

ÉDITION POPULAIRE ANARCHISTE

VERSION IMPRIMABLE
PARTAGEABLE
INTERDIT À LA VENTE

LA PHILOSOPHIE DE LA COMPOSITION et LE CORBEAU

THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION
and THE RAVEN

Edgar Allan-Poe
traduit par Charles Baudelaire
illustré par Gustave Doré

"Edgar Allan-Poe" (extrait)
Oscar Halling (vers 1868) Domaine public



LA PHILOSOPHIE DE
LA COMPOSITION

GENÈSE D'UN POÈME

Avant propos de Charles Baudelaire

La poétique est faite, nous disait-on, et modelée d'après les poèmes. Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique. Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel et la faculté de tenir ses facultés en éveil. Mais il aimait aussi le travail plus qu'aucun autre ; il répétait volontiers, lui, un original achevé, que l'originalité est chose d'apprentissage, ce qui ne veut pas dire une chose qui peut être transmise par l'enseignement. Le hasard et l'incompréhensible étaient ses deux grands ennemis. S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement ? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à la volonté ? Je serais assez porté à le croire ; quoique cependant il faille ne pas oublier que son génie, si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs. Un de ses axiomes favoris était encore celui-ci : « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première. » Grâce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie. Les amateurs du délire seront peut-être révoltés par ces cyniques maximes ; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra. Il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération, et de faire voir aux gens du monde quel labeur exige cet objet de luxe qu'on nomme Poésie.

Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas. C'est, comme le fard sur les pommettes d'une femme naturellement belle, un assaisonnement nouveau pour l'esprit.

Poème singulier entre tous. Il roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini, que des milliers de bouches crispées ont répété depuis le commencement des âges, et que par une triviale habitude de désespoir plus d'un rêveur a écrit sur le coin de

sa table pour essayer sa plume : Jamais plus ! De cette idée, l'immensité, fécondée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'Humanité, non abrutie, accepte volontiers l'Enfer pour échapper au désespoir irrémédiable contenu dans cette parole.

Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection ; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée. Le lecteur comprendra qu'il m'est impossible de lui donner une idée exacte de la sonorité profonde et lugubre, de la puissante monotonie de ces vers, dont les rimes larges et triplées sonnent comme un glas de mélancolie. C'est bien là le poème de l'insomnie du désespoir ; rien n'y manque : ni la fièvre des idées, ni la violence des couleurs, ni le raisonnement maladif, ni la terreur radoteuse, ni même cette gaieté bizarre de la douleur qui la rend plus terrible. Écoutez chanter dans votre mémoire les strophes les plus plaintives de Lamartine, les rythmes les plus magnifiques et les plus compliqués de Victor Hugo ; mêlez-y le souvenir des tercets les plus subtils et les plus compréhensifs de Théophile Gautier, – de Ténèbres, par exemple, ce chapelet de redoutables concetti sur la mort et le néant, où la rime triplée s'adapte si bien à la mélancolie obsédante, – et vous obtiendrez peut-être une idée approximative des talents de Poe en tant que versificateur ; je dis : en tant que versificateur, car il est superflu, je pense, de parler de son imagination.

Charles Dickens, dans une note que j'ai actuellement sous les yeux, parlant d'une analyse que j'avais faite du mécanisme de Barnaby Rudge, dit : « Savez-vous, soit dit en passant, que Godwin a écrit son Caleb Williams à rebours ? Il a commencé par envelopper son héros dans un tissu de difficultés, qui forment la matière du deuxième volume, et ensuite, pour composer le premier, il s'est mis à rêver aux moyens de légitimer tout ce qu'il avait fait. »

Il m'est impossible de croire que tel a été précisément le mode de composition de Godwin, et d'ailleurs ce qu'il en avoue lui-même n'est pas absolument conforme à l'idée de M. Dickens ; mais l'auteur de Caleb Williams était un trop parfait artiste pour ne pas apercevoir le bénéfice qu'on peut tirer de quelque procédé de ce genre. S'il est une chose évi-

dente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier. Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention.

Il y a, je crois, une erreur radicale dans la méthode généralement usitée pour construire un conte. Tantôt l'histoire nous fournit une thèse ; tantôt l'écrivain se trouve inspiré par un incident contemporain ; ou bien, mettant les choses au mieux, il s'ingénie à combiner des événements surprenants, qui doivent former simplement la base de son récit, se promettant généralement d'introduire les descriptions, le dialogue ou son commentaire personnel partout où une crevasse dans le tissu de l'action lui en fournit l'opportunité.

Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. Ayant toujours en vue l'originalité (car il est traître envers lui-même, celui qui risque de se passer d'un moyen d'intérêt aussi évident et aussi facile), je me dis, avant tout : parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence ou, pour parler plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique effet que je dois choisir dans le cas présent ? Ayant donc fait choix d'un sujet de roman et ensuite d'un vigoureux effet à produire, je cherche s'il vaut mieux le mettre en lumière par les incidents ou par le ton, – ou par des incidents vulgaires et un ton particulier, – ou par des incidents singuliers et un ton ordinaire, – ou par une égale singularité de ton et d'incidents ; – et puis je cherche autour de moi, ou plutôt en moi-même, les combinaisons d'événements ou de tons qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question.

Bien souvent j'ai pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait raconter, pas à pas, la marche progressive qu'a suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement. Pourquoi un pareil travail n'a-t-il jamais été livré au public, il me serait difficile de l'expliquer ; mais peut-être la vanité des au-

teurs a-t-elle été, pour cette lacune littéraire, plus puissante qu'aucune autre cause. Beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile, ou d'intuition extatique, et ils auraient positivement le frisson s'il leur fallait autoriser le public à jeter un coup d'œil derrière la scène, et à contempler les laborieux et indécis embryons de pensée, la vraie décision prise au dernier moment, l'idée si souvent entrevue comme dans un éclair et refusant si longtemps de se laisser voir en pleine lumière, la pensée pleinement mûrie et rejetée de désespoir comme étant d'une nature intraitable, le choix prudent et les rebuts, les douloureuses ratures et les interpolations – en un mot, les rouages et les chaînes, les trucs pour les changements de décor, les échelles et les trappes – les plumes de coq, le rouge, les mouches et tout le maquillage qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent l'apanage et le naturel de l'histrion littéraire.

Je sais, d'autre part, que le cas n'est pas commun où un auteur se trouve dans une bonne condition pour reprendre le chemin par lequel il est arrivé à son dénouement. En général, les idées, ayant surgi pêle-mêle, ont été poursuivies et oubliées de la même manière.

Pour ma part, je ne partage pas la répugnance dont je parlais tout à l'heure, et je ne trouve pas la moindre difficulté à me rappeler la marche progressive de toutes mes compositions ; et puisque l'intérêt d'une telle analyse ou reconstruction, que j'ai considérée comme un desideratum en littérature, est tout à fait indépendant de tout intérêt réel supposé dans la chose analysée, on ne m'accusera pas de manquer aux convenances, si je dévoile le *modus operandi* grâce auquel j'ai pu construire l'un de mes propres ouvrages. Je choisis *Le Corbeau* comme très généralement connu. Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique.

