

La traduction des poèmes mobiles

*Une recherche sur la traduction en français de deux poèmes mobiles
de Tonnus Oosterhoff*



Photo : © Chris van Houts, Amsterdam 2010

Vicky Francken (3228371)
Mémoire de maîtrise, 7 janvier 2013

*Universiteit Utrecht
Master Vertalen, Frans*

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département des Langues Modernes

Sous la direction de Prof. Dr. A.B.M. Naaijkens et Dr. K. Lavéant

La poésie rend la vie sur terre plus belle, moins éphémère, moins misérable.

Adonis

Préface

Ce mémoire de maîtrise a été écrit dans le cadre de mes études de Traduction au Département des Langues Modernes à l'Université d'Utrecht.

Je voudrais bien remercier tous ceux qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de mon mémoire. Je tiens tout particulièrement à remercier explicitement :

Le directeur de mon mémoire, Prof. Dr. A.B.M. Naaijken et la deuxième lectrice de mon mémoire, Dr. K. Lavéant : merci de vos remarques critiques, vos suggestions et votre encouragement et enthousiasme ;

Tonnus Oosterhoff : merci de notre conversation téléphonique et quelques courriers électroniques, ainsi que des fichiers Flash des deux poèmes ;

Karliën van den Beukel : merci de notre conversation téléphonique concernant votre méthode de travail inspiratrice, de la transcription des poèmes et de l'article de Strickland concernant les caractéristiques de la poésie digitale ;

Babette Zijlstra et Geert Rinkel : merci de votre aide sur le plan du format Flash ;

Laurie Taviaux : merci de vos remarques concernant les huit premières pages du premier chapitre.

Vicky Francken, 7 janvier 2013

Introduction	5
Chapitre 1 : Traduire la poésie	7
1.1 Cadre théorique : la traduction poétique	7
1.1.1 La traduction poétique comme forme de traduction littéraire	7
1.1.2 « Poem » et « metapoem »	8
1.1.3 Contextes	9
1.1.4 Forme	10
1.1.5 Impossible : traduire c'est trahir ?	11
1.1.6 Stratégies	14
1.1.7 Manuels de traduction	17
1.2 Descriptions du processus de traduction	20
1.2.1 Parler du processus : le traducteur comme sujet	21
Chapitre 2 : Le poète et son œuvre	27
2.1 Tonnus Oosterhoff : écrivain aux talents multiples	27
2.2 Comment caractériser son œuvre ?	29
2.3 L'accent sur les poèmes mobiles	33
2.3.1 Poèmes mobiles avec une version sur papier	37
2.3.2 Poèmes mobiles sans son	39
<i>Dessins et textes manuscrits</i>	39
<i>Film muet</i>	40
<i>Cliquer sur les mots</i>	40
<i>Forme</i>	41
2.3.3 Poèmes mobiles avec son	41
2.3.3.1 La musique classique	43
2.3.3.2 Un rythme de beat	45
2.4 Le rôle de l'oralité	45
2.5 La valeur et les manques d'une analyse poétique classique	47
Chapitre 3 : La pratique de la traduction des poèmes mobiles	52
3.1 Analyse et description des deux poèmes mobiles	52
3.2 Méthode de travail de Karlien van den Beukel	56
3.3 Conversation téléphonique avec Tonnus Oosterhoff	58
3.4 Notre méthode de travail	58
3.5 Traductions annotées sur papier	60
<i>Berceuse</i>	60
<i>Mauvaise haleine dans le brouillard</i>	64
3.6 Traduction mobile sous format Flash	68
3.7 Problèmes de traduction	69
3.8 Quels problèmes de traduction pouvons-nous distinguer par rapport aux poèmes sur papier ?	70

Conclusion	76
Bibliographie	81
Annexes :	87
Transcription de <i>Slaaplied</i>	
Transcription de <i>Slechte adem in de mist</i>	
Les poèmes source et les traductions mobiles sous format Flash	

Introduction

Les poèmes mobiles forment un nouveau sous-groupe du genre de la poésie, qui fait usage des possibilités techniques des nouveaux médias ; une forme de littérature innovatrice par excellence. Tonnus Oosterhoff a été le premier poète néerlandais qui a combiné fréquemment les possibilités de l'écran, comme des images, du son et des effets particuliers concernant l'apparition des mots. Dans les études de traduction, la traduction de la poésie nous a toujours posé des problèmes. La traduction des poèmes mobiles pousse encore plus loin ces recherches. La pertinence de ce sujet se fait voir dans la croissance des genres d'hyperfiction liés aux possibilités de l'écran : de plus en plus d'artistes expérimentent avec les moyens électroniques.

Dans ce mémoire, nous examinerons donc la traduction des poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff du néerlandais en français, avec un champ de recherche délimité à deux poèmes spécifiques : *Slaaplied* et *Slechte adem in de mist*. De cette manière, nous espérons être capable de répondre à la question centrale : *Comment diffère le processus de traduction des poèmes mobiles de la traduction des poèmes sur papier et quels problèmes de traduction ajoutent-ils aux problèmes de traduction de la poésie en général ?*

Notre hypothèse est que le processus diffère surtout en ce qui concerne le caractère du poème source : il n'est plus fixé sur papier, mais ne cesse pas d'être en mouvement. Par conséquent, plusieurs problèmes de traduction se posent : comment traduire un texte qui n'est pas fixe ? De plus, nous nous attendons à rencontrer des problèmes liés à la musique et l'aspect visuel du poème.

Ce mémoire se compose de trois parties. D'abord, nous regarderons les théories à propos de la traduction de la poésie. Nous voudrions faire le bilan des différentes théories et chercher leurs réponses à la question de savoir quels sont les problèmes les plus fréquents ou les questions préoccupantes de la traduction de la poésie.

Ensuite, nous nous concentrerons sur Tonnus Oosterhoff et son œuvre. Nous nous pencherons sur son style et en particulier sur les caractéristiques de ses poèmes mobiles. La question à laquelle nous espérons pouvoir répondre dans cette partie est de savoir quels sont les caractéristiques importantes de l'œuvre d'Oosterhoff et en particulier de ses poèmes mobiles, qui peuvent jouer un rôle dans le processus de traduction.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse en détail de *Slaaplied* et *Slechte adem in de mist*, ainsi que les problèmes de traductions que nous avons ici rencontrés. Des traductions annotées sur papier et des versions mobiles sous format Flash seront incluses. En dernier lieu, nous finirons ce mémoire en tirant la conclusion de notre travail et en formulant la réponse à la question centrale de nos recherches.

Chapitre 1 : Traduire la poésie

Il est important d'avoir premièrement une vue d'ensemble de la littérature existante sur le sujet de la traduction des poèmes, de manière que nous réussissions à vraiment comprendre de quelle façon les poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff nous posent des problèmes de traduction spécifiques ainsi qu'à les décrire de manière effective. Dans ce chapitre, nous traiterons donc divers concepts théoriques, à la suite de quoi nous donnerons encore quelques descriptions pratiques du processus de traduction, à l'aide des rapports de traducteurs illustres.

1.1 Cadre théorique : la traduction poétique

Au sein des études théoriques et pratiques de traduction, on distingue les études dans un sens plus restreint et les études appliquées, d'après le *Map of Translation Studies* de James S. Holmes.¹ Dans ce chapitre, nous développerons surtout les idées dérivées des études de traduction dans un sens plus restreint : tant les idées sur la base théorique des études « text-type restricted » (dépendant du type de texte) que celles des études descriptives « process oriented » (orientées vers le processus de traduction).

1.1.1 La traduction poétique comme forme de traduction littéraire

De toute évidence, le genre de la traduction poétique appartient à la traduction littéraire. Gideon Toury distingue deux sens différents de la traduction littéraire : d'un côté, la traduction d'un texte source qui est littéraire, avec le résultat d'un texte cible littéraire ou pas ; d'un autre côté, la traduction d'un texte littéraire ou pas, avec l'intention de rendre littéraire le texte cible.²

La même dichotomie s'applique à la traduction poétique : il s'agit donc de traduire (d'une manière ou d'une autre) un texte source qui est un poème ou de traduire un texte déterminé avec le résultat d'un texte cible qui est un poème. Notre question de recherche concernant la traduction des poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff se rapporte toutefois à un texte source et un texte cible qui sont tous les deux des poèmes.

¹ James S. Holmes : "The Name and Nature of Translation Studies", *Translated!*, Amsterdam : Rodopi, 1998 (2ème éd.), pp.67-80.

² Gideon Toury : "Translation of Literary Texts vs. Literary Translation", *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1995, p.168.

Qu'est-ce que propose Toury quand on traduit un poème de manière qu'il soit reconnaissable comme un poème dans la culture cible ?

Toury répond à cette question en indiquant plusieurs possibilités, comme supprimer, adapter ou ajouter certaines caractéristiques textuelles.³ Pour le traducteur des poèmes cela veut dire qu'un poème sans rime ou rythme peut bien être traduit en un poème métrique avec rime quand l'accueil dans la culture cible le requiert. En pratique, l'ajout des caractéristiques littéraires et poétiques pour les traductions des langues moins exotiques (et plus comprises, parlées et lues) n'est pas évident. Dans une certaine mesure l'aspect étranger peut également accomplir une fonction poétique. Sur le *Formulaire pour l'Appréciation des traductions littéraires* du fonds néerlandais des lettres (Nederlands Letterenfonds), un des premiers points importants constitue « les particularités du livre jugé » : qu'est-ce qu'on peut remarquer sur le plan du ton, la diversité ou l'uniformité des registres et la richesse de l'idiome ? Sous le titre 3.1 de ce document, on regarde les aspects littéraires de la traduction : « Le traducteur réussit-il à approcher le style littéraire et le ton du texte source ? » Le choix des mots, la construction de la phrase et l'expressivité du rythme, des sons et de la rime jouent un rôle. Quelles sont les limites dans lesquelles une traduction ressemble suffisamment à son texte source ? Dans les paragraphes suivants, nous nous plongerons dans les études de traduction théoriques, pour répondre à cette question.

