

Le problème du rythme dans les traductions des poètes du 19e siècle

Kurtoić, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:801614>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



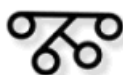
**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ROMANISTIKU**

**DIPLOMSKI STUDIJ FRANCUSKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI
SMJER: PREVODITELJSTVO**

Karla Kurtoić

Pitanje ritma u prijevodima francuskih pjesnika 19. stoljeća

Diplomski rad



Mentorica:
dr.sc. Marija Paprašarovski, viša lektorica

2020.

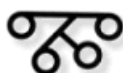
UNIVERSITÉ DE ZAGREB
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES ROMANES

MASTER DE LA LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISE
MENTION : TRADUCTION

Karla Kurtoić

Le problème du rythme dans les traductions des poètes du 19^e siècle

Mémoire de master 2



Sous la direction de
Mme Marija Paprašarovski

2020

Un grand remerciement à tous mes amis et collègues qui ont contribué à ce que le processus de mon enseignement supérieur soit enrichissante – Marin, Anamarija, Franko, Luka, Petra, Helena et beaucoup d'autres. Merci aussi à tous les professeurs qui m'ont appris de regarder le monde les yeux ouverts.

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire de master, nous analysons les méthodes et les problèmes de la traduction du rythme dans la poésie du IX^e siècle. Les auteurs des poèmes analysés sont Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. Le travail est divisé en trois parties. Dans la première partie, la partie théorique, nous discutons les théories du rythme élaborées par Jean Mazaleyrat, Henri Meschonnic et Gérard Dessons pour jeter les bases de l'analyse des poèmes en nous appuyons surtout sur les problèmes de rythme. Nous comparons les analyses des textes français avec celles des traductions croates. Dans la deuxième partie, nous mettons ces théories en pratique en faisant attention à l'oscillation de la réalisation du rythme entre la métrique et les éléments non-métriques et l'évolution de la production du rythme d'un poète à l'autre. Finalement, dans la troisième partie, nous proposons une analyse traductologique des traductions pour réfléchir sur les idées de la traduction du rythme d'une langue à l'autre. Nous nous penchons aussi sur les problèmes tels que la perte, la compensation et l'intraduisible.

Mots clés : rythme, poésie, vers, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, traductologie

SAŽETAK

U ovom ćemo diplomskom radu analizirati metode i probleme koji se javljaju pri prevođenju ritma u poeziji 19. stoljeća. Autori pjesama koje ćemo analizirati su Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud i Stéphane Mallarmé. Rad je podijeljen u tri dijela. U prvom, teorijskom dijelu, slijedit ćemo teorije o ritmu u francuskom jeziku koje su razvili Jean Mazaleyrat, Henri Meschonnic i Gérard Dessons. Definiranjem previla za identificiranje elemenata ritma postaviti ćemo temelj za kasniju analizu pjesama. Također ćemo usporediti načine analize hrvatskih i francuskih tekstova. U drugom ćemo dijelu tu teoriju upotrijebiti u praksi te analizirati pjesme i njihove prijevode. Obratit ćemo posebnu pozornost na razlike u načinu ostvarenja ritma, a osobito izmjenjivanje elemenata koji se temelje na metrici i onih koji se na njoj ne temelje, te evoluciju proizvodnje ritma od jednog pjesnika do sljedećeg. Naposljetku, u trećem ćemo dijelu provesti traduktološku analizu prijevoda te se osvrnuti na ideje o prevođenju ritma iz jednog jezika u drugi, o gubicima u prijevodima, kompenzaciji i neprevodivosti.

Ključne riječi: ritam, poezija, stih, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, traduktologija

INTRODUCTION	1
1. QU'EST-CE LE RYTHME ?	2
2. LE RYTHME SELON LES PRINCIPES DE LA METRIQUE	3
2.1. LA METHODE DE L'ANALYSE – L'ACCENT METRIQUE.....	3
2.1.1. <i>Deux voyelles en contact</i>	4
2.1.2. <i>Le problème d'e caduc</i>	5
2.2. LE RYTHME DES STROPHES ; LA RIME	6
3. LE RYTHME SELON LES PRINCIPES NON-METRIQUES.....	7
3.1. LA METHODE DE L'ANALYSE – LES ACCENTS NON-METRIQUES.....	8
3.1.1. <i>L'accent de groupe</i>	8
3.1.2. <i>L'accent prosodique</i>	10
3.1.3. <i>L'accent d'attaque</i>	10
4. LE RYTHME DES VERS CROATES.....	11
5. L'ANALYSE DE QUELQUES POEMES ET DE LEURS TRADUCTIONS.....	12
5.1. CHARLES BAUDELAIRE	13
5.2. ARTHUR RIMBAUD	26
5.3. STEPHANE MALLARME.....	34
6. L'ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE.....	44
6.1. TRADUIRE DES FORMATIONS DU RYTHME	44
6.2. LA PERTE ET LA COMPENSATION.....	48
6.3. L'INTRADUISIBLE	52
7. CONCLUSION.....	54
BIBLIOGRAPHIE :	56

Introduction

Le 19^e siècle est une période des grands changements dans les arts, c'est le début des préparations pour le grand tournant qui engendrera les courants tels que le modernisme et le post-modernisme. La poésie du 19^e siècle, représentée ici par Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, est caractérisée par les ruptures avec la tradition et les innovations rythmiques. En plus, Hugo Friedrich affirme qu'après le romantisme, pour les vers écrits en Europe, l'aspect sonore est plus important que l'aspect sémantique – les poèmes sont emplis par les associations (Friedrich 1985 : 54). Nous nous concentrons sur cet aspect dans ce mémoire – nous pouvons l'appeler l'aspect sonore, la mélodie, le rythme, ou même tout cela en même temps. Notre tâche est d'analyser la façon dont les traducteurs des poèmes écrits par les poètes post-romantiques et symbolistes ont interprété cet aspect sonore, de trouver les valeurs qu'ils ont attribuées au rythme des poèmes et de savoir comment ils ont décidé de traduire ce rythme – quelles étaient leurs priorités. Avant les chansons populaires telles que nous les connaissons aujourd'hui, les poèmes avaient leurs propres genres qui s'influençaient, comme les genres de la musique populaire aujourd'hui (Slamnig 1981 : 70). Nous considérons donc les traducteurs comme des interprètes de la musique – nous assumons que leur mission est de transmettre l'atmosphère au-delà des motifs et idées sémantiques d'un poème et d'aligner aussi la mélodie et le rythme du poème pour le public cible.

Dans la première partie de ce mémoire, la partie théorique, nous commencerons par la définition du rythme que nous utiliserons comme la base pour les stratégies de l'analyse du rythme dans les poèmes en utilisant les théories de Mazaleyrat et Meschonnic et Dessons. Notre analyse porte en fait sur deux types de rythmes : le rythme métrique et ce que nous proposons d'appeler le rythme non-métrique. Puis, nous spécifierons les méthodes sur lesquelles nous nous appuierons pour comparer les traductions en croate des poèmes écrits en français.

Dans la deuxième partie, partie pratique, nous analyserons les poèmes de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé. Les poèmes étaient sélectionnés pour arriver à la représentation des poèmes de forme traditionnelle (stricte, déjà établie, comme les sonnets) ainsi que ceux de forme plus libre (mais pas encore écrits en vers libre). Notre but est d'observer l'évolution du traitement du rythme (métrique ou « non-métrique ») à travers les œuvres de ces trois poètes et de vérifier s'il est possible pour les traductions de suivre les changements de la tradition imposés par les poètes.

La troisième partie sera une réflexion traductologique, où nous observons ce que la traduction de la poésie implique en nous appuyant sur des théories traductologiques (Berman,

Meschonnic, Eco, Ricœur, Rueff) pour analyser les approches des traducteurs dont les traductions nous avons analysées.

1. Qu'est-ce le rythme ?

Dans l'histoire, le français était considéré comme la langue de la raison, des sciences, regardé comme « une langue sans rythme » (Dessons et Meschonnic 1998 : 68) qui n'était pas appropriée pour la fonction poétique. Cette prémisse est fondée sur une fausse conviction que le rythme est, en fait, la métrique, et qu'il n'y a pas de rythme dans la prose (Dessons et Meschonnic 1998 : 68). Même Valéry a écrit toujours au XX^e siècle : « Les poètes français ne sont généralement que peu connus et peu goûtés de l'étranger. On nous accorde assez aisément l'avantage de la prose ; mais la puissance poétique nous est chichement et difficilement concédée » (Valéry 1924 : 1). En français, l'accent des mots est toujours sur la dernière syllabe, mais pas nécessairement d'un mot d'orthographe (ou mot sémantique), mais de ce qu'on appelle le mot phonétique. Comme les mots eux-mêmes n'ont pas d'accent et que ce sont donc les groupes de mots qui le portent, on perpétuait cette « idée reçue que le français n'a pas (ou peu) de rythme » (Meschonnic 1999 : 336). Cependant, cette même notion s'appelle parfois un groupe rythmique (Desnica-Žerjavić 1996 : 43) puisqu'il est la base, en fait, du rythme – « dans la chaîne verbale, la répétition de ces accents qui crée le sentiment du *rythme* » (Mazaleytrat 1974 : 13, souligné par l'auteur). On dit que le rythme existe dans la poésie quand certains éléments se produisent dans les « intervalles proportionnelles et perceptibles » (Mazaleytrat 1974 : 14) et si les mots phonétiques suivaient les structures métriques déjà établies et régulières, c'est exactement cela que serait l'effet – un rythme très harmonique. Même Mallarmé a constaté que l'alexandrin n'a pas été créé par personne, mais qu'il a tout simplement émergé (Dessons et Meschonnic 1998 : 84), ce qui implique que le rythme d'alexandrin est quelque chose de naturel pour les oreilles humaines. Mais nous verrons quel effet se produit lorsque les bornes métriques sont franchies. Si la structure métrique est suivie au moins dans une partie du poème ou si le poème a une forme déjà établie (comme un sonnet composé en alexandrins), le lecteur accentuera toujours les syllabes en suivant le schéma déjà établi selon lequel la répétition régulière des accents crée le rythme (c'est-à-dire, il est désirable que l'accent métrique ne change pas la place). Mais les accents des syllabes à la fin des mots phonétiques ne sont pas éliminés dans ce cas – ils sont nécessaires pour la compréhension du texte (Desnica-Žerjavić 1996 : 46). Nous pouvons donc percevoir que le rythme apparaît des deux sources différentes – c'est précisément pour cela que, dans ce mémoire, nous avons divisé

le rythme en deux catégories. Cette séparation ressemble aussi au principe de Polivanov, qui « distinguait dans chaque métrique un principe canonique et des choses non prescrites » (Dessons et Meschonnic 1998 : 103). Les composants de rythme non-canonique sont dans ce cas les autres types de rythme – le « rythme accentuel interne » et le « rythme prosodique interne » (Dessons et Meschonnic 1998 : 103). Nous utiliserons des catégories similaires dans l'analyse un peu plus tard pour vérifier si les traducteurs perçoivent et gardent le rythme selon les principes canoniques ou non-canoniques (nous les appelons les principes métriques et non-métriques). Pour conclure, il faut constater que dans ce mémoire nous suivons le principe que « [l]a condition nécessaire et suffisante de l'existence du vers, c'est le rythme. S'il ne s'impose pas, il faut le chercher » (Mazaleyrat 1974 : 57).

2. Le rythme selon les principes de la métrique

La métrique, comme le nom le dit, ne se concentre pas sur le rythme, mais sur le mètre. Bien qu'il soit important de reconnaître que le mètre n'est pas le rythme en entier, la structure métrique nous permet d'analyser le mètre comme un des aspects du rythme. Les vers français sont les vers principalement syllabiques et les syllabes, non pas les pieds, seront notre base dans cette analyse. Cependant, la métrique française est aussi, comme le soulignent Dessons et Meschonnic, « une métrique mixte, *syllabo-accentuelle* » (1998 : 24), et ils prennent l'alexandrin comme l'un des exemples pour soutenir cette constatation. Ils remarquent que « tout vers métrique, même trop court pour comporter une césure, est accentuel, puisque sa dernière syllabe comptée est une finale de groupe, à fonction démarcative, avec une rime ou non » (1998 : 24). Donc, dans les alexandrins, les accents se trouvent nécessairement sur la dernière syllabe comptée avant la césure et sur la dernière syllabe comptée du vers. Dans ce mémoire nous appellerons cet accent *l'accent métrique*, comme il est appelé par Dessons et Meschonnic. Pour découvrir le lieu de l'accent, il faut que nous fassions l'analyse métrique, la même qui s'utilise très souvent dans l'analyse des vers – c'est bien ce type d'analyse qui est souvent confondue avec l'analyse du rythme propre.

2.1. La méthode de l'analyse – l'accent métrique

Les syllabes qui portent l'accent métrique sont la dernière syllabe dans l'hémistiche (s'il existe) ou dans le vers (Dessons et Meschonnic 1998 : 145). Donc, premièrement, nous devons définir le nombre des syllabes dans un vers qui nous signale de quel type de vers il s'agit. Une syllabe dans la langue française est définie par la voyelle – « [o]n compte autant de syllabes que

l'oreille perçoit de voyelles » (Mazaleyrat 1974 : 33). Ils existent aussi d'autres règles concernant la délimitation précise des syllabes, mais dans ce mémoire nous n'y prêtons pas attention. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est de trouver le nombre des syllabes pour déterminer le type de vers, puisque « [c]e qui importe au rythme c'est le compte des syllabes, et non leur limitation précise dont même une scupuleuse [sic] transcription phonétique ne donnerait pas une rigoureuse représentation » (Mazaleyrat 1974 : 34). Mais même avec cette règle, ils existent toujours deux grands problèmes concernant cette analyse - la scansion dans le cas où il y a deux voyelles en contact, et le problème de l'*e* caduc.

La meilleure façon de présenter les connaissances théoriques qui nous aideront de gérer ces problèmes avec succès est d'utiliser un vers dont l'auteur est l'auteur de ce mémoire (le vers a été créé uniquement pour cette occasion) : « Tu vas fuir toute seule de mon cœur qui se venge ».

2.1.1. Deux voyelles en contact

Il faut que nous nous demandions si le verbe « fuir » compte une syllabe ou deux. Ils existent des règles pour la scansion dans la langue française basées sur l'étymologie. « La conjugaison du verbe *fuir* comporte étymologiquement la diérèse (fUgIre) » (Mazaleyrat 1974 : 49). Cependant, Mazaleyrat observe que dans les deux exemples de vers fournis dans son livre, l'un de Malherbe et l'autre de Corneille, le verbe « fuir » est scandé différemment, une fois en synérèse (comme une syllabe), et une fois en diérèse (en deux syllabes). Mazaleyrat nous avertit que « [l]a tradition des règles restera forte dans toute la poésie régulière, romantisme et symbolisme compris » (1974 : 53), bien qu'il reconnaisse qu'ils existent des éléments qui peuvent l'influencer et changer, comme l'accoutumance, la couleur des mots, les niveaux lexicaux etc. (1974 : 53). Il indique aussi que « la prosodie des voyelles en contact passe au plan de style » (1974 : 53), ce qui nous signale que la réalisation de la synérèse ou la diérèse en concordance avec l'étymologie de la langue française ou en enfreignant les règles de l'étymologie peut indiquer que l'auteur a choisi pour son poème un certain niveau de style. Nous sommes dans ce mémoire guidés par deux principes : que « plus un mot est usuel et familier, plus il est sensible aux tentations de la synérèse, plus il paraît noble ou savant, moins elles ont de prise sur lui » (Mazaleyrat 1974 : 48) et que la structure métrique est la priorité et « [i]l convient d'abord chercher la scansion propre à l'assurer » (Mazaleyrat 1974 : 56). Par exemple, si nous avons constaté qu'un poème est composé en alexandrins, au cas où il y aurait un mot avec deux (ou plusieurs) voyelles en contact, nous devons le scander de façon à assurer

(si cela est raisonnablement possible) que le vers dans son ensemble est l'alexandrin. Donc, dans notre vers qui est donné à titre d'exemple, le verbe « fuir » ne compte qu'une syllabe, car ce n'est pas un mot qu'on considérerait formel et que ce vers a le potentiel d'être un alexandrin très régulier. En apercevant le verbe en synérèse, nous assurons que le nombre des syllabes correspond au nombre des syllabes d'un alexandrin classique. Cette scansion peut rendre le vers moins formel et traditionnel, moins aère, plus serré.

2.1.2. Le problème d'*e caduc*

Le deuxième problème qui concerne la scansion est l'*e caduc*. L'*e caduc* peut se trouver à la fin ou au milieu d'un mot. S'il se trouve à la fin d'un mot quand il n'est pas compté, cette notion s'appelle apocope, et s'il se trouve au milieu d'un mot quand il n'est pas compté, cela s'appelle syncope.

La question reste à savoir d'abord si cette voyelle peut appuyer une syllabe qui doit être comptée. La réponse est – oui et non. Cette caractéristique de l'*e caduc* dépend, dans le domaine de la poésie, de sa position dans le vers. En gérant ce problème nous sommes guidés principalement par la règle qu'il faut chercher la scansion adéquate – le rythme général du poème guide la scansion. Cependant, il y a des situations courantes (nous ne parlons pas des règles, mais seulement des possibilités) qui méritent d'être mentionnées.

Parlons d'abord de l'apocope, qui se passe quand un *e caduc* à la fin d'un mot n'est pas compté. La première possibilité est que « [s]elon la prosodie traditionnelle une syllabe féminine surnuméraire (13^e d'un alexandrin par exemple) ne compte pas dans la perception rythmique globale » (Mazaleyrat 1974 : 58). Autrement dit, il se passe souvent que la dernière syllabe, si elle est portée par un « e » caduc, n'est pas comptée (nous pouvons même dire qu'elle n'existe pas). La deuxième possibilité est ce qui s'appelle la césure épique, qui signifie que la dernière syllabe dans un hémistiche n'est pas comptée si elle est portée par l'*e caduc*. Cette apocope « disparaîtra de la prosodie classique », mais « [e]lle reparaitra dans le vers moderne » (Mazaleyrat 1974 : 60) – c'est donc une caractéristique très moderne qui se trouve dans tous les poèmes analysés dans ce mémoire. La troisième possibilité est l'élision – « un *e final* suivi d'une initiale vocalique ou d'un *h non aspiré* » (Mazaleyrat 1974 : 63) n'est pas compté.

Quant à la syncope (*e caduc non compté au milieu d'un mot quand il n'est pas compté*), la première situation possible est que l'*e caduc* se trouve entre deux consonnes dans la chaîne phonique et dans ce cas « il garde sa valeur syllabique » (Mazaleyrat 1974 : 63), mais

seulement « à condition que sa "chute" n'entraîne pas une suite de trois consonnes successives » (Dessons et Meschonnic 1998 : 120). La deuxième possibilité est que l'*e* caduc se trouve après une voyelle à la fin du mot, et dans ce cas il n'est pas compté dans la majorité des cas, mais s'il est compté, il fonctionne comme « un commentaire de style » (Mazaleyrat 1974 : 67). Il est possible d'approfondir la discussion sur l'*e* caduc, l'apocope et la syncope, mais pour notre mémoire, les cas que nous avons mentionnés sont suffisants.

