

## Mallarmé traducteur des *Nursery Rhymes*

En 1964, Carl Paul Barbier a publié le texte d'un manuscrit trouvé par lui à Valvins d'un projet pédagogique élaboré entre la fin des années 1870 et 1880 ou 1881. Il s'agit de la traduction et de l'exploitation pour la salle de classe de 141 *nursery rhymes* anglaises. Cet ouvrage non-achevé et inédit du vivant du poète, a formé tout de même un fonds dont Mallarmé s'est servi dans son enseignement et qu'il songeait vaguement à diffuser plus largement.<sup>1</sup> Ce texte peu familier même aux mallarmistes peut retenir notre intérêt aujourd'hui parce qu'il nous aide, bien qu'indirectement, à situer la pensée artistique du poète pendant une période d'évolution importante où il développe un sens nouveau du langage et particulièrement de la prose : jamais il n'en avait écrit autant en vue de la publication.<sup>2</sup> La difficulté de cette période est double. D'abord on la connaît assez mal dans le détail. Cela vient sans doute du fait qu'à partir de 1971, date du déménagement de la famille Mallarmé de la province pour son installation rue de Moscou, les habitudes de Mallarmé en tant que correspondant ont radicalement changé. Finie l'époque des grandes amitiés épistolaires (notamment celles avec Cazalis et Lefébure) qui nous avaient si richement dotés de lettres écrites de Tournon, de Besançon et d'Avignon ! Finie donc notre vue sur la pensée intime du poète dans l'élaboration de sa création. Il faut convenir aussi que les années 1870 voient moins de cohérence dans le seul but d'écrire de la poésie que pendant la décennie précédente, et beaucoup plus de variété dans les activités intellectuelles, ou esthétiques, qu'a n'importe quelle autre époque de sa vie.

Avant de passer aux curieux petits textes que sont les *nursery rhymes*, évoquons cette activité intellectuelle qui en fournit le contexte. En tant que poète au sens classique du mot (c'est-à-dire quelqu'un qui compose et publie des poèmes), il n'y a que deux événements importants à signaler : Mallarmé inaugure sa vie parisienne en 1873 avec le *Toast funèbre* dédié à Théophile Gautier, et en 1876 il mène à bien, après dix ans de mûrissement, *L'Après-midi d'un faune*. Sans doute y a-t-il d'autres travaux de retouche ou de refonte : on pense au souci continu de perfectionner *Hérodiade*, et au remaniement donné aux poèmes qui verront le jour au cours des années 1880 et qui, vraisemblablement, auraient eu leurs origines plus tôt, comme le sonnet en -ix (1887) et la *Prose (pour des Esseintes)* datant de 1885.

Cependant, avec Mallarmé il ne sied pas toujours d'avoir des idées trop arrêtées sur ce que devrait être la vie de poète « au sens classique du mot », et c'est précisément la décennie 1871-1881 qui nous le montre si clairement. Le bilan d'activités extra-poétiques est tout à fait surprenant : autour de la publication du *Toast funèbre* et du volume contenant ce poème ainsi que les autres tombeaux en souvenir de Gautier, Mallarmé essaie d'organiser une association internationale composée uniquement de poètes.<sup>3</sup> Entre septembre et décembre 1874 paraissent les huit numéros de sa gazette pour femmes, *La Dernière mode*. En 1873 commence son amitié

---

<sup>1</sup> Selon Barbier, Mallarmé a approché des éditeurs de livres scolaires à propos de ce projet parmi d'autres.

<sup>2</sup> Pendant les premiers séjours à Londres à l'époque de son mariage, Mallarmé a ébauché quelques articles sur les expositions industrielles.

