Vies d'une feuille morte : traductions et recréations en croate de Chanson d'automne

Šoštarić, Sanja; Le Calve Ivičević, Evaine

Source / Izvornik: **Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia, 2016, 61, 133 - 148**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:676736

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

UDC 821.133.1.03=163.42
Original scientific paper
Reçu le 21 octobre 2016
Accepté pour la publication le 2 mars 2017

Vies d'une feuille morte : traductions et recréations en croate de *Chanson d'automne*

Sanja Šoštarić
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
sanja.sostaric@ffzg.hr

Evaine Le Calvé Ivičević
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
eivicevi@ffzg.hr

Nombreux sont les travaux qui ont été consacrés à Paul Verlaine (1844-1896), poète considéré de nos jours comme un auteur incontournable du canon littéraire français, et qui a exercé une indéniable influence sur la littérature française ainsi notamment que sur les littérateurs croates. La présente étude s'efforce de parler du *Pauvre Lélian* sous une perspective nouvelle, à savoir en s'interrogeant sur la façon dont est entré le poète sur la scène littéraire croate par le biais de la traduction. Parmi les pistes d'exploration possibles, nous nous focaliserons sur la dimension traductologique de notre sujet. Nous tracerons donc, dans un premier temps, un aperçu détaillé des publications de traductions en croate des poèmes de Verlaine, que nous accompagnerons d'observations inspirées par la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar. Dans la suite, nous proposerons une analyse comparative étayée sur les travaux d'Efim Etkind, qui nous permettra de vérifier la pertinence de nos remarques à la lumière de la lecture critique de trois des traductions du poème emblématique *Chanson d'automne*.

Mots clés : traduction, croate, Verlaine, théorie du polysystème, équivalence

« Comme si en poésie on pouvait séparer la raison de l'oreille, le sens des sons ! »
(Etkind 1982 : X)

Introduction

Dans la première édition de son *Histoire de la littérature française*, Gustave Lanson ne consacre que deux lignes à Paul Verlaine (1844-1896) : il est décrit comme « un fin poète, naïf et compliqué, très savant, très tendre et de qui il restera quelques petits chefs-d'œuvre de douloureuse angoisse ou de mystique ferveur » (Lanson 1895 : 1092-1093). Cependant, dans les éditions postérieures

de ce manuel, Verlaine prend de plus en plus d'importance et il devient parnassien, baudelairien, symboliste, décadent (Lanson / Tuffrau 1953 : 706-708). Lui même s'est déclaré saturnien,[1] comme l'indique le titre de son premier recueil – *Poèmes saturniens* – publié en 1866. Bien que ses recueils de poésie[2] passent presque inaperçus de son vivant, Verlaine représente de nos jours un auteur incontournable du canon littéraire français qui a exercé une indéniable influence sur la littérature française et européenne,[3] ainsi notamment que sur le public et les littérateurs croates. Nous ne prétendons pas ajouter aux travaux nombreux et éclairants déjà consacrés à Verlaine une étude de plus sur son écriture et sa place au sein de la poésie française, ou plutôt francophone. Il nous semble en revanche pertinent d'aborder un sujet qui n'a jusqu'ici guère suscité de recherches,[4] à savoir l'entrée du poète sur la scène littéraire croate par le biais de la traduction. Ce sujet ouvre plusieurs pistes d'exploration, depuis le choix et la publication des poèmes traduits jusqu'à leur réception, en passant par l'analyse de la qualité des traductions proposées au public croate. Compte tenu des impératifs de longueur qu'il nous est donné de respecter, nous n'aborderons pas la question de la réception, pour mieux nous focaliser sur la dimension traductologique de notre sujet. Nous tracerons donc, dans un premier temps, un aperçu détaillé des publications de traductions en croate des poèmes de Verlaine, que nous accompagnerons d'observations inspirées par la théorie du polysystème. Dans la suite, nous proposerons une analyse comparative étayée sur les travaux d'Efim Etkind, qui nous permettra de vérifier la pertinence de nos remarques à la lumière de la lecture critique de trois des traductions du poème emblématique *Chanson d'automne*.

---

1 Cet adjectif fait allusion à la croyance au gouvernement des caractères et des destinées par les planètes selon laquelle Saturne représente une véritable malédiction pour celui qui subit son influence. Ceux qui se définissent comme saturniens sont sombres, tristes, mélancoliques, mais ils possèdent aussi une certaine supériorité d'esprit qui fait d'eux des poètes. (Dubois 1998 : 4)

2 De son vivant Verlaine a publié une quinzaine de recueils parmi lesquels se trouvent *Poèmes saturniens* (1866), *Fêtes galantes* (1869), *La Bonne Chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1880), *Jadis et naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889) etc.

3 Le critique littéraire Albert Thibaudet signale cette intéressante fortune littéraire de Verlaine : « Il a fallu encore bien des années après sa mort (…) pour que Verlaine fût reconnu l'un des plus grands poètes français. Il n'aurait pu l'être au temps du Parnasse, qui avait imposé à l'oreille et au goût certaines exigences d'ordre oratoire et de lumière d'atelier, et conservait ou ramenait plus ou moins le dogme classique qui veut que les vers soient beaux comme de la belle prose, avec quelque chose en plus. A quoi Verlaine a dit, profondément, non. Il a purifié et dématérialisé la poésie. (…) Aucune parole n'est plus que la sienne proche de ce qui ne peut être dit, n'est plus fraîchement prise au griffon du silence et de la plénitude. » (Thibaudet 1969 : 482)

4 A l'exception du bref chapitre que Tomasović fait figurer dans son ouvrage *Od Vrlike do Lisabona* (Tomasović 1998), dans lequel il évoque Verlaine et consacre quelques pages à la réception du poète en Croatie, mentionnant au passage certains de ses traducteurs.

Traductions et publications en croate

Les premières traductions croates de la poésie de Verlaine ont été publiées dans des revues littéraires à la charnière du XIX[e] et du XX[e] siècle. Ainsi l'écrivain et essayiste Artur Grado fait-il paraître en 1898 sa traduction du sonnet *L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable* et de trois strophes du poème programmatique *Art poétique* dans *la* revue *Mladost*.[5] Les traductions croates sont néanmoins peu nombreuses jusqu'à 1937, année qui voit le prêtre et poète Milan Pavelić traduire 27 poèmes de Verlaine (dont 12 tirés du recueil *Sagesse*) pour son anthologie intitulée *Iz duhovne lirike*. Cependant, ses traductions manquant d'habileté et de précision, cette anthologie n'a jamais été réimprimée.