Toutefois il faut parler de l'effet que l'apocope et la syncope (ou leur absence) produisent au niveau de style. La disparition ou non de l'*e* caduc est plus liée à l'esthétique que le problème du choix entre la diérèse ou la synérèse. Sans l'*e* caduc, les vers sont exigus, pointus – nous les sentons comme tels à cause d'une multitude de consonnes serrées l'une contre l'autre. Si nous comptons l'*e* caduc (ou la majorité de ses occurrences), on sent la « lenteur et poids des mots, équilibre phonétique des syllabes [...], mais aussi raideur archaïque et caractère artificiel de la diction » (Mazaleyrat 1974 : 64). Mazaleyrat mentionne l'exemple d'un vers célèbre de Victor Hugo qui a été modifié par Jules Vendriès : le vers original « Donne lui tout de même à boire, dit mon père » et la version modifiée « Donn'lui tout d'même à boire un' goutt'd'eau, dit mon père » ont le même nombre des syllabes (Mazaleyrat 1974 : 38) – la différence est que dans le vers original on garde l'*e* caduc, et dans la version modifiée ce n'est pas le cas. La différence du style est évidente – les consonnes dans le vers original sont liées par les voyelles et la sonorité du vers est plus ouverte et solennelle, même plus traditionnellement poétique, alors que la version modifiée ressemble plus à la langue quotidienne, elle est plus brusque.

Pour démontrer ces règles sur un vers concrète, nous utilisons notre vers « Tu vas fuir toute seule de mon cœur qui se venge ». On a déjà mentionné que ce vers a le potentiel d'être un alexandrin classique, donc il doit compter douze syllabes. Le premier *e* caduc est dans le mot « toute » - ce mot n'est pas placé à la fin du vers ni à l'hémistiche, donc nous comptons deux syllabes dans « toute ». Le mot « venge » est placé à la fin du vers, donc nous ne comptons pas le *e* final. Le mot « seule » se trouve à la fin de l'hémistiche – qu'est-ce que nous faisons avec le nombre des syllabes ? Dans ce vers, nous choisissons l'apocope avant la césure parce que nous devons compter six syllabes dans cet hémistiche : « Tu vas fuir toute seul(e) de mon cœur qui se veng(e) ».

2.2. Le rythme des strophes ; la rime

Le rythme sur le niveau de la strophe est également important pour une analyse complète qui

nous guidera vers une comparaison juste des poèmes originaux et de leurs traductions. La strophe est un « groupement des vers en unités d'ensemble perceptibles » (Mazaleyrat 1974 : 75). Ces groupements sont liés, entre autres, par les éléments « constantes sonores » (Mazaleyrat 1974 : 75), comme la rime. La rime est, strictement dit, un aspect non-métrique, mais les structures métriques se fondent sur la rime si souvent que c'est un élément essentiel pour fabriquer des vers métriquement convenables. Ce qui nous intéresse est de savoir si la rime relie les vers. Est-ce qu'ils existent des rimes internes dans un vers ? Et s'il n'y a pas de rime, est-ce que les vers sont liés par un autre moyen, comme les homophonies en fin de vers (Mazaleyrat 1974 : 82) ? La strophe peut aussi être liée par le principe « d'ordre rythmique » (Mazaleyrat 1974 : 78). Dans ce cas, il s'agit de la répétition d'un certain élément, qui peut être un motif métrique, un mot ou un syntagme. La troisième chose sur laquelle nous nous concentrerons est, bien sûr, « l'isolement visuel par les blancs » (Mazaleyrat 1974 : 81) qui est l'élément le plus évident de la séparation des strophes. Les traducteurs peuvent changer les unités du poème originel afin de le traduire d'une manière qui correspond à leurs visions.

3. Le rythme selon les principes non-métriques

Dans la deuxième partie de l'analyse, nous nous concentrons sur les éléments non-métriques. Cet aspect peut être identifié tout simplement comme un aspect prosodique en tenant compte du fait que la prosodie est définie comme « les phénomènes relatifs à la composante phonique d'un discours » (Dessons et Meschonnic 1998 : 137). Cependant, nous avons choisi d'appeler ces principes « non-métriques » au lieu de « prosodiques » pour que le nom soit plus précis et parce que l'un des accents que nous définirons sera appelé « prosodique ».

Pour réaliser cette analyse, nous utiliserons trois accents : accent de groupe, accent prosodique et accent d'attaque. Premièrement, nous devons définir comment ces accents se manifestent dans un poème. Nous les appelons les accents non-métriques car ils ne dépendent pas de métrique. Ces accents frappent les syllabes soulignées par la structure des consonnes et voyelles du poème. Chaque poème soit construit pour transmettre un message, ce qui pourrait impliquer que l'aspect sémantique est plus important que l'aspect phonique – « c'est l'opposition des constituants du signe : le choix entre traduire le sens, ou traduire la forme » (Meschonnic 1999 : 173). En réalité, le poète choisit précisément certains mots pour son poème pour une raison ou une autre. C'est pourquoi il est important de découvrir quelles syllabes sont accentuées hors de l'accentuation métrique, à l'intérieur du système prosodique.

3.1. La méthode de l'analyse – les accents non-métriques

3.1.1. L'accent de groupe

Le premier des trois accents non-métriques que nous introduisons dans ce mémoire est l'accent de groupe. Cet accent, donc, « marque les articulations de la syntaxe » (Mazaleyrat 1974 : 110), et la syllabe accentuée est la dernière syllabe du groupe syntaxique. En suivant la catégorisation de Dessons et Meschonnic, nous définirons les sous-groupes : le groupe de l'adjectif, de l'adverbe, du verbe et du pronom personnel.

Commençons par le groupe le plus compliqué, celui de l'adjectif (nous ajoutons un complément nominal dans cette catégorie aussi). L'adjectif se trouve, bien sûr, dans un groupe nominal, et il peut être placé avant ou derrière le nom, il peut être composé d'un ou de plusieurs mots, et il peut être déterminatif ou discriminatif (Dessons et Meschonnic 1998 : 132-133). Et cette dernière particularité est celle qui nous aidera à déterminer si le groupe nominal est accentué un ou deux (ou même plusieurs) fois. L'existence d'un accent secondaire (ou d'autres accents) dans un groupe nominal dépend de la signification – « la valeur déterminative du morphème déterminant (adjectif ou g[r]oupe nominal) tend à ne faire qu'un seul groupe rythmique, et la valeur discriminative, à en créer deux » (Dessons et Meschonnic 1998 : 133). Cela signifie que dans l'analyse il sera nécessaire que nous interprétions le vers et décidions s'il le groupe nominal porte un accent (déterminative) ou que nous pouvons compter plusieurs accents dans le résultat du rythme prosodique à la fin de l'analyse (or, si le déterminatif est discriminative). L'inverse est parfois aussi possible – le rythme change la signification et par conséquent la valeur de l'adjectif est « parfois indécidable » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134). Dans ce cas, c'est peut-être important de garder cette ambiguïté dans la traduction aussi.

Il est plus facile d'analyser et déterminer les accents d'autres groupes mentionnés. Poursuivons par le groupe adverbial. Les adverbes peuvent modifier une phrase entière ou seulement un élément de la phrase (par exemple, un adjectif ou un autre adverbe) et en déterminant la place de l'accent il faut toujours prendre en compte « le lien entre la fonction et l'accentuation » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134). Quand l'adverbe fait partie de la locution verbale, il « porte ou non l'accent selon qu'il détermine ou non le groupe » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134). L'adverbe de phrase, comme un élément plus indépendant, porte son propre accent, ce qui est compris comme la valeur discriminative, et souvent les adverbes utilisés de cette façon sont séparés par une ponctuation. Quand l'adverbe détermine un autre

élément, il fait partie du « groupe rythmique qu'il forme avec le morphème déterminé » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134). S'il modifie un adjectif ou un adverbe, "il est alors antéposé et ne porte pas d'accent » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134). Si l'adverbe est postposé dans un tel groupe, il existe une « tendance à détacher l'adverbe » (Dessons et Meschonnic 1998 : 134), ce qui lui donne une valeur discriminative, or, dans ce cas l'adverbe modifie plutôt la phrase entière. Il est donc nécessaire d'interpréter la signification et de décider quelles syllabes portent l'accent.

Quant aux verbes, ils sont en général accentués, sauf les « auxiliaires temporels (avoir, être, venir de, aller) » (Dessons et Meschonnic 1998 : 135), les « auxiliaires modaux (pouvoir, devoir, savoir, vouloir, falloir, suivis d'un infinitif) » et « l'auxiliaire factitif (faire, suivi d'un infinitif) » (Dessons et Meschonnic 1998 : 135) – cependant, tous ces verbes peuvent être aussi accentués dans des contextes où ils ne sont pas utilisés comme auxiliaires. Le verbe être est inaccentué aussi « quand il est en fonctions d'auxiliaire temporel [...], d'auxiliaire du passif [...] ou de copule attributive » (Dessons et Meschonnic 1998 : 136). Dans les locutions verbales, comme « j'ai eu peur » (Dessons et Meschonnic 1998 : 136), l'accent est porté par la syllabe finale du groupe. La valeur déterminative et discriminative peut aussi être distinguée pour les verbes – par exemple, dans le syntagme « les chats miaulent » (Dessons et Meschonnic 1998 : 136), il est possible d'accentuer le nom « chats » et aussi le verbe « miaulent » (valeur discriminative, deux accents), ou seulement le verbe (valeur déterminative, un accent), selon le sens imposé par le contexte.

Finalement, où se trouve l'accent des pronoms ? Le pronom personnel atone est accentué selon sa place dans la phrase et il n'est pas toujours inaccentué, même s'il s'appelle « atone ». Si la forme qui est normalement inaccentuée est placée après le verbe et constitue la syllabe finale d'une locution verbale, elle devient accentuée. Les formes toniques sont toujours accentuées.

En général, les accents de groupe (or, les fins des groupes syntaxiques) coïncident avec les accents métriques (les syllabes à la fin de l'hémistiche ou du vers) dans les poèmes dont la structure est classique. Meschonnic et Dessons disent dans leur livre : « Quand le rythme n'est pas confondu avec la mélodie, l'accentuation de groupe est pratiquement le seul phénomène rythmique connu, et reconnu » (1998 : 137). Les phénomènes qui rompent l'harmonie de la syntaxe et la métrique sont les enjambements. Jusqu'au XIX^e siècle, seulement l'enjambement entre les vers était toléré, mais aux XIX^e et XX^e siècles, les poètes ont commencé à jouer avec

la structure du vers classique lui-même et à affaiblir sa rigidité (Dessons et Meschonnic 1998 : 149) en ignorant la césure, ce qui crée un enjambement interne. Donc, les vers plus modernes comportent plus de divergences entre la syntaxe et la métrique.

3.1.2. L'accent prosodique

Le nom que nous proposons pour le deuxième des trois accents non-métriques est l'accent prosodique. Il se manifeste par la répétition d'un phonème afin que « chaque occurrence de ce phonème accentue *la syllabe* dont il fait partie » (Dessons et Meschonnic 1998 : 137, souligné par l'auteur). Or, en général on appelle ce phénomène l'allitération. On pourrait y ajouter aussi l'assonance, mais nous ne l'incluons dans cette analyse à cause du caractère « trop instable » (1998 : 138) de la voyelle, qui « change de valeur selon la consonne d'appui » (1998 : 138).

Ce qui est important, c'est de définir le type de consonnes répétées et leur proximité pour qu'on puisse affirmer que le vers (ou même la strophe) est lié par l'allitération. Pour ce mémoire, conformément à la théorie de Dessons et Meschonnic, nous ne considérons comme accentuel que les consonnes ouvrantes, c'est-à-dire ceux au début d'une syllabe. L'exception est la consonne finale « en fonction de liaison » (Dessons et Meschonnic 1998 : 139), qui peut se trouver en position ouvrante d'une syllabe, mais ne se compte comme une consonne forte parce qu'elle est « affaiblie par cette position » (1998 : 139). Quant à la proximité des consonnes répétées, elles « doivent être relativement proches » (1998 : 140). En fait, il est inutile de fixer des règles strictes ici. L'unité que nous devons observer est le poème dans son ensemble, et il faut faire attention à la reprise d'un même élément lexical, syntaxique ou sémantique, ainsi qu'à la signification et structure du poème dans son ensemble, ce qui signifie que nous ferons l'analyse prosodique de chaque poème respectivement, et nous expliquerons nos choix. Nous marquerons la consonne qui se répète au moins deux fois dans un vers pour que notre analyse soit uniforme. Mais cela ne veut pas dire que chaque consonne marquée par le symbole pour l'accent prosodique dans notre représentation visuelle crée l'allitération. Nous soulignerons l'allitération dans l'analyse écrite.

3.1.3. L'accent d'attaque

Le troisième accent dans notre analyse est l'accent d'attaque. Similairement à l'accent prosodique, l'accent d'attaque est porté par une consonne, or, plus précisément, « par la consonne qui se trouve en initiale d'un groupe rythmique » (Dessons et Meschonnic 1998 : 141). Cependant, il est aussi possible qu'une voyelle réalise l'effet similaire à celui d'une

consonne. Cela peut arriver quand on utilise un coup de glotte, ce qui est « une fermeture de la glotte, suivie de son ouverture brusque » (1998 : 142). Dans ce mémoire, nous tenons compte d'un coup de glotte quand une voyelle se trouve au début d'un groupe rythmique et qu'elle est précédée par un tiret ou un guillemet (en tout cas, elle doit être soulignée par la ponctuation) ou que le mot commençant par une voyelle est écrit en italique (1998 : 142-143). En général, le mot commençant par une voyelle doit être marqué d'une manière ou une autre pour que sa première syllabe soit accentuée par l'accent d'attaque. Mallarmé a dit : « C'est là, à l'attaque, que réside vraiment la signification » (Mallarmé, cité dans Dessons et Meschonnic 1998 : 141) – nous verrons quelle est l'importance de cet accent dans sa poésie.

4. Le rythme des vers croates

Après les analyses du rythme des poèmes en français, nous arriverons à une conclusion concernant les éléments sur lesquels le rythme est appuyé et passons aux analyses des traductions pour les comparer aux textes originaux. Pour cela, il faut aussi clarifier les règles de la versification croate selon lesquelles nous observerons les caractéristiques métriques et rythmiques des traductions.

Il faut premièrement expliquer qu'il existe plusieurs types de versification croate. Comme toutes les traductions dans ce mémoire ont été faites après le XIX^e siècle, la versification utilisée dans ces traductions est basée sur les accents des mots¹ et le nombre des syllabes – nous l'appellerons la versification syllabo-accentuelle², donc le même nom qu'on a donné au type de versification française dans la section 2. C'est le système qui s'utilise le plus souvent pour les traductions (Slamnig 1981 : 143). On a emprunté les noms des types d'accents dans les vers à la métrique latine classique, qui a été basée sur les pieds (1981 : 7). C'est pour cela que nous mentionnons les trochées, les iambes etc., et cela ne signifie pas que nous comptons les pieds dans les vers croates. Nous comptons les syllabes accentuées et non accentuées suivant le système accentuel standardisé et nous définissons les vers par le type des suites accentuelles qui apparaît le plus souvent. Il n'est pas nécessaire que chaque suite accentuelle

¹ En croate, chaque mot a une structure des syllabes accentuées fixe, or, les accents sont pour la plupart comptés à la base du mot orthographe, et non le mot phonétique.

² Slamnig dit aussi que la versification syllabo-accentuelle n'est pas nécessairement la façon la plus correcte d'analyser les vers croates – elle est maintenant utilisée traditionnellement, mais la langue croate connaît une telle variété des dialectes que c'est trop difficile de savoir si un vers est composé des trochées ou iambes. Il conclut que ce serait plus adéquat d'utiliser plus souvent la versification syllabique, donc celle qui est basée seulement sur le nombre de syllabes (Slamnig 1981 : 39). Cependant, dans ce mémoire nous utiliserons le système traditionnel.

soit la même, ce qui s'appelle une approche statistique (1981 : 73). Pour notre analyse il est important de aussi noter que le trochée est considéré comme le rythme des vers avec un nombre pair des syllabes en croate (Slamnig 1981 : 116).

Comme l'accent en croate n'est pas porté par le groupe phonétique, mais par chaque mot individuel, il n'est pas nécessaire de chercher les accents de groupe. Les autres aspects (la prosodie, l'accent d'attaque) peuvent être analysés de même manière que dans les vers français, si besoin il y a.

5. L'analyse de quelques poèmes et de leurs traductions

Dans la partie suivante nous analyserons le rythme des poèmes choisis selon les principes que nous venons d'établir dans l'introduction. Ce qui nous intéresse dans l'analyse c'est de savoir si les traducteurs ont accordé plus d'attention à l'accentuation métrique ou à l'accentuation non-métrique. Nous analyserons des poèmes de trois poètes français, par ordre chronologique – Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Le but est de voir premièrement s'il y a des différences de la démonstration du rythme dans les poèmes de ces trois poètes, et, si oui, dans quel sens ? Nous observerons cette évolution du rythme et des manières dont il se manifeste. Pour que cette comparaison soit possible, nous avons choisi des poèmes de chaque poète dont le type de structure est similaire – on analysera au moins un poème dont la structure est plus réglée et puis au moins un poème dont la structure est moins réglée, à savoir celle qui ressemble plus au vers libre, mais qui ne l'est pas encore.

Après l'analyse de chaque poème, nous analyserons les traductions de ce poème pour comparer le rythme du texte original et celui de la traduction – du nombre des strophes et la rime au type de vers et le style.

Voici un tableau des symboles que nous utiliserons pour les accents mentionnés dans la visualisation de la structure rythmique qui nous aidera dans l'analyse :

accent de groupe	⊙
accent prosodique	‡
accent d'attaque	

Nous ne marquerons pas l'accent métrique par un symbole au-dessus des vers car il est impliqué qu'il existe à la fin de chaque hémistiche et de chaque vers. Cette approche nous permet de voir si l'accent de groupe coïncide avec l'accent métrique et, par conséquent, de

chercher si la structure syntaxique des vers suit la structure métrique. Si une syllabe est déjà marquée par le symbole de l'accent métrique ou de groupe, elle ne sera pas marquée encore une fois par le symbole de l'accent d'attaque.