<sup>3</sup> Mallarmé fut parmi les instigateurs de ce volume. Voir Marshall C. Olds, « Mallarmé and Internationalism ».

avec Manet et ainsi son premier contact avec la peinture. Ce sera aussi son premier contact avec la musique, grâce à son amitié avec Augusta Holmès et à la musique de Wagner.<sup>4</sup> L'élargissement de ses contacts artistiques et mondains, et le nouvel appartement au 85, rue de Rome, feront naître les *Mardi*. Comme il veut accélérer sa carrière d'enseignant, ces années connaîtront la publication d'ouvrages scolaires : *Les Mots anglais*, *Les Thèmes anglais*. Enfin, il y aura les traductions : *Le Corbeau*, *L'Étoile des fées*, *Les Dieux antiques*. Notre sujet tombe dans ces deux dernières catégories.<sup>5</sup>

Or, puisqu'on n'a pas pour cette époque mouvementée de la vie de Mallarmé une documentation pareille à celle des années 1860, on peut se trouver gêné dans la tentative de s'en faire une idée cohérente. Carl Paul Barbier a sans doute raison de signaler que la composition des ouvrages scolaires fut motivée par la nécessité qu'aurait éprouvée Mallarmé d'améliorer son enseignement, ou du moins son profil d'enseignant ; et aussi d'arrondir ses fins de mois. Le poète en dit autant dans la lettre autobiographique de 1885 adressée à Verlaine. Mais ce serait une erreur d'en rester là. Non seulement Mallarmé raffine-t-il alors sa conception de la prose, mais avec cela un nouveau moi poétique commence à paraître, qui est moins métaphysique, qui a plus d'urbanité. C'est un sens de plus en plus *cosmopolite* qu'il a de lui-même en tant qu'objet d'auto-représentation.<sup>6</sup>

Pour voir le sens dans lequel Mallarmé se dirige, rendons-nous tout d'abord compte de ce que c'est que la *nursery rhyme* anglaise, premier contact littéraire de tout petit anglo-saxon. Comme son nom l'indique, il s'agit de vers destinés aux très jeunes enfants. Tantôt dits, tantôt chantés, certains de ces petits poèmes ont un but didactique : véhiculer une instruction morale par des exemples de générosité ou de compréhension ; d'autres sont des non-sens résultant d'un jeu de mots ou de rime. On y voit aussi un monde contenant une dose étonnante de brutalité, d'assassinats, de deuils, de vieilles qui donnent des fessées à leurs multiples enfants qui, eux, n'ont pas assez à manger, d'enfants vertueux ou vicieux qui peuvent tomber et se casser la tête les uns aussi bien que les autres. C'est un monde qui émeut ou qui épouvante, mais face auquel

<sup>4</sup> On ne sait pas clairement quand Mallarmé commence à fréquenter les salles de concert, mais ses premiers articles sur la musique sont dans *La dernière mode*. Ainsi dans sa gazette, il publie un morceau pour piano composé par Augusta Holmès. Voir Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, et Marshall C. Olds, « Mallarmé at the Pops. »

<sup>5</sup> Un mot, à propos de Mallarmé et de l'anglais. Que Mallarmé semblât assez mal maîtriser cette langue est en fait connu, et Carl Paul Barbier a sans doute raison de signaler que l'anglais de Mallarmé était plutôt livresque et que son vœu de capturer « l'âme même de l'anglais » dans ces exercices de classe par le moyen de poésies vieilles déjà de plus d'un siècle était quelque peu chimérique. Les fidèles de Mallarmé se rappellent avec une certaine douleur toutes les corrections que Vielé-Griffin avait indiquées sur le manuscrit du *Corbeau*, dont quelques-unes étaient des bévues gênantes. En lisant le texte des *Nursery Rhymes*, nous respirons mieux car il n'y a pas de ces fautes graves. On n'y trouve que de menues erreurs. Ce qui est surprenant c'est qu'elles ne sont pas d'ordre culturel ; la connaissance de l'enfance et du *nursery* est généralement ce qui distingue celui qui a appris une langue au berceau, appelé aujourd'hui un usager natif, d'un apprentissage plus tardif. Grâce peut-être à ses connaissances en Angleterre, dont quelques ménages, Mallarmé semble bien comprendre le monde des mères et gouvernantes pour ne pas se tromper sur le sens central des poésies. Les écarts sensibles entre les textes anglais et français sont voulus et ont une justification pédagogique (telle la rime des chatons ayant perdu leur mitaines qui se muent en écoliers n'ayant pas fini leurs devoirs). Parfois même Mallarmé saisit un sens plus immédiat et plus « vrai », sans doute à cause du phénomène de la traduction et du fait qu'il ne connaît pas depuis toujours ces rimes que ceux qui ont grandi avec leur musique acceptent peut-être sans trop y réfléchir...

