatrain du sonnet 87, « Death's Songsters » (« Les Ménestrels de la Mort »), où il est question de l'épisode du cheval de Troie, le nom de la ville est rendu par « Ilios » (prose) et par « Troyes » (vers - *sic*) ; le sonnet 74, « Art ancien et moderne » présente lui aussi un certain nombre de divergences selon les versions : « voile » (vers) *vs* « bandelettes hiératiques » (prose), « sur le gazon mourant » (vers) *vs* « dans herbe automnale » (prose), etc. On fera enfin une mention spéciale de l'expression « ô mes engendres », au sonnet 55, qui traduit (en prose) le « o parents » de l'original (la version en vers s'en tenant à « ô mes parents »)...

Dans tous les cas que l'on vient de citer, la traduction en prose dit autre chose, et autrement, que celle en vers. C'est cet « autre » qu'il s'agit maintenant de cerner d'un peu plus près à travers l'analyse d'un poème précis.

Le texte choisi est le sonnet 15, « The Birth Bond » (« Le lien du sang »), emblématique par sa thématique qui célèbre la communion du poète avec la femme aimée et reprend l'idée, romantique, de l'âme sœur. Dans l'original, quatrains et tercets forment deux blocs séparés par un blanc typographique. Si la version française en vers libres épouse cette disposition, elle ne se retrouve pourtant pas aussi nettement en prose : les deux paragraphes isolés l'un de l'autre par un grand vide au milieu de la page perturbent le regard et la lecture. Le sonnet est bâti sur une comparaison entre l'entente spontanée qui règne parmi des enfants nés d'un même lit (quatrains) et celle qui unit le poète à la femme aimée (tercets). Cette entente, décrite en prose comme une « union intime » exclusive des « autres » (à savoir ici les enfants nés d'un remariage, puis la parenté au sens

¹³ Pour clarifier les choses, on suivra ici la numérotation des sonnets de la version anglaise (la traduction est décalée d'un sonnet, donc : sonnet 2 dans la version originale équivaut au sonnet 1 dans la version française).

large, et enfin les connaissances que l'on est amené à faire au cours de son existence), est rendue autrement en vers par « doux lien ». De même l'attitude des enfants diffère selon la description qui est faite en vers :

*Pour les autres enfants de leur père, ils pourront se montrer
Bienveillants par leurs pensées et leurs actes, mais chacun
N'aura qu'avec l'autre, son vrai frère,
Une complète communion en pensées et en paroles*¹⁴.

Ou en prose :

Ils seront seuls à se comprendre du cœur et des lèvres, quel que soit leur dévouement affectueux pour les autres fils de leur père¹⁵.

La mise en regard des deux textes montre de manière évidente que le nombre d'informations délivrées est plus important dans la version en vers que dans celle en prose. La traduction en vers est-elle inflationniste, un phénomène très fréquent au XIX^e siècle, ou bien est-ce la prose qui prend des libertés avec le texte de départ ?

*How to their father's children they shall be
In act and thought of one goodwill ; but each
Shall for the other have, in silence speech,
And in a word complete community*¹⁶ ?

Si l'on excepte la forme interrogative, laissée pour compte par les deux traductions, on admettra que c'est la version en vers qui, malgré des défauts (notamment l'accent mis à tort sur le « vrai frère »), est la plus proche du texte source, dont la prose ne livre ici, étrangement, qu'une sorte de paraphrase succincte, bien loin de la fidélité sémantique qu'on lui reconnaît traditionnellement. La deuxième partie du poème est orthosémique : elle aborde le « vrai sujet », à savoir la relation de Rossetti lui-même et de son aimée, et confirme que le texte en vers et son vis-à-vis en prose n'ont pas la même teneur :

*Ainsi lorsque je t'ai vue pour la première fois, mon Adorée, j'ai
compris
Que parmi les âmes alliées de la mienne, il s'en trouvait encore une
D'une parenté plus étroite que celle reconnue par la vie.
Oui, née avec moi dans une région oubliée des humains
Sans t'avoir jamais rencontrée dans les années de lutte et de bruit,
Je te reconnais comme une âme sœur*¹⁷.

En t'apercevant, mon aimée, j'ai vu que, parmi toutes les âmes sympathiques, une m'était plus étroitement apparentée que toutes celles rencontrées, le long de la vie. De mon âge et née loin de moi, je ne la connaissais pas encore, aux heures fiévreuses et brûlantes de la jeunesse ; maintenant je reconnais en toi, l'âme sœur¹⁸.

¹⁴ Rossetti, *La Maison de Vie*, op. cit., p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ *Id.*, *The House of Life*, Dodo Press, s.d., p. 9.

¹⁷ Rossetti, *La Maison de Vie*, op. cit., p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

La question de la « parenté », essentielle ici, est traitée différemment de l'un à l'autre texte, y introduisant des nuances importantes : dans l'un (vers), le poète souligne que son exceptionnelle communion avec sa femme va au-delà de la parenté « reconnue par la vie », c'est-à-dire au-delà des liens du sang ; dans l'autre (prose), il s'agit seulement d'une différence de degré (« plus étroitement apparentée que toutes celles rencontrées, le long de la vie »), le sens est donc moins fort. Que dit l'original ?