5.1. Charles Baudelaire

Pour commencer, nous observerons la poésie de Charles Baudelaire (1821–1867), le poète symboliste français le plus connu. Ses vers ont déclenché une révolution – il était le premier des poètes maudits, et sa poésie a sans aucun doute influencé les poètes dont les vers nous analyserons ci-après. Quant à son approche au rythme, Baudelaire était toujours l'un des poètes qui considérait la rime, dans le sens prosodique, comme la base du rythme dans la poésie (Dayan et Evans, 2010 : 148). Cependant, il a aussi écrit ses fameux poèmes en prose, ce qui signifie qu'il avait indubitablement une vision plus futuriste de la poésie et qu'il a élargi sa compréhension de la poésie à partir de la forme classique et strictement réglée. Le style de Baudelaire est influencé par le romantisme, notamment par Edgar Allan Poe, mais les vers de sa poésie restent aussi sous l'influence classique (Valéry 1924 : 15). « *La composition*, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. [...] L'art classique se reconnaît à l'existence, à la netteté, à l'absolutisme de ses *conventions*. » (Valéry 1924 : 16, souligné par l'auteur). Baudelaire est un poète de transition, de changement, d'innovation, et il était « un des premiers écrivains français qui se soient passionnément intéressés à la musique proprement dite » (Valéry 1924 : 29), ce qui indique que Baudelaire était particulièrement attentif à la mélodie de ses vers.

Pour ce mémoire, nous analyserons trois poèmes de Baudelaire. Le premier, c'est l'un des poèmes les plus fameux, *L'Albatros*. C'est le deuxième poème dans la section *Spleen et Idéal* du recueil *Les Fleurs du Mal*. Ce poème était traduit plusieurs fois en croate, ce qui nous permet de comparer les approches de plusieurs traducteurs.

- | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|---|---|---|---|
| | ‡ | ⊙ | | ‡ | ⊙ | | | ⊙ |
| 1 | Souvent, pour s'amuser, // les hommes d'équipage | | | | | | | |
| | | ⊙ | | ⊙ | | | ⊙ | ⊙ |
| 2 | Preignent des albatros, // vastes oiseaux des mers, | | | | | | | |
| | | ⊙ | | | | ⊙ | | ⊙ |
| 3 | Qui suivent, indolents // compagnons de voyage, | | | | | | | |
| | | ⊙ | ‡ | ‡⊙ | ‡ | ‡ | | ⊙ |
| 4 | Le navire glissant // sur les gouffres amers. | | | | | | | |

- ⊙ ‡ ⊙ || ⊙ ‡ ⊙
- 5 A peine les ont-ils // déposés sur les planches,
 || ⊙ || ⊙ ⊙
- 6 Que ces rois de l'azur, // maladroits et honteux,
 ‡ ⊙ ⊙ ‡ ⊙ ⊙
- 7 Laissent piteusement // leurs grandes ailes blanches
 ‡ ⊙ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙
- 8 Comme des avirons // traîner à côté d'eux.

- || ‡ ⊙ || ⊙ ‡ ⊙
- 9 Ce voyageur ailé, // comme il est gauche et veule !
 ‡ ⊙ ⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙
- 10 Lui, naguère si beau, // qu'il est comique et laid !
 || ⊙ ‡ ‡ ⊙ ⊙
- 11 L'un agace son bec // avec un brûle-gueule,
 || ‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙ || ⊙ ‡ ⊙
- 12 L'autre mime, en boitant, // l'infirmes qui volait !

- || ⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙
- 13 Le Poète est semblable // au prince des nuées
 || ⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙ ⊙
- 14 Qui hante la tempête // et se rit de l'archer ;
 ⊙ ‡ ‡ ⊙ ⊙ ⊙
- 15 Exilé sur le sol // au milieu des huées,
 || ⊙ || ⊙ ‡ ‡ ⊙
- 16 Ses ailes de géant // l'empêchent de marcher.

Analysons d'abord la structure métrique du poème, qui est très régulière – le poème est composé de 4 quatrains, ce qui maintient déjà une symétrie. Chaque quatrain est composé en quatre alexandrins. Les alexandrins sont rimés par les rimes croisées et en grande partie suffisantes ou riches, avec alternance entre les rimes masculines et féminines, ce qui est une caractéristique traditionnelle (Mazaleyra 1974 : 75). Cela indique que Baudelaire observe les règles classiques pour la composition de ce poème. Il existe aussi la rime interne, par exemple dans les vers 6 (rois – maladroits) et 11 (bec – avec). Cependant, quant aux alexandrins dans ce poème, il est clair que le poète s'est permis d'être plus libre. Dans le vers 3, par exemple, la césure du vers coupe un groupe nominal (nous l'appelons parfois aussi enjambement interne), et par conséquent l'adjectif « indolents » est accentué par l'accent métrique même s'il est antéposé au nom « compagnons » et il devrait perdre son accent de groupe. Mais ce n'est pas

le seul cas – le vers 5 est déstabilisé de même façon, et le vers 10 commence par un mot monosyllabique qui est séparé par une virgule et, par conséquent, accentué. En général, il est possible de conclure que la structure est rigide, mais qu'il existe aussi la tendance à l'affaiblissement des règles strictes. Nous pouvons observer que Baudelaire obéit aux règles classiques concernant l'*e* muet – ceux qui se trouvent à la fin d'un hémistiche ou d'un vers ne se prononcent pas, tout comme les *e* muets devant un mot commençant par une voyelle. C'est seulement dans un vers que les règles sont enfreintes, et c'est le vers 3, où le *e* caduc à la fin du mot « suivent » doit être prononcé pour que l'hémistiche soit composé de 6 syllabes, bien que le mot suivant commence par une voyelle (il y a une virgule entre les deux mots donc cette pause peut expliquer l'*e* qui n'est pas lié, mais la même situation existe au vers 12, et le *e* caduc avant la virgule reste muet). Voilà un autre élément qui indique que Baudelaire suit la tradition classique, mais qu'il expérimente un peu aussi.

Quant à l'accent prosodique, ils ne sont pas très nombreux ni situés stratégiquement. Le meilleur exemple est le vers 11, en particulier les mots « agace son », qui créent deux syllabes consécutives accentuées prosodiquement par la même consonne, ce qui semble maladroit. Donc, l'allitération existe dans ce poème, mais elle n'est pas un élément crucial pour le rythme en général.

Les accents d'attaque affirment en grande partie la structure métrique du poème, mais dans les vers 2 et 7 ils soulignent les verbes, ce qui est particulier puisque les verbes ne se trouvent pas normalement au début des vers.

On peut conclure que ce poème s'appuie sur la structure métrique régulière et la rime comme les fondations du rythme, mais qu'il comporte aussi quelques éléments plus modernes. Analysons maintenant les traductions.

ALBATROS

Često za zabavu mornari na brodu
Love albatrose, bijele morske ptice
Što prate brodove uz duboku vodu
Kao ravnodušne, tihe suputnice.

ALBATROS

Dokoni mornari počesto se sjete
Da za razonodu albatrose love,
Kad poput nehajnih suputnika lete
Oko lađa što nad gorkim jazom plove.

Tek što ih uhvate i na daske stave,
Vladarice neba nespretno i bijedno
Spuste svoja krila i, pognute glave,
Drže ih ko vesla postišeno, čedno.

O, kako je mlohav taj putnik krilati!
Nedavno prekrasan, kako li je ružan!
Netko mu kljun draži onim što dohvati,
Drugi oponaša hod mu tako tužan.

Pjesnik je nalik tom gospodaru neba
Što živi u buri i carskog je roda,
U zemaljskoj hajci nema što mu treba
I silna mu krila ne daju da hoda.

Dunja Robić

Čim, svladani, stanu na daske palube,
Ti kraljevi zraka što jedra oblijeću,
Zbog golemih krila čar krasote gube:
Ko vesla ih vuku i s mukom se kreću.

Gord, snježne bjeline, taj vladar prostranstva
Sad je jadno-ružan, nepodobnost prava:
Hramlje i tetura lišen dostojanstva
A prosta ga rulja rugom ismjehava.

I Pjesnik je sličan tom knezu vidika
Što prkosi buri i strijelcu na brodu
No prognan na zemlju, med soj pakosnika,
Divovska mu krila smetaju u hodu.

Vladislav Kušan

Comme nous voyons, les deux traductions ont gardé la symétrie visuelle du poème original – quatre quatrains. Elles sont aussi composées en alexandrins rimés par les rimes croisées, mais l'approche à la construction des vers est différente. Dans la première traduction présentée, la traductrice utilise l'alexandrin d'une manière traditionnelle – chaque vers est divisé en deux parties égales par une césure et le rythme est fortement influencé par le trochée, même si dans les vers qui commencent par un mot monosyllabique qui n'est pas accentué, ce qui est le cas de plusieurs vers dans ce poème, la structure des accents dans les mots croates se bascule vers le caractère iambique. L'aspect prosodique n'est pas important pour le poème original, et il semble que la traductrice a conclu que les allitérations ne sont pas un moyen important pour construire le rythme dans la traduction non plus. La syntaxe coïncide avec la métrique, il n'y a pas d'enjambements. La traductrice n'a pas utilisé les mots archaïques pour créer une atmosphère plus monumentale ou solennelle pour compenser pour les alexandrins classiques de l'original qui la transmettent – la langue est contemporaine. Au total, c'est une traduction très claire – les vers sont assez réguliers, le rythme suit les règles métriques et le flux naturel de la langue croate moderne (or, ce qui est considéré naturel dans la poésie). Ce qui est aussi important pour Baudelaire, c'est que les rimes sont riches et lient les vers solidement. Peut-être que le but principal de la traductrice était de transmettre la signification sémantique des vers et les motifs typiques de Baudelaire plutôt que de garder la nature expérimentaliste de la métrique. Il est rarement possible de transmettre toutes les nuances d'un texte poétique dans une autre langue et c'est le traducteur qui doit choisir le but de sa propre interprétation.

Dans la deuxième traduction, les vers sont aussi des alexandrins, mais moins réguliers. Quant à la césure, elle est déplacée dans les vers 3 et 5, qui sont divisés de manière 5/3. C'est surtout dans les deux premières strophes que le rythme est moins réglé que dans la traduction précédente, peut-être aussi à cause des trochées moins soulignés (les accents des mots sont plus mixtes, par exemple). Cependant, les trochées sont toujours les porteurs du rythme dans la plupart des vers (leur importance n'est que diminuée, elle n'est pas disparu), et cela crée des vers à caractère syllabique mixte. Par exemple, une disparité rythmique est notable dans les vers « Gord, snježne bjeline, taj vladar prostranstva / Sad je jedno-tužan, nepodobnost prava », où le premier vers est composé de deux suites identiques d'une syllabe accentuée, puis un trochée et un amphibraque, ce qui est un rythme syncopé. Le deuxième vers est composé pour la plupart des trochées et il est donc contrasté au premier vers. Cela donne à cette traduction un certain caractère moderne (si nous considérons les trochées comme une certaine tradition pour les vers avec un nombre pair des syllabes). En outre, les rimes sont gardées comme dans le poème original et l'allitération n'a pas d'importance.

Il est possible d'observer ici la motivation des traducteurs – la première traduction approche ces vers de Baudelaire à la tradition et en faisant cela, elle rend la traduction plus accessible au public plus vaste. La deuxième traduction essaie de reproduire les ruptures avec la tradition de l'original, mais pas de la même manière que l'original – à la place des irrégularités dans la métrique, le traducteur se concentre plus à la puissance des accents dans les mots dans la langue croate. En faisant cela, il peut faire évoluer un peu le paysage de la tradition et peut orienter les changements des vers croates aussi.

Le deuxième poème de Baudelaire que nous analysons est *Spleen* LXXVI, qui fait partie aussi de la section *Spleen et Idéal*, mais qui est l'un des derniers poèmes. Ce poème a une structure moins traditionnelle.

SPLEEN LXXVI

- | | | | | | | | |
|---|---|---|-------|---|--------|-----|-------|
| | ‡⊙ | | ‡ ‡ ⊙ | | ‡ ‡ ‡⊙ | | ⊙ |
| 1 | J'ai plus de souvenirs // que si j'avais mille ans. | | | | | | |
| | | | ⊙ | | ‡⊙ | | ‡ ⊙ |
| 2 | Un gros meuble à tiroirs // encombrés de bilans, | | | | | | |
| | ‡ | ⊙ | ‡ | | ‡⊙ | ‡ | ⊙ ‡ ⊙ |
| 3 | De vers, de billets doux, // de procès, de romances, | | | | | | |
| | | ‡ | | ⊙ | | ⊙ ‡ | ‡ ⊙ |
| 4 | Avec de lourds cheveux // roulés dans des quittances, | | | | | | |

‡⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ ‡ ⊙
 5 Cache moins de secrets // que mon triste cerveau.
 ‡ ‡⊙ ‡ ‡ ⊙
 6 C'est une pyramide, // un immense caveau,
 ‡ ‡ ⊙ ‡⊙ ‡ ‡ ‡ ⊙
 7 Qui contient plus de morts // que la fosse commune.
 ‖ ‡ ‡ ⊙ ⊙ ⊙
 8 - Je suis un cimetière // abhorré de la lune,
 ⊙ ‖ ⊙ ⊙
 9 Où comme des remords // se traînent de longs vers
 ‖ ‡ ‡⊙ ⊙ ‡ ‡ ‡⊙ ‡⊙
 10 Qui s'acharnent toujours // sur mes morts les plus chers.
 ‖ ‡⊙ ‖ ⊙ ‡ ⊙
 11 Je suis un vieux boudoir // plein de roses fanées,
 ⊙ ⊙ ‡ ‡ ⊙
 12 Où gît tout un fouillis // de modes surannées,
 ‡ ‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙
 13 Où les pastels plaintifs // et les pâles Boucher
 ⊙ ⊙ ‡⊙ ‡ ‡ ⊙
 14 Seuls, respirent l'odeur // d'un flacon débouché.

⊙ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 15 Rien n'égale en longueur // les boiteuses journées,
 ‡ ⊙ ‡ ‡ ‡⊙ ‖ ‡ ‡ ⊙
 16 Quand sous les lourds flocons // des neigeuses années
 ‖ ⊙ ⊙
 17 L'ennui, fruit de la morne // incuriosité
 ‡⊙ ‡ ‡ ‡ ⊙ ‖ ‡ ‡⊙
 18 Prend les proportions // de l'immortalité.
 ‖ ‡⊙ ‡ ⊙ ‖ ‡ ‡ ⊙
 19 - Désormais tu n'es plus, // ô matière vivante !
 ‖ ⊙ ‖ ⊙
 20 Qu'un granit entouré // d'une vague épouvante,
 ‡ ⊙ ⊙ ‖ ‡ ⊙
 21 Assoupi dans le fond // d'un Sahara brumeux ;
 ‡ ⊙ ⊙ ‖ ‡ ‡ ⊙
 22 Un vieux sphinx ignoré // du monde insoucieux,
 ⊙ ⊙ ⊙
 23 Oublié sur la carte, // et dont l'humeur farouche
 ⊙ ‡ ⊙ ‖ ⊙ ‡ ‡⊙
 24 Ne chante qu'aux rayons // du soleil qui se couche.

Le poème est composé de trois strophes de longueur inégale – la première strophe n’a qu’un seul vers, la deuxième en compte 13 et la troisième 10. Dans la deuxième et troisième strophe, les vers 8 et 19 sont introduits par un tiret, ce qui nous signale que c’est une pause importante qui divise donc ces deux strophes en deux parties. Les vers sont des alexandrins, et ce qui est particulier, c’est que Baudelaire scande les mots qui contiennent la suite de deux voyelles (qui peuvent donc être scandés comme une syllabe ou deux) en diérèse. Par exemple, le nom « matière » dans le vers 19 doit être scandé ma-ti-ère pour que le vers soit classé comme l’alexandrin classique. Il en va de même pour les mots « incuriosité » dans le vers 17 et « insoucieux » dans le vers 22. Comme nous avons déjà constaté dans la partie théorique, le choix entre la synérèse et diérèse indique un certain niveau de style – dans ce cas, les vers ont acquis une certaine atmosphère solennelle, c’est un lien avec la tradition, par opposition à l’organisation des strophes. Les *e* muets suivent les règles de l’alexandrin classique aussi et ils ne se prononcent ni à l’hémistiche, ni à la fin du vers, ni devant un mot commençant par une voyelle (sauf dans le vers 16, quand le *e* muet final de « neigeuses » avant « années » est nécessaire d’être prononcé pour que le vers soit un alexandrin régulier). Ensuite, l’accent de groupe est toujours placé sur la syllabe devant l’hémistiche, ce qui prouve que la structure syntaxique suit la structure métrique de l’alexandrin classique. Les exceptions sont le vers 2 et 17, dans lequel la césure coupe un groupe nominal. Dans le vers 4 il y a un exemple parfait de la différence entre un adjectif déterminatif et discriminatif – avant la césure, le groupe nominal « lourds cheveux » est composé d’un adjectif déterminatif et l’accent est donc toujours sur le substantif, mais l’adjectif après la césure est postposé et discriminatif. Il prend donc son propre accent.

Le poème est riche en allitérations et syllabes accentués par l’accent prosodique. Les sons souvent accentués sont [l], [p], [k], [s], [d], [m] et, en particulier dans les rimes, [ʃ]. Déjà le premier vers est riche en allitération. Dans le vers 5, il se présente même un écho parce que les consonnes appuyées sont séquencées du même ordre dans le premier et le deuxième hémistiche. Le rythme prosodique est donc un élément important dans ce poème, il crée une atmosphère particulière et lie les vers pour que les strophes, qui sont longues et pas de la longueur égale, soient observées comme des unités homogènes. Par exemple, dans la troisième strophe, le tiret au début du vers 19 crée un groupe propre qui inclut les vers 19-24 et ces vers sont liés par le son *d* au début de le deuxième hémistiche, ce qui crée un rythme particulier.

La rime est plate et les rimes masculines et féminines ne sont pas distribuées d’un ordre particulier. Les vers 13 et 14 sont rimés, mais la rime est « mixte » (Chevrier 2016 : 92) car les

terminaisons qui sont rimées finissent en *e* caduc et pas, ce qui est absolument un élément moderne. Dans le vers 17 il y a aussi un cas de la rime interne entre « ennui » et « fruit ».

L'accent d'attaque est le dernier accent que nous comptons et les syllabes qui seraient accentuées par l'accent d'attaque étaient souvent déjà accentuée prosodiquement. D'un côté, cela confirme que le rythme de ce poème s'appuie en grande partie sur la prosodie. De l'autre côté, l'accent d'attaque renforce la position accentuée des certains sons, par exemple les sons *d* au début des hémistiches dont nous avons déjà parlé. Il y a aussi beaucoup de vers et d'hémistiches qui commencent par une voyelle qui ne sont pas accentués. Il n'y a qu'un cas de voyelle soulignée, dans le vers 19 – le *o* est marquée par un circonflexe, et c'est à cause de cela que nous pouvons conclure qu'un coup de glotte est possible dans la récitation du poème.

SPLEEN

Sjećanja skupih više no u tisuć ljeta.
Ladice komode krcate računa,
Stihova, pisamcâ, parnica, romansa,
U potvrde smotanih sprešanih kosa,
Manje kriju tajna od mozga mi tužna.
On je piramida, golema grobnica
S više mrtvaca no zajednička raka.
– Ja sam groblje od kojeg zazire mjesec,
Gdje ko grizodušja puze dugi crvi
I okome se sveđ na najdraže mi mrtve.
Budoar sam stari pun uvelih ruža,
Gdje starinskih moda počiva sav metež,
Gdje Boucheri blijedi i turobni pasteli
Sami udišu miris bočice što hlapi.