Entre 1898 et 1988, environ 130 poèmes de Verlaine sont traduits en croate. Parmi leurs traducteurs (Grado, Katalenić Jeretov, Domjanić, Maraković, Krstulović, Pavelić, Nazor, Ježić, Šaula, Gamulin, Milićević, Čorak, Mrkonjić, Tomasović), deux poètes occupent une place à part: Dragutin Domjanić et Nikola Milićević. Entre 1903 et 1925 Domjanić signe les traductions de dix poèmes de Verlaine, qui sont publiées dans les revues *Vienac* (1903) et *Hrvatska prosvjeta* (1921, 1925).[6] Par ailleurs, la poésie de Domjanić est influencée par la lecture de Verlaine, ce qui est visible dans son choix de thèmes (tels l'automne et le clair de lune dans les poèmes *Mutna jesen*, *Jesenske magle*, *Jesen* et *Mjesečina*) ainsi que dans l'emploi qu'il fait des assonances (Bauer 1937). Cependant c'est Nikola Milićević qui occupe la place centrale parmi les traducteurs croates de Verlaine: ses traductions se distinguent par son approche scrupuleusement respectueuse des poèmes originaux ainsi que par sa très bonne connaissance de la poétique verlainienne.[7] En outre, Milićević est le rédacteur d'une anthologie de la poésie de Verlaine, publiée en 1988 sous le titre *Pjesme*. Elle contient 106 poèmes au

---

[5] Les trois strophes (1, 2 et 4) d'*Art poétique* sont traduites en vers, alors que le sonnet est traduit en prose. L'article de Grado porte en premier lieu sur certaines tendances contemporaines dans la littérature européenne (dilettantisme, pessimisme, décadence et symbolisme) que l'auteur ne juge pas favorablement. Cependant, Grado n'est pas le premier critique croate qui s'intéresse à Verlaine. D'après la recherche de Nevenka Košutić-Brozović, le premier article sur Verlaine a été publié dans la revue *Vienac* en 1897. Cet article, écrit par L. Polić, a été suivi de ceux de Petravić (*Prosvjeta*, 1899), Lovrić (*Hrvatska*, 1906 ; *Narodne novine*, 1907) et Masovčić (*Savremenik*, 1911).

[6] En 1903 *Vienac* publie trois poèmes : *Mjesečina* (*Clair de lune*), *U tamnici* (*Le ciel est, par-dessus le toit*) et *Sjetni razgovor* (*Colloque sentimental*) ; *Hrvatska prosvjeta* en a publié sept : *Un grand sommeil noir* en 1921 et *Nevermore*, *Serenada* (*Sérénade*), *Chanson d'automne*, *Blijedi mjesec* (*La Lune blanche*), *Zar ne?...* (*N'est-ce pas?...*) *Majci Mariji* (*Je ne veux plus aimer que ma mère Marie*) en 1925.

[7] Milićević (à l'instar de Domjanić, Nazor et Mrkonjić) a exercé à la fois la profession de poète (il a publié une dizaine de recueils de poèmes) et celle de traducteur (il traduit la poésie de nombreux poètes français – Nerval, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Éluard – et européens – italiens, espagnols, catalans, slaves…), ce qui pourrait prouver la thèse fréquemment répétée selon laquelle seul un poète peut traduire la poésie.

total, dont 80 traduits par Milićević.[8] Tandis que les premières traductions croates témoignent d'un intérêt particulier pour le recueil *Sagesse*, l'anthologie rédigée par Milićević offre un choix de poèmes puisés à une dizaine de recueils différents (notamment ceux publiés entre 1866 et 1891) dont douze figurent également dans leur version originale et une postface sur Verlaine écrite par le rédacteur.

Notre étude révèle que le poème *Chanson d'automne* tient une place à part dans la réception de Verlaine en Croatie car il a connu plusieurs traductions croates. C'est Domjanić qui le traduit le premier, en gardant le titre original: *Chanson d'automne*.[9] Les auteurs de la deuxième et troisième traductions, publiées en 1941 (sous le même titre – *Jesenja pjesma*), sont le poète Vladimir Nazor et le romaniste Slavko Ježić.[10] Par la suite, en 1988, Nikola Milićević publie deux nouvelles traductions, dont l'une lui est due (*Jesenja popijevka*) tandis que l'autre est signée par Željka Čorak et Zvonimir Mrkonjić (*Jesenska pjesma*).[11]

A l'issue de cet aperçu, nous pouvons dire qu'avec 130 poèmes traduits en croate, l'œuvre versifiée de Verlaine est finalement assez largement représentée, faute de l'être de façon tout à fait satisfaisante. Toutefois, ces publications sont très espacées et révèlent dans l'ensemble un décalage marqué par rapport à la publication des poèmes originaux en France. Ce retard pourrait être expliqué par l'abondance de l'œuvre de Verlaine ainsi que par une certaine complexité formelle de sa poésie (mètres et strophes originaux, sonorité intense) qui présente une tâche difficile pour le traducteur.[12] Par ailleurs, le choix des poèmes connaissant

---

[8] Les autres poèmes sont traduits par Milan Pavelić, Željka Čorak, Zvonimir Mrkonjić et Mirko Tomasović.

[9] Verlaine, Paul (1925). Chanson d'automne [prev. Dragutin M. Domjanić], in : *Hrvatska prosvjeta*, XII, 8 / 9, p. 182.

[10] Verlaine, Paul (1941). Jesenja pjesma [prev. Vladimir Nazor], in : *Francuska lirika* [ur. Slavko Ježić], Zagreb : Naklada Zaklade tiskare Narodnih novina, p. 154.

Verlaine, Paul (1941). Jesenja pjesma [prev. Slavko Ježić], in : *ibid.*, p. 154.

[11] Verlaine, Paul (1988). Jesenja popijevka [prev. Nikola Milićević], in : Paul Verlaine (1988). *Pjesme* [ur. Nikola Milićević], Zagreb : August Cesarec, p. 14.

Verlaine, Paul (1988). Jesenska pjesma [prev. Željka Čorak, Zvonimir Mrkonjić], in : *ibid*., p. 15.