<sup>6</sup> L'auto-référence ironique est un phénomène qui commence dans la prose de *La dernière mode* dans les mentions voilées que Mallarmé fait de lui-même, mais qui s'étendra plus tard dans les vers d'occasion, tels les quatrains d'adresses postales et même dans des poèmes comme *Salut*.

l'enfant est rassuré parce qu'il apprend tout par le rythme et la rime sur les genoux de sa mère qui l'embrasse, qui le chatouille, et qui lui compte sur les doigts. C'est une découverte simultanée par l'enfant du monde, de son corps et de la force incantatoire du langage. Bien entendu, c'est un apprentissage qu'on imagine difficilement organisé par Mallarmé dans sa classe de sixième au lycée Fontanes ! Mallarmé en est tout à fait conscient et explique comment le sens du poème n'est pas lié au simple dire : *Ring the bell ! / Knock at the door ! / Draw the latch ! / And walk in !* En voici la « traduction » qui est plutôt une explication :

Voilà une chanson qu'ont entendue tous les petits Anglais. Leur mère dit : « Sonne la cloche ! » et tire légèrement une de leurs mèches. « Cogne à la porte ! » Alors du doigt elles leur tapent tout doucement le front. « Tire le loquet ! » et elles leur tirent un peu le nez. « Entrez ! » Ici, pendant que la bouche du petit enfant s'ouvre de rire et quelquefois de crier, elles font semblant de vite lui mettre le doigt dedans (135).

Voici encore quelques exemples typiques du genre. D'abord l'histoire de la vieille qui donnait des fessées à ses enfants affamés :

*There was an old woman who lived in a shoe, / She had so many children she didn't know what to do ; / So she gave them some broth without any bread; / And whipped them all soundly, and put them to bed.* (Le meilleur souper, quand il y a beaucoup d'enfants et qu'on ne sait que leur donner, car l'un veut du pain sans bouillon et l'autre du bouillon sans pain, est, certainement, de les bien fouetter, puis de les mettre au lit. Ils s'endorment tous, sans rien demander de plus. – Ainsi faisait la vieille femme de Leeds, qui était devenue si petite, – petite comme un de ses petits enfants – qu'elle demeurait dans un soulier, comme les pantins de Noël. [75])

Et aussi celle de la petite qui a été effrayée par une énorme araignée pendant qu'elle déjeunait :

*Little Miss Muffet / Sat on a tuffet/ Eating some curds and whey ; / Along came a spider / That sat down beside her, / And frightened Miss Muffet away.* (La petite Miss Muffet, âgée de trois ou quatre ans et qui représente votre petite sœur ou votre petite cousine, est assise sur un beau coussin, à goûter avec du petit-lait ou du lait caillé. Pourquoi se sauve-t-elle, tout d'un coup, la figure blanche non moins de peur que de crème ? C'est qu'une grosse araignée est venue se mettre à côté d'elle. [116])