Laissons de côté, comme ne relevant pas directement de la question poétique, la circonstance ou, si vous voulez, la nécessité d'où est née l'intention de composer un poème qui satisfît à la fois le goût populaire et le goût cri-

tique. C'est donc à partir de cette intention que commence mon analyse.

La considération primordiale fut celle de la dimension. Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons l'ensemble, totalité, se trouve détruit du coup. Mais, puisque, *caeteris paribus*, aucun poète ne peut se priver de tout ce qui concourra à servir son dessein, il ne reste plus qu'à examiner si, dans l'étendue, nous trouverons un avantage quelconque compensant cette perte de l'unité qui en résulte. Et tout d'abord je dis : Non. Ce que nous appelons un long poème n'est, en réalité, qu'une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs. Il est inutile de dire qu'un poème n'est un poème qu'en tant qu'il élève l'âme et lui procure une excitation intense ; et, par une nécessité psychique, toutes les excitations intenses sont de courte durée. C'est pourquoi la moitié au moins du Paradis perdu n'est que pure prose, n'est qu'une série d'excitations poétiques parsemées inévitablement de dépressions correspondantes, tout l'ouvrage étant privé, à cause de son excessive longueur, de cet élément artistique si singulièrement important : totalité ou unité d'effet.

Il est donc évident qu'il y a, en ce qui concerne la dimension, une limite positive pour tous les ouvrages littéraires – c'est la limite d'une seule séance – et, quoique, en de certains ordres de compositions en prose, telles que Robinson Crusoé, qui ne réclament pas l'unité, cette limite puisse être avantageusement dépassée, il n'y aura jamais profit à la dépasser dans un poème. Dans cette limite même, l'étendue d'un poème doit se trouver en rapport mathématique avec le mérite dudit poème, c'est-à-dire avec l'élévation ou l'excitation qu'il comporte, en d'autres termes encore, avec la quantité de véritable effet poétique dont il peut frapper les âmes ; il n'y a à cette règle qu'une seule condition restrictive, c'est qu'une certaine quantité de durée est absolument indispensable pour la production d'un effet quelconque.

Gardant bien ces considérations présentes à mon esprit, ainsi que ce degré d'excitation

que je ne plaçais pas au-dessus du goût populaire non plus qu'au-dessous du critique, je conçus tout d'abord l'idée de la longueur convenable de mon poème projeté, une longueur de cent vers environ. Or, il n'en a, en réalité, que cent huit.

Ma pensée ensuite s'appliqua au choix d'une impression ou d'un effet à produire ; et ici je crois qu'il est bon de faire observer que, à travers ce labeur de construction, je gardai toujours présent à mes yeux le dessein de rendre l'œuvre universellement appréciable. Je serais emporté beaucoup trop loin de mon sujet immédiat, si je m'appliquais à démontrer un point sur lequel j'ai insisté nombre de fois, à savoir que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie. Je dirai cependant quelques mots pour l'élucidation de ma véritable pensée, que quelques-uns de mes amis se sont montrés trop prompts à travestir. Le plaisir qui est à la fois le plus intense, le plus élevé et le plus pur, ce plaisir-là ne se trouve, je crois, que dans la contemplation du Beau. Quand les hommes parlent de Beauté, ils entendent, non pas précisément une qualité, comme on le suppose, mais une impression ; bref, ils ont justement en vue cette violente et pure élévation de l'âme – non pas de l'intellect, non plus que du cœur – que j'ai déjà décrite, et qui est le résultat de la contemplation du Beau. Or, je désigne la Beauté comme le domaine de la poésie, parce que c'est une règle évidente de l'Art que les effets doivent nécessairement naître de causes directes, que les objets doivent être conquis par les moyens qui sont le mieux appropriés à la conquête desdits objets, aucun homme ne s'étant encore montré assez sot pour nier que l'élévation singulière dont je parle soit plus facilement à la portée de la Poésie. Or, l'objet Vérité, ou satisfaction de l'intellect, et l'objet Passion, ou excitation du cœur, sont, – quoiqu'ils soient aussi, dans une certaine mesure, à la portée de la poésie – beaucoup plus faciles à atteindre par le moyen de la prose. En somme, la Vérité réclame une précision, et la Passion une familiarité (les hommes vraiment passionnés me comprendront), absolument contraires à cette Beauté qui n'est autre chose, je le répète, que l'excitation ou le délicieux enlèvement de l'âme. De tout ce qui a été dit jusqu'ici, il ne suit nullement que la passion, ou même la vérité, ne puisse être in-

roduite, et même avec profit, dans un poème ; car elles peuvent servir à élucider ou à augmenter l'effet général, comme les dissonances en musique, par contraste ; mais le véritable artiste s'efforcera toujours, d'abord de les réduire à un rôle favorable au but principal poursuivi, et ensuite de les envelopper, autant qu'il le pourra, dans ce nuage de beauté qui est l'atmosphère et l'essence de la poésie.

Regardant conséquemment le Beau comme ma province, quel est, me dis-je alors, le ton de sa plus haute manifestation ; tel fut l'objet de ma délibération suivante. Or, toute l'expérience humaine confesse que ce ton est celui de la tristesse. Une beauté de n'importe quelle famille, dans son développement suprême, pousse inévitablement aux larmes une âme sensible. La mélancolie est donc le plus légitime de tous les tons poétiques.

La dimension, le domaine et le ton étant ainsi déterminés, je me mis à la recherche, par la voie de l'induction ordinaire, de quelque curiosité artistique et piquante, qui me pût servir comme de clef dans la construction du poème, de quelque pivot sur lequel pût tourner toute la machine. Méditant soigneusement sur tous les effets d'art connus, ou plus proprement sur tous les moyens d'effet, le mot étant entendu dans le sens scénique, je ne pouvais m'empêcher de voir immédiatement qu'aucun n'avait été plus généralement employé que celui du refrain. L'universalité de son emploi suffisait pour me convaincre de sa valeur intrinsèque et m'épargnait la nécessité de le soumettre à l'analyse. Je ne le considérai toutefois qu'en tant que susceptible de perfectionnement, et je vis bientôt qu'il était encore dans un état primitif. Tel qu'on en use communément, le refrain non seulement est limité aux vers lyriques, mais encore la vigueur de l'impression qu'il doit produire dépend de la puissance de la monotonie dans le son et dans la pensée. Le plaisir est tiré uniquement de la sensation d'identité, de répétition. Je résolus de varier l'effet, pour l'augmenter, en restant généralement fidèle à la monotonie du son, pendant que j'altérerais continuellement celle de la pensée ; c'est-à-dire que je me promis de produire une série continue d'effets nouveaux par une série d'applications variées du refrain, le refrain en lui-même restant presque toujours semblable.

Ces points établis, je m'inquiétai ensuite de la

nature de mon refrain. Puisque l'application en devait être fréquemment variée, il est clair que ce refrain devait lui-même être bref ; car il y aurait eu une insurmontable difficulté à varier fréquemment les applications d'une phrase un peu longue. La facilité de variation serait naturellement en proportion de la brièveté de la phrase. Cela me conduisit tout de suite à prendre un mot unique comme le meilleur refrain.

Alors s'agita la question relative au caractère de ce mot. Ayant arrêté dans mon esprit qu'il y aurait un refrain, la division du poème en stances apparaissait comme un corollaire nécessaire, le refrain formant la conclusion de chaque stance. Que cette conclusion, cette chute, pour avoir de la force, dût nécessairement être sonore et susceptible d'une emphase prolongée, cela n'admettait pas le doute, et ces considérations me menèrent inévitablement à l'o long, comme étant la voyelle la plus sonore, associé à l'r, comme étant la consonne la plus vigoureuse.