[12] Pierre Martino a rassemblé des indications statistiques signalant le goût de Verlaine pour une grande variété rythmique : « Les *Poèmes saturniens* ont quarante pièces écrites avec vingt combinaisons de vers différentes : soit, s'il est permis de recourir à une expression commode, un indice de variété égal à cinquante pour cent. Cette proportion augmente avec les *Fêtes galantes*, où elle dépasse soixante-quinze pour cent ; dans *La Bonne Chanson*, elle revient à soixante pour cent ; mais, dans les *Romances sans paroles*, elle atteint (...) cent pour cent ; elle est encore de soixante-cinq pour cent dans *Sagesse*. (...) Dans les recueils des dernières années, la proportion de variété est fort inégale ; mais elle se maintient généralement assez forte. « En ce qui concerne les strophes et la longueur de vers, dans la poésie verlainienne on trouve « tout un petit monde de stances et de strophes » (distiques, tercets, quintils ; pantoums, ballades, sonnets etc.) ainsi que des vers de toutes les longueurs, « depuis quatre syllabes jusqu'à quatorze ». (Martino 1930 : 169-170)

une traduction en croate paraît largement arbitraire. Seules les démarches d'Artur Grado et de Nikola Milićević font exception à cette règle. Le premier semble en effet suivre un objectif d'information avec sa décision de traduire en premier lieu, ne serait-ce que partiellement, le poème programmatique *Art poétique*. Quant au second, il veille et parvient à présenter l'œuvre de Verlaine de façon cohérente et assez complète, en décidant par exemple d'insérer quelques-uns de ses poèmes érotiques dans son anthologie. Pour le reste, la sélection des pièces destinées au public croate est apparemment le fait des traducteurs, souvent eux-mêmes poètes, mués par leurs affinités littéraires plutôt que par une stratégie de présentation de Verlaine ou des courants qu'il incarne (ainsi ne trouvons-nous parmi les traductions aucune trace de ses textes en prose). Pourtant, quelque fortuit que paraisse le choix des poèmes originaux, il faut garder présent à l'esprit que « la façon dont les textes source sont sélectionnés par la littérature cible, les principes de la sélection, ne sont jamais déconnectés du co-système d'accueil de la littérature cible »[13] (Even-Zohar 1990 : 46). Compte tenu de l'important espacement qui sépare les traductions croates de Verlaine, il est bien clair que le « co-système d'accueil » s'est sensiblement modifié, et avec lui la place qu'y occupent ces traductions. Or cette question nous intéresse, dans la mesure où, à en croire la théorie du polysystème, « il n'y a pas que le statut socio-littéraire de la traduction qui dépend de sa position au sein du polysystème, mais la pratique même de la traduction est elle aussi fortement subordonnée à cette position »[14] (Even-Zohar 1990 : 51). Nous nous efforcerons donc de déterminer quelle est, au gré des « luttes entre centre et périphérie » (*center-and-periphery struggles*) (Even-Zohar 1990 : 46), la place des traductions de Verlaine dans le polysystème littéraire croate. Bien qu'ancrée dans l'actualité, la première traduction (Grado 1898), tronquée pour une part (trois strophes d'*Art poétique*) et dénaturée pour l'autre (sonnet « rendu » en prose) ne peut aucunement se hisser à « une position centrale dans le polysystème littéraire signifiant qu'elle

---

Il convient de mentionner que le XIX[e] siècle représente une période de transformation de la versification française : les poètes mettent à la mode les formes oubliées ou méprisées. Ainsi Verlaine emploie-t-il toute une série de vers courts qui caractérisent la chanson populaire : octosyllabe (*Fêtes galantes*, *Romances sans paroles*), hexasyllabe (*Romances sans paroles*), pentasyllabe (*Poèmes saturniens*), heptasyllabe (*Romances sans paroles*), ennéasyllabe (*Art poétique*). (Buffard-Moret 2008)

En ce qui concerne la sonorité et la musicalité de la poésie de Verlaine (dans son *Art poétique* il réclame « de la musique avant toute chose »), on peut s'apercevoir que le poète a atteint, « dans ce domaine (…), dès son premier recueil, à des créations originales qui constituent un de ses apports essentiels à la poésie et ses plus belles réussites. » (Dubois 1998 : 55).

[13] « in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature ».

[14] « not only is the socio-literary status of translation dependent upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is also strongly subordinated to that position ».

participe activement dans le façonnement du centre du polysystème »[15] (Even-Zohar 1990 : 46). Pourtant, la position du polysystème littéraire croate de l'époque, à la fois « jeune » et lui-même « périphérique », réunit plusieurs conditions qui auraient pu susciter une situation différente. Il est également fort douteux que les traductions peu nombreuses qui s'égrènent par la suite (10 poèmes dont 3 en 1903, 1 en 1921, 6 en 1925) aient pu conduire les lettres croates à « bénéficier de l'expérience d'autres littératures »[16] (Even-Zohar 1990 : 47), même si c'est dès lors drapée d'une réputation d'œuvre majeure qu'elle est adressée au public. Reste à savoir, et nous évoquerons cette question dans notre lecture critique de la traduction de *Chanson d'automne* publiée en 1925, si la qualité de cette traduction permet au lecteur d'évaluer l'influence déjà exercée par la poétique verlainienne sur les poètes du cru. Ainsi, les premières traductions de Verlaine échouent-elles à occuper une place centrale dans le polysystème d'accueil. Dans la suite du XX^{e} siècle, l'évolution des goûts et des courants littéraires va sceller le statut périphérique de la poésie de Verlaine traduite en croate. En effet, paradoxalement, « la traduction, par laquelle de nouvelles idées et questions peuvent être introduites dans la littérature, devient un moyen pour préserver un goût traditionnel »[17] (Even-Zohar 1990 : 49). Ces traductions, reflets d'une écriture qui dès lors n'est plus innovatrice, ne parviendront donc pas à quitter la position périphérique qu'elles occupent depuis l'origine. Selon la théorie du polysystème, l'impact de la situation de la littérature traduite se fait sentir sur le processus de façon que dans le cadre d'un positionnement au centre du système, le traducteur s'efforcera de recourir à de nouveaux modèles de traduction, tandis dans le cadre d'un positionnement périphérique, il sera plutôt tenté d'adapter sa traduction aux normes et modèles de traduction établis dans le polysystème littéraire de la culture cible (Even-Zohar 1990). La suite de notre propos, avec la lecture analytique de trois traductions de *Chanson d'automne*, nous permettra de vérifier si cette hypothèse se confirme ici.