Ništa nije duže od šepavih dana,
Kad pod pahuljama tromim snježnih godina,
Dosada, sjedne plod neradoznalosti,
Poprima razmjere puste besmrtnosti.
– Odsada si samo, o ti, živa tvari!
Granit maglovitom obavijen jezom,
Uspavan u tmuši maglene Sahare;
Stara sfiga u zabiti nehajnog svijeta,
Na karti zaboravljena, a čudi divlje
Jer još samo poje suncu što zahodi.

Višnja Machiedo

SPLEEN

Uspomenâ, ko u tisuću godina!
I kakva stara golema ormarina
Puna pisamaca, pjesama, parnica,
I teške kose u svežnju priznanica,
Manje mi od mozga strašnih tajna spremi;
On je piramida i podrum golemi,
S više mrtvaca nego raka puna.
– Ja sam groblje koje nenavidi luna,
Gdje ko grizodušja puze dugi crvi
Da uvijek mi budu na najdražem prvi.
Ja sam stara soba puna suhих ruža
Gdje se iznošenih stvari nered pruža,
Gdje Boucher – i blijedi i tužni pasteli
Dišu prazne boce miris neveseli.

Ništa nije dugo kao dani hromi,
Kad snijega teški teret grane lomi,
I dosada, taj plod neradoznalosti,
Zauzme razmjere tmurne besmrtnosti.
Odsada si samo, o ti, živa tvari!
Granit, a oko njegov užas neki stari
Dok on zgrčen leži u Sahari pustoj;
Nepoznata sfiga, sva u magli gustoj;
Na karti je nema i za nju ne haju;
Divlja, sama, pjeva suncu na smiraju.

Dunja Robić

SPLEEN

Ko tisućgodišnjak imam uspomena.
Škrinja što spisima sva je ispunjena.
Tu su pjesme, pisma, računi, parnice,
kose uvijene u stare mjenice.
Tu je manje tajni neg u mozgu mome.
To je piramida, golem grob, u kome
više mrtvih neg u skupnoj raci leži.
– Groblje sam nad kojim i mjesec se ježi,
gdje se kao grižnja dugi crvi kreću
i najdraže mrtve prve mi salijeću.
Ja sam stari salon, prepun ruža svelih,
gdje počiva mnoštvo modâ preživjelih,
gdje slike Bouchera i pastele snene
mirisom bočice poje otčepljene.

Hromi dani uvijek najduži su svima,
kad, pod pahuljama mnogih snježnih zima,
čama, plog tupoga i bezvoljna trenâ,
skoro u besmrtnost bude pretvorena.

– Tada nisi drugo, o ti, tvari živa,
već granit što usred mutne strave sniva,
smiren u Sahari koju magla hvata!
Stara sfiga tromu svijetu nepoznata,
na karti je nema, a zla čud joj pjeva
samo kada sunce zadnji sjaj isijeva.

Nikola Milićević

La première chose à remarquer dans ces trois traductions est que la structure des strophes du poème original n'est pas gardée dans aucune d'elles. Le premier vers fonctionne comme une introduction, la pause après cette petite strophe est comme une pause pour réfléchir sur nos propres mémoires. Ce vers est collé à la deuxième strophe dans les premières deux traductions et gardé séparément seulement dans la troisième traduction. Mais dans cette traduction les autres deux strophes du poème original sont coupées en deux parties là où ces strophes sont divisées par des tirets au début des vers. Cela est peut-être une tactique de contrepartie – les parties des strophes après les tirets sont liées dans l'original, celle dans la première strophe principalement thématiquement (le cimetière comme le motif principal) et en général par l'allitération et celle dans la deuxième strophe aussi par l'allitération en [d]. Comme il n'était pas possible de transmettre tous ces moyens de liaison, Milićević a décidé de renforcer la division en ajoutant les vides.

Après l'analyse de la structure des strophes, examinons les traductions plus en détail. La première traduction est composée donc de deux strophes, la première compte 14 vers et la deuxième 10. Les vers ne sont pas rimés (à part de quelques mots finals d'une sonorité similaire, comme « dana » et « godina », « neradoznanosti » et « besmrtnosti »), ce qui est curieux puisque la rime semble être le moyen de liaison le plus important dans l'original. La structure métrique n'est pas respectée non plus. En général, il est possible d'affirmer que les vers sont des alexandrins, mais presque la moitié d'eux comptent 13 syllabes et les autres 12. Quelques-uns parmi eux ont une césure après la sixième syllabe (« Gdje Boucheri blijedi i turobni pasteli »), mais il y en a ceux dont le premier hémistiche compte même huit syllabes (« Na karti zaboravljena, a ćudi divlje »). Donc, cette traduction ne balance pas les éléments traditionnels et modernes comme le poème original, mais souligne plus les aspects modernes. Le rythme s'approche même au rythme du vers libre. Mais le rythme n'est pas complètement irrégulier – même si les règles métriques sont enfreintes, nous pouvons remarquer la symétrie rythmique des vers. Par exemple, le schéma des accents dans les vers 2 et 3 est identique dans le premier et le deuxième hémistiche de chaque vers, toujours un dactyle suivi par un rythme syncopé de l'amphibraque (U–U). Beaucoup de vers (par exemple 1, 5, 8, 15) sont composés de trochées avec un seul dactyle dans le deuxième hémistiche. Cette traduction est un excellent exemple d'un poème dont le rythme n'est pas restreint par les règles métriques – les accents de mots créent suffisamment de répétition tout seuls. Ce trait est souligné par l'aspect prosodique de la traduction, car les sons [s] et [p] sont soulignés dans le poème entier, et la première strophe est aussi ornée par les répétitions des sons [g] et [m]. En fait, la traduction de Machiedo

souligne la prosodie le plus de toutes les trois traductions. Dans cette traduction, donc, la traductrice a sacrifié la structure métrique complètement régulière et la rime pour souligner l'aspect prosodique et les accents de mots.

La deuxième traduction présentée, faite par Dunja Robić, est composée de deux strophes et comme dans la première traduction, la première strophe compte 14 vers tandis que dans la deuxième il y en a 10. De deux tirets que Baudelaire a utilisés pour diviser ces deux vers, la traductrice n'a gardé qu'un, celui dans le premier vers. Peut-être que le mot « odsada » marque sémantiquement une rupture suffisante avec le reste du poème et le tiret est donc redondant. Les vers, qui sont surtout des alexandrins réguliers (deux vers comptent 11 syllabes, les autres 12), sont rimés par les rimes plates, et ces deux aspects représentent les bases du rythme. Cependant, dans le premier vers déjà, la césure coupe le vers immédiatement après une préposition, et la situation est la même dans le quatrième vers, ce qui indique un enfreint légère des règles métriques, bien comme dans l'original. Nous pouvons aussi remarquer le caractère trochaïque de la langue croate, par exemple les vers 11 et 15 sont composés uniquement des trochées, ce qui ne se trouve pas souvent. L'allitération existe dans cette traduction, en particulier dans la première strophe où l'on peut noter la présence des sons [s] et [p] dans toute la strophe, et le son [g] dans le neuvième vers. Somme toute, cette traduction ressemble le plus à l'original quant au rythme (ce qui ne signifie pas que c'est la meilleure traduction). La structure des strophes n'est pas régulière, les vers sont des alexandrins en rimes plates, mais aussi pas complètement réguliers. Le trait d'archaïsme de la langue du poème original (les diérèses, les *e* muets) est reconstruit dans la traduction par une syntaxe particulière qui ne se trouve souvent dans la langue quotidienne (« I kakva stara golema ormarina », « Da uvijek mi budu na najdražem prvi ») et le rythme trochaïque que nous avons mentionné.

Dans la troisième traduction, comme nous l'avons déjà dit, le rythme au niveau de strophes est plus vivant, c'est-à-dire il y a plus de pauses visuelles. Les rimes plates les lient tous les vers. La structure métrique est très régulière, tous les vers sont des alexandrins avec six syllabes dans chaque hémistiche. Cependant, la césure coupe dans quelques vers (7, 22) des groupes syntaxiques, ce qui est un élément de nature non-traditionnelle dans le poème original aussi. L'accent de groupe souligne, donc, des mots qui ne seraient pas normalement soulignés, ce qui peut être important pour l'analyse sémantique dans cette traduction, par exemple dans le vers 7 (« više mrtvih neg u // skupnoj raci leži »), dans lequel la césure se trouve après une préposition et crée un effet de suspension. Dans la plupart des vers, le rythme trochaïque est le plus notable, mais il y a d'autres accents (iambe, dactyle,

amphibraque) qui remplissent les vers aussi. Quant à la structure prosodique, le traducteur a transmis les allitérations riches bien qu'elles ne sont pas toujours dans le même endroit que dans l'original. L'allitération est perdue, par exemple, dans le premier vers (dans l'original c'est l'allitération en [s]), mais elle est très riche dans le deuxième, même si elle n'existe pas dans l'original, pour récompenser les pertes (aussi en [s]). Il souligne en particulier les sons [s] et [p]. Cette traduction ressemble assez donc rythmiquement au poème original.

Il faut aussi noter des similitudes entre les trois traductions que nous avons remarqués en analysant les traductions. Le troisième vers du poème original (« De vers, de billets doux, de procès, de romances ») est traduit dans toutes les traductions comme un vers qui démontre l'attention donnée au rythme pendant le processus de la traduction. Toutes les trois traductions ont un rythme particulier dans ce vers – la première traduction compte des accents des mots syncopés et l'allitération (« Stihova, pisamcâ, parnica, romansa »), la deuxième souligne les dactyles et utilise l'allitération aussi (« Puna pisamaca, pjesama, parnica »), et la troisième utilise le caractère trochaïque de la langue croate et l'allitération aussi (« Tu su pjesme, pisma, računi, parnice »). En choisissant les mots lexicaux qui soulignent la prosodie répétitive dans ce vers, les traducteurs essaient d'animer le vers de la même manière que la répétition de « de » le fait dans le vers du poème original, qui est un mot grammatical. Une autre caractéristique intéressante est le traitement du nom « Boucher » qui apparaît dans le poème – il n'est pas possible de le traduire et c'est impossible d'utiliser des méthodes telles que l'explication ou la substitution comme cela est possible lorsqu'on traduit une œuvre en prose. Mais dans ce nom, comme il doit rester en français, l'accent est sur la deuxième syllabe (iambe), et pas la première, où elle se trouve normalement en croate (trochée). C'est pour cela que les deux traducteurs (Machiedo et Milićević) ont rajouté un suffixe à ce nom en changeant ainsi l'accent du mot d'un iambe à un amphibraque. Après l'amphibraque il est possible de continuer avec les trochées sans l'apparition des deux syllabes accentués consécutifs. Dans la traduction faite par Robić, un tiret est introduit après le nom français (sans suffixe) comme pour signaler – « maintenant, on revient à la normale ».

L'AMOUR ET LE CRANE

- | | | | | |
|---|--------------------------------|---|-----|---|
| | | ⊙ | ‡⊙‡ | ⊙ |
| 1 | L'Amour est assis sur le crâne | | | |
| | | ⊙ | | |
| 2 | De l'Humanité, | | | |

‡ ‡ ⊙ ⊙
 3 Et sur ce trône le profane,
 ⊙
 4 Au rire effronté,
 ⊙ ⊙ ⊙
 5 Souffle gaiement des bulles rondes
 || ⊙ ⊙
 6 Qui montent dans l'air,
 ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 7 Comme pour rejoindre les mondes
 ⊙
 8 Au fond de l'éther.

‡ ‡ ⊙ ⊙
 9 Le globe lumineux et frêle
 || ⊙ ⊙
 10 Prend un grand essor,
 ‡ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 11 Grève et crache son âme grêle
 || ⊙
 12 Comme un songe d'or.

|| ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 13 J'entends le crâne à chaque bulle
 || ⊙ ⊙
 14 Prier et gémir :
 || ‡ ⊙ ‡ ⊙
 15 – « Ce jeu féroce et ridicule,
 ⊙ ⊙
 16 Quand doit-il finir ?

‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙
 17 Car ce que ta bouche cruelle
 ‡ ‡ ⊙ ⊙
 18 Éparpille en l'air,
 ‡ ‡ ‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ ‡ ⊙
 19 Monstre assassin, c'est ma cervelle,
 ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 20 Mon sang et ma chair.

Ce poème de Baudelaire est composé de 5 quatrains en rimes croisées, avec l'alternance des rimes féminines et masculines. Le premier et le troisième vers dans le quatrain sont toujours des octosyllabes, et le deuxième et le quatrième des pentasyllabes. Ce type de répétition alternant des vers donne à ce poème un rythme particulier, plus populaire, même folklorique et moins classique, en particulier parce qu'on trouve l'octosyllabe « dans la versification populaire, celle des chansons » (Dessons et Meschonnic 1998 : 146). Le poème ressemble donc à une chanson. L'octosyllabe est le vers le plus long qui n'exige pas la césure et notre analyse métrique n'inclura pas cet aspect. La fin de chaque vers est accentuée par l'accent de groupe, ce qui signifie que la structure syntaxique suit la structure métrique.

L'accent prosodique est important dans les strophes 3 et 5, notamment dans les derniers deux vers du poème. Evidemment, le poète voulait souligner prosodiquement la signification de ces strophes, en particulier l'atmosphère dans les deux derniers vers. Dans la strophe 3 (ex. vers 11, « Grève et crache son âme grêle »), les sons [gr] et [kr] donnent le sentiment de rigidité. Dans la strophe 5, chaque vers est prosodiquement riche. Dans le premier vers, l'allitération en [k] donne à l'effet du vers quelque dureté, puis dans le deuxième, les accents prosodiques en [p] allègent cette dureté. Dans les derniers deux vers, les allitérations en [m] et [s] créent une atmosphère sinistre, conforme aux motifs utilisés dans ces vers.

L'analyse des accents d'attaque ne nous donne pas de résultats importants dans pour ce poème. Pour conclure, le rythme de ce poème est basé en grande partie sur l'alternance des octosyllabes et pentasyllabes.

LJUBAV I LUBANJA

Ljubav sjedi na lubanji
 Čovječanstva,
Kao zato da umanji
 Čar prostranstva

Drsko duva mjehuriće
 Što se dižu,
Ali je se malo tiče
 Kamo stižu.

Blistava i krhka kugla
 Izleti van
I prsne, tek radi rugla
 Zlačani san!

A lubanja svaki puta
Tiho lane:
»Neka ova igra kruta
Jednom stane!

To što tvoja gruba usta
Pušu u zrak,
Ubojice, krv je gusta
I moj mozak! «

Dunja Robić

La traductrice a construit sa traduction de cinq strophes des vers rimés, comme dans l'original, mais en alternance avec des octosyllabes et des tétrasyllabes. Peut-être a-t-elle l'a choisi parce qu'un octosyllabe et un tétrasyllabe composent un alexandrin. Mais pas tout à fait parce que si on fusionne les octosyllabes et les tétrasyllabes, les césures ne seraient presque jamais après la sixième syllabe. Ce qui semble plus probable, c'est que la traductrice a choisi les tétrasyllabes pour garder le caractère trochaïque de la langue croate qui émerge dans les octosyllabes comme les vers avec un nombre pair des syllabes. Quant à la prosodie, le titre (« Ljubav i lubanja ») inclut une allitération très apparente, même trompeuse, car l'allitération ne fait pas partie du titre original et le poème en général ne s'appuie pas sur les accents prosodiques pour le rythme. Mais cette traduction du titre indique bien le contraire, ce qui nous amène à nous demander si l'allitération est toujours bienvenue comme un outil dans les traductions de la poésie, ce dont nous parlons plus tard. Dans le reste de la traduction, on ne trouve pas beaucoup d'allitérations, à part du début du vers 3, qui, similairement à l'original, évoque une certaine dureté avec les groupes-consonnes [krh] et puis un [k] répété, et le vers 5, dans laquelle le même effet est produit par les sons vélaires [k] (la suite des sons dans le mot « krv » en général) et [g]. Donc, la traduction utilise la structure métrique pour créer le rythme, appuyé un peu sur des effets prosodiques.

Nous voyons que quand la structure métrique rigide est le moteur principal du rythme, les traductions ont moins de problèmes à le transférer dans la langue cible, bien que quelque fois le type de vers change, tout de même, l'important, c'est qu'une certaine répétition réglée est créée.

5.2. Arthur Rimbaud

Arthur Rimbaud (1854–1891) est un poète qui, quant à sa poétique, a suivi le courant du symbolisme, mais qui a aussi plongé dans le surréalisme (Décaudin 1964 :15). Sa poésie est

mystique – il voulait dénoncer la raison de nos sens pour arriver à une vérité plus profonde. Les poèmes de Rimbaud nous éloignent du monde réel et proposent la vision d’un monde différent. Il a aussi, comme Baudelaire, écrit des poèmes en prose et rejeté les règles classiques de la poésie. Valéry a dit que « la frénésie du *départ*, le mouvement d’impatience excité par l’univers, la profonde conscience des sensations et de leurs résonances qui éclatent dans l’œuvre de Rimbaud, sont nettement reconnaissables dans Baudelaire » (Valéry 1924 : 30, souligné par l’auteur). Les poèmes de Rimbaud représentent dans ce mémoire une étape intermédiaire, une poétique dont « la modernité de Baudelaire [...] reste à la base » (Matucci 1984 : 251), mais qui s’est développée dans d’autres directions aussi, vers la densité sémantique et syntaxique de Mallarmé. Comme Hugo Friedrich dit, les vers créés après le romantisme soulignent sa sonorité plus que sa signification, les associations entre les mots créent un infini rêveur (1985 : 54). C’est pour la poésie de Rimbaud que Friedrich constate qu’elle n’est pas traduisible (1985 : 101) – peut être que cet élément sonore est si lié à la langue et culture française qu’il semble que ces associations ne puissent pas être reconstruites dans la traduction.

VOYELLES

	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙				
1	A noir, E blanc, I rouge, // U vert, O bleu : voyelles,									
	‡	⊙	‡⊙			⊙				
2	Je dirai quelque jour // vos naissances latentes :									
	⊙		⊙			⊙				
3	A, noir corset velu // des mouches éclatantes									
			⊙	⊙		⊙				
4	Qui bombinent autour // des puanteurs cruelles,									
		‡⊙	⊙	⊙	‡	⊙	‡	⊙		
5	Golfes d’ombre ; E, candeurs // des vapeurs et des tentes,									
	⊙		⊙	‡	‡	⊙	‡		‡⊙	
6	Lances des glaciers fiers, // rois blancs, frissons d’ombelles ;									
	⊙‡	‡⊙		⊙	⊙				⊙	
7	I, pourpres, sang craché, // rire des lèvres belles									
			⊙						⊙	
8	Dans la colère ou les // ivresses pénitentes ;									
	⊙	⊙	‡	‡		‡‡⊙	‡	‡	‡	⊙
9	U, cycles, vibrations // divins des mers virides,									
	‡		‡⊙				⊙	‡		⊙
10	Paix des pâtis semés // d’animaux, paix des rides									

ce poème est aujourd'hui l'un des plus connus et respectés de Rimbaud, ce qui nous montre clairement que la métrique, chez les symbolistes n'est pas du tout équivalu au rythme poétique – il est produit par d'autres moyens aussi. En outre, les accents de groupe nous montrent que dans ce poème aussi le poète franchit l'hémistiche (ex. dans le vers 9 « U, cycles, vibrations // divins des mers virides » il n'y a pas d'accent de groupe sur la dernière syllabe avant l'hémistiche, les cas similaires se trouvent dans les vers 8, 10 et 13).