1.1.2 « Poem » et « metapoem »

Un des points qui sont primordiaux pour distinguer la prose de la poésie est, comme dit Holmes dans son essai intitulé « Poem and Metapoem : Poetry from Dutch to English » : « the tendency of much verse, and particularly modern verse [...] towards multivalence at word rank and information (in the cybernetic sense of unpredictability) at message rank »,⁴ quand pour la prose c'est justement l'inverse. Cette caractéristique au niveau du mot apparaît fréquemment dans le cas des poèmes de Tonnus Oosterhoff également, comme nous verrons dans le chapitre suivant.

Holmes montre qu'un poème n'a pas une seule signification qui doit être rendue claire dans la traduction, mais toute une gamme de significations. De plus, Holmes remarque déjà en 1969 dans cet essai que l'attitude des traducteurs poétiques vers le

³ Toury, pp.174-175.

⁴ Holmes : "Poem and Metapoem : Poetry from Dutch to English", *Translated!*, p.9.

statut de texte source a changé : la forme et la substance du poème cible ne sont plus comparées seulement avec celles du poème source, mais elles méritent une analyse comme poème indépendant.⁵ Holmes est donc d'avis que les traductions littéraires, comme les critiques, sont une forme de méta-littérature : il s'agit de texte dans lequel on fait usage de la langue pour parler de la littérature. Quelques années avant, Roland Barthes avait déjà proposé un tel concept, mais il utilisait alors le terme métalangage.⁶

Le poème en tant que forme de méta-littérature s'appelle méta-poème (« metapoem », en anglais), ce que Holmes explique avec la formule MP:P : P:R. Cela veut dire que le méta-poème (MP) a un rapport au poème source (P), comme la manière à laquelle celui-ci a un rapport à la réalité (R).⁷ Le poème traduit est dans un certain sens donc comparable à une critique ou analyse : c'est un commentaire sur le poème qui raconte de quoi il s'agit ou de quelles parties il se compose : la signification est paraphrasée. Holmes trouve qu'il est impossible d'éviter quelques changements, parce qu'un poème est un objet avec une valeur inséparable des mots spécifiques utilisés.⁸ Il en est de même pour le méta-poème que pour le texte source : ils deviennent tous les deux un tout inséparable des mots utilisés. Holmes nomme le traducteur des poèmes, qui est à la fois critique et poète, un méta-poète, parce que par la traduction d'un poème il écrit en fait un méta-poème. Dans ce processus, il fait des choix concernant l'importance des caractéristiques poétiques comme la rime, le rythme, le mètre ou les sons et il tient compte des attentes des lecteurs du poème dans la culture cible : il sait quelles sont les caractéristiques traditionnelles des genres auxquelles un poème doit répondre.

1.1.3 Contextes

Holmes décrit trois contextes ou niveaux sur lesquels le poème fonctionne, à savoir : le contexte linguistique, l'intertexte littéraire et la situation socioculturelle. Quand il est traduit, le poème se déplace sur ces trois niveaux. Le traducteur fait le choix de naturaliser ou exotiser et de moderniser ou historiser, de sorte que la traduction ait un

⁵ Holmes, p.10.

⁶ Roland Barthes : "Qu'est-ce que la critique ?", *Essais critiques*, Collection Tel Quel, Paris : Editions du Seuil, 1964, pp.252-257.

⁷ Holmes, p.10.

⁸ William Frost : *Dryden and the Art of Translation* (Yale Studies in English, Vol. 128), New Haven : Yale University Press, 1955, p.16.

caractère créateur ou conservateur.⁹ Cependant, Holmes souligne que recréer ou conserver ne doivent pas être des buts dominants, le traducteur n'est pas obligé de faire des choix cohérents ou systématiques : rien ne l'empêche de naturaliser sur le plan de la forme en historicisant en même temps en ce qui concerne le contexte historique, par exemple. Selon Holmes, les critères pour une traduction poétique réussie sont celui de l'accord minimal (« minimum matching » ou « minimum fit ») et celui du critère poétique.¹⁰ Premièrement, la traduction doit être suffisamment reconnaissable comme la traduction du texte source, elle doit correspondre avec lui et secondement, la traduction doit être reçue comme poésie et comme un texte homogène dans la culture cible. En ce qui concerne le dernier critère ; le but de recréer un texte homogène quand la traduction n'échappe pas à la dichotomie fondamentale entre langue source et langue cible, entre texte source et texte cible et culture source et culture cible (avec la dimension du temps ainsi que de l'espace), a pour conséquence que la traduction des poèmes reste selon Holmes toujours un travail qui demande une stratégie de créer *l'illusion d'unité*.¹¹

1.1.4 Forme

Pour le premier critère, celui de l'accord minimal, on pense presque immédiatement à la forme poétique. Quelle devrait être la forme d'un poème traduit ? Dans son article « Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form », Holmes répond à cette question en indiquant quatre possibilités¹² :

Forme mimétique (« *Mimetic form* ») : le poème est traduit à partir de la forme, c'est-à-dire que le traducteur cherche à atteindre le maintien de la forme (bien que Holmes lui-même ait constaté avant : « [N]o verse form in any language can be entirely identical with a verse form in any other, however similar their nomenclatures and however cognate the languages. »¹³); la traduction des haïkus est un exemple de cette forme. Bien qu'il soit impossible de garder la riche histoire de ce genre poétique d'origine japonaise et la structure des caractères japonais, les traductions occidentales se basent sur une structure du même nombre de syllabes.

⁹ Holmes : "Rebuilding the Bridge at Bommel : Notes on the Limits of Translatability", *Translated!*, pp.48-49.

¹⁰ Ibidem, p.50.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem : "Forms of Verse Translations and the Translation of Verse Forms", p.23.

¹³ Ibidem (réd.), *The Nature of Translation : Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Den Haag : Walter de Gruyter, 1972, p.95.

Forme analogique (« *Analogical form* ») : le poème cible obtient la forme avec une fonction correspondant à celle de la forme du poème source dans la culture source ; un bel exemple de cette forme est la traduction de *De Rerum Natura* de Lucrèce (un texte source en hexamètre dactylique), traduit en néerlandais dans un autre mètre : des iambes.¹⁴

Forme organique (« *Organic form* ») : la forme du poème cible est déterminée par l'information sémantique. Holmes dit que cette forme est une forme dérivée du sens ; l'essentiel du contenu ainsi que de la forme est gardé. La traduction organique est peut-être la forme la plus utilisée, comme nous verrons plus tard. Aujourd'hui, on en trouve beaucoup des exemples : entre autres les traductions des poèmes de Esther Jansma par Francis Jones ou des poèmes de Annie M.G. Schmidt par David Colmer.

Forme déviante (« *Deviant or extraneous form* ») : le choix de la forme du poème cible ne dépend pas du poème source : un exemple de cette forme est une traduction en prose ou même une traduction sous forme d'une pièce de théâtre ou de non-fiction littéraire.

Conformément à sa remarque concernant la stratégie d'illusion dont on a besoin pour créer l'illusion de l'unité du texte, Holmes est d'avis qu'aucune traduction ne pourrait être plus que seulement une interprétation du poème source : « a single interpretation out of many of the original whose image it darkly mirrors ».¹⁵ Cette phrase nous fait penser au postulat de l'intraduisible, comme exprimé par Robert Frost (« Poetry is what gets lost in translation »), Gottfried Benn (« Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren »¹⁶) et Roman Jakobson (« Poetry by definition is untranslatable »¹⁷).

1.1.5 Impossible : traduire c'est trahir?

Sur ce plan, Burton Raffel a écrit dans son livre *The art of translating poetry* (1988) : « The impossibility of translation is in a sense not debatable. If every human language is distinct (as it is) in structure, sound, and vocabulary, and if every language contains

¹⁴ Lucrèce [traduit par An Rutgers van der Loeff], *Atomen tegen goden (De Rerum Natura)*, Hilversum/Antwerpen : De Haan/Standaardboekhandel, 1966.

¹⁵ Holmes, p.30.

¹⁶ Gottfried Benn : "Probleme der Lyrik" (1951), *Gesammelte Werke* 1, Wiesbaden : Limes Verlag, 1959, pp.494-532. Citation : p.510.

¹⁷ Roman Jakobson : "On Linguistic Aspects of Translation", L. Venuti (réd.), *The Translation Studies Reader*, 1959 [2002], p.143.

unique features, then clearly it is literally impossible to fully render anything written in one language into another. »¹⁸

Le fait que les langues n'ont pas la même phonologie, les mêmes structures syntaxiques et le même vocabulaire posent des problèmes pour le processus de traduction en général. Pour la traduction de la poésie, quelques difficultés s'ajoutent ; des problèmes qui sont spécifiquement liés à l'interaction entre des structures linguistiques et la fonction littéraire du texte : le fait que deux langues ne peuvent jamais partager la même histoire littéraire et qu'elles n'ont pas les mêmes possibilités sur le domaine de la prosodie.¹⁹ Selon Raffel on pourrait ajouter encore plus de difficultés, mais il pense que les cinq ci-dessus donnent déjà une impression. Selon lui, la traduction poétique consiste principalement à traduire les concepts et structures significatives, au lieu des mots, qui ne sont que les pierres de construction.²⁰

Ce point de départ est intéressant, surtout quand nous prenons en considération le sujet de ce mémoire, mais peut-être également problématique, parce que les poèmes de Tonnus Oosterhoff soulignent parfois l'importance de la matière de ces pierres. Bien qu'il soit évidemment question d'une structure qui lie les mots, les phrases et les paragraphes, la signification n'est pas toujours complète ou claire. Dans les chapitres suivants, nous verrons de quelle manière nous pouvons décrire le style d'Oosterhoff et quels problèmes de traductions en résultent, spécifiquement en ce qui concerne les poèmes mobiles.

Quoi qu'il en soit, Raffel est d'avis qu'on peut classer les différentes manières de traduire la poésie. Il nomme quatre catégories, chacune destinée à son propre public :

Traduction formelle : la forme de traduction qui est pratiquée par et pour des chercheurs et des étudiants. Cette manière de traduction s'adresse aux recherches littéraires et donne plutôt les idées, l'histoire et les structures sociales et philosophiques, qu'une lecture orientée vers l'expérience littéraire. La reproduction exacte de la forme littéraire est d'une importance capitale.²¹

¹⁸ Burton Raffel, *The Art of Translating Poetry*, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1988, p.11.