Chanson d'automne : lecture critique et comparative

Il est vraiment rare qu'une œuvre littéraire soit traduite en croate à plusieurs reprises, aussi les traductions de *Chanson d'automne* méritent-elles que l'on s'y arrête. Avec cinq traductions, publiées entre 1925 et 1988, la lecture comparative offre en effet un double intérêt, tant diachronique que synchronique. Diachronique, car l'écart de six décennies entre la première et les dernières traductions permettra peut-être de mettre en lumière une évolution

[15] « a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem ».

[16] « it benefits from the experience of other literatures ».

[17] « translation, by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste ».

de l'approche traductive coïncidant avec la théorie du polysystème évoquée plus haut. Synchronique, car les deux traductions les plus récentes publiées simultanément (circonstance également rare, et en l'occurrence fort heureuse), se prêtent parfaitement à une analyse traductologique, pour laquelle nous puiserons aux réflexions sur la *poétique de la traduction poétique* d'Efim Etkind.

	A. traduction D. Domjanić	B. traduction N. Milićević	C. traduction Ž. Čorak et Z. Mrkonjić
Chanson d'automne	***Chanson d'automne***	***Jesenja popijevka***	***Jesenska pjesma***
Les sanglots longs	U jecaju dugom	Plač umilan	Jecaja puna
Des violons	Jeseni tugom	s violina	Jesenskih struna
De l'automne	Gusle joj zvone,	jeseni	Svirka duga
Blessent mon cœur	Da srce mi rane	srce kradom	Ide do srca
D'une langueur	Ko boli strane	rani jadom	I ono grca
Monotone.	I monotone.	ledenim.	S gluhih tugâ.
Tout suffocant	Sve guši me sada,	Sat odbija,	Sav blijed od jada,
Et blême, quand	I blijed sam, kada	mene svija	Bez daha, kada
Sonne l'heure,	Zvuk ozvanja sata.	težak dah.	Ura zvoni,
Je me souviens	Tad opet su došli	Tad se sjetih	Sjećam se sjena
Des jours anciens	I dani mi prošli	dana sretnih	Davnih vremena,
Et je pleure;	I plač me hvata.	i plakah.	Suze ronim;
Et je m'en vais	I vode me puti	Tako bludim	Pa bludeć tlima
Au vent mauvais	U vjetar ljuti,	s vjetrom ludim	S vjetrima zlima
Qui m'emporte	A on me prima	što me svud	Ja se vrtim
Deçà, delà,	I vitla samo	tamo-amo	Posvuda kao
Pareil à la	Ko lišće tamo	nosi samo	List što je pao
Feuille morte.	Mrtvo tlima.	ko list suh.	K svojoj smrti.

Dès la première lecture on peut discerner le problème fondamental auquel se heurtent les traducteurs : le vers court et la sonorité du poème doivent être mis en harmonie avec son contenu sémantique. Il s'agit en effet de respecter la forme et le contenu, la sonorité et le sens des poèmes originaux, car traduire la poésie c'est essayer de transmettre le plus fidèlement possible ce que Valéry appelle « l'illusion d'une composition indissoluble de *son* et de *sens* » (Valéry 1957 : 211), à savoir atteindre le plus haut niveau d'équivalence, voire plus précisément une équivalence d'effet[18] entre le texte poétique original et sa traduction.[19] Il est bien

[18] La notion d'équivalence n'est certes pas un absolu, et sa pertinence comme sa définition ont donné lieu à beaucoup de débats. Toutefois nous tenons – et la suite de nos observations reposera sur cette opinion – que l'équivalence d'effet est un concept essentiel, et nous faisons nôtre la définition proposée par Louis Jolicœur, selon laquelle le traducteur a réussi à atteindre l'équivalence « [d]ans la mesure où est reproduit l'effet, c'est-à-dire : les choix lexicaux, l'équilibre des phrases, la musicalité, le mouvement, le ton, la poésie, l'atmosphère des lieux et des époques, les niveaux de lecture. » (Jolicœur 1995 : 25).

évident que l'on ne peut prétendre retrouver l'effet que produisaient les vers du *Pauvre Lélian* sur ses contemporains. Cependant, si le lecteur croatophone peut ressentir un peu de la modernité de l'œuvre du poète grâce au travail effectué par le traducteur, il nous semble qu'un « équivalent » est atteint. Telle est du reste l'exigence que fixe Etkind à ce qu'il définit comme la « Traduction – Recréation »,[20] pour laquelle « [l]'objectif à atteindre consiste à créer non pas un calque, non pas une copie, mais un *équivalent*. » (Etkind 1982 : XV). Or l'équivalence au niveau de l'ensemble sous-entend toute une série d'équivalences au niveau des éléments qui composent cet ensemble, à savoir les sons, les mots et les phrases, les vers et les strophes, la rime, le mètre, la syntaxe, les figures de style etc. En effet, c'est là que résident les « conflits essentiels » qui « sont à la source de la tension poétique du texte » et qui caractérisent le « système de conflits » (Etkind 1982 : 13) qu'est le texte poétique. Or, dans sa recherche de l'équivalence totale – que jamais il ne doit renoncer à atteindre – le traducteur a pour tâche d'offrir une « reproduction fidèle de chacun des ensembles conflictuels donnés » (Etkind 1982 : 13). Parmi ces éléments, les uns (mais bien évidemment pas toujours les mêmes) sont essentiels au poème source, tout comme le sont dans un corps « le cœur, le cerveau ou le foie » (Etkind 1982 : XI), et c'est à l'aune de la fidélité à ces « organes vitaux » que sera mesurée l'équivalence du poème traduit. Aussi le traducteur se doit-il, avant d'aborder le processus traductif à proprement parler, d'« [é]tablir la dominante, choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié » (Etkind 1982 : 12), à savoir de déceler une hiérarchie des éléments sémantiques et formels de l'original, avant de transmettre dans le poème traduit ceux qui auront été jugés essentiels.

Dans la suite, l'objectif de l'analyse de la traduction, à plus forte raison s'il s'agit d'une analyse comparative comme celle que nous nous apprêtons à mener ici, « n'est pas de savoir si les deux textes [source et cible] sont équivalents (concernant un aspect), mais à quel degré ils le sont et quel type d'équivalence ils révèlent » (Toury 1980 : 47). La lecture des trois traductions croates du poème *Chanson d'automne* montre que tous leurs auteurs ont voulu réaliser une « Traduction – Recréation ». Voyons quelles sont les voies qu'ils ont empruntées, avec plus ou moins de bonheur, et efforçons-nous d'évaluer leur succès.