Le schéma des accents prosodiques nous indique que l'allitération, voire la dimension sonore, n'est pas si importante dans le poème comme l'est le contenu – le niveau sémantique, les images surréelles – et le franchissement des bornes métriques pour créer le rythme plus irrégulier. A part du vers 9 (en particulier le deuxième hémistiche « divins des mers virides ») il n'y a pas vraiment de vers appuyés sur l'allitération.

A cause de la structure syntaxique qui ne coïncide pas avec la structure métrique, l'accent d'attaque souligne parfois des syllabes qui n'ouvrent pas un groupe syntaxique, comme par exemple dans le deuxième hémistiche du dernier vers (« O l'Oméga, rayon // violet de Ses Yeux »), et cela nous incite à faire plus d'attention à ces morceaux sémantiques. Aussi, dans le dernier vers, la voyelle initiale porte l'accent d'attaque à cause de la ponctuation, ce qui est assez rare et nous signale qu'il faut faire attention à cette partie du texte.

SAMOGLASNICI

A-crn, *E*-b'jel, *I*- crven je, *U*-zelen, *O*-plava lica,
 Jednog dana otkriti ću podr'jetlo im zapretano:
A-crn prsluk od somota muhā koje neprestano
 Brenčec lete, kruže iznad smeđih, smradnih gomilica.

E se b'jeli poput pare, il' ko rublje što oprano,
 To su vrsi ledenjaka, rèse šarenih tkanica.
I-purpur, krv iskašljana, sm'ješak ustā ljepotica,
 Kada b'jesnē pa se stežu, il' im srce raskajano.

U-krugovi treperava predivna zelena mora,
 Mir pašnjaka punih stada, to je mir dubokih bora
 Na čelima učenjaka ogrezlih u alkemiju;

SAMOGLASNICI

A crno, *I* rujno, *O* modro, *E* bijelo,
U zeleno – evo postanja vam tajnih:
A, dlakavo, crno tijelo muha sjajnih
U mnoštvu što nà smrād zujeći je sjelo,

Mrk zaton; *E*, šator, pare ozarene,
 Ledena koplja, bijeli kralji, štitast trepet:
I, grimiz, krv iz usta, smiješak usne lijepe,
 Od kajanja kivne ili zanesene;

U, kruzi božanski, srh zelenih mora,
 Mir pašnjaka punih stoke i mir bórā
 Alkemijom utrt u čela široka;

O, ti trubljo gromoglasna, što pištiš svim zvukovima,
Što vezuješ kroz tišine b'jedne ljude s anđelima:
O-omega - ljubičasti bljesku njegovih očiju.

Milovan Antun Tomić

O, čudesna reskost ponajzadnje Trube,
Šutnja gdje se Zvijezda i anđeli gube:
– O, Omega, modri trak Njegova Oka!

Zvonimir Mrkonjić

Les deux traductions sont les sonnets, mais ils sont différents. La première traduction, faite par Tomić, est composée des vers de 16 syllabes avec la césure après la huitième syllabe. Dans les vers, le caractère trochaïque est souvent souligné et presque tous les vers finissent par un dactyle, comme il se passe souvent dans les vers croates (Slamnig 1981 : 117). La traduction du poème faite par Tomić a pour but de garder la sémantique, les métaphores et les effets tels que la rime, donc il a sacrifié la structure métrique de l'original. Avant de lire la traduction, il est même possible de conclure que le traducteur s'approche à la prose, mais d'autres éléments révèlent que c'est quand même un poème – par exemple la rime, dont le schéma est complètement identique à celui dans le poème originel, ce qui est difficile à atteindre car le schéma dans les quatrains est ABBA BAAB. On utilise des enjambements dans cette traduction, même dans les vers où ils n'apparaissent pas dans l'original (par exemple, dans le vers 3) – c'est peut-être aussi une compensation pour les vers si longs, pour les rendre plus vivants. Le même effet est produit par l'utilisation des tirets à la place des virgules en énumérant les lettres, le rythme coule plus rapidement.

Dans la deuxième traduction (faite par Mrkonjić), le traducteur a gardé les alexandrins, mais pas le schéma des rimes exact – il n'a pas réussi à reproduire les ABBA BAAB dans les quatrains. Les alexandrins sont souvent réguliers, mais dans les vers 6 et 7, le premier hémistiche compte 7 syllabes au lieu de 6. Dans quelques vers (3, 5, 14), les césures coupent les structures syntaxiques, donc cette irrégularité du poème original est gardée.

La chose que les traductions ont en commun est que ni dans l'une ni dans l'autre la suite de lettres et de mots monosyllabiques dans le premier vers n'a pas été gardée. Dans la première traduction le traducteur a étendu les vers pour inclure toutes les voyelles et dans la deuxième le traducteur a décidé tout simplement de transposer l'une des lettres dans le deuxième vers du poème et il a changé l'ordre des voyelles (« A crno, I rujno, O modro, E bijelo, U zeleno – evo postanja vam tajnih », suite des voyelles A, I, O, E, U au lieu de A, E, I, U, O de l'original). Le « o », qui est souligné dans le dernier vers dans l'original n'est souligné que dans la deuxième traduction, ce qui est curieux parce que ce son peut être interprété comme

une invocation et pas seulement une voyelle et il pourrait être important de garder cette ambiguïté.

Ces deux traductions ont des approches différentes – la première donne la priorité à la signification et les autres caractéristiques non-métriques du poème original (comme la sémantique, la rime), tandis que la deuxième se penche plutôt sur la structure métrique des vers. Il est intéressant que les deux traducteurs aient dû sacrifier un aspect de l'original pour souligner d'autres. Mrkonjić a réussi de garder le caractère expérimental de l'original avec les enjambements (des vers et des hémistiches), donc il a identifié l'importance des fluctuations de la structure traditionnelle de ces poèmes, et Tomić s'est concentré sur la signification et les images surréelles.

LE COEUR VOLE

- | | | | | | | |
|----|----------------|-------------|----------------------|-----------|-----------|------------|
| | | | ⊙ | ⊙ | | ⊙ |
| 1 | Mon | triste | cœur | bave | à | la poupe, |
| | | ‡⊙ | ‡ | | ‡ | ⊙ |
| 2 | Mon | cœur | couvert | de | caporal : | |
| | | | ⊙ | | | ⊙ |
| 3 | Ils | y | lancent | des | jets | de soupe |
| | | | ⊙ | ⊙ | | ⊙ |
| 4 | Mon | triste | cœur | bave | à | la poupe : |
| | | | ⊙ | | | ⊙ |
| 5 | Sous | les | quolibets | de | la | troupe |
| | | ⊙ | | | | ⊙ |
| 6 | Qui | pousse | un | rire | général, | |
| | | | ⊙ | ⊙ | | ⊙ |
| 7 | Mon | triste | cœur | bave | à | la poupe, |
| | | ‡⊙ | ‡ | | ‡ | ⊙ |
| 8 | Mon | cœur | couvert | de | caporal ! | |
| | | | ⊙ | | ‡ | ‡⊙ |
| 9 | Ithyphalliques | et | pioupiesques | | | |
| | | | ⊙ | | | ⊙ |
| 10 | Leurs | quolibets | l'ont | dépravé ! | | |
| | | | ⊙ | ⊙ | | ⊙ |
| 11 | Au | gouvernail, | on | voit | des | fresques |
| | | | ⊙ | | ‡ | ‡⊙ |
| 12 | Ithyphalliques | et | pioupiesques. | | | |
| | | | ‡ | | ‡ | ⊙ |
| 13 | O | flots | abracadabrantésques, | | | |

- || ⊙ ⊙ ⊙
 14 Prenez mon cœur, qu'il soit lavé !
 ⊙ ‡ ‡ ⊙
 15 Ithyphalliques et pioupiesques
 || ⊙ ⊙
 16 Leurs quolibets l'ont dépravé !

 || ⊙ ⊙
 17 Quand ils auront tari leurs chiques
 ‡ ⊙ ‡ ⊙
 18 Comment agir, ô cœur volé ?
 || ⊙ ⊙ ⊙
 19 Ce seront des hoquets bachiques
 || ⊙ ⊙
 20 Quand ils auront tari leurs chiques :
 || ⊙ ⊙
 21 J'aurai des sursauts stomachiques,
 || ⊙ ⊙ ⊙
 22 Moi, si mon cœur est ravalé :
 || ⊙ ⊙
 23 Quand ils auront tari leurs chiques,
 ‡ ⊙ ‡ ⊙
 24 Comment agir, ô cœur volé ?

Le poème *Le cœur volé* est composé de trois huitains d'octosyllabes. Les vers sont rimés et la structure des rimes dans tous les trois strophes c'est ABAAABAB, ce qui est conditionné aussi par la répétition des certains vers. Les premiers deux vers et les derniers deux vers sont toujours les mêmes, et le premier vers est répété toujours comme quatrième vers dans la strophe. Ce type d'organisation des strophes ressemble à l'organisation des vers dans les chansons populaires, dans lesquelles le refrain est typiquement répété plusieurs fois. Ce sentiment est incité par l'usage des octosyllabes, qui sont aussi typiquement utilisés dans les chansons populaires (Dessons et Meschonnic 1998 :146). L'octosyllabe est aussi le vers le plus long qui n'est pas divisé par un hémistiche. Cependant, il faut dire que les vers dans ce poème sont généralement divisés en 2 hémistiches égaux. Seuls font exception à cela les vers 5, 13 et 21 (toujours le cinquième vers dans la strophe – c'est une occurrence régulière de l'irrégularité), qui sont nécessairement divisés (5/3) parce qu'une césure après la quatrième syllabe couperait un mot.

L'accent de groupe correspond à la structure métrique (si nous supposons qu'un hémistiche n'existe pas), ce qui signifie qu'il n'y a pas d'enjambements et que les structures accentuelles suivent les structures métriques et syntaxiques.

Quant à l'accent prosodique, le poète les utilise subtilement, mais les sons [r] et [k] relient les vers de ce poème, ce qui produit un effet de dureté. Il y a d'autres occurrences qui soulignent la sonorité prosodique du poème, par exemple le deuxième vers de la première strophe, qui est répété aussi à la fin de la strophe, puis les mots « pioupiesques » et « abracadabrantèques » eux-mêmes et le syntagme dans le vers 21 « sursauts stomachiques ». Dans les vers si courts comme les octosyllabes, ces effets sont notables.

L'accent d'attaque n'accentue que de syllabes initiales des groupes sémantiques à cause de la structure sémantique et métrique très régulière, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de « conflits entre la phrase et le vers » (Meschonnic 1999 : 329).

Pour conclure, le rythme de ce poème est basé sur la symétrie métrique, la répétition régulière de certains vers dans chaque strophe, et l'atmosphère est créée par les mots distincts et inventés et la rime. Les allitérations aident à l'homogénéité.

UKRADENO SRCE

Tužno srce krmom bali,
Srce moje ispod krdže:
Juhom bi ga izaprali,
Tužno srce krmom bali:
Dok se momčad masno šali
I grohoće sve to grđe,
Tužno srce krmom bali,
Srce moje ispod krdže!

Kurate ter soldateskne
Šale su ga vrgle k vragu!
Na kormilu vidiš freske
Kurate ter soldateskne.
Vode abrakadabreskne,
Sperite mi srca ljagu!
Kurate ter soldateskne
Šale su ga vrgle k vragu!

Kad im spline pjanstvo stalno,
Što bi, srce ukradeno?
Štucati će bakanalno
Kad im spline pjanstvo stalno,
Trzat će se stomakalno
Srce kad je potučeno:
Kad im spline pjanstvo stalno,
Što bi srce ukradeno?

Zvonimir Mrkonjić

La traduction du poème *Le cœur volé* est composée aussi de trois huitains d'octosyllabes. Le schéma des rimes est exactement le même que dans l'original (même si dans la deuxième strophe il y a un cas de la similitude sonore plutôt que la rime – le mot « freske » dans la suite des rimes en « -eskne »). Le rythme des accents dans les mots est en grande partie trochaïque, souvent avec les fins dactyliques, avec plusieurs exceptions dans la deuxième strophe à cause des longs néologismes, avec lesquels il n'est pas possible de créer les trochées. Le poète joue avec les accents de mots dans le vers 6, ou il crée un jeu de mots (un calembour) « sve to grđe » - les accents sont distribués comme si c'était trois mots séparés, mais on entend le mot « svetogrđe » en faisant la liaison. L'accent prosodique qui est tellement riche dans l'original est aussi gardé, même dans les néologismes. Le son [r] est souligné en particulier et il apparaît souvent en combinaison avec d'autres consonnes pour créer l'effet de dureté comme il existe dans l'original. D'autres sons soulignés sont [s] et [k], aussi comme dans l'original. Donc, dans cette traduction, quant au rythme, le traducteur n'a pas dû sacrifier rien. Le moteur du caractère expérimental dans le poème sont les néologismes, et non pas une structure métrique brisée. Le traducteur s'est vraiment concentré sur cette traite.

5.3. Stéphane Mallarmé

Stéphane Mallarmé (1842–1898) vivait une vie beaucoup moins scandaleuse que les deux poètes déjà mentionnés, mais sa poétique est une radicalisation des esthétiques utilisées par Baudelaire et Rimbaud (Valéry 1924 : 30). En comparant les trois poètes mentionnés dans ce mémoire, Fowlie maintient que la caractéristique de Baudelaire est morale, celle de Rimbaud est psychologique (ma note : donc les deux sont concentrés sur le contenu), et celle de Mallarmé est plutôt esthétique (1952 : 37). Valéry a dit que « [t]andis que Verlaine et Rimbaud ont continué Baudelaire dans l'ordre du sentiment et de la sensation, Mallarmé l'a prolongé dans le domaine de la perfection et de la pureté poétique... » (1924 : 31). Les mots dans les

poèmes de Mallarmé semblent toujours choisis avec soin et sa langue est vraiment riche sémantiquement, les mots ne nous transmettent pas des messages directs, mais nous conduisent dans un nouveau monde ou nous pouvons ressentir ce dont le poème parle. Hambly dénote que la langue de Mallarmé est en opposition de cette vieille croyance que la langue française est d'une clarté exceptionnelle (2011 : 59), ce qui deviendra évident dans les analyses des poèmes. Sa poésie représente la prémisse initiale de ce mémoire – que la poésie « s'achemine vers la musique » (2011 : 62), vers un état où la métrique rigide ne sert que pour créer des jeux sémantiques qui, à leur tour, brisent les règles métriques. Pour Mallarmé, la musique était bien le but pur de la poésie, ce qui est visible dans beaucoup de ses travaux. L'essentiel de cette idée est exprimé dans cette citation du texte *Le livre, Instrument spirituel* : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité » (Mallarmé 1897 : 277). Même Dessons et Meschonnic le précisent : « Il ne faut pas oublier que l'expérimentation poétique avec le vers libre, mais tout autant, chez Verlaine et Mallarmé, avec le vers régulier, est contemporaine de la musique de Wagner et d'une ambition d'époque d'art total, et de rivalité de la poésie avec la musique. » (Dessons et Meschonnic 1998 : 104). La syntaxe et la métrique dans les vers de Mallarmé ne coïncident souvent, ce qu'il a appelé des « infractions volontaires ou de savantes dissonances » (Mallarmé, cité dans Dessons et Meschonnic 1998 : 103). Aussi, Mallarmé cherche de venir jusqu'à l'essence des mots et des choses par ses associations (Friedrich 1985 : 110). La tâche de traducteur n'est pas donc simple – est-ce qu'il doit privilégier les motifs (le signifié), le rythme, la langue (le signifiant), l'ambiguïté, les jeux de mots ? Nous avons déjà mentionné que Rimbaud ne peut pas être traduit, mais est-ce qu'il est possible de traduire Mallarmé ? Slamnig dit que la structure sonore génère un effet sur l'être humain, et cet effet peut être esthétique ou pratique (1981 : 141). Dans la poésie de Mallarmé le rythme a deux fonctions – la signification naît de l'esthétique et par conséquent, celle-ci a une influence sur la fonction pratique. En tout cas, nous pouvons être sûrs que dans la poésie de Mallarmé, rien ne se trouve dans les poèmes par hasard – pour lui, les poèmes sont créés quand le poète répond à ses exigences les plus grandes (Friedrich 1985 : 105).

LE VIERGE, LE VIVACE ET LE BEL AUJOURD'HUI

‡ ‡ ⊙ ‡ ‡ †⊙ ‡ ⊙
 1 Le vierge, le vivace // et le bel aujourd'hui
 ‡ ⊙ ‡ †⊙
 2 Va-t-il nous déchirer // avec un coup d'aile ivre
 ‡ ‡ ⊙ ‖ ⊙ ‡ ‡ ⊙
 3 Ce lac dur oublié // que hante sous le givre
 ‖ ‡ †⊙ ‖ ⊙ ⊙
 4 Le transparent glacier // des vols qui n'ont pas fui !

‡ ⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 5 Un cygne d'autrefois // se souvient que c'est lui
 ‡ ⊙ ‡ ‖ ⊙ ⊙
 6 Magnifique mais qui // sans espoir se délivre
 ‡ ‡ ⊙ ‖ ⊙
 7 Pour n'avoir pas chanté // la région où vivre
 ‖ ‡ ⊙ ‡ ⊙ ⊙
 8 Quand du stérile hiver // a resplendi l'ennui.

‡ ‡ †⊙ ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 9 Tout son col secouera // cette blanche agonie
 ‖ ⊙ ⊙ ⊙
 10 Par l'espace infligée // à l'oiseau qui le nie,
 ‖ ⊙ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 11 Mais non l'horreur du sol // où le plumage est pris.

‖ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 12 Fantôme qu'à ce lieu // son pur éclat assigne,
 ‡ ‡ ⊙ ‡ ⊙ ‡ ⊙
 13 Il s'immobilise au // songe froid de mépris
 ‖ ⊙ ⊙ ⊙
 14 Que vêt parmi l'exil // inutile le Cygne.