¹⁹ Ibidem, p.12.

²⁰ Ibidem, p.55.

²¹ Ibidem, p.111.

Traduction interprétative : la forme de traduction qui vise à atteindre le public qui lit pour l'expérience littéraire et qui n'est pas capable de lire le poème en langue source.²²

Traduction expansive ou libre : la forme de traduction qui est orientée vers les lecteurs qui voudraient lire quelque chose de nouveau, pas nécessairement ou exclusivement de la poésie.²³ Cette forme de traduction souligne la créativité du traducteur. En ce qui concerne la traduction des poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff, cette forme de traduction pourrait poser une question intéressante : la traduction en français peut-elle résulter d'un processus créatif, qui ne met pas l'accent sur le contenu et sur la signification des mots néerlandais, mais qui aspire plutôt à faire usage des mêmes procédés : un écran, des mots qui bougent et des bruits ou de la musique ? Dans les chapitres suivants, nous entrerons dans les détails de cette question.

Traduction imitative : la forme de traduction qui produit des « imitations », au sens du terme qui a vu le jour par les efforts de Robert Lowell. L'accent est mis sur le travail créatif et artistique du traducteur et la traduction est en fait plus comme un hommage à l'œuvre du poète qu'une image ou reproduction du texte source.²⁴ Robert Lowell lui-même a décrit cette forme de traduction ainsi :

I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone. [...] My first two Sappho poems are really new poems based on hers. Villon has been somewhat stripped, Hebel is taken out of dialect; Hugo's "Gautier" is cut in half. [...] I have dropped lines, moved lines, moved stanzas, changed images and altered meter and intent.²⁵

Ces quatre catégories ont en commun les unes les autres qu'elles insistent sur quelques aspects et affaiblissent d'autres. Selon Raffel, si le traducteur souhaite traduire de la poésie, en dépit des obstacles, il faut être tant poète que critique. Il faut posséder des connaissances de l'histoire littéraire et culturelle des langues source et cible et avoir des capacités littéraires : la maîtrise des différents styles. Si le traducteur lui-même n'est pas capable de remplir ces deux tâches, il pourrait mieux traduire en étroite collaboration avec le poète.²⁶

²² Raffel, p.115.

²³ Ibidem, p.121.

²⁴ Ibidem, p.126.

²⁵ Robert Lowell, *Imitations*, New York : Noonday, 1962, xi-xiii.

²⁶ Raffel, vii-viii.

Quant à l'impossibilité de traduire un poème dans son intégralité, Holmes dit dans son article « On Matching and Making Maps », que la recherche d'équivalence n'est pas réalisable. La cause en est trouvée dans les langues, cultures et traditions différentes, le fait que le texte a un autre « auteur » et connaît un autre public.²⁷ Holmes dit donc que pour la traduction des poèmes on pourrait mieux chercher les « counterparts » ou « matchings » : « words, turns of phrase, and the rest, fulfilling functions in the language of the translation and the culture of its reader that in many and appropriate ways are closely akin (though never truly equivalent) to those of the words etc. in the language and culture of the original and its reader. »²⁸

Le traducteur doit se laisser guider par ses propres connaissances, son sens de la langue et ses expériences. Holmes distingue deux niveaux sur lesquels le traducteur prend des décisions. D'abord le niveau de la macrostructure : c'est-à-dire le poème en totalité. Sur ce niveau, on doit se demander quelle caractéristique du texte a la priorité sur d'autres caractéristiques, à la condition que le poème soit identifiable. Malheureusement, on possède peu d'informations quant au fonctionnement du processus de sélection ou de rejet des « counterparts ».²⁹ Par contre, plusieurs recherches ont été entreprises en ce qui concerne le deuxième niveau, celui de la microstructure : les choix concernant les mots ou groupes des mots.

Les choix que fait le traducteur, soit au niveau de la macrostructure, soit au niveau de la microstructure, sont appelés des stratégies. Une des premières œuvres importantes en ce qui concerne les stratégies de traduction pour les poèmes, a été écrite par André Lefevre. Dans le paragraphe suivant, nous examinerons ses idées.

1.1.6 Stratégies

En 1975, Lefevre a publié son livre *Translating Poetry*, juste avant les années 80 durant lesquelles le processus de traduction n'était plus considéré comme une action textuelle, mais comme une affaire sociale et psychologique.³⁰

Lefevre distingue sept stratégies de traduction. La première est celle de la *traduction phonémique* (« phonemic translation »), qui met l'accent sur le maintien et la reproduction des sons. Puis, il décrit la *traduction littérale* (« literal translation »), dans

²⁷ Holmes : "On Matching and Making Maps : From a Translator's Notebook", p.53.

²⁸ Ibidem, p.54.

²⁹ Ibidem, p.55.

³⁰ André Lefevre, *Translating Poetry. Seven strategies and a blueprint*, Amsterdam/Assen : Van Gorcum, 1975.

laquelle les informations sémantiques des mots sont prioritaires et la *traduction métrique* (« metrical translation »), qui est caractérisée par une fidélité au texte source trouvée dans le maintien du mètre. De plus, il montre une stratégie de *traduction en prose* (« poetry into prose ») et une *stratégie de rime* (« rhyme »), qui traduit dans cette intention non seulement de maintenir la rime présente, mais également de l'ajouter comme caractéristique de poésie. La stratégie du *vers libre* (« blank verse ») ne donne pas la priorité à la rime ou la longueur des règles, mais au mètre. De ces six stratégies, chacune a ses inconvénients : la traduction phonémique perd trop de signification, la traduction littérale « strip[s] away the genuine literary characteristics of the source text »³¹ et la traduction métrique se limite à une caractéristique textuelle. La traduction en prose peut contribuer à une formulation naturelle, qui ne force pas le traducteur à tenir compte avec la rime, le rythme, le mètre ou les sons, donc elle rend le texte cible de ce point de vue plus proche du texte source qu'une traduction en vers, mais le traducteur perd la possibilité de souligner des mots importants par leur position dans le vers. Il est vrai que le traducteur peut résoudre ce problème en mettant les mots en italique, ou en les exagérant, en utilisant une figure de style comme l'allitération ou un emprunt à un autre langue, mais tout compte fait, le traducteur qui traduit la poésie en prose a moins de possibilités de contrôler le rythme du texte.³² Qui choisit la stratégie de la rime a bien des possibilités comme de compenser par des assonances ou allitérations, mais outre la rime, le nombre de syllabes et l'intonation jouent également des rôles. La stratégie de vers libre pose le problème du mètre, mais il faut également qu'on évite un ton monocorde (« the deadening regularity which that same metrical system tends to impose on the poem as a whole »³³). On peut donc dire que toutes les six stratégies se concentrent trop sur seulement un aspect spécifique du texte source. D'après Lefevere, la septième et meilleure stratégie est donc celle de la *traduction satisfaisante* (« satisfactory translation ») : pour cette stratégie, la revendication minimale est d'exprimer la signification du continu, mais pour la traduction de la poésie comme forme spéciale de traduction littéraire, il faut également rendre le temps, lieu et tradition du texte source. La question reste de savoir quelle est une reproduction satisfaisante. Lefevere en dit :

³¹ Lefevere, p.97.

³² Ibidem, p.47.

³³ Ibidem, p.61.

The translator's task is precisely to render the source text, the original author's interpretation of a given theme expressed in a number of variations, accessible to readers not familiar with these variations, by replacing the original author's variations with their equivalents in a different language, time, place, and tradition. Particular emphasis must be given to the fact that the translator has to replace all the variations contained in the source text by their equivalents. He cannot be allowed to stop short after he has tried to replace the language variations only.³⁴

Peut-être on peut voir que cette citation provient de 1975, étant donné l'importance de l'interprétation de l'auteur. Après la mort de l'auteur dans la science de la littérature et la naissance du postmodernisme, une telle attitude ne va plus de soi. Quelle pourrait être la description de la traduction satisfaisante aujourd'hui ?

Dans son article intitulé « Uit hemelen van stilte. Over de emoties van de poëzievertaling » (« Des ciels de silence. Sur les émotions de la traduction poétique », paru dans le périodique des sciences de traduction néerlandais *Filter*), Ton Naaijken, professeur à l'Université d'Utrecht, plaide pour une appréciation plus grande de la stratégie de traduction organique de Holmes. Selon Naaijken, les débats sur la traduction poétique exposent ou bien trop les aspects techniques (comme les sons, le mètre et la rime) ou bien trop la recherche de la signification du poème, tandis que les caractéristiques affectives et esthétiques du poème sont plus grandes que la somme des parties. La poésie est, selon lui, le genre littéraire de la concentration, de la matière et du statut.³⁵ La stratégie organique de Holmes pourrait faciliter cet ensemble, parce qu'elle combine la matérialité ou le physique du texte avec la concentration et le statut ou l'impact du texte.³⁶ Par conséquent, les caractéristiques sensibles et affectives du poème ne sont pas perdues.

De cette même manière organique s'explique la méthode de travail de traducteur, poète et homme de sciences de traduction Francis Jones. Il a par exemple traduit en anglais les poèmes de la poète néerlandaise Esther Jansma et il a décrit ce processus comme « shaping » (formant) : les sens doivent se trouver à la bonne place, la rime inclusivement, parce que la forme fait partie de la signification du poème.³⁷ Jones appelle ses traductions des exécutions ou des réalisations de l'original, dans lesquelles chaque changement par rapport au texte source doit être négocié et discuté avec le poète.³⁸

³⁴ Lefevere, p.99.

³⁵ Ton Naaijken : « Uit hemelen van stilte. Over de emoties van de poëzievertaling », *Filter* 17.2, 2010, pp.7-8.

³⁶ Ibidem, p.9.

³⁷ Esther Jansma [traduit du néerlandais en anglais par Francis R. Jones], *What it is. Selected poems*, Northumberland : Bloodaxe Books, 2008, p.8.

³⁸ Ibidem, pp.18-20.