---

[19] Étant donné les particularités de la traduction poétique, les comparatistes croates insistent sur l'emploi du terme *prepjev* désignant seulement la traduction de vers en vers. Selon eux, ce type de traduction tient compte du sens ainsi que de la forme tout en exigeant la même responsabilité envers le mot et le vers de l'original (Tomasović 1993 : 194). La traduction poétique se voit par conséquent désigner par un terme à part, dont les synonymes seraient *prijevod pjesme* et *pjesnički prijevod* (Slamnig 1981 : 108). Le terme *prepjev* est donc censé s'appliquer à la traduction poétique, tandis que le mot *prijevod* désigne tout autre type de traduction.

[20] « La T[raduction]-R[ecréation] conserve la structure de l'original ; (...) La T-R reproduit le système des images de l'original ; (...) La T-R donne naissance à un tout adéquat au texte de départ (...). » (Etkind 1982 : 27).

Dès l'abord, il apparaît que le contenu sémantique est fidèlement transmis (l'automne et la langueur qu'il suscite ; la fuite du temps et le regret des temps passés ; la soumission résignée face au sort), de même que tous ses motifs poétiques (sanglots, cœur blessé, langueur ; souffrance, heure, souvenirs, pleurs ; abandon, vent, feuille morte). Cette fidélité ne va toutefois pas sans quelques changements ou glissements sémantiques dans certains cas pertinents, dans d'autres moins judicieux. Le plus malencontreux d'entre eux se trouve dans la première strophe de la traduction A, qui métamorphose les violons en guslas. Ce mot est ambigu, désignant le violon dans un registre archaïque, mais aussi un instrument populaire qui nous projette dans la sphère culturelle dinarique. Il s'agirait alors d'une traduction « ethnocentrique » (Berman 1999), d'autant plus improbable qu'elle s'inscrit dans un poème ayant gardé son titre original en français, anéantit l'universalité du poème de Verlaine.

D'autre part, les caractéristiques formelles du poème représentent un véritable défi pour le traducteur. *Chanson d'automne* est composée de trois sizains hétérométriques dans lesquels deux tétrasyllabes sont suivis d'un trisyllabe. La brièveté des vers marque fortement le rythme et impose un retour fréquent des rimes, ce qui crée une certaine tension entre syntaxe et prosodie du poème.[21] En employant le vers court et le mètre impair (de trois syllabes), traditionnellement liés à la chanson populaire, Verlaine se démarque de la tradition poétique française, qui privilégie les vers plus longs comptant un nombre pair de syllabes.[22] Compte tenu de la préférence qu'affiche également la poésie croate pour le mètre pair et les vers longs (surtout le décasyllabe et l'octosyllabe), la décision d'imiter fidèlement la forme originale du poème semble légitime, car elle reconnaît au mètre et au rythme leur place de « conflit dominant » (Etkind 1982 : 12) et trouve un effet équivalent dans la langue-culture d'accueil. Le traducteur de la traduction B parvient à respecter à la syllabe près la composition syllabique de l'original (4/4/3). La traduction C maintient également une forme régulière, mais au prix d'un léger allongement du vers, avec une syllabe de plus (5/5/4). Hésitant d'un sizain à l'autre, la traduction A échoue quant à elle à trouver son équilibre : la composition régulière du premier sizain (6/5/5) se perd dans la suite, et le poème trouve finalement sa chute sur un vers plus court que les autres (quatre syllabes), et qui semble tronqué. En ce qui concerne les signes de ponctuation, on remarque dans les trois traductions de légers écarts par rapport à l'original qui n'entraînent pas de changement significatif du rythme. Cependant, un simple décompte des syllabes ne saurait tenir lieu d'évaluation en l'absence d'une prise en compte des traditions littéraires et des motivations respectives de l'auteur et de ses traducteurs.

---

[21] Avec le choix d'un mètre plus long, il lui est plus facile de faire coïncider les éléments syntaxiques et prosodiques, à savoir la tension entre eux est affaiblie.

[22] « Les vers de trois, de cinq, de sept, de neuf syllabes n'étaient point nouveaux, et l'usage les reconnaissait bons dans les 'petits sujets', comme des vers auxiliaires, des vers de troisième catégorie. » (Martino 1930 : 175)

A ce propos, il convient de souligner certaines différences entre les systèmes de versification français et croate : le premier est fondé sur le vers syllabique tandis que le deuxième – sous l'influence en particulier de la versification germanique – introduit la métrique accentuelle dans les années 1870 (Slamnig 1997 ; Kravar 1999 ; Jurić 2002). En outre, le français et le croate diffèrent par leur système accentuel : tandis que le français est une langue ïambique (l'accent tombe sur la dernière syllabe prononcée du groupe rythmique / accentuel), le croate est une langue trochaïque (dans les polysyllabes, l'accent ne porte jamais sur la dernière syllabe). Ces remarques nous permettent de comprendre comment, en employant les mots monosyllabiques *dah*, *svud*, *suh* à la fin des vers, l'auteur de la traduction B s'efforce d'imiter quelque peu la structure ïambique du français, trouvant ainsi la voie (et la voix) d'une authentique démarche de « recréation », telle que la définit Etkind.

Les différences entre les deux langues ici en contact sont également visibles au niveau de la rime. Étant donné qu'en croate lettres et phonèmes se correspondent et que toutes les lettres se prononcent, cette langue ne possède pas de rimes masculines et féminines,[23] pas plus que de règle sur leur alternance obligatoire. Or, dans *Chanson d'automne*, Verlaine respecte cette règle : deux rimes masculines sont suivies d'une rime féminine. Chaque strophe est césurée en deux parties égales par la rime tripartite (aab ccb) ainsi que par le changement de mètre (4/4/3).[24] La rime revient donc vite dans les vers courts de l'original, ce qui constitue un défi de plus pour les traducteurs croates, qui ont échoué à conserver la structure des rimes originales. La traduction A est parvenue à s'en approcher au plus près (mais nous verrons dans la suite qu'elle n'en est pas plus fidèle à l'original pour autant). En revanche, on ne trouve une rime tripartite que dans la deuxième strophe dans la traduction B (*odbija – svija – dah* ; *sjetih – sretnih – plakah*) et dans la première strophe de la traduction C (*puna – struna – duga ; srca – grca – tuga*). Dans les autres strophes, cette lacune est compensée par l'assonance et l'allitération, qui tiennent parfois lieu de rime (par exemple, *jeseni – ledenim* ; *bludim – ludim – svud – suh* ; *zvoni – ronim* ; *vrtim – smrti*).