A partir de ces seuls exemples nous pouvons deviner pourquoi Mallarmé fut attiré par ces poésies. Comme bien des vers en anglais destinés à l'oreille enfantine ou adolescente, ceux-ci sont très rythmés. (On peut remarquer entre parenthèses qu'en cela ils ressemblent aux vers d'Edgar Poe qui, aux États-Unis, ont toujours plu principalement aux jeunes gens). Toujours conscient de la rime, Mallarmé serait de plus en plus préoccupé par les questions de rythme, comme il ne se lasse pas de répéter dans les essais majeurs des années 1880 et 1890, *Crise de vers*, *Le Mystère dans les lettres* et *La Musique et les lettres*. Ce changement fondamental commence au cours des années 1870, période où le poète subit rudement le choc de la musique de Wagner et tente d'élaborer une notion musicale – c'est-à-dire rythmique – pour les lettres). Dans les exemples que nous venons de citer, un vers peut se composer de pieds rythmiques qui diffèrent d'une syllabe du précédent, mais qui ont deux accents forts : « There **was** an old **woman** / Who **lived** in a **shoe** / She **had** so many **children**... » Parfois un vers peut s'allonger d'un pied, créant un effet de ralentissement par le prolongement de la période : « **L**ittle Miss **M**offet / **S**at on a **t**offet/ **E**ating her **c**urds and **w**hey. »

La rime joue un rôle d'une importance presque égale. Dans cet univers de types et d'objets quotidiens qu'est la *nursery rhyme*, tout se déroule selon une invention linéaire établie par le rythme, la répétition et la rime. En voici un exemple où le moineau avoue avoir tué Rouge-

gorge avec une flèche tirée de son arc : « *Who killed Cock Robin ? / I, said the Sparrow, / With my bow and arrow / I killed cock Robin...* » (35). Ou bien ici, où une onomatopée fixe la première rime: « *Ding, dong, bell, / Pussy's in the well. / Who threw him in ? / Little Tommy Thin / Who'll pull him out ? / Little Tommy Stout...* » (120). Puisque les vers sont relativement courts, le mouvement sémantique se dirige infailliblement vers le dernier mot qui, accentué, reçoit une forte emphase tonique tout en établissant le sens.

Bien entendu, le monde qui encadre ces poésies n'est pas un univers imaginaire dans lequel tout existe uniquement par rapport à la langue. Au contraire, c'est un monde rigoureusement provincial, mais bien à l'anglaise, celui de la campagne, *the English countryside*, un paysage de champs ou sont semés des toits de chaume, des fermes et des villages. Là on trouve la nature par toutes les saisons et les drames intimes que peuvent partager les enfants avec les animaux des champs ou de la basse cour.

Que fait Mallarmé alors de ces petits riens poétiques dans sa tentative de les traduire en français pour une classe de sixième ? Au début du volume, ses intentions pédagogiques sont des meilleures : il présente le texte anglais, le thème (sa traduction à lui) qu'il fait traduire aux élèves, suivi d'une quantité de notes lexicales qui encouragent l'emploi des expressions de l'original dans le devoir. Il en résulte que certaines traductions de Mallarmé, ni prose ni vers, suivent l'anglais de trop près, où le français, boiteux et même faux par endroits, est sacrifié aux nécessités de l'apprentissage d'une langue étrangère. Heureusement, après quelques leçons seulement, Mallarmé abandonne cette méthode du mot-à-mot en faveur d'une prose souple. Les résultats sont des plus étonnants. En voici un exemple où on lit la rencontre aussi matinale que polie entre un petit garçon et son chat :

Good morning, pretty pussy, / Come, tell me, how are you ? / Oh ? thank you, little master, / I am very well, mew, mew.

En voici la « traduction » de Mallarmé :

Les petits garçons, quand il se lèvent, embrassent d'abord leur mère, qui les a réveillés ; puis ils s'habillent et vont dans la chambre voisine pour souhaiter le bonjour à leur père. Après cela, ils sont libres de courir dans l'appartement, pendant que la bonne prépare le déjeuner, du lait avec du café, du thé ou du chocolat ; rencontrant Minet qui se promène autour de la table, ils lui disent : « Comment vas-tu aujourd'hui ? Minet répond : « Mew, mew », ce qui veut dire : « Mon petit maître, je vais très bien, merci. » (130)