*Even so, when I first saw you, seemed it, love,
That among souls allied to mine was yet
One nearer kindred that life hinted of.
O born with me somewhere that men forget,
And though in years of sight and sound unmet,
Known for my soul's birth-partner well enough¹⁹ !*

Là encore, si aucune des deux traductions n'est exempte d'erreurs (par exemple « sight » traduit par « lutte » ou par « fiévreuse » selon les versions, peut donner à penser que C. Couve a confondu le terme avec « fight »...), le vers semble mieux se rapprocher du sens de la séquence « One nearer kindred that life hinted of » (ou « kindred » désigne à la fois la parenté et l'affinité – « near » mettant en évidence la proximité entre les deux êtres et « that life hinted of » son caractère exceptionnel). La prose, plus lapidaire, paraît vouloir concentrer les informations pour aller à l'essentiel, en laissant par exemple de côté la mention de la « première fois » qui dramatise le poème (« when I first saw you » rendu par un plat « en t'apercevant »), mais aussi le lieu d'origine des deux amants, qui en fait des êtres d'exception (« née loin de moi » vs « née avec²⁰ moi dans une région oubliée des humains »). On peut même dire qu'ici, prose et vers se contredisent sur l'information qu'ils délivrent²¹.

Voilà donc l'exemple d'une prose traductive détachée des contraintes de l'information sémantique qu'elle était jusque-là censée le mieux préserver si l'on en croit la *doxa* du discours traductologique le plus communément répandu. Le contexte poétique de l'époque a-t-il pu jouer dans ce renversement, amenant un nouveau positionnement de la traduction vis-à-vis du vers et de la prose ? En effet, en ce dernier tiers du XIX^e siècle, le poème en prose initié en France dans les années 1840 par Aloysius Bertrand, repris ensuite par Charles Baudelaire, puis transfiguré par Arthur Rimbaud (*Les Illuminations* sont publiées en 1886), est devenu un objet littéraire à part entière. On peut se demander si cette situation n'a pas eu pour contrecoup une littérisation accrue des traductions en prose par rapport à celles effectuées en vers, afin de se rapprocher du modèle, alors en vogue, du « petit poème en prose ». On assisterait donc par ricochet à une perte de confiance dans les capacités de la prose pour traduire « fidèlement ». Ce qui ne demeure ici qu'une simple hypothèse de travail tendrait à accréditer encore davantage, si elle se voyait étayée, les liens souterrains et subtils unissant les pratiques d'écriture et celles de la traduction littéraire, notamment poétique.

¹⁹ *Id.*, *The House of Life*, p. 9.

²⁰ Nous soulignons.

²¹ L'expression « âmes sympathiques », utilisée dans la prose, potentiellement polysémique (pour un lecteur moderne du moins), est également susceptible d'affadir ici le sens de l'ensemble.

On ne peut donc que s'interroger : où est la version « littérale » pour C. Couve ? Dans la traduction en prose, que l'on a vue si loin de l'original ? Dans celle en vers ? Mais alors il faudrait admettre que c'est la version en vers qui est « littérale » et celle en prose « littéraire », ce qui serait un cas exceptionnel au regard de la tradition de la traduction poétique au XIX^e siècle en France... Il est clair en tout cas que l'extrême littéralité dont se plaignait J. Péladan dans sa préface n'est, pour un regard moderne, évidente dans aucune des deux versions, et que l'on ne peut guère attribuer ce label à l'un ou l'autre des deux textes en présence. Le « calque bienvenu », s'il existe, serait à situer tout de même davantage du côté de la version en vers (qui, on l'a vu, serre le texte souvent d'assez près), que de la prose qui se rapproche le plus fréquemment d'un simple résumé paraphrasé. Le fait que cette paraphrase puisse « réjouir le technicien » que Péladan croit être, laisse rêveur... et fait un accroc certain à l'image reçue du XIX^e siècle comme « siècle de la fidélité », à moins qu'elle ne témoigne de la réalité d'une époque fin-de-siècle où les notions de vers et de prose, devenues floues²² (Mallarmé, par exemple, affirmant qu'« en vérité, il n'y a pas de prose »²³), n'ont pas, ou plus, les contours sémantiques qu'on leur connaît aujourd'hui.

L'apparente « inactualité » de la traduction de D. G. Rossetti par C. Couve confirme quoi qu'il en soit la non-linéarité des pratiques de traduction en France et la nécessité de revoir dans le sens de la nuance le discours critique qui a pu être modelé *a posteriori* sur ces dernières.

²² Dans le cadre de la « crise de vers » annoncée par Mallarmé en 1886, on voit le vers chercher à se renouveler : vers libre, verset, etc. La prose n'échappe pas non plus à cette tendance, comme le révèlent les réflexions mallarméennes sur le fonctionnement poétique du prosaïque. Voir Henri Scepti (dir.), « Mallarmé et la prose », *La Licorne*, n°45, Poitiers, 2005.

²³ Stéphane Mallarmé, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 57.