Ces remarques générales nous permettent de saisir l'effet d'ensemble produit par les traductions sous étude, mais aussi de comprendre où résident les difficultés imposées par les langues et les traditions ici en contact. Il est temps à présent de pénétrer dans le texte. Cheminant d'une strophe à l'autre, voyons point par point comment les traducteurs ont bâti leurs équivalences dans la quête d'un équivalent

[23] Il convient de souligner que le *e muet* n'existe pas en croate et que la lettre *e* [e] est toujours prononcée. Bien que la versification croate emploie les termes *rime masculine / féminine / enfantine*, cette classification se base sur le nombre de syllabes qui riment.

[24] En mettant en relief la structure « boiteuse » de la strophe verlainienne, le linguiste Pierre Guiraud l'associe à la *terza rima*. « Le changement de rythme (rime féminine et mesure trisyllabique) mesure le poème en segments symétriques égaux ; mais ce même changement de rythme confère à chacune de mesures, symétriques par rapport aux autres, un rythme interne dissymétrique ; cette dissymétrie dans la symétrie, cet impair au sein du pair, est l'essence de la métrique verlainienne », conclut-il (Guiraud 1973 : 39).

global, « conforme dans son ensemble à l'original, bien qu'il s'en distingue sous l'effet des exigences d'une autre langue » (Etkind 1982 : XV).

Dès la première strophe, l'exigence de la rime conduit les traducteurs à substituer un contenu sémantique à un autre. Par exemple, la rime (*de l'*)*automne* – *monotone* est reflétée dans la traduction B par l'assonance *jeseni* – *ledenim* (*de l'automne* – *glacial*) et l'adjectif *longs* rendu par *umilan* (*doux*, *suave*). Le choix de l'adjectif *ledeni* (*glacial*) marque certes un écart par rapport à l'original, mais il nous semble pertinent dès lors qu'il suscite l'évocation in absentia (*ledeni vjetar*) du *vent mauvais* figurant dans la dernière strophe, et tisse avec subtilité une trame poétique recréée. Il en va de même pour le mot *jad*, évoquant le tourment, et qui trouve un écho dans *je pleure*, qui vient à la fin de la deuxième strophe. Hélas, nous ne pouvons en dire autant de l'élément *kradom* porteur d'un élément sémantique intrus (*en cachette*) et dont la présence ne se justifie guère que par la recherche du mètre et de la rime.

La traduction C s'éloigne davantage du texte original : l'adjectif *longs* est rendu par *puna* (*pleine* (*de sanglots*), et *monotone* se voit remplacer par *gluh* (*muet*, *silencieux*). Quant aux *violons*, ils suscitent une synecdoque aboutissant à *strune* (de l'instrument les traducteurs ne retiennent que les cordes) offrant un bel écho sémantique avec l'élément *svirka* (*jeu*, *son*).

L'écart est également visible en ce qui concerne la célèbre assonance en *o* de la strophe 1. Dans la traduction B, elle est remplacée par une assonance en *e* (*jeseni*, *ledenim*) qui reproduit une impression de monotonie, effet que la traduction C s'efforce de susciter avec une assonance en *a*. Quant à l'allitération du son *l* (répété sept fois dans la première strophe de l'original), la traduction B l'a conservée (*plač*, *umilan*, *violina*, *ledenim*), alors que C l'a remplacée par une allitération en *s* (*jesenskih*, *struna*, *svirka*, *srca*, *s*). La traduction A offre quant à elle l'exemple assez navrant d'un calque maladroit. Quoique dotée de rimes et d'une structure métrique adéquate, elle trébuche sur sa syntaxe alambiquée et achoppe à l'énigmatique *gusla* à laquelle, par surcroît, le traducteur prête inutilement une cruelle intention : *Gusle joj zvone, / Da srce mi rane* (*Ses violons/guslas résonnent, / Pour blesser mon cœur*).

L'analyse traductologique de la deuxième strophe n'est guère plus élogieuse pour la traduction A, qui réserve aux rimes *suffocant* – *quand, l'heure* – *pleure* un écho décevant de platitude mélodique et sémantique avec la série *sada* – *kada* – *sata* – *hvata*. En revanche, l'emploi des temps verbaux dans B et C s'avère particulièrement intéressant. Le poème original présente trois verbes (*sonner*, *se souvenir*, *pleurer*) au présent de l'indicatif, exprimant la répétition (*quand sonne l'heure*). La traduction C reproduit très fidèlement cette valeur en mettant l'accent sur le statisme et l'itérativité avec trois imperfectifs au présent (*ura zvoni – sonne l'heure* ; *sjećam se – je me souviens* ; *suze ronim – je verse des larmes*). Au contraire, la traduction B crée une situation inattendue (et incohérente) en faisant alterner imperfectif présent – perfectif aoriste – imperfectif *imperfekt*. Le verbe *sonner* est traduit par un imperfectif au présent (*sat odbija*), exprimant la durée, mais *se souvenir* et *pleurer* sont rendus respectivement par un perfectif à l'aoriste et un imperfectif à l'*imperfekt* (*sjetih*, *plakah*). Or, si ces temps verbaux peuvent paraître

justifiés pour leur saveur stylistique (ils sont vieillis et archaïques), les valeurs aspectuelles qu'ils suscitent, à savoir l'unicité et l'achèvement dans le passé, sont en totale contradiction avec le début de la strophe et l'esprit du poème. Conscient de cet écueil, le traducteur tente de le contourner en posant un point au milieu du sizain, créant deux tableaux là où Verlaine n'en décrit qu'un. Mais l'incohérence subsiste car le traducteur relie les deux scènes par l'adverbe *tad* (*alors*), dont force est de constater qu'il est syntactiquement incorrect et n'enlève rien au fait que la traduction croate présente le déchirement qui brise le poète et ses pleurs comme un sentiment fugitif et révolu.