Le son du refrain étant bien déterminé, il devenait nécessaire de choisir un mot qui renfermât ce son, et qui, en même temps, fût dans le plus complet accord possible avec cette mélancolie que j'avais adoptée comme ton général du poème. Dans une pareille enquête, il eût été absolument impossible de ne pas tomber sur le mot *nevermore* – jamais plus. En réalité, il fut le premier qui se présenta à mon esprit.

Le desideratum suivant fut : Quel sera le prétexte pour l'usage continu du mot unique jamais plus ? Observant la difficulté que j'éprouvais à trouver une raison plausible et suffisante pour cette répétition continue, je ne manquai pas d'apercevoir que cette difficulté surgissait uniquement de l'idée préconçue que ce mot, si opiniâtrement et monotonelement répété, devait être proféré par un être humain ; qu'en somme la difficulté consistait à concilier cette monotonie avec l'exercice de la raison dans la créature chargée de répéter le mot. Alors se dressa tout de suite l'idée d'une créature non raisonnable et cependant douée de parole, et très naturellement un perroquet se présenta d'abord ; mais il fut immédiatement dépossédé par un corbeau, celui-ci étant également doué de parole et infiniment plus en accord avec le ton voulu.

J'étais donc enfin arrivé à la conception d'un

corbeau, – le corbeau, oiseau de mauvais augure ! – répétant opiniâtrement le mot jamais plus à la fin de chaque strophe dans un poème d'un ton mélancolique et d'une longueur d'environ cent vers. Alors, ne perdant jamais de vue le superlatif ou la perfection dans tous les points, je me demandai : De tous les sujets mélancoliques, quel est le plus mélancolique selon l'intelligence universelle de l'humanité ? – La Mort, réponse inévitable. – Et quand, me dis-je, ce sujet, le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique ? – D'après ce que j'ai déjà expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse : C'est quand il s'allie intimement à la Beauté. Donc, la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde, et il est également hors de doute que la bouche la mieux choisie pour développer un pareil thème est celle d'un amant privé de son trésor.

J'avais dès lors à combiner ces deux idées : un amant pleurant sa maîtresse défunte, et un corbeau répétant continuellement le mot Jamais plus. Il fallait les combiner, et avoir toujours présent à mon esprit le dessein de varier à chaque fois l'application du mot répété ; mais le seul moyen possible pour une pareille combinaison était d'imaginer un corbeau se servant du mot dont il s'agit pour répondre aux questions de l'amant. Et ce fut alors que je vis tout de suite toute la facilité qui m'était offerte pour l'effet auquel mon poème était suspendu, c'est-à-dire l'effet à produire par la variété dans l'application du refrain. Je vis que je pouvais faire prononcer la première question par l'amant, – la première à laquelle le corbeau devait répondre : Jamais plus, – que je pouvais faire de la première question une espèce de lieu commun, – de la seconde quelque chose de moins commun, – de la troisième quelque chose de moins commun encore, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'amant, à la longue tiré de sa nonchalance par le caractère mélancolique du mot, par sa fréquente répétition, et par le souvenir de la réputation sinistre de l'oiseau qui le prononce, se trouvât agité par une excitation superstitieuse et lançât follement des questions d'un caractère tout différent, des questions passionnément intéressantes pour son cœur ; – questions faites moitié dans un sentiment de superstition, et moitié dans ce désespoir singulier qui puise une volupté dans sa torture ; – non pas

seulement parce que l'amant croit au caractère prophétique ou démoniaque de l'oiseau (qui, la raison le lui démontre, ne fait que répéter une leçon apprise par routine), mais parce qu'il éprouve une volupté frénétique à formuler ainsi ses questions et à recevoir du Jamais plus toujours attendu une blessure répétée d'autant plus délicieuse qu'elle est plus insupportable. Voyant donc cette facilité qui m'était offerte, ou, pour mieux dire, qui s'imposait à moi dans le progrès de ma construction, j'arrêtai d'abord la question finale, la question suprême à laquelle le Jamais plus devait, en dernier lieu, servir de réponse, – cette question à laquelle le Jamais plus fait la réplique la plus désespérée, la plus pleine de douleur et d'horreur qui se puisse concevoir. Ici donc je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement, – par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d'art ; – car ce fut alors, juste à ce point de mes considérations préparatoires, que, pour la première fois, je posai la plume sur le papier pour composer la strophe suivante :

« Prophète ! – dis-je, – être de malheur ! Oiseau ou démon ! Toujours prophète ! par ce Ciel tendu sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Ce fut alors seulement que je composai cette strophe, d'abord pour établir le degré suprême, et pouvoir ainsi, plus à mon aise, varier et graduer, selon leur sérieux et leur importance, les questions précédentes de l'amant, et, en second lieu, pour arrêter définitivement le rythme, le mètre, la longueur et l'arrangement général de la strophe, ainsi que graduer les strophes qui devaient précéder, de façon qu'aucune ne pût surpasser cette dernière par son effet rythmique. Si j'avais été assez imprudent, dans le travail de composition qui devait suivre, pour construire des strophes plus vigoureuses, je me serai appliqué, délibérément et sans scrupule, à les affaiblir, de manière à ne pas contrarier l'effet du crescendo. Je pourrais aussi bien placer ici quelques mots

sur la versification. Mon premier but était (comme toujours) l'originalité. Jusqu'à quel point la question de l'originalité en versification a été négligée, c'est une des choses du monde les plus inexplicables. En admettant qu'il y ait peu de variété possible dans le rythme pur, toujours est-il évident que les variétés possibles de mètre et de stance sont absolument infinies, – et toutefois, pendant des siècles, aucun homme n'a jamais fait, en versification, ou même n'a jamais paru vouloir faire quoi que ce soit d'original. Le fait est que l'originalité (excepté dans des esprits d'une force tout à fait insolite) n'est nullement, comme quelques-uns le supposent, une affaire d'instinct ou d'intuition. Généralement, pour la trouver, il faut la chercher laborieusement, et, bien qu'elle soit un mérite positif du rang le plus élevé, c'est moins l'esprit d'invention que l'esprit de négation qui nous fournit les moyens de l'atteindre.

Il va sans dire que je ne prétends à aucune originalité dans le rythme ou dans le mètre du Corbeau. Le premier est trochaïque ; le second se compose d'un vers octomètre acatalectique, alternant avec un heptamètre catalectique, – qui, répété, devient refrain au cinquième vers, – et se termine par un tétramètre catalectique. Pour parler sans pédanterie, les pieds employés, qui sont des trochées, consistent en une syllabe longue suivie d'une brève : le premier vers de la stance est fait de huit pieds de cette nature ; le second de sept et demi ; le troisième, de huit ; le quatrième, de sept et demi ; le cinquième, de sept et demi également ; le sixième, de trois et demi. Or, chacun de ces vers, pris isolément, a déjà été employé, et toute l'originalité du Corbeau consiste à les avoir combinés dans la même stance ; rien de ce qui peut ressembler, même de loin, à cette combinaison, n'a été tenté jusqu'à présent. L'effet de cette combinaison originale est augmenté par quelques autres effets inusités et absolument nouveaux, tirés d'une application plus étendue de la rime et de l'allitération.