1.1.7 Manuels de traduction

Différents manuels de traduction consacrent une entrée à la traduction des poèmes. Le même Francis Jones par exemple a écrit l'entrée pour le *Handbook of Translation Studies* (2011).³⁹ En résumé, il tire la conclusion que divers aspects jouent un rôle dans le processus de traduction poétique : premièrement, le fait que la fonction communicative de la poésie est rarement purement informative ou persuasive, elle a plutôt pour but « to entertain or to give heightened emotional or intellectual experience. »⁴⁰ La complexité des poèmes ajoute encore des difficultés : elle utilise les sons et les possibilités de la langue qui sont très spécifiques, pas universelles. Dans son entrée, Jones se base partiellement sur Jean Boase-Beier⁴¹, quand il traite les trois sortes de rapports entre le texte source et le texte cible : il range une traduction sous la catégorie de la *traduction littérale* ou la *traduction en prose* quand les caractéristiques sémantiques sont prioritaires sur les caractéristiques de styles poétiques. *Adaptations, versions ou imitations* sont les traductions qui se concentrent sur l'effet du poème ; des caractéristiques stylistiques et sémantiques peuvent être changées ou négligées. Les *traductions récréatives* sont les traductions dans lesquelles les caractéristiques stylistiques et sémantiques sont les choses les plus importantes. Aujourd'hui, on peut ranger la plupart des traductions poétiques du côté de la traduction récréative, parce qu'il s'agit d'une tendance à la correspondance relative, c'est-à-dire que la correspondance avec le texte source est aussi important que le fait que la traduction effectue la même fonction dans la langue cible.

Dans ce manuel, Jones parle aussi des capacités des traducteurs de la poésie : il faut être à la fois un bon lecteur et un bon poète, il faut disposer des connaissances de deux langues et de l'intelligence littéraire pour être capable de décider quels sont les aspects textuelles les plus importants à maintenir.⁴²

L'entrée sur la traduction poétique de Jean Boase-Beier, sur laquelle Jones se basait partiellement, avait apparue dans le *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Boase-Beier pose la question de l'intraduisible comme la question centrale du domaine de la traduction poétique. Elle souligne que notre connaissance de la poésie

³⁹ Jones : "Poetry Translation", Yves Gambier & Luc van Doorslaer (réd.), *Handbook of Translation Studies* Vol.II, Amsterdam : Benjamins, 2011, pp.117-122.

⁴⁰ Ibidem, p.117.

⁴¹ Jean Boase-Beier : "Poetry", Mona Baker & Gabriela Saldanha (réd.), *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, Londen : Routledge (2ème éd.), 2009, pp.194-196.

⁴² Jones, p.120.

mondiale dépend surtout ou entièrement des traductions, sans qu'on les classe en tant que telles ; c'est un argument pour la traduction réussie.

Les qualités propres du poème et les difficultés de sa traduction, sont particulièrement liées au concept du style. Entre les éléments stylistiques qui sont classés spécifiquement comme poétiques se trouvent :

- L'espace physique (« physical space ») comme la longueur de ligne, les interlignes et la mise en page : tous ces éléments sont porteurs de signification ;
- Le langage inventif avec les jeux de sons et également des métaphores ;
- L'ambigüité, qui rend possible différentes interprétations ;
- L'attitude de lecture non-pragmatique qui est demandée.⁴³

Une autre question principale est selon Boase-Beier la question de savoir si le processus d'interprétation du texte source et le processus de création de texte cible sont des processus distincts ou pas.⁴⁴ Dans ce manuel, elle rassemble les réponses d'autres chercheurs de traduction : Margaret Sayers Peden parle par exemple d'abord du démontage du poème original (« dismantling ») et puis de la construction de la traduction (« building »)⁴⁵. Robert Bly dit même qu'il y a huit stades (« stages ») de traduction.⁴⁶ Tout le monde n'est pas d'accord : Scott, par exemple, dit que lire et traduire sont des activités inséparables. Selon lui, la créativité est exigée aussi pour les lecteurs que pour les traducteurs.⁴⁷

En ce qui concerne les conventions de genre, il est également important de se demander comment on doit traduire la poésie qui dévie du « standard poétique » (pour autant on puisse en parler) de la culture source. Selon Boase-Beier, la traduction de tels poèmes est une action extrêmement productive, elle en dit : « In fact, it could be argued that if poetry, by nature, uses language which is strange and devices which both draw the reader's attention and allow freedom of interpretation, then translated poetry is the best possible position to embody what it means to be poetic. »⁴⁸

⁴³ Boase-Beier, p.195.

⁴⁴ Ibidem, pp.195-196.

⁴⁵ Margaret Sayers Peden : "Building a Translation, the Reconstruction Business", Biguenet & Schulte (réd.), *The Craft of Translation*, Chicago : University of Chicago Press, 1989, pp.13-28.

⁴⁶ Robert Bly : "The Eight Stages of Translation", *The Kenyon Review* 4.2, 1982, pp. 68-89.

⁴⁷ Clive Scott, *Translating Baudelaire*, Exeter : University of Exeter Press, 2000.

⁴⁸ Boase-Beier, p.196.

Avant d'écrire cette entrée du manuel, Boase-Beier avait déjà écrit sur le sujet de la traduction de la poésie. Dans son article intitulé « The eye of the poem », paru en 2006, elle met l'accent sur « l'œil du poème », comme nous l'expliquerons ci-dessous.⁴⁹ Elle commence par l'explication des trois étapes pour arriver à la traduction d'un poème :

Stade 1 : Analyse stylistique du poème source : le style est considéré comme un choix de l'auteur et il est donc important pour l'interprétation.

Stade 2 : Réflexion sur l'engagement personnel et la réaction émotionnelle du lecteur.

Stade 3 : La vraie traduction : les choix de l'auteur (« mind of the author ») et les effets sur le lecteur (« mind of the reader ») forment les fils conducteurs dans le processus de considération quels aspects sont importants. Boase-Beier pense donc que « poetry reflects a mind and interacts with minds: it is not just a matter of linguistic features in a text. »⁵⁰

Dans ces idées, elle suit Tim Parks, qui a écrit dans son livre *Translating Style* (1998) que le degré dans lequel le texte cible dévie du texte source, est spécifique pour chaque auteur et son œuvre, parce qu'il est lié à son style et la vision qui en est à la base.⁵¹

Boase-Beier suit ce raisonnement pour la traduction de la poésie et elle en tire trois conclusions : une comparaison du texte source et du texte cible guide vers la compréhension de la vision de l'auteur (ou de la vision qui est à la base d'un poème spécifique) et cette vision pourrait être utilisée comme fil conducteur dans les traductions d'autres œuvres de ce poète. Les mots dans lesquels cette vision est trouvée, peuvent dévoiler des informations sur le fonctionnement du poème et de sa traduction. Par la vision de l'auteur, elle entend la construction mentale qui en a été formée par le traducteur.⁵²

Boase-Beier signale que les mots dans lesquels il y a question d'une certaine divergence entre le poème et sa traduction (« target-source divergence »⁵³), sont également les mots dans lesquels la vision de l'auteur devient visible : parce que c'est dans ces mots-ci que le poème source laisse voir de la convergence. C'est le lieu où tous

⁴⁹ Boase-Beier : "Translating the Eye of the Poem", *Przekładaniec* 17.2, 2006.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Tim Parks : *Translating Style : A Literary Approach to Translation, a Translation Approach to Literature*, Londen : Cassell, 1998.

⁵² Boase-Beier, pp.2-4.

⁵³ Ibidem, p.11.

les éléments stylistiques du poème source collaborent de façon optimale, de manière à ce qu'une multitude de significations soient possible. Il est évident qu'il est difficile ou impossible de maintenir tous ces éléments dans la langue cible, par conséquent la divergence se manifeste. Selon la stylistique chinoise, un tel point est considéré l'œil du poème : le point central du poème dans le sens sémantique, stylistique ou spatial. C'est le lieu où le poète montre une certaine véracité. C'est le point où le poème devient vivant. C'est incontestable : « The eye of the poem, then, is a crucial point in the poem, which both expresses the poem's vision and allows the reader to access to the cognitive state informing the poem. »⁵⁴

Selon Boase-Beier, cet « œil » serait identifiable également après une analyse stylistique, grâce à un niveau maximal de « foregrounding », c'est-à-dire la façon de laquelle la langue se met en avant étant un outil de l'ambiguïté. Ces points dans le texte demandent donc l'attention du lecteur à cause de l'invitation à tester plusieurs interprétations ou du ralentissement du processus de lecture à cause du « foregrounding » stylistique.⁵⁵ L'œil du poème invite à une seconde lecture, une nouvelle interprétation. Toutes ces caractéristiques rendent ce point dans le texte le plus difficile, mais également le plus satisfaisant pour le lecteur.

Boase-Beier plaide donc en faveur de la recherche de l'œil du poème comme une partie de l'analyse stylistique : la première phase dans le processus de traduction des poèmes, parce qu'elle peut aider à trouver les problèmes de traduction. Les solutions pour ces difficultés, doivent être liées à la vision de l'auteur ou du poème, qu'on peut reconstruire à l'aide de cet œil, parce que c'est dans l'œil qu'on peut voire la cohérence des structures sémantiques, lexicales et phonologiques importantes.⁵⁶

1.2 Descriptions du processus de traduction

A part de ces exposés théoriques, il nous semble important de laisser parler quelques traducteurs eux-mêmes. Un œuvre très récent concernant la traduction poétique décrit par un traducteur, est par exemple *Poetry Translation as Expert Action* par Francis Jones, paru en 2011.⁵⁷

⁵⁴ Boase-Beier, p.11.

⁵⁵ Ibidem, pp.11-14.

⁵⁶ Ibidem, p.16.

⁵⁷ Francis Jones, *Poetry Translation as Expert Action. Processes, priorities and networks*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011.

Jones montre que les difficultés de la traduction des poèmes ont pris des proportions presque philosophiques :

Is it ever possible, for example, to know all the meanings in the 'source' poem that one translates from, or even any of them? [...] Is it ever possible to convey all of one's understanding in a 'target poem'? And is one still translating if one does not even try to convey this understanding, but writes a different response to the source poem?⁵⁸

Jones pense que la question de savoir si la poésie est traduisible ou non, n'est pas une vraie question, mais qu'il s'agit, comme pour la traduction de chaque texte (littéraire), de la tentative de le faire si bien que possible. A son opinion, la traduction poétique est une action des experts (voir le titre de son œuvre), dans laquelle l'action est faite consciemment et intentionnellement et le terme « expert » est choisi parce que le traducteur a besoin des connaissances spécifiques pour réussir sa tâche.⁵⁹

Dans le paragraphe suivant, nous regarderons le traducteur de la poésie comme le sujet dans une recherche métacognitive.