L'analyse comparative de la deuxième strophe montre que les auteurs de C ont atteint un degré d'équivalence inégalé par les autres traductions. L'emploi du présent, l'ordre des motifs, le contre-rejet (*kada / Ura zvoni – quand / Sonne l'heure*) sont autant d'éléments qui concourent au succès de cette traduction-recréation dont la seule imperfection, si toutefois c'en est une, est que chaque vers compte une syllabe de plus que le vers original.

En ce qui concerne la troisième strophe, elle est plus heureuse que les deux précédentes dans la traduction A. Le traducteur trouve enfin une syntaxe légère proche de l'esprit de l'original. Il trouve en outre avec *vitlati* un équivalent expressif et sémantiquement riche pour *(m')emporte*. Hélas, la *feuille morte* se perd dans le singularia tantum neutre *lišće* (*les feuilles*) séparé de l'adjectif *mrtvo* (*morte*) qui figure dans le vers final *Mrtvo tlima* (litt. *mortes sur les sols*), offrant au poème une chute dont la signification et la sonorité rivalisent de maladresse. Pour ce qui est des traductions B et C, il est intéressant de remarquer qu'elles traduisent le verbe *s'en aller* par *bluditi*, verbe archaïque et littéraire dont l'équivalent français serait *vaguer*. Même parallélisme dans la suite, où nous remarquons que le deuxième vers (*Au vent mauvais*) suscite dans B comme dans C un certain embarras : soucieux de ne pas sacrifier la rime, l'auteur de B se résigne à un petit écart sémantique en traduisant l'adjectif *mauvais* par *lud* (*fou*) ; mus par la même raison, les auteurs de C doivent opter pour un pluriel et traduisent *mauvais* par *zao* (*méchant*). Les quatre derniers vers présentent quant à eux des divergences plus profondes. Dans la traduction B, le vent *Qui m'emporte* demeure sujet, transmettant fidèlement le sentiment de résignation exprimé par ce vers, qui trouve dans la suite, pour *Deçà, delà* une continuation également fidèle à tous les niveaux, tant dans l'image évoquée que dans la sonorité et le rythme, avec la rime écho *tamo-amo*. Enfin, en repoussant le syntagme *list suh* (*feuille morte*) à la fin du poème, dans le dernier vers, le traducteur parvient à recréer avec une grande maîtrise le texte original.

La traduction C témoigne de choix différents et moins remarquables. Tout d'abord, le *vent* perd sa fonction de sujet, qui est attribuée au *je* (*ja se vrtim – je tourbillonne*). La structure et la saveur de la locution *Deçà, delà* se perd dans l'adverbe *posvuda* (*partout*), correct quant à sa signification, mais bien fade. Enfin la *feuille* (*list*), située en tête de l'avant-dernier vers, est séparée de l'élément sémantique *smrt* (*mort*), qui clôt le poème.

Pour finir cette analyse traductologique des trois strophes de ce poème, il convient de dire quelques mots sur la traduction de son titre. Domjanić fait

le choix de la non-traduction, ce qui suggère une certaine complicité avec son public, invité à comprendre sans aide extérieure le syntagme *Chanson d'automne* ; compte tenu qu'à l'époque (1925) le français était une langue assez largement parlée sous ces latitudes, et que la publication a lieu dans une revue savante, cette stratégie du traducteur n'est pas sans charme. Pour ce qui est des deux titres traduits, la lecture à voix haute de *Jesenja popijevka* et *Jesenska pjesma* révèle une semblable musicalité poétique, suscitée par la répétition de certains sons (*e*, *j*, *s*) et l'alternance presque régulière des voyelles et des consonnes. Cependant, ces deux traductions diffèrent par le choix lexical : tandis que Milićević emploie le substantif *popijevka* – désignant un poème lyrique chanté à une ou plusieurs voix (le *lied* en allemand), Čorak et Mrkonjić choisissent le substantif *pjesma* – désignant un poème écrit ainsi qu'un poème destiné à être chanté. Compte tenu de la connotation musicale du mot *popijevka*, on peut conclure qu'il convient mieux au sens du mot *chanson* présent dans l'original.

En guise de conclusion

A l'issue de notre analyse, il apparaît que la traduction la plus ancienne est aussi la plus éloignée de l'idéal de traduction-recréation qu'elle semblait s'être fixé. Pour ce qui est des deux traductions les plus récentes, elles parviennent à transmettre globalement toutes les figures de style présentes dans le poème original (personnification, comparaison, assonance, allitération). L'emploi d'archaïsmes lexicaux ou de tournures stylistiquement marquées vise à apporter une dimension poétique supplémentaire, à vrai dire absente de l'original, et on peut y voir une tentative d'« ennoblissement » (Berman 1999), mais peut-être aussi un effort pour marquer l'éloignement temporel qui nous sépare de l'écriture verlainienne. Ce procédé traductologique se manifeste de façon plus marquée dans la traduction B avec l'emploi de l'aoriste et un ordre des mots inusuel (par exemple avec les adjectifs épithètes postposés : *plač umilan*, *jadom ledenim*, *dana sretnih*, *s vjetrom ludim* etc.).

Cette analyse traductologique n'a pas apporté d'illustration éloquente des hypothèses formulées dans la première partie dans le sillage de la théorie du polysytème. Il nous semble que, plus que le rapport entre centre et périphérie, ce sont surtout les talents inégaux des traducteurs qui sont ici essentiels, or c'est là un facteur qui n'avait pas été pris en compte en amont. Notre lecture a, de façon attendue, confirmé que le processus de la traduction poétique s'accompagne immanquablement d'un certain nombre d'écarts entre le poème original – ensemble unique d'éléments sémantiques et prosodiques, et ses traductions. Mais elle a aussi montré que les traducteurs croates de *Chanson d'automne* sont parvenus à surmonter la plupart des difficultés et à atteindre un haut niveau d'équivalence par rapport au poème original. Ainsi donnent-ils raison à Etkind s'écriant : « [m]ais tout le reste, rime, système des images, structure phonétique, tout cela aussi *peut* être conservé : il *faut* donc le conserver. Car en art il n'y a pas de demi-mesure : tout, ou rien. » (Etkind 1982 : 21).

Bibliographie

Bauer, Ernest (1937). Muzičari stiha i rime: utjecaj francuskih simbolista na Dragutina Domjanića, in: *Hrvatska revija*, 6, pp. 303-307.