Le point suivant à considérer était le moyen de mettre en communication l'amant et le corbeau, et le premier degré de cette question était naturellement le lieu. Il semblerait que l'idée qui doit, en ce cas, se présenter d'elle-même, est une forêt ou une plaine ; mais il m'a toujours paru qu'un espace étroit et res-

serré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé ; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture. Il a cet avantage moral incontestable de concentrer l'attention dans un petit espace, et cet avantage, cela va sans dire, ne doit pas être confondu avec celui qu'on peut tirer de la simple unité de lieu.

Je résolus donc de placer l'amant dans sa chambre, – dans une chambre sanctifiée pour lui par les souvenirs de celle qui y a vécu. La chambre est représentée comme richement meublée, – et cela est en vue de satisfaire aux idées que j'ai déjà expliquées au sujet de la Beauté, comme étant la seule véritable thèse de la Poésie.

Le lieu ainsi déterminé, il fallait maintenant introduire l'oiseau, et l'idée de le faire entrer par la fenêtre était inévitable. Que l'amant suppose, d'abord, que le battement des ailes de l'oiseau contre le volet est un coup frappé à sa porte, c'est une idée qui est née de mon désir d'accroître, en la faisant attendre, la curiosité du lecteur, et aussi de placer l'effet incidentel de la porte ouverte toute grande par l'amant qui ne trouve que ténèbres, et qui dès lors peut adopter, en partie, l'idée fantastique que c'est l'esprit de sa maîtresse qui est venu frapper à sa porte.

J'ai fait la nuit tempétueuse, d'abord pour expliquer ce corbeau cherchant l'hospitalité, ensuite pour créer l'effet du contraste avec la tranquillité matérielle de la chambre.

De même j'ai fait aborder l'oiseau sur le buste de Pallas pour créer le contraste entre le marbre et le plumage ; on devine que l'idée du buste a été suggérée uniquement par l'oiseau ; le buste de Pallas a été choisi d'abord à cause de son rapport intime avec l'érudition de l'amant, et ensuite à cause de la sonorité même du mot Pallas.

Vers le milieu du poème, j'ai également profité de la force du contraste dans le but de creuser l'impression finale. Ainsi j'ai donné à l'entrée du corbeau une allure fantastique, approchant même du comique, autant du moins que le sujet le pouvait admettre. Il entre avec un tumultueux battement d'ailes.

« Il ne fit pas la moindre révérence ; il ne s'arrêta pas, il n'hésita pas une minute ; mais, avec la mine d'un lord ou d'une lady, il se percha au-dessus de la porte de ma

chambre... »

Dans les deux stances qui suivent, le dessein devient même plus manifeste :

« Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que ta tête, – lui dis-je, – soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la Nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la Nuit plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fût pas d'un grand secours ; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que Jamais plus. »

Ayant ainsi préparé l'effet du dénouement, j'abandonne immédiatement le ton fantastique pour celui du sérieux le plus profond : ce changement de ton commence avec le premier vers de la stance qui suit la dernière citée :

« Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra, etc. »

À partir de cet instant, l'amant ne plaisante plus ; il ne voit même plus rien de fantastique dans la conduite de l'oiseau. Il parle de lui comme d'un triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours, et il sent les yeux ardents qui le brûlent jusqu'au fond du cœur. Cette évolution de pensée, cette imagination dans l'amant, a pour but d'en préparer une analogue dans le lecteur, d'amener l'esprit dans une situation favorable pour le dénouement, qui maintenant va venir aussi rapidement et aussi directement que possible.

Avec le dénouement proprement dit, exprimé par le Jamais plus du corbeau, réponse lancée à la question finale de l'amant, – s'il retrouvera sa maîtresse dans un autre monde ? – le poème, dans sa phase la plus claire, la plus naturelle, celle d'un simple récit, peut être considéré comme fini. Jusqu'à présent,

chaque chose est restée dans les limites de l'explicable, du réel. Un corbeau a appris par routine le seul mot Jamais plus, et, ayant échappé à la surveillance de son propriétaire, est réduit, à minuit, par la violence de la tempête, à demander un refuge à une fenêtre où brille encore une lumière, la fenêtre d'un étudiant plongé à moitié dans ses livres, à moitié dans les souvenirs d'une bien-aimée défunte. La fenêtre étant ouverte au battement des ailes de l'oiseau, celui-ci va se percher sur l'endroit le plus convenable hors de la portée immédiate de l'étudiant, qui, s'amusant de l'incident et de la bizarre conduite du visiteur, lui demande son nom en manière de plaisanterie et sans s'attendre à une réponse. Le corbeau, interrogé, répond par son mot habituel Jamais plus, – mot qui trouve immédiatement un écho mélancolique dans le cœur de l'étudiant ; et celui-ci, exprimant tout haut les pensées qui lui sont suggérées par la circonstance, est frappé de nouveau par la répétition du Jamais plus. L'étudiant se livre aux conjectures que lui inspire le cas présent ; mais il est poussé bientôt, par l'ardeur du cœur humain à se torturer soi-même et aussi par une sorte de superstition, à proposer à l'oiseau des questions choisies de telle sorte que la réponse attendue, l'intolérable Jamais plus, doit lui apporter, à lui, l'amant solitaire, la plus affreuse moisson de douleurs. C'est dans cet amour du cœur pour sa torture, poussé à la dernière limite, que le récit, dans ce que j'ai appelé sa première phase, sa phase naturelle, trouve sa conclusion naturelle, et jusqu'ici rien ne s'est montré qui dépasse les limites de la réalité.

Mais, dans des sujets manœuvrés de cette façon, avec quelque habileté qu'ils le soient, avec quelque luxe d'incidents qu'on le suppose, il y a toujours une certaine âpreté, une nudité qui choque un œil d'artiste. Deux choses sont éternellement requises : l'une, une certaine somme de complexité, ou, plus proprement, de combinaison ; l'autre, une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini. C'est cette dernière qualité qui donne à un ouvrage d'art cet air opulent, cette apparence cossue (pour tirer de la conversation journalière un terme efficace), que nous avons trop souvent la sottise de confondre avec l'idéal. C'est l'excès dans

l'expression du sens qui ne doit être qu'insinué, c'est la manie de faire, du courant souterrain d'une œuvre, le courant visible et supérieur, qui change en prose, et en prose de la plus plate espèce, la prétendue poésie des soi-disant transcen-dantalistes.

Fort de ces opinions, j'ajoutai les deux stances qui ferment le poème, leur qualité suggestive étant destinée à pénétrer tout le récit qui les précède. Le courant souterrain de la pensée se laisse voir pour la première fois dans ces vers :

*« Arrache ton bec de mon cœur, et précipite ton spectre loin de ma porte ! »
Le corbeau dit : « Jamais plus ! »*

On remarquera que les mots de mon cœur renferment la première expression métaphorique du poème. Ces mots, avec la réponse Jamais plus, disposent l'esprit à chercher un sens moral dans tout le récit développé antérieurement. Le lecteur commence dès lors à considérer le Corbeau comme emblématique ; – mais ce n'est que juste au dernier vers de la dernière stance qu'il lui est permis de voir distinctement l'intention de faire du Corbeau le symbole du Souvenir funèbre et éternel :

« Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, jamais plus ! »

Charles Dickens, in a note now lying before me, alluding to an examination I once made of the mechanism of "Barnaby Rudge," says—"By the way, are you aware that Godwin wrote his 'Caleb Williams' backwards? He first involved his hero in a web of difficulties, forming the second volume, and then, for the first, cast about him for some mode of accounting for what had been done."