Qu'a fait Mallarmé ici ? On voit tout de suite que la conception de la traduction a changé : le mot-à-mot disparaît en faveur d'une prose élégante. Le poète garde de la version originale la rencontre entre le garçon et son chat, mais il introduit un tiers personnage qui n'est autre que lui-même, fin interprète et, avant tout, traducteur. La scène telle que la présente le poème anglais est la simple transcription d'un dialogue où les deux interlocuteurs se comprennent sans difficulté, malgré la distance qui les sépare, distance autant socio-linguistique que zoologique. La raison sans doute est que nous sommes dans le monde où garçons et chats communiquent couramment entre eux. Aucune interprétation n'est nécessaire. Dans le monde construit par Mallarmé, tel n'est pas le cas. La voix de l'adulte énonce les convenances sociales – ce qui est permis ou pas, ce qui se fait ou ne se fait pas – en même temps qu'elle raconte ce qui se passe tout en proposant une analyse. C'est-à-dire que cette voix est l'intermédiaire entre l'enfant qui fait l'objet du passage aussi bien que celui qui en est le lecteur/écouteur – bref l'élève – et le

code social des adultes d'un côté et celui des chats de l'autre. Ce garçon doit obligatoirement embrasser sa mère et souhaiter le bonjour à son père car tout garçon bien élevé en fait autant, et pendant le petit moment où il est libre de courir dans cet appartement parisien, en attendant que la bonne lui serve le petit déjeuner, il va dire bonjour au chat, et il va le dire en français. Mais le chat, bien entendu, va répondre en chat. Or notre poète-tuteur qui voit, comprend et explique tout, traduit en français la réponse féline à l'intention de ce petit qui n'a que sa langue natale pour s'exprimer.<sup>7</sup>

La prose que nous lisons ici n'est pas encore le langage littéraire de *Crise de vers* ou de *La Musique et les Lettres*, mais ressemble bien à la finesse ironique qui est le sceau de *La Dernière Mode*. Dans cette « gazette du monde et de la famille », les voix de Miss Satin, de Marguerite de Ponty, même le mystérieux « Ix » qui rédige la Chronique de Paris : théâtres, livres, beaux arts ; échos des salons et de la plage, voix toutes de la plume de Mallarmé, s'adressent toutes à Mesdames les Abonnées pour guider, conseiller, suggérer, interpréter, pour servir de médiatrices entre les lectrices et le savoir-vivre bourgeois. L'ironie n'est pas dans l'écart entre le dire et le vouloir dire ; c'est dans le ton légèrement précieux, signe que Mallarmé s'amuse infiniment à s'exprimer sur des choses utiles ou futiles. Aussi tout au monde devient-il agrément de l'esprit.<sup>8</sup>

Que nous soyons donc libres de courir dans l'appartement jusqu'à ce que la bonne nous serve notre chocolat, dans la salle de classe, ou à la campagne (non pour y vivre, bien entendu, mais pour y passer les vacances), M. Mallarmé est là pour nous guider. Il fait des commentaires sur tout, s'assurant ainsi que nous ne nous trompons jamais, même sur des sujets difficiles. Parfois la traduction donne un dialogue entre le maître et son élève :

*Jack Sprat could eat no fat, / His wife could eat no lean ; / And so, betwixt them both, you see, / They licked the platter clean.* (Savez-vous pourquoi Jack Sprat le mendiant et sa femme sont si bons amis ? Parce qu'à eux deux ils lèchent et nettoient toujours la gamelle. – Comment cela ? Ils ne se disputent donc pas, à qui en aura le plus ? – Non, lui ne peut manger de gras, et il le laisse tout à sa femme, comme celle-ci, qui ne peut manger de maigre, le lui offre fort aimablement. – Oh ! l'heureux couple ! [94])