1.2.1 Parler du processus : le traducteur comme sujet

Francis Jones a fait des recherches métacognitives en parlant avec cinq traducteurs de son réseau social, choisis au hasard. Ils parlaient de ce qu'ils ont fait (ou strictement : de ce qu'ils disaient qu'ils ont fait) pendant le processus de traduction. Jones a remarqué des traits communs : ils produisaient tous trois ou quatre versions différentes au minimum, chacune avec une certaine période de temps de prise en considération, de manière que la structure du poème source ne soit plus dominante, mais la traduction peut être lue de façon indépendante.⁶⁰

Tous les traducteurs voulaient essayer de maintenir la microstructure du poème source le mieux possible, mais quelquefois cela était impossible ou peu souhaitable, parce que la microstructure n'aurait pas l'effet souhaité dans le texte cible. Dans ces cas, ils appliquaient des « hiérarchies de correspondance » : les principes variables concernant la priorité des aspects textuels. Le fait que ces principes ne sont pas fixes, même pas pour un seul poème, est illustré dans la figure 1 :

⁵⁸ Jones, p.3.

⁵⁹ Ibidem, p.5.

⁶⁰ Ibidem, p.91.

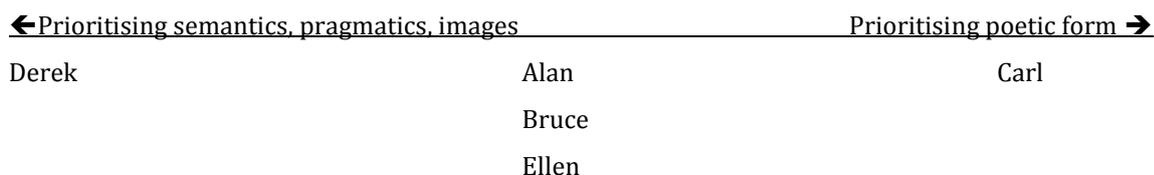


Figure 1: Correspondance-Hierarchy Continuum ⁶¹

Les données de la conversation concernant le style non-standard sont également intéressantes. Il s'agissait des énoncés régionaux, de même que des sous-systèmes de langage qui provoquent les normes stylistiques. Les traducteurs parlaient surtout des déviations de la langue standard, pas spécialement des déviations du style standard. Pourtant, un d'entre eux parle aussi sur la poésie contemporaine : « [M]odern poetry [...] tends to be colloquial, to have idiosyncrasies in it of expression and so, often, the odd dialect word in the translation actually can add to that sense of closeness between poet and reader, even if there aren't any actually dialect words in the original. »⁶²

Nous pouvons en tirer la conclusion qu'un certain effet, produit par le langage non-standard, peut être traduit par un autre énoncé non-standard. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, la langue parlée joue parfois un rôle important dans les poèmes de Tonnu Oosterhoff.

Jones s'est servi des « think-alouds » : une méthode de recherche dans laquelle les traducteurs pensent tout haut pour rendre intelligible ce qui se passe dans la tête du traducteur pendant le processus de traduction. Un des poèmes étudiés était « Toen wij » (Quand nous) du poète néerlandais Gerrit Kouwenaar. Cinq traducteurs, parmi lesquels Jones lui-même, ont expliqué ce qu'ils pensaient. Jones en tirait la conclusion que la traduction des poèmes connaît cinq niveaux ou cinq stades⁶³ :

1. Premièrement : un aperçu (« draft ») des informations sémantiques. Plusieurs aperçus peuvent être produits.
2. Chaque aperçu connaît un ou plusieurs versions.
3. Chaque version est faite par un ou plusieurs « strategic runs-through », c'est-à-dire : une lecture du poème en entier, pendant laquelle le traducteur souligne les parties importantes.

⁶¹ Jones, p.95 ('figure 21').

⁶² Ibidem, p.96.

⁶³ Ibidem, pp.116-118.

4. Chaque « run through » implique un ou plusieurs « macro-sequences », c'est-à-dire : la retraduction d'un aspect textuel, jusqu'au moment où le traducteur est satisfait.
5. Chaque « macro-sequence » implique un ou plusieurs « strategic » ou « non-strategic micro-sequences » : le traducteur cherche et évalue une solution pour un certain problème dans le texte.

Nous pouvons comparer ce schéma de Jones avec les descriptions plus pratiques d'un autre traducteur qui a décrit le processus de traduction de façon intéressante et personnelle, à savoir August Willemsen.⁶⁴ Il parle des jeux de mots comme des difficultés naturelles de la traduction, surtout quand il s'agit d'un thème qui est de primordiale importance pour le poète.⁶⁵ Il souligne que les difficultés liées à la langue spécifique jouent un grand rôle dans la traduction poétique : les changements concernant l'ordre des mots (dans la subordonnée, par exemple), rendent impossible la répétition de l'ordre des mots comme figure de style poétique.

Willemsen compare le traducteur avec l'auteur, parce que selon lui le traducteur est « l'auteur de l'œuvre d'un autre ». Quand l'auteur écrit le poème, il « traduit » ses pensées ou idées en mots. Le traducteur fait le même, il fait donc usage du même procédé, mais il est limité par le fait qu'il n'est pas seulement question de la « traduction » d'une idée en mots, mais de cette même idée avec la même structure, le même style, ton et syntaxe en un autre langue, avec un autre contexte littéraire et socioculturelle.⁶⁶

D'un côté Willemsen pense que le traducteur doit respecter le choix de l'auteur (de faire usage de la rime ou d'un mètre, par exemple), même si la forme est déterminée par son temps et contexte historique. D'un autre côté, il trouve bien que le traducteur mérite la liberté d'adapter quelques mots, parce que l'auteur la prend aussi quand il cherche les mots qui conviennent la forme choisie.⁶⁷ Toutefois, il est d'une importance capitale que l'essentiel du poème source devient clair dans le poème cible, même si cela se peut éventuellement aussi produire en compromettant ou compensant en ce qui concerne la rime et le mètre.⁶⁸

⁶⁴ August Willemsen, *De taal als bril*, Amsterdam : De Arbeiderspers, 1987.

⁶⁵ Ibidem : "Liefde is lastig", p.19.

⁶⁶ Ibidem : "De schrijver van andermans werk", pp.20-21.

⁶⁷ Ibidem, p.22.

⁶⁸ Ibidem, p.23.

Dans un article intitulé « Hoe doe je dat nou ? » (Comment tu le fais, alors?), Willemsen a décrit sa méthode de travail pour un poème du poète brésilien João Cabral de Melo Neto.⁶⁹ Il dit que le dilemme de la traduction libre ou la traduction « mot à mot » est en fait insoluble. En fait, une traduction mot à mot n'existe simplement pas, parce que les deux langues n'ont pas le même matériel. Si possible, Willemsen essaie de maintenir la rime de catégorie : la répétition des catégories grammaticales, mais c'est un exemple d'un problème de traduction lié spécifiquement aux possibilités spécifiques de la langue. Collocations, la longueur du vers, les sons et le nombre des syllabes sont également importants sur ce plan.

Pratiquement, la plupart du temps Willemsen traduit premièrement sur papier, après il tape diverses versions à la machine, pour voir le résultat de la mise en page. S'il a fait diverses versions, plus ou moins conformément à l'ordre comme décrit par Jones ci-dessus, la version finale est produite. Willemsen souligne que cette version finale est toujours provisoire : « On a fini maintenant ? En ce qui concerne la traduction, on n'a jamais fini. Mais le moment se produit où on se dit : halte-là ! N'oublie pas ta santé, maintenant c'est si bien que possible, cela doit suffire. Voilà. »⁷⁰

Dans un poème en prose intitulé « Le poème parfait » il décrit les exigences auxquelles un poème parfait doit satisfaire : « En fait, il ne peut pas être dit. / Il peut seulement être pensé, comme tout qui est parfait. »⁷¹ Il n'est pas étonnant qu'il en est de même dans une certaine mesure pour la traduction parfaite : elle n'est pas possible avec des mots définitifs.

Pour conclure, ce chapitre nous a donné une vue générale de l'ensemble de la littérature consacrée à la traduction des poèmes. Nous nous sommes demandés quels sont les problèmes les plus fréquents ou les questions préoccupantes de la traduction de la poésie.

La réponse est considérable. Commençons avec les informations descriptives. La traduction poétique fait partie du cadre de Toury ; celui de la traduction littéraire. Holmes traite le poème traduit comme un méta-poème qui analyse ou décrit le poème

⁶⁹ Willemsen : "Hoe doe je dat nou", pp.31-47.

⁷⁰ Ibidem, p.47. Ma traduction. Citation originelle : "Zijn we er dan nu? Met vertalen ben je er nooit. Maar er komt een moment dat je zegt: ho! stop! denk aan je gezondheid, dit is op dit moment zo goed als je kunt, dit moet het maar zijn. En dit is het dus."