I cannot think this the precise mode of procedure on the part of Godwin—and indeed what he himself acknowledges, is not altogether in accordance with Mr. Dickens' idea—but the author of "Caleb Williams" was too good an artist not to perceive the advantage derivable from at least a somewhat similar process. Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its dénouement before anything be attempted with the pen. It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION

There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis—or one is suggested by an incident of the day—or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative—designing, generally, to fill in with description, dialogue, or aural comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent.

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view—for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest—I say to myself, in the first place, "Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?" Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone—whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone—afterward looking about me (or rather within) for such combinations

of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would—that is to say who could—detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say—but, perhaps, the autorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers—poets in especial—prefer having it understood that they compose by a species of fine phrenzy—an ecstatic intuition—and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought—at the true purposes seized only at the last moment—at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view—at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable—at the cautious selections and rejections—at the painful erasures and interpolations—in a word, at the wheels and pinions—the tackle for scene-shifting—the stepladders and demon-traps—the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary histrio.

I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell, are pursued and forgotten in a similar manner. For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor at any time the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions ; and, since the interest of an analysis, or reconstruction, such as I have considered a desideratum, is quite independent of any real or fancied interest in the thing analyzed, it will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the *modus operandi* by which some one of my own works was put together. I select “The Raven,” as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its

completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.

Let us dismiss, as irrelevant to the poem, per se, the circumstance—or say the necessity—which, in, the first place, gave rise to the intention of composing a poem that should suit at once the popular and the critical taste.

We commence, then, with this intention.

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with anything that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say No, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones—that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul ; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief. For this reason, at least one-half of the “Paradise Lost” is essentially prose—a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding depressions—the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect.

It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art—the limit of a single sitting—and that, although in certain classes of prose composition, such as “Robinson Crusoe” (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem. Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit—in other words, to the excitement or elevation—again, in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing ; for it is clear that the brevity must be in direct ratio to the intensity of the intended effect :—this, with one proviso—that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.

Holding in view these considerations, as well as that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical, taste, I reached at once what I conceived the proper length for my intended poem—a length of about one hundred lines. It is, in fact, a hundred and eight.

My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed ; and here I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work universally appreciable. I should be carried too far out of my immediate topic were I to demonstrate a point upon which I have repeatedly insisted, and which, with the poetical, stands not in the slightest need of demonstration—the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem. A few words, however, in elucidation of my real meaning, which some of my friends have evinced a disposition to misrepresent. That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure, is, I believe, found in the contemplation of the beautiful. When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect ; they refer, in short, just to that intense and pure elevation of soul—not of intellect, or of heart—upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating “the beautiful.” Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes—that objects should be attained through means best adapted for their attainment—no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to is most readily attained in the poem. Now the object, Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object, Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable, to a certain extent, in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and Passion a homeliness (the truly passionate will comprehend me) which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement, or pleasurable elevation, of the soul. It by no means follows from anything here said, that Passion, or even Truth, may not be introduced, and even profitably introduced, into a poem—for they may serve in

elucidation, or aid the general effect, as do discords in music, by contrast—but the true artist will always contrive, first, to tone them into proper subservience to the predominant aim, and, secondly, to enveil them, as far as possible, in that Beauty which is the atmosphere and the essence of the poem.

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation—and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.

The length, the province, and the tone, being thus determined, I betook myself to ordinary induction, with the view of obtaining some artistic piquancy which might serve me as a keynote in the construction of the poem—some pivot upon which the whole structure might turn. In carefully thinking over all the usual artistic effects—or more properly points, in the theatrical sense—I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however, with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition. As commonly used, the refrain, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone—both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity—of repetition. I resolved to diversify, and so heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought : that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain—the refrain itself remaining, for the most part, unvaried.

These points being settled, I next bethought me of the nature of my refrain. Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the refrain itself must be brief, for there would have been an insurmountable difficulty in frequent variations of application in any sentence of length. In proportion to the

brevity of the sentence, would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best refrain.

The question now arose as to the character of the word.

Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary, the refrain forming the close of each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt ; and these considerations inevitably led me to the long "o" as the most sonorous vowel, in connection with "r" as the most producible consonant.

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact, it was the very first which presented itself.

The next desideratum was a pretext for the continuous use of the one word "Nevermore." In observing the difficulty which I at once found in inventing a sufficiently plausible reason for its continuous repetition, I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the pre-assumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a human being—I did not fail to perceive, in short, that the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech ; and, very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven, as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended tone.

I had now gone so far as the conception of a Raven—the bird of ill omen—monotonously repeating the one word, "Nevermore," at the conclusion of each stanza, in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object supremeness, or perfection, at all points, I asked myself—"Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy ?"

Death—was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical ?" From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious—"When it most closely allies itself to Beauty : the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world—and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."

I had now to combine the two ideas, of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word "Nevermore." I had to combine these, bearing in mind my design of varying, at every turn, the application of the word repeated ; but the only intelligible mode of such combination is that of imagining the Raven employing the word in answer to the queries of the lover. And here it was that I saw at once the opportunity afforded for the effect on which I had been depending—that is to say, the effect of the variation of application. I saw that I could make the first query propounded by the lover—the first query to which the Raven should reply "Nevermore"—that I could make this first query a commonplace one—the second less so—the third still less, and so on, until at length the lover—startled from his original nonchalance by the melancholy character of the word itself, by its frequent repetition, and by a consideration of the ominous reputation of the fowl that uttered it—is at length excited to superstition, and wildly propounds queries of a far different character—queries whose solution he has passionately at heart—propounds them half in superstition and half in that species of despair which delights in self-torture—propounds them not altogether because he believes in the prophetic or demoniac character of the bird (which, reason assures him, is merely repeating a lesson learned by rote) but because he experiences a phrenzied pleasure in so modeling his questions as to receive from the expected "Nevermore," the most delicious because the most intolerable of sorrow. Perceiving the opportunity thus afforded me—or, more strictly, thus forced upon me in the progress of the construction—I first established in mind the climax, or concluding query—that query to which "Nevermore" should be in the last place an answer—that in reply to which this

word "Nevermore" should involve the utmost conceivable amount of sorrow and despair.

Here, then, the poem may be said to have its beginning—at the end, where all works of art should begin—for it was here, at this point of my pre-considerations, that I first put pen to paper in the composition of the stanza :

*"Prophet !" said I, "thing of evil !—
prophet still, if bird or devil !*

*By that heaven that bends above us—by
that God we both adore—*

*Tell this soul with sorrow laden if, with-
in the distant Aidenn,*

*It shall clasp a sainted maiden whom
the angels name Lenore—*

*Clasp a rare and radiant maiden whom
the angels name Lenore."*

Quoth the Raven, "Nevermore."