Le prétexte de ce petit entretien est sans doute le dialogue socratique, mais ici l'élève est mené à voir cette vérité républicaine : que même les mendiants peuvent trouver le bonheur dans l'acte de partager selon leurs goûts au lieu de tout prendre pour soi-même. La traduction de Mallarmé ne se limite pas à la transposition de vers en prose et de la vie rurale à l'expérience de la ville ; il change aussi de code social. Ce qui peut retenir l'attention anglo-saxonne ici est le qualificatif de mendiants pour ces deux êtres, le seul rang social à l'exception peut-être de celui des enfants, Mallarmé semble nous dire, où l'on ne se gêne point pour lécher la gamelle en fin de repas. D'après la perspective campagnarde et surtout protestante des peuples anglophones, Jack Sprat et sa femme ont sans doute une vie très modeste, mais cette gamelle est la leur, et

---

<sup>7</sup> Un autre exemple du même genre : *Bow, wow, wow, / Whose dog art thou ? / Little Tom Tucker's dog, / Bow, wow, wow* – (Le petit chien qui parle, mais dans sa langue de terrier, de levrette ou de King Charles. Il faut savoir le comprendre ; et, si vous l'interrogez, comprendre que *Bow, wow*, signifie tout une phrase. Lui demandez-vous par exemple : « À qui es-tu, petit chien ? » – « À mon maître, Jean, Pierre ou Tom », voilà ce qu'il répond sans remuer la langue. (127)

<sup>8</sup> Dans la correspondance récemment éditée de Mallarmé à Méry Laurent, nous voyons également un Mallarmé pour qui un drap ou une chaise engagent l'esprit autant que l'avait fait la réflexion poétique dans les lettres à Cazalis.

c'est la frugalité qui règne chez eux autant que le sens du partage, vertus qui sont plus importantes que la politesse à table. Il est donc permis de voir derrière cette exclamation de l'élève le sourire fin du maître qui a transmis une vérité au sujet du bonheur : que l'on en trouve même dans les classes désavantagées (mais non celle d'une vie vertueuse quoique singulière).

Beaucoup de ces poésies balancent entre le non-sens et le peu de sens, puisqu'elles sont construites presque entièrement autour du rythme et de la rime. Mais c'est alors que le ton poli se montre à son plus grand avantage. De nouveau un dialogue où le maître interroge ces disciples, cette fois-ci pour s'informer, mais s'informer avec un faux sérieux :

*There was an old man, / and he had a calf, / And that's not half ; / He took him out of the stall, / And put him by the wall ; / And that's all.* (Qu'avez-vous vu tous les deux ? La même chose, j'entends ! C'est donc la vérité que vous dites, mais ne la dites pas à la fois. Racontez chacun la moitié de ce que vous savez. Vous, Jeannette, la première : « Le vieillard avait un veau » et vous, Jacquot, le second : « Il le sortit de l'écurie et le mit le long du mur. » – C'est tout ? – Oui. – Très bien. Me voici renseigné. [135-136])

Finalement, il arrive parfois que le lecteur de ces traductions tombe sur une perle, passage dans lequel Mallarmé se traduit lui-même de ses poèmes, ou du moins finit par en incorporer des motifs. Cela se voit par exemple dans les poésies qui traitent la symbolique des oiseaux, textes qui rappellent les divers plumages des poèmes de nous connus mais ignorés de la plupart des contemporains. Nous n'allons évoquer un seul texte où la référence n'est pas faite au motif du poète-oiseau-ange mais à un poème assez bien connu en 1880, celui qui évoque les pluies arides et les vents tranquilles. Le lecteur devinera lequel :

*Billy boy blue, come blow me your horn, / The sheep's in the meadow, the cow's in the corn ; / Is that the way you mind your sheep, / Under the Haycock fast asleep ?* (Il fait chaud ; le petit berger, pour fuir les rayons du soleil à midi, s'est fait un petit tas avec du foin qu'il a pris à la meule. Il dort et n'entend pas le vent ou le ruisseau – car il n'y a ni souffle ni eau dans le voisinage – lui dire : « Guillot, garçon vêtu de bleu, joue-moi de la trompe. » Il dort. Les moutons sont sur la route ; les vaches, dans le blé. Voilà la façon dont il surveille son troupeau. [114])