Berman, Antoine (1999). *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris: Seuil.

Buffard-Moret, Brigitte (2008). De l'influence de la chanson sur le vers au XIXe siècle, in: *Romantisme*, 2, nº 140, pp. 21-35.

Deloffre, Frédéric (1986). *Le vers français*, Paris: SEDES.

Deloffre, Frédéric (1970). *Stylistique et poétique françaises*, Paris: SEDES.

Dubois, Claudine (1998). *Étude sur Paul Verlaine: Poèmes saturniens*, Paris: Ellipses.

Etkind, Efim (1982). *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique* [prev. Wladimir Troubetzkoy], Lausanne: L'Age d'Homme.

Even-Zohar, Itamar (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem, in: *Poetics Today*, 11/1, pp. 45-51.

Grado, Artur (1898). Mlada Hrvatska, *Mladost*, 4, pp. 177-187.

Grammont, Maurice (1964). *Le vers français: ses moyens d'expressions, son harmonie*, Paris: Librairie Delagrave.

Grammont, Maurice (1976). *Petit traité de versification française*, Paris: Armand Colin.

Grgić Maroević, Iva (2009). *Poetike prevođenja*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Guiraud, Pierre (1973). *La versification*, Paris: Presses Universitaires de France.

Jolicœur, Louis (1995). *La sirène et le pendule: attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec: L'instant même.

Jurić, Slaven (2002). *Rastućim skladom: prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Košutić-Brozović, Nevenka (1969). *Francuske književne pobude u časopisima hrvatske moderne*, Zagreb: JAZU, Odjel za suvremenu književnost.

Kravar, Zoran (1999). *Stih i kontekst*, Split: Književni krug.

Lanson, Gustave (1895). *Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette.

Lanson, Gustave / Tuffrau, Paul (1953). *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris: Hachette.

Mazaleyrat, Jean (1988). *Éléments de métrique française*, Paris: Armand Colin.

Nikola Milićević: 1922.-1999. (2003). [ur. Dubravko Jelčić], Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost.

Slamnig, Ivan (1981). *Hrvatska versifikacija*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Slamnig, Ivan (1997). *Stih i prijevod: članci i rasprave*, Dubrovnik: Matica hrvatska.

Šimundža, Drago (1993). *Francuska književnost u* Viencu, Split: Književni krug.

Thibaudet, Albert (1969). *Histoire de la littérature française: de 1789 à nos jours*, Paris: Stock.

Tomasović, Mirko (1998). *Od Vrlike do Lisabona*, Sinj: Matica hrvatska Sinj.

Tomasović, Mirko (1993). Prepjev..., in: *Komparatističke i romanističke teme*, Split: Književni krug, pp. 193-195.

Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute.

Valéry, Paul (1957). Variations sur les *Bucoliques*, in: *Œuvres : t. I* [ur. Jean Hytier], Paris: Gallimard, pp. 207-222.

Verlaine, Paul (1925). Chanson d'automne [prev. Dragutin M. Domjanić], in: *Hrvatska prosvjeta*, XII, 8/9, p. 182.
Verlaine, Paul (1941). Jesenja pjesma [prev. Vladimir Nazor], in: *Francuska lirika* [ur. Slavko Ježić], Zagreb: Naklada Zaklade tiskare Narodnih novina, p. 154.
Verlaine, Paul (1941). Jesenja pjesma [prev. Slavko Ježić], in: *Francuska lirika* [ur. Slavko Ježić], Zagreb: Naklada Zaklade tiskare Narodnih novina, p. 154.
Verlaine, Paul (1988). Jesenja popijevka [prev. Nikola Milićević], in: Paul Verlaine (1988). *Pjesme* [ur. Nikola Milićević], Zagreb: August Cesarec, p. 14.
Verlaine, Paul (1988). Jesenska pjesma [prev. Željka Čorak, Zvonimir Mrkonjić], in: Paul Verlaine (1988). *Pjesme* [ur. Nikola Milićević], Zagreb: August Cesarec, p. 15.
Verlaine, Paul (1948). *Œuvres poétiques complètes* [ur. Yves-Gérard Le Dantec], Paris: Gallimard.
Vuletić, Branko (1988). *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Osijek: Izdavački centar Revija / Radničko sveučilište Božidar Maslarić.

Novi život uveloga lista: hrvatski prepjev i ponovno stvaranje pjesme *Chanson d'automne*

Pjesnik Paul Verlaine (1844. – 1896.) danas se drži nezaobilaznim autorom u francuskome i europskome književnom kanonu, a njegov je utjecaj vidljiv i u hrvatskoj književnosti. Budući da prijevodi predstavljaju važan oblik međunarodne književne afirmacije, ovaj je rad posvećen hrvatskim prepjevima Verlaineove poezije.

Istraživanje je pokazalo da su prvi hrvatski prepjevi Verlainea objavljeni na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće iz pera pisca i esejista Artura Grada (1898.) i pjesnika Dragutina Domjanića (1903.). Tijekom sljedećih desetljeća, poeziju *Sirotog Leliana* hrvatskoj su čitateljskoj publici približili i mnogi drugi prevoditelji (Katalenić Jeretov, Maraković, Krstulović, Pavelić, Nazor, Ježić, Šaula, Gamulin, Milićević, Čorak, Mrkonjić, Tomasović). Među njihovim radovima, posebno mjesto pripada pjesmi *Chanson d'automne* koja je doživjela čak pet prepjeva na hrvatski jezik (Domjanić, 1925.; Nazor, 1941.; Ježić, 1941.; Milićević, 1988.; Čorak i Mrkonjić, 1988.). Središnji dio ovoga rada usredotočio se, stoga, na usporednu traduktološku analizu triju njezinih prepjeva (Domjanić, Milićević, Čorak i Mrkonjić), utemeljenu na polisistemskoj teoriji Itamara Evena-Zohara i postavkama o pjesničkom prevođenju Efima Etkinda. U analizi je posebna pozornost posvećena problemima s kojima se suočava prevoditelj poezije, bilo da je riječ o specifičnostima poezije kao književne vrste ili o osobinama individualnih autorskih poetika. Traduktološka analiza triju izabranih hrvatskih prepjeva još jednom je potvrdila tezu o prevođenju kao procesu ponovnog stvaranja književnoga djela.

Ključne riječi: prijevod, hrvatski, Verlaine, polisistemska teorija, ekvivalencija