I composed this stanza, at this point, first that, by establishing the climax, I might the better vary and graduate, as regards seriousness and importance, the preceding queries of the lover ; and, secondly, that I might definitely settle the rhythm, the meter, and the length and general arrangement of the stanza, as well as graduate the stanzas which were to precede, so that none of them might surpass this in rhythmical effect. Had I been able, in the subsequent composition, to construct more vigorous stanzas, I should, without scruple, have purposely enfeebled them, so as not to interfere with the climacteric effect.

And here I may as well say a few words of the versification. My first object (as usual) was originality. The extent to which this has been neglected, in versification, is one of the most unaccountable things in the world. Admitting that there is little possibility of variety in mere rhythm, it is still clear that the possible varieties of meter and stanza are absolutely infinite—and yet, for centuries, no man, in verse, has ever done, or ever seemed to think of doing, an original thing. The fact is, that originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.

Of course, I pretend to no originality in either the rhythm or meter of "The Raven." The former is trochaic—the latter is octameter

acatalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic. Less pedantically—the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short : the first line of the stanza consists of eight of these feet—the second of seven and a half (in effect two-thirds)—the third of eight—the fourth of seven and a half—the fifth the same—the sixth, three and a half. Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality "The Raven" has, is in their combination into stanza : nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration.

The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven—and the first branch of this consideration was the locale. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields—but it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident : it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.

I determined, then, to place the lover in his chamber—in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished—this, in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of beauty as the sole true poetical thesis.

The locale being thus determined, I had now to introduce the bird—and the thought of introducing him through the window was inevitable. The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the flapping of the wings of the bird against the shutter is a "tapping" at the door, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader's curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover's throwing open the door, finding all dark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked.

I made the night tempestuous, first, to account for the Raven's seeking admission, and, secondly, for the effect of contrast with the (physical) serenity within the chamber.

I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the effect of contrast between the marble and the plumage—it being understood that the bust was absolutely suggested by the bird—the bust of Pallas being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and, secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself.

About the middle of the poem, also, I have availed myself of the force of contrast, with a view of deepening the ultimate impression. For example, an air of the fantastic—approaching as nearly to the ludicrous as was admissible—is given to the Raven's entrance. He comes in "with many a flirt and flutter."

*Not the least obeisance made he ; not a
minute stopped or stayed he ;*

*But, with mien of lord or lady, perched
above my chamber door.*

In the two stanzas which follow, the design is more obviously carried out :

*Then this ebony bird beguiling my sad
fancy into smiling.*

*By the grave and stern decorum of the
countenance it wore,*

*"Though thy crest be shorn and shaven,
thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wan-
dering from the Nightly shore—*

*Tell me what thy lordly name is on the
Night's Plutonian shore !"*

Quoth the Raven, "Nevermore."

*Much I marvelled this ungainly fowl to
bear discourse so plainly,*

*Though its answer little meaning—little
relevancy bore ;*

*For we cannot help agreeing that no
living human being*

*Ever yet was blessed with seeing bird
above his chamber door—*

*Bird or beast upon the sculptured bust
above his chamber door,*

With such name as "Nevermore."

The effect of the dénouement being thus provided for, I immediately drop the fantastic for a tone of the most profound seriousness—this tone commencing in the stanza directly following the one last quoted, with the line :

*But the Raven, sitting lonely on that
placid bust, spoke only, etc.*

From this epoch the lover no longer jests—no longer sees anything even of the fantastic in the Raven's demeanour. He speaks of him as a "grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore," and feels the "fiery eyes" burning into his "bosom's core." This revolution of thought, or fancy, on the lover's part, is intended to induce a similar one on the part of the reader—to bring the mind into a proper frame for the dénouement—which is now brought about as rapidly and as directly as possible.

With the dénouement proper—with the Raven's reply, "Nevermore," to the lover's final demand if he shall meet his mistress in another world—the poem, in its obvious phase, that of a simple narrative, may be said to have its completion. So far, everything is within the limits of the accountable—of the real. A Raven, having learned by rote the single word, "Nevermore," and having escaped from the custody of its owner, is driven at midnight, through the violence of a storm, to seek admission at a window from which a light still gleams,—the chamber-window of a student, occupied half in poring over a volume, half in dreaming of a beloved mistress deceased. The casement being thrown open at the fluttering of the bird's wings, the bird itself perches on the most convenient seat out of the immediate reach of the student, who, amused by the incident and the oddity of the visitor's demeanour, demands of it, in jest and without looking for a reply, its name. The Raven, addressed, answers with its customary word, "Nevermore," a word which finds immediate echo in the melancholy heart of the student, who, giving utterance aloud to certain thoughts suggested by the occasion, is again startled by the fowl's repetition of "Nevermore." The student now guesses the state of the case, but is impelled, as I have before explained, by the human thirst for self-torture, and in part by superstition, to propound such queries to the bird as will bring him, the lover, the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer, "Nevermore." With the indulgence, to the extreme, of this self-torture, the narration, in what I have termed its first or obvious phase, has a natural termination, and so far

there has been no overstepping of the limits of the real.

But in subjects so handled, however skilfully, or with however vivid an array of incident, there is always a certain hardness or nakedness which repels the artistical eye. Two things are invariably required : first, some amount of complexity, or, more properly, adaptation ; and, secondly, some amount of suggestiveness—some under-current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that richness (to borrow from colloquy a forcible term) which we are too fond of confounding with the ideal. It is the excess of the suggested meaning—it is the rendering this the upper- instead of the under-current of the theme—which turns into prose (and that of the very flattest kind) the so-called poetry of the so-called transcendentalists.

Holding these opinions, I added the two concluding stanzas of the poem—their suggestiveness being thus made to pervade all the narrative which has preceded them. The under-current of meaning is rendered first apparent in the lines :

*“Take thy beak from out my heart, and
take thy form from off my door !”*

Quoth the Raven, “Nevermore.”

It will be observed that the words, “from out my heart,” involve the first metaphorical expression in the poem. They, with the answer, “Nevermore,” dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical—but it is not until the very last line of the very last stanza, that the intention of making him emblematical of Mournful and Never-ending Remembrance is permitted distinctly to be seen :

*And the Raven, never flitting, still is sitting,
still is sitting*

*On the pallid bust of Pallas just above
my chamber door ;*

*And his eyes have all the seeming of a
demon’s that is dreaming,*

*And the lamp-light o’er him streaming
throws his shadow on the floor ;*

*And my soul from out that shadow that
lies floating on the floor*

Shall be lifted—nevermore !

« Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. « C'est quelque visiteur, — murmurai-je, — qui frappe à la porte de ma chambre ; ce n'est que cela, et rien de plus. »

LE CORBEAU
traduit par Charles Baudelaire
et orné d'illustrations de Gustave Doré



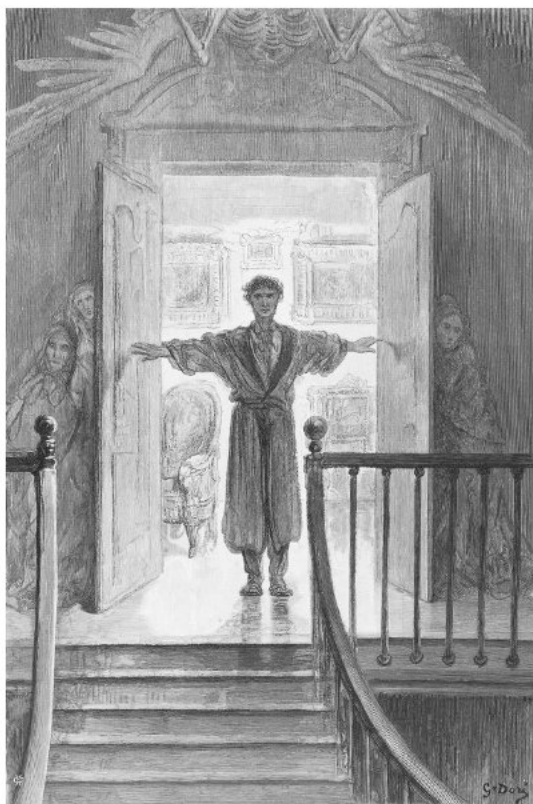
Ah ! Distinctement je me souviens que c'était dans le glacial décembre, et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je désirais le matin ; en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Lénore perdue, pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, — et qu'ici on ne nommera jamais plus.

Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour ; si bien qu'enfin, pour apaiser le battement de mon cœur, je me dressai, répétant : « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre, quelque visiteur attardé sollicitant l'entrée à la porte de ma chambre ; — c'est cela même, et rien de plus. »



Mon âme en ce moment se sentit plus forte. N'hésitant donc pas plus longtemps : « Monsieur, — dis-je, — ou madame, en vérité j'implore votre pardon ; mais le fait est que je sommeillais, et vous êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu'à peine étais-je certain de vous avoir entendu. » Et alors j'ouvris la porte toute grande ; — les ténèbres, et rien de plus !

Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins longtemps plein d'étonnement, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver ; mais le silence ne fut pas troublé, et l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul mot proféré fut un nom chuchoté : « Lénore ! » — C'était moi qui le chuchotais, et un écho à son tour murmura ce mot : « Lénore ! » — Purement cela, et rien de plus.



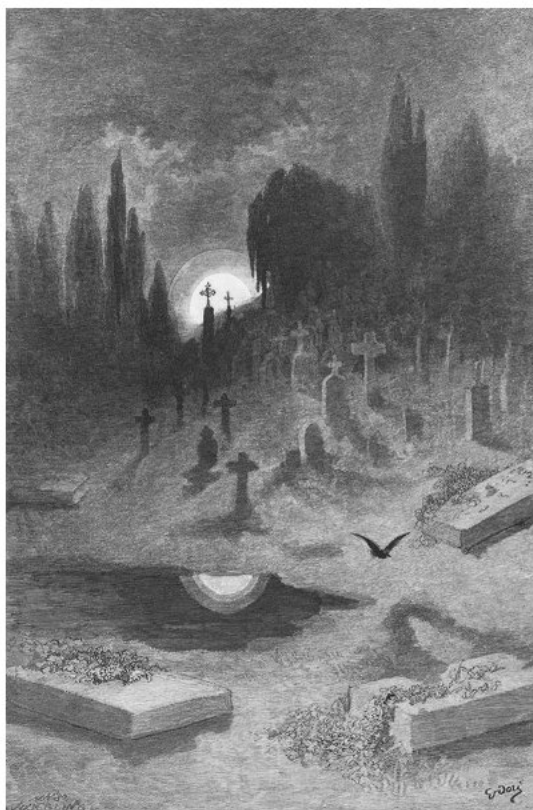
Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un coup un peu plus fort que le premier. « Sûrement, — dis-je, — sûrement, il y a quelque chose aux jalousies de ma fenêtre ; voyons donc ce que c'est, et explorons ce mystère. Laissons mon cœur se calmer un instant, et explorons ce mystère ; — c'est le vent, et rien de plus. »

Je poussai alors le volet, et, avec un tumultueux battement d'ailes, entra un majestueux corbeau digne des anciens jours. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta pas, il n'hésita pas une minute ; mais, avec la mine d'un lord ou d'une lady, il se percha au-dessus de la porte de ma chambre ; il se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre ; — il se percha, s'installa, et rien de plus.



Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que ta tête, — lui dis-je, — soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la Nuit plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fût pas d'un grand secours ; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus !*



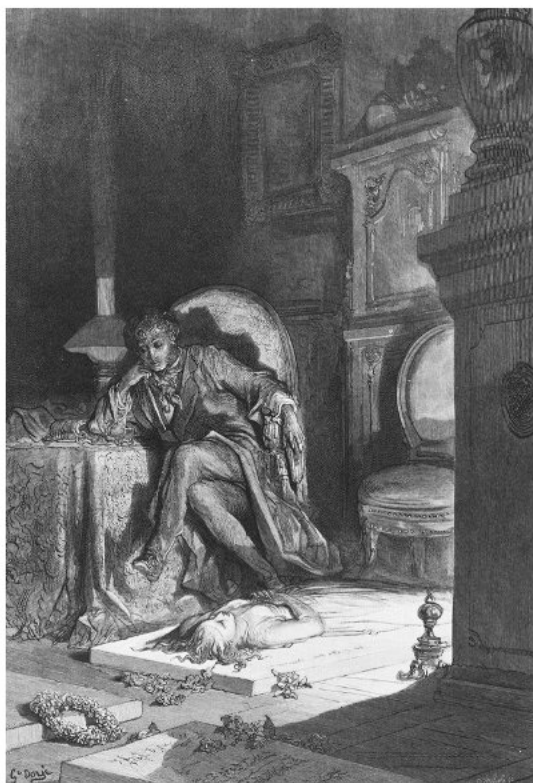
Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, — jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement : « D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées. » L'oiseau dit alors : « Jamais plus ! »

Tressaillant au bruit de cette réponse jetée avec tant d'à-propos : « Sans doute, — dis-je, — ce qu'il prononce est tout son bagage de savoir, qu'il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain, jusqu'à ce que le *De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain : Jamais, jamais plus !



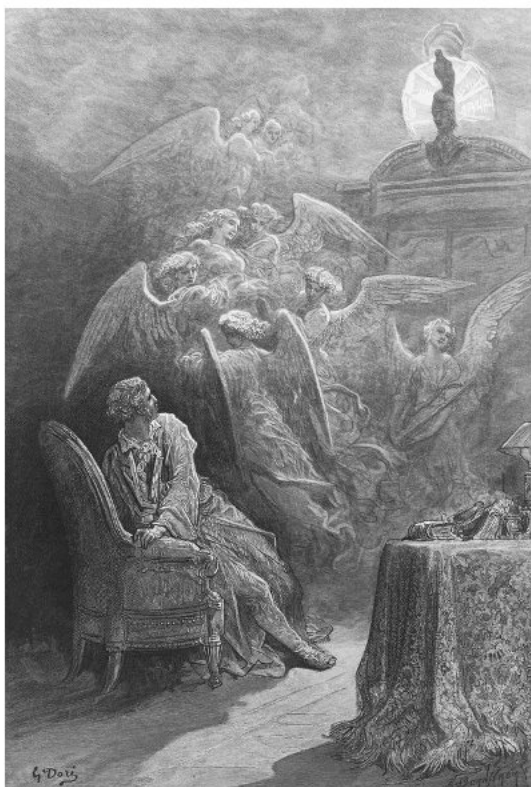
Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ; alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son *Jamais plus !*

Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n'adressant plus une syllabe à l'oiseau, dont les yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu'au fond du cœur ; je cherchais à deviner cela, et plus encore, ma tête reposant à l'aise sur le velours du coussin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet caressé par la lumière de la lampe que sa tête, à *Elle*, ne pressera plus, — ah ! Jamais plus !