⁷¹ Ibidem : "Het volmaakte gedicht", p.110. Ma traduction. Citation originelle : "Het kan eigenlijk niet gezegd worden. / Het kan slechts worden gedacht, zoals alles wat volmaakt is."

source, comparable à une critique ou une autre forme de méta-littérature. Selon lui, le poème traduit est, juste comme le poème original, un tout inséparable des mots. Il se déplace sur trois contextes, à savoir : le contexte linguistique, l'intertexte littéraire et la situation culturelle. Les deux critères auxquels le poème doit satisfaire, sont celui de l'accord minimal et celui du critère poétique. Le méta-poème doit donc être reconnaissable comme la traduction du poème source et il doit également être un texte homogène. Etant donné que la traduction rend seulement visible une ou quelques interprétations de la gamme des interprétations possibles, Holmes souligne que des stratégies de traduction doivent donner l'*illusion* d'unité. En ce qui concerne la forme des traductions poétiques, Holmes traite quatre formes différentes : la forme mimétique, analogique, organique et déviante. Quoi qu'il en soit, Holmes pense qu'on ne réussit presque jamais à atteindre de l'équivalence quand on traduit un poème, donc il faut mieux chercher des « counterparts », soit à la macrostructure, soit à la microstructure du texte. Les choix du traducteur sur ces niveaux, sont appelés les stratégies. Raffel était un des premiers qui ont écrit sur le sujet des stratégies. Même s'il était d'opinion que la traduction des poèmes est par définition impossible, comme posé dans le postulat de l'intraduisible, il a distingué quatre stratégies pour la traduction poétique : la stratégie formelle, interprétative, expansive ou libre et imitative. Lefevre a traité sept stratégies de traduction, qui posent chaque ses propres problèmes. La septième et la meilleure stratégie, selon lui, est celle de la traduction satisfaisante, avec la revendication minimale qu'on exprime la signification du continu et le temps, lieu et tradition du poème source. Lefevre accorde encore beaucoup de valeur à l'intention de l'auteur, mais aujourd'hui, après le mort de l'auteur dans les sciences de lettres, cela n'est plus habituel. Nous nous sommes demandés donc quelle était la forme d'une traduction satisfaisante aujourd'hui. Naaijken plaide en faveur de la stratégie organique de Holmes, qui exprime le mieux l'ensemble de concentration, de matière et de statut, qui sont au cœur du genre de la poésie. Par la forme organique, les caractéristiques sensibles et affectives du poème restent accessibles dans la traduction. Jones a travaillé avec cette même stratégie pour ses traductions de la poète néerlandaise Esther Jansma. Il a décrit sa méthode de travail comme « shaping », et il a effectivement collaboré avec la poète. Dans les manuels de traduction, Jones ainsi que Boase-Beier ont écrit que le poète doit être un bon lecteur et également un bon poète qui doit posséder des connaissances des langues, leurs cultures et littératures. Ensuite, Boase-Beier a

distingué différents stades dans le processus de traduction et elle nous indique la valeur de la notion de « l'œil du poème » : le point où le poème source et le poème cible présenteront probablement de la divergence, parce que dans le poème source, il est justement question de convergence. Ce point dans le poème pourrait aider le traducteur à trouver les problèmes de traduction. En ce qui concerne les descriptions des traducteurs de poèmes eux-mêmes, aussi bien les « think-alouds » de Jones et les conversations qu'il a eu avec ses collègues, que les descriptions de Willemsen peuvent nous montrer le chemin.

On ne trouve guère de vraies instructions normatives concernant le processus de traduction poétique. Elles nous manquent notamment dans le domaine des poèmes expérimentaux novateurs, comme ceux d'Oosterhoff. Dans les chapitres suivants, nous consacrons donc plus de temps à ces poèmes et leurs caractéristiques poétiques, ainsi que les problèmes de traduction qui en résultent.

Chapitre 2 : Le poète et son œuvre

Bien que nous voyions que Tonnus Oosterhoff souhaite de ne pas jouer de rôle-clé dans la recherche de signification de son œuvre, nous essayerons dans ce chapitre de décrire le poète et son œuvre, avant de passer au chapitre suivant qui forme la partie la plus importante de notre recherche : la traduction des poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff et l'analyse des problèmes de traduction.

2.1 Tonnus Oosterhoff : écrivain aux talents multiples

Oosterhoff a été né le 18 mars 1953 à Leyde. En bas âge, il a déménagé à Wagenborgen, près de Groningue, où il a suivi des cours du lycée classique. Après le lycée, Tonnus a fait des études de langue et de littérature néerlandaises à l'université de Groningue et des études de psychologie à Groningue et l'Université Libre à Amsterdam. Après avoir travaillé comme psychologue scolaire, il a gagné de l'argent en écrivant des histoires anonymes pour des magazines et des revues traitant les récits de vie comme *Mijn geheim* (« Mon secret ») et *Anoniem* (« Anonyme »). Il a donné également des cours de l'écriture pour l'école professionnelle de l'écriture *Schrijversvakschool 't Colofon*.⁷²

Entre vingt et trente ans, il se considère surtout comme plasticien : les dessins qu'il a faits dans les années 70, seront mis en recueil par la maison d'édition De Bezige Bij en 1996. Plus tard, ses dessins trouveront leur place même dans ses œuvres littéraires. Sa vraie carrière littéraire commence en 1990 et dès ce moment, elle est caractérisée par une série très productive de poésie, de prose, de histoires courtes et d'essais. Son premier recueil de poèmes paraît en 2009 : *Boerentijger (Tigre paysan)*⁷³. Il obtient le prix C. Buddingh' pour les meilleurs débuts poétiques en néerlandais. Ensuite, Oosterhoff publie de la prose et de la poésie dans les périodiques littéraires *Raster*, *De Gids*, *De Revisor*, *yang* et *Dietsche Warande & Belfort*. Ses critiques et exposés paraissent au journal sérieux *NRC Handelsblad*. Seulement un an après, ses débuts en prose apparaissent : *Vogelzaken (Affaires des oiseaux)*, un recueil des histoires courtes. En 1993 son deuxième recueil de poèmes, intitulé *De ingeland (Le propriétaire terrien)*, voit le jour. La même année il reçoit le prix Herman Gorter, un prix littéraire néerlandais qui était remis tous les deux ans entre 1972 et 2002 pour le meilleur poème ou le meilleur

⁷² Daniël Rovers : "Tonnus Oosterhoff", *Kritisch Literair Lexicon*, 2009, s.p.

⁷³ Ma traduction. Ses œuvres littéraires ne sont pas encore traduites en français.

recueil des poèmes. Déjà il est clair que le style poétique d'Oosterhoff devient de plus en plus varié : dans le premier recueil se trouvent encore quelques poèmes courts et en strophes des mêmes longueurs de ligne, mais maintenant ils font place aux poèmes de vers longues et irréguliers, d'une typographie plus « agitée » : parfois les mots sont imprimés en caractères gras ou en italiques. Son premier roman, *Het dikke hart* (*Le cœur gros*⁷⁴), paraît en 1994 et est couronné par le prix littéraire Multatuli. En 2006 suit le deuxième recueil des histoires courts : *Kan niet vernietigd worden* (*Ne peut pas être détruit*) et un troisième recueil de poèmes en 1997 : *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum*, (*Registres linguales robustes*), un plénum rayonnant). Cette œuvre obtient à l'instant le prix littéraire Jan Campert. En 2000 un recueil de ses essais paraît : *Ook de schapen dachten na* (*Les moutons réfléchissaient aussi*). Deux ans plus tard, de nouveau un recueil de poèmes voit le jour : *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. (*Nous nous sommes vus changer en un petit groupe d'hommes*). Ce recueil se fait remarquer parce qu'il marque le début de ses poèmes mobiles : un cédérom avec douze poèmes mobiles y est compris. On décrit ces poèmes mobiles (en néerlandais : *bewegende gedichten*) également comme les poèmes en action (*gebeurende gedichten*⁷⁵), les poèmes changeant (*veranderende gedichten* ou même « *verDNAerende gedichten* »⁷⁶). Cette œuvre novatrice est couronnée par le VSB Poëzieprijs en 2003, le prix annuel du meilleur recueil de poèmes en néerlandais. Cette même année, des nouvelles histoires courtes apparaissent, qui sont intitulées : *Dans zonder vloer* (*Danse sans sol*). Sa poésie complète paraît en 2005 (de nouveau un cédérom y compris) : *Hersenuit. Gedichten 1990-2005* (*Muteur cérébral. Poèmes de 1990 à 2005*). Plus tard, encore trois recueils de poèmes suivent : *Ware grootte* (*Grandeur nature*), paru en 2008 et couronné par le prix Guido Gezelle et le Awaterpoëzieprijs, un prix littéraire annuel pour le meilleur recueil de poèmes, choisi par les critiques ; *Handschreeuwkoor* (*Cri chorale à main*), également paru en 2008 et remarquable parce que la plupart des poèmes a été écrits ou dessinés à main ; et *Leegte lacht* (*Vide rit*⁷⁷) paru en 2011.

⁷⁴ Etant donné que "avoir le cœur gros" veut dire "être triste" en français, nous pensons que cela rend ce titre encore plus adéquat : dans ce roman, il s'agit de l'artiste Gerrit van Houten (1866-1934), atteint de troubles mentaux.

⁷⁵ Hans Groenewegen : "Gedicht neemt lezer in regie", *Overvloed*, Nijmegen : Vantilt, 2005, p.253.

⁷⁶ Le mot "verDNAerend" provient d'un poème de *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* : p.5.

⁷⁷ La traduction de ce titre est un bel exemple des problèmes de traduction de l'œuvre d'Oosterhoff : bien sûr, il est question d'allitération et d'une métaphore, mais 'Leegte' dans 'Leegte lacht' renvoie également au homme de politique (René Leegte, du VVD, le Parti néerlandais pour la Liberté et la démocratie) qui répondait en riant, quand on le demandait si des poids lourds chargés de déchets radioactifs pourraient

Récemment, Oosterhoff a été couronné par un des plus grand prix littéraires néerlandais : le P.C. Hooftprijs (2012). Ce prix pour un œuvre complet est accordé annuellement à des auteurs néerlandais d'essais, de prose ou de poésie. Oosterhoff l'a obtenu pour ses œuvres poétiques complètes. A ce propos, maison d'édition De Bezige Bij a lancé de nouveau un recueil de tous les poèmes d'Oosterhoff : *Hier drijft weg (Ici est emporté)*. Voici un fragment du rapport du jury :

Il a fait un pas important dans son propre œuvre, mais en fait également pour toute la poésie néerlandaise, dans le recueil *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* en 2002, dans lequel il a publié des poèmes inachevés bougeant, en les présentant pleins de ratures et des changements manuscrits, accompagnés d'un cd-rom sur lequel les poèmes étaient en mouvement. Avec ces poèmes mobiles sous format Flash, Oosterhoff était le premier poète néerlandais qui a effectivement tâté et utilisé les possibilités de l'ère digitale ; le papier ne suffit plus. [...] Dire que la poésie d'Oosterhoff est principalement de la langue et de la forme, serait une erreur capitale, il est également un poète du contenu et même contestataire, qui n'évite pas la controverse [...] La poésie d'Oosterhoff est, tout compte fait, très novatrice, elle a libéré la poésie néerlandaise de plusieurs contraintes, pas à cause d'une idéologie poétique ou méthodique, mais par une originalité personnelle et le talent extraordinaire de l'auteur de fixer ou, mieux dit, de rendre mobile des sensations difficiles à décrire.⁷⁸

2.2 Comment caractériser son œuvre ?

A cause de sa polymorphie, il n'est pas facile d'étiqueter l'œuvre d'Oosterhoff, mais justement cette envie de renouvellement est une particularité partagée. Ses premiers poèmes connaissaient déjà un ton d'aliénation, grâce aux citations et associations particulières, ou renvois aux formes de versification et schémas de rime. Dans *Boerentijger* se trouvent quelques sonnets et parfois même de l'allitération ou de la rime finale. Dans les recueils suivants, les poèmes diffèrent encore plus l'un de l'autre, non seulement thématiquement, mais aussi en ce qui concerne la forme. Dans *(Robuuste*

endurer une inondation. Tout ce renvoi ne peut pas être clair dans la traduction et le traducteur se voit obligé à se contenter de la compensation d'assonance : Vide rit.