Ce poème est un sonnet français, dont le schéma des rimes est ABBA ABBA CCD EDE. Il existe aussi un certain nombre de rimes internes, comme « déchirer » – « oublié » – « glacier » aux hémistiches dans la première strophe, ou même éloignées, comme « sans espoir » – « Pour n'avoir » dans le deuxième quatrain ou « Tout son col » – « Mais non l'horreur du sol » dans le premier tercet (Bougnoux 1974 : 88), qui donnent au poème un rythme particulier, animé. Même si le poème ressemble à un sonnet rigide, il y existe beaucoup de dynamisme dans les vers – par exemple, le caractère ambigu de la première strophe, qui

oscille entre une exclamation et une question (Bougnoux 1974 : 84), et cette ambiguïté affecte le rythme aussi. Dans la deuxième strophe (dans le vers 6 « Magnifique mais qui // sans espoir se délivre »), le poète crée une tension entre la syntaxe et la métrique en ignorant la césure, ce qui fait bouger le rythme d'une manière qui n'est pas prévu par la métrique et crée une atmosphère de l'anticipation.

La tâche de déterminer la syllabe accentuée par l'accent de groupe n'est pas si difficile comme la tâche d'identifier le type de relations sémantiques entre les groupes accentuels (syntaxiques), qui sont liés plutôt par les associations, même par une mélodie (par exemple le vers 9 « Tout son col secouera // cette blanche agonie ») et non pas par les liens syntaxiques régulières. Dans ce poème « les allitérations, homonymies, paronomases et anagrammes corrigent sans cesse l'arbitraire du signe » (Bougnoux 1974 : 83). Par exemple, dans les vers 9 et 10 du poème (« Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie »), le sens qui nous est offert par l'analyse syntaxique, et que les deux traducteurs ont suivi dans les traductions analysées ici, est que le col de l'oiseau est influencé ou attaqué par l'agonie, dont l'oiseau essaie se débarrasser en secourant son col (le col est le sujet, et l'agonie le COD). Mais le sens impliqué peut être aussi que, par exemple, l'agonie fait secouer le col de l'oiseau (donc, l'agonie est le sujet et le col le COD).

L'accent d'attaque nous aide à interpréter le vers 6 (« Magnifique mais qui sans espoir se délivre »), dans lequel cet accent souligne le groupe « sans espoir », et cela nous fait signaler cette atmosphère du désespoir qui prévale dans le poème. En général, l'accent d'attaque a parfois un rôle plus important que chez Baudelaire et Rimbaud car Mallarmé construit ses poèmes avec une structure syntaxique qui ne correspond nécessairement strictement à la structure du sens. Meschonnic dit que « [s]i un groupe rythmique est un groupe de sens, les disjonctions installent un conflit entre groupe syntaxique et groupe de sens. Le "sens" est tiraillé entre la syntaxe et le rythme » (1999 : 131). Le mot « rythme » est utilisé ici comme un équivalent de la « métrique ». Donc, la question est quel groupe prendre en considération si, par exemple, la césure coupe un syntagme nominal. Meschonnic conclut que « le rythme prime, puisqu'il disjoint, contre la syntaxe qui lie les prépositions à leur substantif, et les éléments entre eux d'un syntagme nominal » (1999 : 131). Ce rythme métrique a priorité parce que la syntaxe ne perdra jamais son pouvoir, les liens syntaxiques ne se brisent pas et ils connectent les éléments syntaxiques d'une façon qui garantit que le lecteur constate, même inconsciemment, que c'est un groupe, et conclut le sens de ce groupe. Le rythme métrique ne peut que modifier le mode dont le lecteur le constate – est-ce que c'est une surprise ou un

résultat logique de l'organisation rythmique (ici métrique) ? Donc, les deux groupes, le syntaxique et le rythmique (métrique) attirent les mots qui se trouvent dans l'œuvre. Il existe une tension entre ces deux niveaux dans le poème, et elle peut être résolue par ce que nous appelons dans ce mémoire l'accent d'attaque – Mallarmé lui-même a dit que c'est cet accent qui porte vraiment la signification (Dessons et Meschonnic 1998 : 141). L'accent d'attaque est l'élément solide qui fixe la signification qui fluctue entre la métrique et la syntaxe.

Mais si nous analysons la structure du poème au-delà de ces trois accents, nous remarquons des caractéristiques même plus subtiles, et peut-être plus importantes pour la traduction du poème. Par exemple, le lettre *v*, qui pour Mallarmé représentait « l'aile, l'éventail (...). Il est saisissant de voir toute la première strophe s'animer à ce battement d'aile out de *v*, mimer l'essor latent du cygne » (Boungoux 1974 : 85). Cette lettre apparaît dans chaque vers dans les quatrains, souvent dans la syllabe accentuée par la rime. Aussi, la lettre *i* se trouve dans chacune des quatorze rimes » (Boungoux 1974 : 85), et cette consistance pourrait être (interprétée et) refaite dans la traduction.

Aussi transmis dans ce poème est l'effet des associations entre les mots. Il est très important pour le traducteur d'identifier cet effet. Par exemple, Mallarmé anagrammatise dans ce poème le mot « hiver » dans les mots « ivre » et « givre » (Boungoux 1974 : 85), les mots « lac » et « glacier » sont dans un « complexe rapport de paronomase » (Boungoux 1974 : 86), or, le deuxième mot contient le premier. Dans le vers 9, le premier hémistiche lit « Tout son col secouera », où il ne s'agit pas seulement d'une allitération très riche qui crée un effet poétique, mais le mot « col » est répercuté dans le verbe « *secouera* ». C'est une tâche difficile, presque impossible, pour le traducteur de transmettre toutes ces nuances qui sont évoquées parce que « la linéarité traditionnelle de l'écriture est brisée, l'œil est séduit vers plusieurs *sens* » (Boungoux 1974 : 86, souligné par l'auteur). En plus, il est clair qu'il existe une homonymie de « cygne » et « signe » – et tout à fait pas par hasard. Le cygne au milieu de la blancheur est comme un signe sur le papier (Boungoux 1974 : 89), et « le S du Signe est [...] la majuscule qui s'impose pour exhiber matériellement, pour donner à voir la silhouette du Cygne rêvant sur le lac » (Boungoux 1974 : 89). Cependant, il faut le répéter encore une fois, il dépend du traducteur de faire son choix : quels éléments sacrifier ?

Pour conclure, le rythme de ce poème s'appuie sur la forme traditionnelle, qui est brisée par les vers dans lesquels apparaissent les enjambements entre les vers et les enjambements internes (césure ignorée). Mais le rythme peut aussi jouer sur les associations entre les sons

produits dans certains mots, qui lient les vers et peuvent changer la signification des vers, ce qui est quelque fois soutenu par l'allitération.

DA L' ĆE LIJEPOG DANAS...

Da l' Će lijepog danas Ćista ųivost ova
pjanim krilom razbit to zaboravljeno
i kruto jezero, pod mrazom muĀeno
prozirnim gleĀerom propalih lijetova!

Negdašnji se labud sjeti sebe sama:
divan je, al stremi slobodi bez nade,
jer nije kraj pjevô gdje se ųivjet dade
kad jalove zime bljesnula je Āama.

Cijelim vratom strest Āe bijelu agoniju
koju dâ mu prostor ųto ga on negira,
ali ne i tla uųas gdje mu krila sniju.

Avet koju ondje njen Āist sjaj privlaĀi,
on smiren biva u hladnu snu prezira
kojim, zalud prognan, Labud se oblaĀi.

Nikola MiliĀeviĀ

Āedno, ųivo, lijepo danas zar nam prijeti
Pjanim razbit krilom to jezero kruto
Posred zaborava snjeųnog opsjednuto
Jasnim ledenjakom lijetova sapetih!

Davni labud pamti da je slika Āista
Svog uznosa, al se opire bez nade
Jer kraj gdje da ųivi, opjevat ne znade
Kad jalove zime dosada zablista.

Sav vrat mu se protiv smrti bijele bori,
Koji prostor zada ptici ųto ga spôri –
Ali tla ne svlada gdje mu perje susta.

Avet koju sjaj njen Āist tom mjestu nudi,
KoĀi se od teųka sna prezrive studi,
ųto ga snosi Labud sred prognstva pusta.

Zvonimir MrkonjiĀ

Les deux traductions sont, comme prĀvu, les sonnets, mais de types diffĀrents. La premiĀre traduction, celle de MiliĀeviĀ, est un sonnet avec le schĀma des rimes ABBA CDDC EFE GFG. La caractĀristique du poĀme original d'avoir la mĀme lettre (*i*) dans chaque syllabe rimĀe n'est pas gardĀ ici. Les vers sont des alexandrins rĀguliers, la cĀsure les coupe toujours en deux hĀmistiches de 6 syllabes. Le rythme des accents d'attaque est particulier – la structure syntaxique ne suit pas la structure mĀtrique et la premiĀre strophe semble Ātre tout entiĀre en enjambement, ce qui donne aux vers un rythme qui ressemble Ā la prose. Le caractĀre ambigu qui nous fait douter si la strophe est une phrase exclamative ou interrogative est aussi gardĀ. Les derniers deux vers de la premiĀre strophe sont liĀs par l'allitĀration en [m]. Dans la deuxiĀme strophe, le rythme syntaxique devient plus harmonisĀ avec le rythme mĀtrique et l'allitĀration en [s] apparait. Dans les tercets le rythme mĀtrique est un peu ĀbranlĀ – dans le dernier vers du premier tercet le premier hĀmistiche compte 7 syllabes, et dans le deuxiĀme vers du deuxiĀme tercet la cĀsure est placĀe juste aprĀs une prĀposition. Le traducteur a utilisĀ

le mot « zalud » dans la dernière strophe pour évoquer prosodiquement le mot « Labud », déjà souligné par la majuscule, donc le jeu d'associations est évoqué. Cependant, les associations sémantico-orthographiques qui sont intégrés dans la structure du poème entière comme « signe » et « cygne » ne sont pas gardées. Donc, quant au rythme, cette traduction est basée sur la structure métrique bien que les règles métriques soient quelquefois enfreintes.

La deuxième traduction est faite par Mrkonjić. Elle est aussi composée en alexandrins réguliers et c'est un sonnet italien. Il y a quelques cas de la césure qui coupe un groupe syntaxique (ex. vers 3 « Posred zaborava snježnog opsjednuto »), donc la structure métrique peut sembler être un peu cassée. Il apparait l'allitération en [p] et [s], mais ces allitérations ne sont pas très robustes, elles ne lient pas tout le poème. Contrairement à la première traduction, dans laquelle l'associativité est tentée être remplacée par l'allitérations, cette traduction-ci ne se concentre que sur la métrique régulière et la signification sémantique. Le rythme est limité par la métrique.

Ces traductions sont donc moins inventives que l'original, les traducteurs ont sacrifié quelques éléments, mais les deux ont gardé la structure métrique. La première traduction a transmis les jeux d'associations (même s'il y a un seul cas où on voit le jeu d'associations et le reste du poème est simplement rempli d'allitérations), alors que dans la deuxième traduction ne vise pas à le faire. Dans ces deux exemples, les traductions de la poésie sont considérées comme des textes qui doivent transmettre la métrique et les significations, et la nature expérimentale du rythme est un élément qui n'est pas considéré comme essentiel pour la traduction – les traductions sont donc plus traditionnels que les originaux.

BRISE MARINE

- | | | | | | | | | | |
|---|---|----|---|----|----|----|---|----|---|
| | ‡ | ⊙ | ⊙ | ‡⊙ | | ‡⊙ | ‡ | ‡⊙ | |
| 1 | La chair est triste, hélas ! // et j'ai lu tous les livres. | | | | | | | | |
| | ‡ | ⊙ | ⊙ | ‡⊙ | ‡⊙ | | ⊙ | ‡ | ⊙ |
| 2 | Fuir ! là-bas fuir ! Je sens // que des oiseaux sont ivres | | | | | | | | |
| | | ⊙ | | ‡ | ‡ | ⊙ | | ⊙ | |
| 3 | D'être parmi l'écume // inconnue et les cieux ! | | | | | | | | |
| | ‡⊙ | ‡ | | ⊙ | ‡ | ⊙ | ‡ | ⊙ | |
| 4 | Rien, ni les vieux jardins // reflétés par les yeux | | | | | | | | |
| | | ‡ | ⊙ | ‡ | ⊙ | ‡ | | ⊙ | ⊙ |
| 5 | Ne retiendra ce cœur // qui dans la mer se trempe | | | | | | | | |
| | | ‡⊙ | ‡ | | | ⊙ | | ⊙ | |
| 6 | Ô nuits ! ni la clarté // déserte de ma lampe | | | | | | | | |

- || † † ⊙ || ⊙ ⊙
 7 Sur le vide papier // que la blancheur défend
 † †⊙ † ⊙ †⊙
 8 Et ni la jeune femme // allaitant son enfant.
 || ⊙ † ⊙ || † ⊙ ⊙
 9 Je partirai ! Steamer // balançant ta mâture,
 †⊙ † ⊙ † †⊙
 10 Lève l'ancre pour une // exotique nature !
 ⊙ ⊙ || ⊙
 11 Un Ennui, désolé // par les cruels espoirs,
 †⊙ †⊙ || ⊙ ⊙
 12 Croit encore à l'adieu // suprême des mouchoirs !
 ⊙ ⊙ ⊙ ⊙ ⊙
 13 Et, peut-être, les mâts, // invitant les orages
 † ⊙ † ⊙ ⊙ || ⊙ † ⊙
 14 Sont-ils de ceux qu'un vent // penche sur les naufrages
 || ⊙ † †⊙ † †⊙ || ⊙
 15 Perdus, sans mâts, sans mâts, // ni fertiles îlots ...
 || ⊙ ⊙ ⊙ || ⊙ ⊙
 16 Mais, ô mon cœur, entends // le chant des matelots !

Brise marine est aussi un des poèmes bien connus de Mallarmé, et nous l'avons choisi à cause de sa forme qui n'est pas conventionnelle. Il est composé de deux strophes de longueur inégale, le premier étant un dizain et le deuxième un sizain. Pourtant, les vers sont des alexandrins réguliers rimés par les rimes plates. Dans le vers 4 on trouve aussi une rime interne (rien – jardin). Chaque hémistiche porte 6 syllabes (avec les *e* muets qui se prononcent régulièrement), à l'exception du vers 15, dans lequel le deuxième hémistiche compte 5 syllabes. Cependant, les points de suspension peuvent activer la sensation du « rythme psychologique » (Dessons et Meschonnic 1998 : 162) et créer l'illusion d'un vers plus long.

L'accent de groupe frappe parfois les premières syllabes des vers, quelquefois à cause des enjambements (vers 12), mais aussi à cause des verbes, adverbes et conjonctions qui se trouvent à la position initiale dans les vers et qui sont parfois distinct du reste du vers par ponctuation et attirent donc leur propre accent de groupe (ex. « Fuir ! » dans le vers 2 ou « Rien » dans le vers 4). Les vers sont donc composés de relativement beaucoup groupes syntaxiques qui portent, à leur tour, nombreux accents de groupe. Le deuxième vers a même six accents de groupe, ce qui est considéré comme trop pour un seul vers (Dessons et Meschonnic 1998 : 161). De plus, les césures coupent dans quelques vers les groupes

syntaxiques (ex. vers 2 « D'être parmi l'écume // inconnue et les cieux ! »). Donc, la structure métrique et la structure syntaxique ne coïncident pas complètement.

Quant à l'accent prosodique, ce poème est aussi rempli d'allusions faites par l'allitération, en particulier dans les premiers deux vers, mais aussi par l'approximation des sonorités similaires, comme dans le vers 1 (« triste » – « livres »). Ils existent aussi les jeux de mots, comme dans le vers 12, dans lequel le poète fait allusion au mot « dieu » dans le mot « adieu » en utilisant le verbe « croire » pour l'introduire (Giauque 1976 : 11) et l'adjectif « suprême » pour le décrire. Le poète utilise aussi le mot anglais « steamer » dans le vers 9, ce qui est important à noter parce qu'il a considéré le son « st » comme indiquant la stabilité et grandeur (Giauque 1976 : 11).

L'accent d'attaque crée parfois de l'anticipation, comme dans le vers 2 dans lequel cet accent souligne le « que » qui introduit les sensations du sujet lyrique. L'effet similaire est créé dans le vers 10, dans lequel l'article est isolé de son substantif par la césure. Cette anticipation se poursuit dans le vers suivant qui est introduit par un enjambement et dans lequel la césure est encore une fois ignorée. Dans le vers 6, le son qui introduit le vers est la voyelle *o*. Les voyelles ne portent pas normalement d'accents d'attaque, mais cet *o* introductoire est souligné par sa position, par le circonflexe et le point d'exclamation à la fin de cette phrase courte – cet *o* est une interjection. Et à cause de cet accent, la phrase « Ô nuits ! » ressemble au mot « ennui », qui est évoqué aussi un peu plus tard dans le poème. Dans ce même vers la césure est aussi franchie, ce qui crée un rythme syncopé et encore une fois souligne l'anticipation. Dans le vers 8, ni le premier ni le deuxième hémistiche ne commencent pas par syllabe initiale soulignée, comme si ce vers était un calmement avant le brusque « Je partirai ! » dans le vers suivant.

A part de cela, beaucoup de syllabes capables de porter l'accent d'attaque portent déjà un accent, soit de groupe, soit prosodique, ce qui nous dit que le rythme du poème est vivant et riche.

L'élément important pour le rythme est absolument la structure métrique brisée dans beaucoup de vers, mais le rythme est aussi porté par les allusions sonores mentionnées.

MORSKI LAHOR

Pùt je tužna, jao! Knjige pročitane.
Pobjeć, tamo, dolje! Znam, ptice su pjane
od želje međ nebom i pjenom da lete.
Ni vrtovi stari što u oku svijetle
neće suzbit srce što za morem žudi,
o noći, ni pusti sjaj lampe što rudi
nad praznim papirom kog bjelina brani,
ni ta mlada žena koja čedo hrani.
Idem! Brode, na kom jarbolje se valja,
diži sidro, hajdmo put divnih zemalja!

Ta čama, nadama grubim prevarena,
u pozdrav rupčićâ još je uvjerena.
Jarbole što čeznu za olujom kobnom
možda će ih vjetar svit nad brodolomom
pustim, bez križevlja, bez otoka plodnih...
Čuj, srce, mornari poju pjev ugodni!

Nikola Milićević

MORSKI POVJETARAC

Put je tužna, jao, knjige pročitane.
Pobjeći daleko! Ptice slutim pjane
Izmeđ čudne pjene i neba duboka!
Ništa, ni vrtovi u odrazu oka,
Srce što u more roni, spriječit neće,
O noći, ni svjetlost samotne mi svijeće
Na praznu papiru, kog bjelina brani,
Niti mlada žena koja dijete hrani.
Poći ću! Brode što njišeš jarbolima,
Diži sidro prema egzotičnim tlima!

Dosada, što nada okrutna je slama,
Vjeruje posljednjem pozdravu marama!
Možda ti jarboli pozivljuć oluje
Već nagnuti vjetrom u brodolom huje,
Bez otoka plodnih strti, bez jedara...
Al, o srce moje, počuj pjev mornarâ!