Dans le texte anglais, nous avons affaire à un berger paresseux. Chez Mallarmé, tout est « inerte [...] dans l'heure fauve », même cette nature qui n'aura pas plus de trompe que le berger. L'arrière-texte en question est, bien entendu, *L'Après-midi d'un faune* dont le motif central est un lapsus dans la communication romantique, l'interrogation réciproque entre le paysage et le poète-faune. Notre berger est donc un peu poète à ses heures, mais poète du moule mallarméen dont l'expression reste virtuelle. Le sourire du « traducteur » se fait accompagner ici par le clin d'œil de cette auto-allusion, faite par le maître à propos de son existence « hors classe » et à son plus grand poème publié jusqu'alors. Vers 1879 ou 1880, Mallarmé était loin d'avoir une grande renommée, mais il était tout à fait probable le fait que les élèves en savaient aussi long que les proviseurs au sujet de cette publication de 1876. En effet, dans son rapport pour l'an 1876, le proviseur Legrand avait écrit :

Ce professeur s'occupe d'autre chose que de son enseignement et de ses élèves. Il recherche la notoriété, et, sans doute, un certain profit, dans des publications qui n'ont aucun rapport avec la nature de ses fonctions au lycée Fontanes : productions insensées, en prose et en vers. Ceux qui lisent ces étranges élucubrations du cerveau de M. Mallarmé doivent s'étonner qu'il occupe une chaire au lycée Fontanes. (Barbier, 10)

Quant aux élèves, que l'on se rappelle la parution en 1866 du premier *Parnasse contemporain* et la velléité de taquiner le maître lorsque ses élèves avaient écrit *L'azur !* quatre fois au tableau.

Pour conclure, dans la traduction de ces poésies, il est manifestement clair que la langue ciblée dans la classe d'anglais de M. Mallarmé était bien le français. Les textes qu'a produits ce poète-enseignant dépassent souvent leurs modèles qui ne sont que le prétexte d'une élaboration destinée à rester au centre du travail en classe : faire traduire aux élèves les « traductions » françaises de Mallarmé, où la matière lexicale à travailler dérive principalement de ce texte-ci et non de l'original. Ce dernier est d'un monde tout autre que celui entrevu dans la prose mallarméenne qui trahit l'original à bien des égards. À partir de ces seuls textes, il serait téméraire de tirer des conclusions sur les notions d'ordre général que pouvait avoir Mallarmé au sujet de la traduction. Cependant, dans le cas des *nursery rhymes*, traduire c'était peut-être tout d'abord se trahir, et le Mallarmé ainsi exposé était bien le prosateur délicat et résolument urbain qui se développa pendant les années 1870.

### **Ouvrages cités**

Barbier, Carl Paul, « Introduction » dans Mallarmé, Stéphane, Recueil de « *Nursery Rhymes* », texte établi et présenté par Carl Paul Barbier, Paris, Gallimard, 1964, pp 7-27.

Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959.

Mallarmé, Stéphane, *Correspondance avec Méry Laurent*, texte établi et présenté par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1997.

Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, texte établie et présenté par Henri Mondor, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1945.

Mallarmé, S., *Recueil de « Nursery Rhymes »*, texte établi et présenté par Carl Paul Barbier, Paris, Gallimard, 1964.

Olds, Marshall C., « Mallarmé and Internationalism », *Kaleidoscopes. Essays in Nineteenth-Century French Literature*, Ed. Graham Falconer, Toronto, Centre d'Etudes Romantiques Joseph Salbé, 1996, pp. 157-168.

Olds, Marshall C., « Mallarmé at the Pops : Music and Public Lyricism », *Dalhousie French Studies*, n° 25, Mallarmé : Poetry as Theory, Fall-Winter 1993, pp. 13-26.

MARSHALL C. OLDS  
Nebraska – Lincoln, États-Unis