⁷⁸ Ma traduction. Citation originelle : "Een belangrijke stap in zijn eigen werk maar in feite voor de hele Nederlandse poëzie zette hij in de bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* uit 2002, waarin hij gedichten in onaffe, nog beweeglijke staat liet afdrucken door ze aan te bieden vol doorhalingen en verbeteringen in handschrift, samen met een cd-rom waarop gedichten langzaam bewogen en van aanzien veranderden. Met deze 'bewegende gedichten' in Flash was Oosterhoff de eerste Nederlandse dichter die de kansen van het digitale tijdperk ook daadwerkelijk in zijn poëzie aftastte en toepaste, zelfs het papier bleek niet langer toereikend. [...] Het zou een kapitale vergissing zijn om te menen dat Oosterhoffs poëzie voornamelijk taal en vorm is. Hij is in belangrijke mate ook een inhoudelijk en zelfs een maatschappijkritisch dichter die de controverse niet schuwt [...] Oosterhoffs poëzie is met dat al in hoge mate vernieuwend, ze heeft de Nederlandse dichtkunst van diverse keurslijven bevrijd, niet planmatig of vanuit een dichterlijke ideologie, maar door persoonlijke oorspronkelijkheid en het bijzondere talent van de auteur voor het vastleggen of liever gezegd juist beweeglijk maken van moeilijk benoembare sensaties."

Pour le rapport du jury du Prix P.C. Hooft 2012, voir :

Kees Verheul et al. <http://www.pchooftprijs.nl/xhtml/leesmeer.php?id=104&kop=kop2&tekst=tekst2> 24-05-2012 [03-01-2013]

tongwerken,) *een stralend plenum* le poète a expérimenté avec la typographie, ce qui se fait voir dans la taille plus grande ou plus petite des lettres et les italiques. Également dans ce recueil les néologismes, dérivations et bribes de conversation sont visibles. Le poète est un observateur qui cite des conversations et pratique l'association libre, qui explique ou complique les mots, formes et significations. Ce recueil de poèmes semblait donc d'être un précurseur de *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Dans ces poèmes, les mots sont imprimés en gris, barrés ou ajouté en manuscrit, parfois même au-dessus du texte noir : de cette façon, le poème obtient au sens propre et au sens figuré plusieurs couches de sens. Certains poèmes ont des notes en bas de page et une série de trois poèmes est même accompagnée par la partition du deuxième inventio de Bach : « Écoutez le CD avant de lire le poème ». Ce cédérom contient également les poèmes mobiles. Il est rare qu'un de ces poèmes connaisse aussi une version imprimée, la plupart existe seulement et exclusivement sous forme mobile. Ils ont été composés dans une boucle de programme, de sorte qu'il n'y ait pas de vraie fin : les poèmes s'enchaînent eux-mêmes. Des mots, des lettres et des règles ne cessent pas d'apparaître, de changer et de disparaître.

Les poèmes dans les recueils suivants, sont également de la main d'un poète aventureux et insistant. Ils ont été composés d'énoncés expérimentaux et capricieux, mais en même temps le poème n'est pas que ludique. Des objets personnifiés et des caractéristiques de la langue parlée, comme les anacoluthes, jouent un rôle. Il a une préférence pour le physique et le matériel corporel : beaucoup des poèmes traitent la question de la maladie et la santé, le cerveau et la reproduction linguistique des problèmes qui y ont lieu (comme l'aphasie ou la démence). La déchéance est visible dans les phrases perturbées. Les anecdotes fragmentées, dialogues dispersés, caractères divers et combinaisons de style inhabituelles attestent d'une perte de vue générale, de contrôle, de santé, d'identité et de soi.⁷⁹ Oosterhoff lui-même en dit : « C'est une chose évidente que je suis enraciné dans quelque chose que je nommerai « l'anomalie d'expression » ; le cliché est transparent à travers les mots, mais il y a quelque chose d'étrange, de sorte que mes rythmes sont presque comme des valses à coucou (la

⁷⁹ Cette perte de soi est par exemple centrale dans le poème mobile "Moi non plus". Ce poème commence avec un grand mot : "moi". Il remplit tout l'écran. Lentement, ce "moi" diminue et des centaines des figures dessinées ou écrites prennent sa place. (Voir aussi : Gaston Franssen : "Ik niet meer", *Dietsche Warande & Belfort* 151.4, 2006, p.678.)

mélodie de reconnaissance de Laurel et Hardy), qui, en outre, sont exécutées par un orchestre videharmonique (sic). »⁸⁰

Dans un entretien avec le poète néerlandais Rutger Kopland, Oosterhoff a raconté que la littérature pour lui est comme un réseau des paroles.⁸¹ Les poèmes sont alors des manières d'approcher la vérité et d'annuler les réductions faites par la langue :

Cela se montre ainsi : afin de comprendre partiellement le monde et de le contrôler, nous nous voyons obligés de faire des réductions énormes. La langue nous force dans un schéma des idées ; des phénomènes inutilisables restent indescriptibles et à cause de cela, ils ne sont pas remarqués ou ils sont immédiatement oubliés. Souvent, on prend ce monde réduit pour le vrai. Mais en fait il y a encore beaucoup plus à voir et à vivre, et c'est la poésie qui nous l'indique. Tout poète suit son sens de « c'est comme ça » et de cette manière il compense partiellement cette réduction.⁸²

Dans ce texte de ses conceptions en matière de poétique, Oosterhoff souligne également qu'il ne cherche pas forcément de créer de la signification, mais justement de la dérégler : une manière de rétablir le contact avec la réalité.

Dans leur livre *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen (La poésie postmoderne aux Pays-Bas et Flandres)* hommes de science de la littérature Jos Joosten et Thomas Vaessens classent le poète Oosterhoff sous le mouvement du postmodernisme, étant donné qu'il joue avec les dominantes conventions modernes de lecture, comme la cohérence et l'autonomie du texte. Ils parlent de différents auteurs et traitent diverses problèmes qui ont été lancés par le postmodernisme : le problème de la cohérence, de l'identité, de l'authenticité, de la perfection, de l'intuition, de l'autonomie et de la morale.⁸³ Sous le titre : « La problème de la perfection », tout un chapitre a été consacré à l'œuvre d'Oosterhoff, dans lequel Joosten et Vaessens disent que Oosterhoff s'oppose à l'idée conventionnelle que le poète ne peut exprimer ses pensées uniquement de la

⁸⁰ Tonnus Oosterhoff, *Ook de schapen dachten na*, Amsterdam : De Bezige Bij, 2000, p.45. Ma traduction. Citation originelle : "[H]et is zonneklaar dat ik nogal vastgebakken zit aan iets wat ik maar 'afwijking in uitdrukkingwijze' zal noemen, het cliché klinkt mee, maar daarin is iets scheefgezet; zodat mijn ritmes vaak iets koekoekswals-achtigs hebben (de Dik en Dun-herkenningsmelodie), en dan ook nog eens gespeeld door het Rotterdams Vuilharmonisch orkest."⁸⁰

⁸¹ Ibidem : "Zo is het!", Rutger Kopland, *Mooi, maar dat is het woord niet : geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnus Oosterhoff, Martin Reints*, Amsterdam : Van Oorschot, 1998, p.100.

⁸² Ibidem, p.106. Ma traduction. Citation originelle : "Het moet ongeveer zo zijn: om de wereld een beetje te begrijpen en te beheersen zijn we genoodzaakt gigantische reducties te plegen. De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we die gereduceerde wereld aan voor de echte. Maar er valt duizelingwekkend veel meer te zien en te ervaren, en poëzie verwijst daarnaar. Elke dichter volgt zijn eigen "zo is het"-gevoel, en heft zo, op zijn eigen manier, iets van die reductie op."

⁸³ Jos Joosten & Thomas Vaessens, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen : Vantilt, 2003, p.37.

manière choisie : ses poèmes mobiles n'obtiennent (presque) jamais une forme définitive. Ils s'opposent à la fixation.⁸⁴

En même temps, une certaine indication (comme un titre ou un renvoi à un tableau, comme est le cas dans le poème « De moy je m'épouvante ») peut rétablir la cohérence à un niveau plus haut, ce qui est inconciliable avec le postmodernisme.⁸⁵ Grâce à ses tentatives de rétablir le contact avec la réalité, on pourrait donc aussi classer Oosterhoff comme un auteur réaliste.⁸⁶

Par les outils comme des néologismes ou des mots intentionnellement mal orthographiés et ambigus, des sujets sérieux et moins sérieux trouvent leur place dans ses poèmes. D'autres caractéristiques de son œuvre sont les paradoxes, une syntaxe chaotique, des changements de registre et le mouvement comme une forme de *foregrounding* : tout pour répondre à la fonction poétique comme décrite par Roman Jakobson : la langue se met en avant.⁸⁷

Le critique Ron Elshout l'a décrit ainsi: « Les dérèglements de Tonnus Oosterhoff ont pour conséquence qu'on obtient une vue plus perçante. L'évidence de la langue fait place à une conscience intensifiée de ce que fait la langue, également et surtout avec 'la réalité'. »⁸⁸

Selon Oosterhoff, le poème serait donc « une danse des significations » avec le matériel des mots, leur forme et le mouvement. Oosterhoff souhaite entrer la tête du lecteur, non seulement en donnant des indications pour la lecture, en rendant le texte en manuscrit ou en gris et en ajoutant l'élément du temps, mais également en provoquant des impulsions dans le cerveau du lecteur : par exemple en laissant apparaître premièrement le mot « ik » (je), suivi par le mot « droom » (rêve), qui se place avant. De cette manière on suggère en même temps une phrase interrogative et positive : « ik droom » et « droom ik ? ». Les mêmes impulsions se produisent quand des mêmes mots apparaissent en tant que différentes catégories grammaticales : « (ik) droom » et « (de)

⁸⁴ Joosten & Vaessens, p.158.