Zvonimir Mrkonjić

La première traduction, celle de Milićević, est composée de deux strophes, la première est un dizain et la deuxième un sizain, comme dans l'original. Les vers sont les alexandrins très réguliers et composés de deux hémistiches de 6 syllabes. Il y a deux cas d'enjambement (vers 3 et 14) et un cas d'enjambement interne (vers 6), donc le traducteur a essayé de créer un effet rythmique de déplacement même si les enjambements ne sont pas si omniprésents comme dans l'original. Les vers sont rimés par les rimes plates, mais trois paires des vers (3-4, 13-14 et 15-16) sont rimés par les rimes associatives à la place des vraies rimes (ex. dans les vers 3 et 4 « lete » et « svijetle »). Il y a un cas de la rime interne aussi – « čama » et « nadama » dans le premier vers de la deuxième strophe. L'allitération n'est pas très riche, mais elle apparaît dans la première strophe en [p] et [s].

La deuxième traduction est celle de Mrkonjić. Elle est composée des strophes de longueur identique que la première (et l'original). Elle est aussi en alexandrins réguliers. Les vers sont rimés par les rimes plates et l'allitération en [p] lie tout le poème, avec un cas d'allitération en [s] aussi dans les vers 5 et 6. Un cas de rime interne se trouve, encore une fois, dans le premier vers de la deuxième strophe, « dosada » et « nada ». Il existe aussi une nuance de l'ambiguïté dans ce vers parce que « slama » peut être perçu comme un verbe ou un nom,

même si l'idée que c'est un nom est ridicule et même si cette ambiguïté n'évoque pas des motifs importants mentionnés dans l'original. C'est la seule association possible entre les mots qui évoquerait de nouvelles significations. Il y a plus d'enjambements internes que dans l'autre traduction (même cinq cas – vers 6, 9, 10, 12). Donc, la structure métrique n'est pas strictement respectée. Le douzième vers est orné par l'allitération en [p] avec le syntagme « posljednjem pozdravu », qui évoque sémantiquement le même caractère religieux que ce vers a dans le poème original.

Les deux traductions ont gardé la structure métrique – les traducteurs ont considéré cet aspect comme le plus important pour une traduction réussie. Puis, c'est la rime, puis l'accent d'attaque (dans le sens de l'écart par rapport à la structure métrique traditionnelle, les enjambements par exemple). La signification n'a pas préséance sur l'aspect prosodique.

6. L'analyse traductologique

6.1. Traduire des formations du rythme

Dans nos analyses des poèmes et de leurs traductions, nous avons mis « en question la régie du signe, le primat du sens » (Meschonnic 1999 : 122). Autrement dit, nous avons réfléchi sur toutes les façons dont la signification peut être créée, et notamment sur le rythme dans tous les sens de ce mot. Pour faire une bonne traduction d'un poème, il ne suffit pas de traduire le sens des mots individuels (au sens sémantique du terme), mais il faut également tenir compte des choses comme « le goût, la culture, la situation du traducteur » (Meschonnic 1999 : 124), la « matière idéologique » (1999 : 124). La culture, l'histoire de la langue cible, les traditions – tous ces aspects dictent la façon dont on traduit. La culture croate, au moins partiellement, a été influencée par la culture française, donc les traditions des formes poétiques, en particulier au 19^e et 20^e siècle, ne diffèrent pas radicalement. Nous pouvons imaginer que les traductions entre deux cultures ayant peu de liens culturels seraient plus délicates. Le rythme de la forme crée aussi un sens (par exemple, un sonnet pour une atmosphère plus monumentale, traditionnelle ; les vers libres pour des vers plus modernes), mais ce sens est souvent le même comme celui de l'original français. C'est pour cela que la forme de l'original a été gardée dans toutes les traductions, à l'exception du poème *Spleen* de Baudelaire dont la forme est légèrement changée dans toutes les trois traductions mentionnées.

Les autres outils pour créer et traduire le rythme – le nombre des syllabes dans un vers, les groupes syntaxiques et phonétiques, la prosodie – peuvent directement modifier le sens, ou

être directement modifiés par le sens. Même si dans un autre type de texte (par exemple, un acte administratif), nous ne pouvons pas remarquer un rythme particulier, en traduisant la poésie, le traducteur doit toujours considérer les deux aspects d'un mot, le signifiant et le signifié, donc le sens, mais aussi le « mode de signifier » (Meschonnic 1999 : 125). Dans les traductions que nous avons analysées, il y a celles qui ne transmettent pas l'aspect rythmique dans son intégralité (par exemple : la traduction du poème *Voyelles* par Tomić), et celles qui le soulignent plus que le sens sémantique (par exemple : la traduction du poème *Voyelles* par Mrkonjić).

Résumons les approches au rythme dans les traductions mentionnées. Le rythme du poème *Albatros* de Baudelaire, comme nous avons vu dans l'analyse, n'est pas particulièrement appuyé sur les connections des deux faces des signes dans le poème. Le caractère poétique est réalisé plutôt à travers la métrique régulière et par la rime. Les traductions suivent cette logique aussi. Bien sûr, malgré ce caractère du poème, les signifiants (les formes, les mots orthographes) pour les mêmes signifiés (les idées) sont différentes en français et en croate, et par conséquent le rythme (en particulier prosodique) est différent dans l'original et dans les traductions. Mais les traducteurs soulignent la métrique et la rime aussi. Nous pouvons même dire que dans l'original et dans les traductions de ce poème, le sens et la métrique sont plus importants que l'organisation des mots orthographes à l'intérieur des vers (or, l'accent prosodique). Le sens est au service de la métrique – les vers sont formés de la façon à ce que quatre quatrains rimés transmettent des images et des idées, et non à ce que les sons et les signifiants (et en général les éléments non-métriques) dans les vers soient entrelacés. Donc, le « mode de signifier » (Meschonnic 1999 : 125) est ici réalisé non par les mots orthographes (donc les éléments internes du poème), mais par les règles métriques (qui sont un élément externe, même imposé, que le poème suit). La rime peut être considéré comme un élément interne car elle est liée au signifiant, mais comme elle est une règle aussi, nous le considérons comme un élément externe.

Le poème *Spleen*, dont nous avons analysé trois traductions, est moins régulière, ou moins symétrique déjà dans l'original que le poème précédent. Il est composé de trois strophes de longueur inégale et la césure coupe les groupes nominaux dans deux vers, donc il y a des éléments qui rompent avec la tradition, mais en général les vers sont les alexandrins réguliers et liés par la rime, ce qui suit la tradition. Comme nous avons dit dans l'analyse, aucun de traducteur n'a gardé la structure des strophes de l'original. La première traduction, celle de Machiedo, est peut-être la plus intéressante car il n'y a pas de rime, ce qui est un élément de

liaison dans l'original, et elle est en alexandrins, mais pas réguliers. La traductrice utilise ici le potentiel rythmique de la langue croate que Baudelaire n'aurait pas pu imaginer pour son poème original, et c'est le rythme des accents des mots. Comme en croate (presque) chaque mot porte son propre accent invariable, il est possible de créer des schémas accentuels dans les vers qui se répètent et lient les vers, comme le schéma de dactyles suivis d'amphibraques qui se répète dans le deuxième et le troisième vers. Il est vrai que cette traduction dépend entièrement sur ce potentiel du croate, mais l'effet qui est créé est le même comme dans l'original, et cela est une strophe homogène. Dans *Poétique du traduire*, Meschonnic décrit les quatre façons de traduire la poésie par rapport à la différence entre la prose et les vers – on peut « traduire en vers ; traduire en lignes qui font comme si elles étaient des vers, mais elles n'en sont pas et se défendent d'en être ; traduire en prose ; traduire dans ce qui ressemble à de la prose, mais qui enfile de quasi-vers et des vers, l'un après l'autre » (Meschonnic 1999 : 331). La traduction de Machiedo appartient peut-être à la deuxième catégorie – les vers qui ne sont plus les vers comme ils étaient envisagés dans l'original, mais qui créent l'illusion de l'être dans la langue cible. Nous affirmons cela parce que l'idée essentielle de cette traduction, bien comme en général de la plupart des traductions des œuvres en prose (Meschonnic 1999 : 325), est de traduire le sens, au détriment d'autres effets comme la métrique ou la rime. Comme nous avons vu, même si les vers peuvent être considérés comme alexandrins, ils peuvent compter 13 syllabes et les hémistiches sont parfois après la huitième syllabe. Pour la transmission du sens donc, la traductrice n'essaie pas d'imiter la forme des vers français et ignore la rime et un peu la métrique. Les deux autres traductions, celle de Robić et celle de Milićević, traduisent les vers par les vers, or, les traducteurs suivent les mêmes principes qui sont visibles dans les vers originels – la rime, l'allitération, la structure métrique légèrement cassée. Dans notre analyse nous avons souligné le vers « De vers, de billets doux, de procès, de romances » de l'original parce que tous les trois traducteurs compensent l'allitération en [d] par d'autres moyens (notamment l'allitération des mots lexicaux en [p]). Cela nous montre que tous les trois traducteurs ont veillé à garder les effets que fait la forme, et pas seulement le sens, quel que soit l'approche générale qu'ils ont choisie. Comme nous avons vu, l'élément rythmique le plus important du poème *L'amour et le crâne* c'est la métrique répétitive, à savoir la répétition alternant des octosyllabes et les pentasyllabes à travers tout le poème, dans les strophes liées par la rime. La traductrice a gardé ces éléments et les a adaptés à la langue croate – à la place des pentasyllabes dans l'original, la traduction inclut les tétrasyllabes. Elle a aussi traduit le titre du poème en créant une allitération qui n'existe pas dans l'originel (*L'amour et le crâne* = *Ljubav i lubanja*), mais nous mentionnerons cela plus tard dans la section 6.2.

Le premier poème de Rimbaud que nous avons analysé est *Voyelles*. C'est probablement son poème le plus connu, au moins en Croatie. C'est un sonnet et cette structure est l'élément stable du rythme du poème, y compris la structure de la rime comme une composante obligatoire d'un sonnet. Les vers sont des alexandrins, mais ils existent des irrégularités quant à la place de la césure. Cependant, le rythme dans les vers est très particulier – comme le poète énumère les noms des lettres et ses caractéristiques, les accents de groupe sont nombreux, et cela rend le rythme vivant, mais aussi donne une richesse sémantique. Cette richesse n'existerait vraiment pas sans ce rythme jovial et toutes ces pauses à cause des virgules. La première traduction analysée, celle de Tomić, utilise, comme nous avons vu, la structure d'un sonnet, mais le sonnet est composé des vers de 16 syllabes pour transmettre les sens précisément. Le caractère explosif du rythme dense est édulcoré. Meschonnic dit que « [p]lus que le sens, et même là où le sens des mots apparemment n'est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier » (Meschonnic 1999 : 126). Cette traduction en est un exemple clair : les vers de 16 syllabes créent une atmosphère différente dans la traduction que celle qui existe dans le poème même si le sens des mots est transmis. La deuxième traduction est celle de Mrkonjić. Elle est composée en alexandrins et donc ne renonce pas à la densité rythmique de l'original. Le rythme de cette traduction suit le rythme de l'original, parce que nous voyons que les césures coupent les structures syntaxiques (par exemple : « A, dlakavo, crno tijelo muha sjajnih »). Le poème *Le cœur volé* de Rimbaud n'a pas de forme fixe (comme le sonnet), mais le rythme du poème est basé sur la symétrie et sur la répétition métrique, y compris la répétition des certains vers et la rime. Le traducteur a gardé tous ces éléments et recréé la similitude avec une chanson populaire par des répétitions des certains vers (toujours les premiers deux vers et les derniers deux vers dans une strophe, et le premier est encore répété comme le quatrième dans la strophe, en créant un petit refrain). Nous en parlerons plus dans la section suivante.

C'est dans les poèmes de Mallarmé que le rythme devient pratiquement impossible à transmettre dans les traductions de la même façon dont il est utilisé dans l'original. Mallarmé utilise souvent le potentiel de la langue française pour impliquer une signification dans un mot ou un syntagme qui n'est pas manifestement lié à cette signification. Par exemple, dans le poème *Brise marine*, le mot « ennui » est impliquée dans l'exclamation « Ô nuits ! ». Mais voyons les traductions du rythme dans les deux poèmes analysés. *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* est un sonnet relié par les rimes à la fin des vers, mais aussi des rimes internes. Comme nous avons dit dans l'analyse du poème, nous ne pouvons pas toujours compter sur la syntaxe pour une analyse plus précise du poème car le double sens rend parfois la délimitation

des groupes syntaxiques ambiguë ou faible. Mais il est énormément difficile de traduire les doubles sens d'une langue vers une autre, et donc la plupart des implications dans les vers sont perdus dans les traductions. Le rythme dans les poèmes de Mallarmé est basé non seulement sur la métrique, l'allitération et la rime, mais aussi sur « l'union inséparable du son et du sens » (Rueff 2016 : 221), l'étymologie, les liens historiques des mots, les similarités de l'orthographe – donc tous ces éléments pour lesquels il est très difficile de les transporter dans une autre langue. Rueff parle d'un « lien musaïque » (2016 : 221) qui fait obstacle aux traductions poétiques et « correspond aussi aux rapports des mots dans les vers » (2016 : 222). Donc, la signification se trouve dans le lien entre le son et le sens, mais aussi dans le lien que les mots ont entre eux sur ces deux niveaux. Dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, la métrique n'est pas respectée rigidement, elle est un peu cassée au niveau de surface aussi (ex. les césures qui coupent les groupes syntaxiques), mais la différence fondamentale est précisément le fait que Mallarmé coupe la structure *intérieure*, c'est-à-dire au niveau de sens. Pour transmettre le rythme poétique, nos traducteurs ont gardé la forme du sonnet et la rime, mais en ce qui concerne la rime Mallarmé a posé un piège – tous les syllabes rimées incluent un [i] (par exemple « aujourd'hui » – « ivre » – « givre » – « fui » dans le premier strophe). Malheureusement, le vocabulaire croate n'est pas suffisamment riche pour qu'il soit possible de trouver des mots différents qui contient un [i] (ou n'importe quelle autre voyelle pour le compenser) dans tous les vers et de garder, en même temps, le sens de ces vers. Cependant, bien que rien sauf la forme n'est transmis dans la traduction, les traductions des poèmes de Mallarmé sont considérées comme des œuvres poétiques. Est-ce que la poésie n'est que la forme métrique ? Ce n'est forcément pas vrai. Mais dans la culture croate, bien comme dans la culture française, régulièrement la poésie prend une certaine forme, ce qui est considéré comme la tradition poétique. Donc, comme « [t]ous traduisent plus leur sens de la poésie que les poèmes » (Meschonnic 1999 : 323), les traducteurs essaient de transmettre le sentiment poétique d'une façon qui est accessible aux lecteurs qui ont le même *sens de la poésie* car ils viennent de la même culture. On peut donc remarquer cette tendance de garder la métrique et le sens plutôt que les autres composantes du rythme aussi dans les traductions des deux poèmes de Mallarmé que nous avons analysés. Nous en parlerons plus tard.

6.2. La perte et la compensation

Comme nous avons vu, dans la plupart de leurs traductions les traducteurs devaient sacrifier certains aspects du poème originel pour en conserver d'autres. Par exemple, dans la traduction

du poème *Voyelles*, le traducteur Milovan Antun Tomić a élargi les vers quant au nombre des syllabes pour conserver les motifs, en particulier les associations inspirées par les voyelles (ses couleurs, ses formes). Il a compensé cette perte en gardant le schéma de la rime identique à l'original et en utilisant les tirets au lieu des virgules pour créer un rythme plus vivant (par exemple : « A, noir corset velu » // « A-crñ prsluk »). Dans son livre *Dire presque la même chose*, Umberto Eco parle de la traduction du roman *Le Comte de Monte-Cristo*, un texte d'un rythme très lent dont la traduction pourrait être plus concis que l'original (2006 : 127). Cependant, il conclut que, même si la signification resterait la même, cette traduction serait plutôt une adaptation (Eco 2006 :127). On peut se demander si la traduction de Tomić s'approche de cette catégorie de l'adaptation, mais il est plus difficile de fixer une frontière nette quand on parle de la différence entre une traduction et une adaptation d'un texte poétique. Certes, avec 16 syllabes dans chaque vers (pour traduire un alexandrin de l'original), la forme est modifiée, mais la traduction est toujours écrite en vers et elle est toujours un sonnet. La forme est donc changée pour permettre au traducteur de se concentrer sur le sens sémantique. Antoine Berman (1999 : 56) parle de l'allongement des traductions par rapport à l'original, qui est, en fait, une conséquence du souhait du traducteur de rendre la traduction la plus rationalisée et claire possible. Cependant, il souligne que ce processus peut appauvrir la traduction – « l'ajout n'ajoute rien » (Berman 1999 : 56). Bien que Berman parle de la prose, c'est peut-être d'autant plus vrai pour la poésie – « [l]es explications rendent peut-être l'œuvre plus "claire", mais obscurcissent en fait son mode propre de clarté. L'allongement, en outre, est un relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre » (Berman 1999 : 56). Dans ce poème, donc, le développement des motifs est édulcoré à cause de l'allongement rythmique qui vise à rattraper toutes les nuances de la signification très clairement, ce qui, avec du recul, souligne aussi la richesse sémantique des vers de Rimbaud.

Cela nous amené à un autre problème qui peut arriver dans le processus de la traduction, et c'est l'insistance sur la clarté. Umberto Eco (2006 : 113) et Antoine Berman (1999 : 55) mentionnent ce problème aussi, qui surgit inévitablement dans les traductions de Mallarmé à cause des multiples niveaux de signification dans ses vers. Prenons, par exemple, dans le poème *Brise marine*, le vers 12 : « Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs ! ». Nous avons remarqué que le mot « adieu » évoque le Dieu comme une signification subliminale. Nikola Miličević traduit cette phrase ainsi : « u pozdrav rupčića još je uvjerena », donc la nuance religieuse de la signification est complètement perdue. Le traducteur n'a gardé que la signification dite superficielle, dénotative, car il n'a pas trouvé un moyen pour garder la

signification subliminale dans la langue croate. Cependant, dans la traduction de Mrkonjić, on trouve le vers « Vjeruje posljednjem pozdravu marama ! ». Le traducteur a réussi à garder, au moins dans une certaine mesure, le caractère métaphysique, même si le syntagme n'évoque pas directement Dieu. Une chose similaire existe dans le poème *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, où le mot « Cygne » évoque le mot « signe », mais le croate ne possède pas de mots pour garder cette relation associative – les deux traductions n'évoquent que l'animal. Cela rend le poème plus facile à lire et, en général, à comprendre les motifs au niveau dénotatif, mais appauvrit l'interprétation du poème par rapport à l'original. De l'autre côté, il serait inutile d'extraire les significations connotatives et ne pas transmettre que celles-ci.