Alors il me sembla que l'air s'épaississait, parfumé par un encensoir invisible que balançaient des séraphins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. « Infortuné ! — m'écriai-je, — ton Dieu t'a donné par ses anges, il t'a envoyé du répit, du répit et du népenthès dans tes ressouvenirs de Lénore ! Bois, oh ! Bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore perdue ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! Oiseau ou démon, mais toujours prophète ! que tu sois un envoyé du Tentateur, ou que la tempête t'ait simplement échoué, naufragé, mais encore intrépide, sur cette terre déserte, ensorcelée, dans ce logis par l'Horreur hanté, — dis-moi sincèrement, je t'en supplie, existe-t-il, existe-t-il ici un baume de Judée ? Dis, dis, je t'en supplie ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »



« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! Oiseau ou démon ! Toujours prophète ! par ce Ciel tendu sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

« Que cette parole soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon ! — hurlai-je en me redressant. — Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la Nuit plutonienne ; ne laisse pas ici une seule plume noire comme souvenir du mensonge que ton âme a proféré ; laisse ma solitude inviolée ; quitte ce buste au-dessus de ma porte ; arrache ton bec de mon cœur et précipite ton spectre loin de ma porte ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »



Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre ; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus !

FIN DE LA VERSION FRANÇAISE



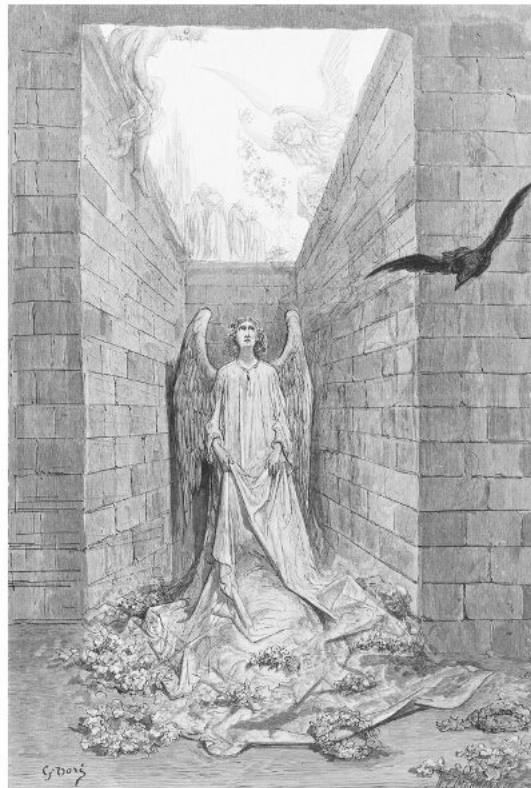
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore, While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door. “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—

Only this, and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December, And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. Eagerly I wished the morrow ;—vainly I had sought to borrow From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore— For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—

Nameless here for evermore.

THE RAVEN

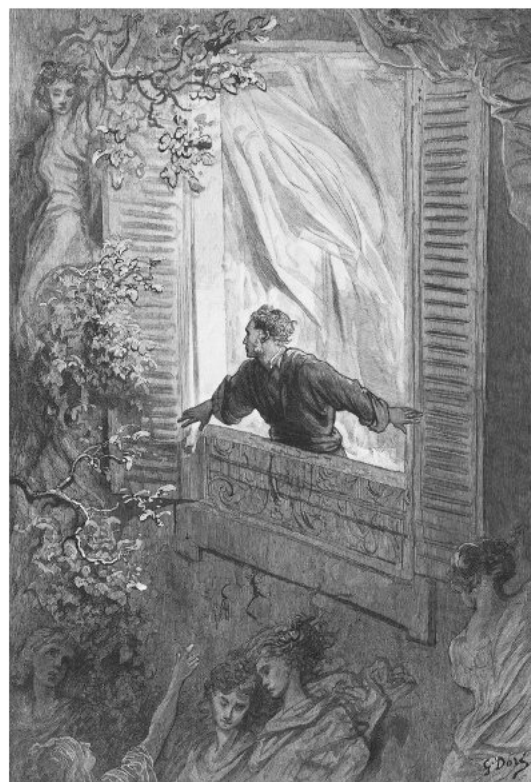


And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before ; So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating “‘Tis some visiter entreating entrance at my chamber door— Some late visiter entreating entrance at my chamber door ;—
This it is, and nothing more.”

Presently my soul grew stronger ; hesitating then no longer, “Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore ; But the fact is I was napping, and so gently you came rapping, And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door, That I scarce was sure I heard you “—here I opened wide the door ;—
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before ; But the silence was unbroken, and the darkness gave no token, And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore !” This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore !”—
Merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning, Soon I heard again a tapping somewhat louder than before. “Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice ; Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore— Let my heart be still a moment and this mystery explore ;—
‘Tis the wind and nothing more !”



Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately raven of the saintly days of yore ; Not the least obeisance made he ; not an instant stopped or stayed he ; But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door— Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—

Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, By the grave and stern decorum of the countenance it wore, “Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven, Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore— Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore !

”Quoth the raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly, Though its answer little meaning—little relevancy bore ; For we cannot help agreeing that no living human being Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door— Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, With such name as “Nevermore.”

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only That one word, as if his soul in that one word he did outpour. Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered— Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before— On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.”

Then the bird said “Nevermore.”



Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken, "Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster Followed fast and followed faster till his songs one burden bore— Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore Of "Never—nevermore."

But the raven still beguiling all my sad soul into smiling, Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door ; Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore— What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core ; This and more I sat divining, with my head at ease reclining On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er, But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o'er, She shall press, ah, nevermore !

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer Swung by Angels whose faint foot-falls tinkled on the tufted floor. "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore ; Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore !" Quoth the raven, "Nevermore."

"Prophet !" said I, "thing of evil !—prophet still, if bird or devil !— Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted— On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore— Is there—is there balm in Gilead ?—tell me—tell me, I implore !" Quoth the raven, "Nevermore."

"Prophet !" said I, "thing of evil—prophet still, if bird or devil ! By that Heaven that bends above us—by that God we both adore— Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore— Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore." Quoth the raven, "Nevermore."



“Be that word our sign of parting, bird or fiend !” I shrieked, upstarting— “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore ! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken ! Leave my loneliness unbroken !—quit the bust above my door ! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door !”
Quoth the raven, “Nevermore.”

And the raven, never flitting, still is sitting,
still is sitting On the pallid bust of Pallas just
above my chamber door ; And his eyes have
all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws
his shadow on the floor ; And my soul from
out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore !

Edgar Allan-Poe décortique son processus de création, il vous décrit le pourquoi et le comment, la pensée créative et son cheminement jusqu'à l'aboutissement d'une des plus grandes œuvres de la poésie : "Le Corbeau".

"Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. Ayant toujours en vue l'originalité (car il est traître envers lui-même, celui qui risque de se passer d'un moyen d'intérêt aussi évident et aussi facile), je me dis, avant tout : parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence ou, pour parler plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique effet que je dois choisir dans le cas présent ?"