Certaines traductions sont même enrichies par les compensations pour les pertes, ou elles enrichissent la culture cible. Par exemple, les vers dans la traduction de *Spleen* traduits par Višnja Machiedo s'approchent aux vers libres, ce qui peut orienter les lecteurs croates vers l'écriture des vers libres aussi (donc, cela peut créer une tendance moderne), même si le poème original n'a pas une telle idée. Cependant, tous les aspects ajoutés ne sont pas appropriés pour le poème. Dans la traduction du poème *L'amour et le crâne*, on peut remarquer la déformation que Berman appelle ennoblissement, ou plus précisément la « poétisation » (1999 : 57). Ce procédé vise à rendre la traduction « "plus belle" (formellement) que l'original » (Berman 1999 : 57). La traductrice a ajouté une allitération dans le titre du poème qui n'existe pas du tout dans l'original – la traduction est « Ljubav i lubanja ». Même si la sonorité de ce titre traduit est évidente, ce qui serait normalement adéquat pour la poésie, elle est molle, doux, visqueux et pour cela aussi contrastée à la sonorité du reste de la traduction avec les allitérations plus dures en [r] et [k], ce qui conforme à la sonorité de l'original. L'allitération est surtout un élément poétique récurrent, donc il pourrait sembler qu'elle est toujours bienvenue dans la traduction de la poésie. Mais selon Eco (2006 : 110), « [i]l faut toutefois résister à la tentation de trop aider le texte, en se substituant presque à l'auteur. » Le fait que la langue croate permet ici de rajouter une allitération, ne signifie pas que nous devons l'accepter, afin de ne pas s'éloigner trop de l'original, en particulier dans le titre. Eco dit aussi que « [t]raduire signifie parfois se rebeller contre sa propre langue, quand elle introduit des effets de sens qui n'étaient pas entendus dans la langue originale » (2006 : 113). Il faut donc rester toujours conscient des possibilités de la langue source et celles de la langue cible – quelquefois il est nécessaire d'éviter certaines solutions, même si elles apparaissent comme logiques dans la langue cible, si elles imposent un effet indésirable. De l'autre côté, dans le reste de la même traduction, la dureté qui est naturellement plus souligné dans la langue croate (particulièrement par le son [r]

dans plusieurs combinaisons avec d'autres consonnes, par exemple, on le voit déjà dans le titre *Ukradeno srce*) est bienvenue car l'original est caractérisé par l'allitération en [k] et [r] aussi.

De l'autre côté de l'ennoblissement se trouve l'appauvrissement qualitatif, qui « renvoi au remplacement des termes, expressions, tournures, etc. de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante » (Berman 1999 : 58). En traduisant la poésie, il est presque impossible d'éviter ce type d'appauvrissement. Mais il faut pourtant mentionner une traduction dans laquelle le traducteur a réussi à éviter l'appauvrissement qualitatif presque complètement – c'est la traduction du poème *Le cœur volé*. Ce poème inclut des mots très particuliers, comme « ithyphalliques », « pioupiesques » et « abracadabrantiques ». Naturellement, pour traduire ces mots il n'est pas important seulement de traduire leurs significations. Ces mots sont des ornements et ils devraient avoir cette fonction dans la traduction aussi, il faut donc traduire « la vérité sonore et signifiante » (Berman 1999 : 59). Grâce aux outils disponibles dans la langue croate, notamment le suffixe *-eskne* qui n'existe pas en croate tel quel, mais qui pourrait exister pour signifier « quelque chose d'un certain type », le traducteur a réussi à transmettre la « vérité sonore » (Berman 1999 : 59) déjà mentionnée en utilisant les mots « kurate », « soldateskne » et « abrakadabreskne ». Le mot « kurate » est particulièrement intéressant. La signification du mot « ithyphallique » qui apparaît dans l'original est « qui présente un phallus en érection » (Le Petit Larousse Grand Format 1992 : 568). La traduction « kurate », comme nous voyons, ne suit pas exactement la sonorité du mot originel, mais correspond très bien à la sonorité de la traduction en général. En fait, ce changement radical du mot de la forme était nécessaire pour transmettre la signification du mot originel, car « kurat » est un adjectif qui dans le jargon croate signifie « avoir un grand phallus » (Hrvatski jezični portal). Un exemple plus subtil, mais qui dénote néanmoins une tendance similaire, est la traduction du vers 3 du poème *Spleen LXXVI* : « De vers, de billets doux, de procès, de romances ». Nous avons analysé trois traductions de ce poème, et dans toutes les trois la perte de l'allitération en [d] (faute d'une série de mots précédés par la préposition *de* imposée par la grammaire française – en croate, nous exprimons la même idée morphologiquement) est compensée par une allitération créée par l'enchaînement des mots lexicaux qui commencent par la même consonne, notamment [p] (par exemple, dans la traduction de Dunja Robić, c'est « Puna pisamaca, pjesama, parnica »). Cela nous montre que tous les trois traducteurs prêtent attention à la « substance extralinguistique » (Eco 2006 : 271) qui affecte directement le rythme des poèmes car ils ciblent garder ce rythme, même en utilisant des outils différents de ceux utilisés dans l'original.

Enfin, pour poursuivre nos pensées sur les particularités des traductions de Mallarmé, nous rappelons que « [t]oute œuvre comporte un texte "sous-jacent", où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la "surface" du texte » (Berman 1999 : 61). Mais le rythme de l'œuvre de Mallarmé semble être fondé sur ces connections, sur les jeux entre sémantique et syntaxe. Berman conclut que « [l]a traduction qui ne transmet pas de tels réseaux *détruit* l'un des tissus signifiants de l'œuvre » (Berman 1999 : 62). Et cela est particulièrement vrai pour l'œuvre de Mallarmé car, comme nous avons vu dans les analyses, Mallarmé présente dans ses poèmes une richesse qui déstabilise les relations traditionnelles entre syntaxe et sémantique.

6.3. L'intraduisible

Le concept de l'intraductibilité (ou intraduisibilité) est comme un fantôme obsédant dans le domaine de la traduction. Probablement chaque traducteur sait, même si ce n'est pas conscient, qu'aucun texte ne peut être traduit (complètement). En fait, la tâche des traducteurs est de balancer leurs pertes, comme nous l'avons déjà constaté (voir 6.2.), et pas de les contourner complètement – cela n'est pas possible. Rueff a dit que traduire, « c'est être à la hauteur du conflit des fidélités » (2016 : 232). Mais il y a des textes qui sont *plus intraduisibles*, plus problématiques que d'autres.

Nous avons mentionné que les poèmes de Rimbaud et de Mallarmé pourraient être considérés comme intraduisibles. En revanche, on ne peut pas le dire, nous semble-t-il, pour les poèmes de Baudelaire. Pourquoi ? Que signifie ce mot – intraduisible ? Selon Ricœur, ce mot peut signifier, en fait, plusieurs choses. Premièrement, le fait qu'une « diversité » (Ricœur 2004 : 53) des langues qui « affecte tous les niveaux opératoires du langage » (2004 : 53) doit nécessairement rendre la traduction intraduisible. Deux langues différentes auront toujours des mots différents pour la même idée. Le rythme est bien important dans la poésie, mais il est difficile de garder le même rythme avec des mots différents. Il existe aussi le problème quand l'idée même qui se trouve derrière le mot ne peut pas être exprimée par un seul mot dans la langue cible, ou quand elle ne peut pas du tout être exprimée car cette idée n'existe pas dans la culture cible. Donc, ce niveau de l'intraduisible s'applique virtuellement à tous les textes – et par conséquent aussi aux poèmes de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Par exemple, dans le poème *Albatros*, Baudelaire utilise le mot *le brûle-gueule*, ce qui est une sorte de pipe au tuyau très court et comme en croate nous n'avons pas un mot équivalent pour ce type de pipe, la traduction directe la plus probable serait tout simplement « lula », ce qui est un mot générique.

Cependant, les deux traducteurs de ce poème que nous avons mentionnés ont complètement omis ce mot. Bien sûr, il faut tenir compte du fait que les traducteurs de la poésie ne se préoccupent pas seulement du niveau sémantique d'un poème et parfois ils n'optent pas pour les traductions les plus précises de certains mots.

Mais l'unité du traduire n'est pas le mot, mais le texte, et « s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot » (Ricœur 2004 : 56). Donc, le but est de créer un texte, un poème fonctionnel, même si le mot traduit ne signifie pas exactement la même chose que le mot dans l'original. Ce qui est important, c'est la signification de l'ensemble, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique. Il faut se demander ce que la traduction fait – *faire* est aussi un verbe sur lequel Ricœur insiste quant à la fonction d'une traduction (Ricœur 2004 : 58). Faire plutôt que dire. Peut-être c'est pour cela que nous n'avons pas parlé des poèmes de Baudelaire comme des poèmes intraduisibles. Ses poèmes incluent toujours les structures et figures de style plus traditionnelles tandis que les techniques radicalement plus modernes ne sont utilisées que rarement. Baudelaire utilise la langue de la manière qui est inscrit dans la tradition pour créer un texte poétique. Rimbaud et Mallarmé vont un peu plus loin – ils utilisent la langue française pour créer un effet poétique, or le potentiel de la langue française pour créer un certain rythme et des allusions qui combinent la forme et la signification d'un mot. Naturellement, pour cela il pourrait sembler que les mots français utilisés sont essentiels pour l'effet poétique et que le sens de l'original se perd quand ils sont remplacés. Par exemple, quand Mallarmé dit « Tout son col secouera », et le mot « col » se reflète dans le mot « secouera », le traducteur doit admettre la défaite et essayer de compenser cette perte d'une manière ou d'une autre. Par exemple, Zvonimir Mrkonjić crée l'allitération en [v], [r] et [t] avec la traduction « sav vrat mu se protiv smrti bijele bori », tandis que l'effet produit par le vers de Nikola Milićević est plus mou car l'allitération en [r] est plus faible : « cijelim vratom strest će bijelu agoniju ».

D'où la conclusion que la traduction n'existe pas du tout – mais « la traduction existe » (Ricœur 2004 : 56). Il s'agit, comme nous avons dit, plutôt de la mesure dans laquelle la traduction peut signifier « presque » la même chose que l'original – il ne se pose pas le dilemme « traduisible versus intraduisible » (Ricœur 2004 : 60), mais « fidélité versus trahison » (Ricœur 2004 : 60). Le sens s'impose le plus souvent comme le critère déterminant la différence entre une bonne et une mauvaise traduction, mais traduire ne signifie pas traduire seulement *un* élément du texte – il est aussi une « question de sonorité, de saveur, de rythme, d'espacement, de silence entre les mots, de métrique et de rime » (Ricœur 2004 : 68), de toutes

les choses dont nous avons parlé dans ce mémoire. Ces éléments sont particulièrement importants pour les traductions de la poésie parce que nous pouvons dire que dans les poèmes la langue n'est pas utilisée d'une manière ordinaire, c'est-à-dire, de telle sorte que le sens des mots serait l'élément le plus important (ce qui est possible de remarquer pour d'autres types de textes, notamment les textes non-littéraires). Donc, si les traductions des poèmes de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé fonctionnent comme des poèmes dans la culture cible, dans ce cas-là la culture croate, ces textes sont, sans doute, des traductions.

7. Conclusion

La prémisse principale de ce mémoire est que « [t]raduire est un devoir de bouche » (Rueff 2016 : 241), et nous avons analysé comment on traduit le rythme au niveau métrique et non-métrique. Dans la première partie de ce mémoire (sections 2, 3 et 4), nous avons discuté de la nature de la langue française et de son rythme organique, et puis nous avons détaillé les règles pour l'analyse rythmique des poèmes écrits en français. Deux catégories d'accents ont été observés – métrique et non-métrique (divisé encore en l'accent de groupe, l'accent prosodique et l'accent d'attaque). Dans la deuxième partie (section 5), nous avons analysé sept poèmes – trois de Baudelaire, deux de Rimbaud et deux de Mallarmé – pour observer l'approche au rythme dans ses poèmes. Nous avons choisi les poèmes pour représenter deux catégories : ceux qui ont une forme plus rigide, réglée, et ceux dont la forme n'est pas une forme traditionnelle, mais qui ne sont pas écrits en vers libres. Après l'analyse de chaque poème, nous avons analysé ses traductions. En général, l'analyse a montré qu'il n'y a pas beaucoup de différence entre la structure et la priorité rythmique des vers dans les deux types de poèmes. Dans les poèmes de Baudelaire, il y a eu le moins de déviations des règles – le rythme a été généralement appuyé sur la métrique et quelquefois sur l'allitération (accent prosodique). Les traducteurs n'ont pas improvisé beaucoup et les traductions sont traditionnelles dans la même mesure que les poèmes originaux. Les poèmes de Rimbaud sont plus expérimentaux et nous avons vu que les traducteurs ne sont pas arrivés à assurer que leurs traductions soient aussi expérimentales. Les deux traits les plus importants auxquels les traducteurs font attention sont la structure métrique régulière et l'assonance, même si ce ne sont pas toujours les traits essentiels du poème original. L'analyse des poèmes de Mallarmé a confirmé que le poète appuie le rythme de ses poèmes non seulement sur la structure métrique ni prosodique, mais aussi sur les allusions qui lient la sémantique et la prosodie (la forme). Les traducteurs réussissent à traduire ces détails dans une certaine mesure, mais ils ne peuvent pas le faire

complètement. Dans la plupart des cas, l'élément gardé c'est la structure métrique, et les éléments non-métriques sont le plus fréquemment gardés seulement si la structure métrique le permet. Les traductions sont, donc, le plus souvent moins expérimentales que les poèmes originaux. Dans la troisième partie (section 6), nous avons discuté des résultats de notre analyse dans le contexte des réflexions sur la traduction (Eco, Berman, Meschonnic, Ricoeur et Rueff) et analysé comment créer la signification dans une traduction d'un poème en utilisant, entre autres, le rythme, au niveau des strophes et des vers. Nous avons parlé des notions telles que la perte et la compensation dans les traductions analysées en tenant compte des deux catégories des éléments rythmiques des poèmes (la catégorie métrique et la catégorie non-métrique). Cette analyse a montré qu'il existe des différences quant à la compensation du rythme et ces différences sont dues à la différence du style des poèmes choisis. Finalement, nous avons réfléchi sur l'idée de l'intraduisible, ses niveaux et ses manifestations dans les traductions pour aboutir à la conclusion que, même si traduire sous-entend toujours les tentatives à résoudre des problèmes qui semblent insolubles faute de synchronisation culturelle, les traductions existent et transfèrent un morceau de la culture source au lecteur cible, car, comme le dit Paul Ricoeur, traduire c'est avant tout « construire des comparables » (Ricoeur 2004 : 63) et non pas produire des équivalences. Cela permet aux traducteurs des textes poétiques, en vers ou en prose, de se comporter en interprètes qui donnent corps à une œuvre d'art en l'interprétant, comme un acteur interprète un texte à dire, ou comme un musicien joue de la musique qu'il n'a pas composée.

Bibliographie :

Bibliographie principale :

BAUDELAIRE, Charles. 1971. *Cvjetovi zla*. Traduit par Ante Jurjević, Vladislav Kušan, Dunja Robić, Tin Ujević, Zagreb: Matica hrvatska.

BAUDELAIRE, Charles, 1951. *Œuvres*. Paris : Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles. 1996. *Cvjetovi zla; Spleen Pariza*. Zagreb: SysPrint.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1945.

MILIĆEVIĆ, Nikola. 1997. *Izabrani prepjevi*. Zagreb: Croata.

MRKONJIĆ, Zvonimir et Mirko TOMASOVIĆ, éditeurs. 1998. *Antologija francuskog pjesništva*. Zagreb: ArTresor.

RIMBAUD, Arthur. 1964. *Œuvres poétiques*. Paris : Garnier-Flammarion.

TOMIĆ, Milovan Antun. 2013. *Francusko pjesništvo*. 2^e éd. Split : éditeur privé.

Bibliographie secondaire et sitographie :

BERMAN, Antoine. 1999. L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation. Dans : Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 49-69.

BLOCK, Oscar et Walther von WARTBURG. 1991. Paris : Presses universitaires de France.

BOUGNOUX Daniel. 1974. L'éclat du signe. *Littérature*, no. 14,. *L'effet littéraire*. pp. 83-93. <https://doi.org/10.3406/litt.1974.1089>. Consulté le 20 juin 2020.

CHEVRIER, Alain. 2016. Sur les rimes mixtes de Verlaine : Charles Coran, Un Maillon Manquant ? *Revue Verlaine*, no. 14, pp. 91–110. www.jstor.org/stable/48502051. Consulté le 24 juillet 2020.

DAYAN, Peter, et David EVANS. 2010. Rhythm in Literature after the Crisis in Verse. *Paragraph*, vol. 33, no. 2, pp. 147–157. www.jstor.org/stable/43151803. Consulté le 23 juin 2020.

DÉCAUDIN, Michel. 1964. « Préface », *Œuvres poétiques d'Arthur Rimbaud*. Paris : Garnier-Flammarion.

DESNICA-ŽERJAVIĆ, Nataša. 1996. *Phonétique française*. Zagreb : Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

DESSONS, Gérard, et Henri MESCHONNIC. 1998. *Traité du rythme : des vers et des proses*. Paris : Dunod.

ECO, Umberto. 2006. *Dire presque la même chose*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.

- FOWLIE, Wallace. 1952. Mallarmé. *Poetry*, vol. 80, no. 1, pp. 37–41., www.jstor.org/stable/20609147. Consulté le 23 juin 2020.
- FRIEDRICH, Hugo. 1985. *Struktura moderne lirike: Od sredine devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća*. 2^e éd., Zagreb: Stvarnost.
- GIAUQUE, Gerald S. 1976. An Explication of ‘Brise marine.’ *Romance Notes*, vol. 17, no. 1, pp. 7–12. www.jstor.org/stable/43801393. Consulté le 23 juin 2020.
- HAMBLY, Peter. 2011. La Musique et les Lettres. *Mallarmé devant ses contemporains*, University of Adelaide Press, South Australia, pp. 59–62. www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1sq5xb4.12. Consulté le 20 mai 2020.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1897. Le livre, instrument spirituel. *Divagations*. fr.wikisource.org, [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Le_Livre,_Instrument_spirituel](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Le_Livre,_Instrument_spirituel). Consulté le 9 mai 2020.
- MATUCCI, Mario. 1984. De Baudelaire à Rimbaud : le chemin de la voyance. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 36. pp. 239-251., <https://doi.org/10.3406/caief.1984.1934>. Consulté le 12 mai 2020.
- MAZALEYRAT, Jean. 1974. *Eléments de métrique française*. Paris : Armand Colin.
- MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Editions Verdier.
- RICŒUR, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
- RUEFF, Martin. 2016. L'intraduisible, même. Dans : Barbara Cassin (ed.). 2016. *Après Babel, traduire*. Arles : Actes Sud, pp. 221-241.
- SLAMNIG, Ivan. 1981. *Hrvatska versifikacija: Narav, povijest, veze*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- VALÉRY, Paul. 1924. *Situation de Baudelaire*. Imprimerie De Monaco, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134058r/f25.image>. Consulté le 16 juillet 2020.