⁸⁵ Cela a été dit également par Jeroen Dera, dans sa critique du poème *De moy je m'épouvante* : <http://klassiekegedichten.net/archief/klas114.html> [03-01-2013]

⁸⁶ Rovers, s.p.

⁸⁷ Coen Peppelenbos : "Tonnus Oosterhoff over de digitale media", *Tzum Literaire Weblog*, 14-04-2012. <http://www.tzum.info/2012/04/filmpje-tonnus-oosterhoff-over-de-digitale-media> [03-01-2013]

⁸⁸ Ron Elshout : "Palimpsesten, de rijkdom van het onvoltooide : over 'Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen' van Tonnus Oosterhoff", *Bzzlletin Literair*, 32.286, 2003, p.103. Ma traduction. Citation originelle : "De door Tonnus Oosterhoff veroorzaakte ontregelingen maken dat je scherper kijkt. De achteloze vanzelfsprekendheid van de taal verdwijnt en maakt plaats voor een verhevigd bewustzijn van wat taal doet, ook en vooral met 'de werkelijkheid'."

droom » (rêve comme verbe ou substantif).⁸⁹ De ce point de vue nous pouvons également comprendre la faute d'orthographe comme déviation du langage standard, un principe moderniste qui est lié au fonctionnement du cerveau.⁹⁰ Pourtant la poésie pour Oosterhoff n'est pas qu'une expérience, il voudrait également atteindre le cœur du lecteur.⁹¹

2.3 L'accent sur les poèmes mobiles

En 2006 ont paru deux articles importants sur la poésie digitale. Stephanie Strickland, poète sur papier ainsi qu'à l'aide de l'espace digitale, donne des cours concernant la littérature des hypermédias aux universités. Dans son article « Writing the Virtual : Eleven Dimensions of E-Poetry » elle distingue onze caractéristiques de la poésie digitale.⁹² Selon elle, un autre nom pour ce genre pourrait être « Poietics », au lieu de « poetics », parce que ces poèmes ne cessent pas d'être en cours de construction, ils sont d'un caractère instable et d'une complexion dynamique. Ils présentent le même double mode de la langue des hommes : des sons (comparés à la langue orale) et des mots (comparés à la langue écrite).

La première caractéristique comme décrite par Strickland, est celle des « communicative peers » : elle dit que les relations entre poète et lecteur et entre écrire et lire ont changé ; le poète non seulement écrit mais également construit son poème et le processus de lecture est plutôt une expérience. Deuxièmement, Strickland souligne l'interaction avec le lecteur. Puis, l'élément du temps s'ajoute : le poète détermine la vitesse d'apparition des mots et la durée de leur visibilité. La quatrième caractéristique est celle d'instrumentation : les poèmes sont plutôt des instruments qui se déroulent. En ce qui concerne la recherche de signification dans la poésie traditionnelle, Strickland souligne que pour les poèmes digitaux la tâche est plutôt de déconstruire ou même de « ruiner » la signification, et par cet effet, le poème pose des nouvelles questions. La sixième caractéristique se concentre sur « recombinaut flux », ou en d'autres mots, il y a parfois un certain effet du hasard fondé sur les changements algorithmiques, comme on les peut voir dans le poème *Slechte adem in de mist* d'Oosterhoff : le poème n'est pas

⁸⁹ Peppelenbos/Tzum.

⁹⁰ Maarten de Pourcq : "Zichzelfscherven, chaosmos. De poëzie van Tonnus Oosterhoff", *Ons erfdeel* 53.1, 2010, p.62.

⁹¹ Peppelenbos/Tzum.

⁹² Stephanie Strickland : "Writing the Virtual : Eleven Dimensions of E-Poetry", *Leonardo Electronic Almanac* (New Media Poetry and Poetics Special Issue) 14.5/6, 2006. http://leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/sstrickland.asp [03-01-2013]

toujours le même. Quels mots se font voir dépend du moment, d'un algorithme. De plus, ces poèmes ont des ressemblances avec la tradition orale : on ne peut pas relire les mots et le son est important. La huitième caractéristique est celle de la « traduction », Strickland remarque que la manière d'écrire un poème digital et en fait une manière de traduire des mots en le code digital. Puis, elle montre l'importance évidente de l'écran : le lieu où le poème devient visible pour un grand public. Il fait partie du poème : parfois des dessins ou les couleurs utilisées influencent l'expérience de lecture. En ce qui concerne les poèmes de Tonnus Oosterhoff, l'écran reste souvent blanc ou blanc cassé, mais même cette couleur a une fonction : elle a par exemple la fonction du brouillard, dans le poème *de mens de horizon het dier*, quand les chasseurs attendent leurs proies. Les deux dernières caractéristiques distinguées par Strickland, sont celle de la programmation dans une boucle ou un looping et par conséquent le caractère infini du poème, et le fait que ces poèmes présentent parfois une réalité mêlée : ils se trouvent entre l'espace virtuel ou digital et l'expérience physique du lecteur.⁹³

Egalement en 2006, le magazine littéraire néerlandais *Parmentier* a consacré tout un volume à la littérature digitale. L'article de Jan Baetens donnait une définition du phénomène de l'« e-poetry » : « poésie qui a été écrite spécifiquement pour l'écran » et qui doit être interactive, fondée sur l'utilisation des systèmes multimédia, mobile, changeante, polymorphe et limitée sur le plan du temps : relire un alinéa compliqué n'est pas possible.⁹⁴ Toutes ces caractéristiques décrites par Strickland et Baetens sont visibles dans les poèmes d'Oosterhoff, mais on ne trouve l'aspect interactif que dans une mesure moindre.⁹⁵ Dans un seul poème le lecteur manie une lampe de poche (la souris), pour mettre en pleine lumière les mots sur l'écran noir. En ce qui concerne la plupart des autres poèmes mobiles, le lecteur (ou mieux : le visiteur ou même le spectateur) ne doit rien faire que lire et voir.

« Quelles que soient les questions que nous pose le poète par ses poèmes digitaux, la question du genre n'en est pas une » affirme à juste titre le critique et poète Hans Groenewegen.⁹⁶ Les poèmes mobiles sont présentés, sur son site ainsi que sur les

⁹³ Strickland, s.p.

⁹⁴ Jan Baetens : "E-poëzie : Tussen beeld en performance. Een culturele analyse" [traduit en néerlandais par Han van der Vegt], *Parmentier* 15.1, 2006, pp.8-32.

⁹⁵ Il s'agit du poème "Slechte adem in de mist" (Mauvaise haleine dans le brouillard).

⁹⁶ Hans Groenewegen : "Gedicht neemt lezer in regie", *Overvloed*, Nijmegen : Vantilt, 2005, p.258. Ma citation. Citation originelle : "Welke vragen de dichter ons via de digitale weg ook voorschotelt, wat hem betreft is het genrevraagstuk daar niet bij."

cédérons, comme des « poèmes » : il faut cliquer sur le mot « poèmes » pour trouver la table des matières.

Pour les poèmes mobiles le poète se sert d'un langage marqué, comme nous l'avons déjà remarqué ci-dessus. De plus, comme dans ses autres poèmes, les associations sont nombreuses et le choix des mots et la grammaire sont explicitement au service d'un message non-référentiel. Dans un de ses essais, Oosterhoff dit qu'il y a deux manières de lire la poésie : la manière compréhensive ou la manière non-compréhensive. La réalité est alors visible à l'aide des descriptions du poème ou dans le poème lui-même. Pour la lecture de ses poèmes, Oosterhoff plaide en faveur de la deuxième manière : « qui est plutôt voir que regarder et plutôt entendre qu'écouter. » Ce qui compte, c'est l'expérience de la structure. « Si la compréhension du monde en dehors du poème est rompue mais il y a encore une notion de cohérence, grâce aux certains signaux et formes (chaque poète a ses propres méthodes), la poésie devient comme la musique ; une danse de contextes. »⁹⁷

Les poèmes mobiles en sont des exemples par définition, parce que le texte ne peut pas être lu comme un poème traditionnel : parfois, on n'a pas assez de ses yeux et de temps pour pouvoir tout lire, de sorte qu'une lecture traditionnelle et référentielle est bloquée.⁹⁸ Au lieu d'une lecture référentielle, il est question d'une structure mobile qu'on peut percevoir ou enregistrer, comme si on entend la musique. La présence de la musique dans certains poèmes mobiles n'est donc pas étonnante.

Il est évident que Oosterhoff n'écrit pas de poésie traditionnelle : parfois on peut trouver la rime finale, intérieure ou de l'allitération, mais souvent ce n'est pas le cas. Ses poèmes n'ont pas de forme ou mètre fixe, il ne s'agit pas des métaphores et la grande recherche de la signification, mais plutôt de la déviation des attentes, également sur le plan de la grammaire et des collocations. A la lumière de ces caractéristiques, quelle est la valeur de la notion de l'œil du poème, comme décrite par Boase-Beier dans le chapitre précédent ? Pouvons-nous indiquer un moment où se trouve la vraie difficulté du poème, le lieu où on trouve une convergence dans le poème et une divergence potentielle dans la traduction ? Selon nous, la poésie mobile d'Oosterhoff échappe à la

⁹⁷ Tonnu Oosterhoff : "Arm interpreterend brein", *Ook de schapen dachten na: essays*, Amsterdam : De Bezige Bij, 2000, p.79. Ma traduction. Citation originelle : "Als het begrip dat naar de wereld buiten het gedicht leidt, gebroken is, en er door allerlei vormen en signaleringen – elke dichter heeft eigen methoden – toch een besef van coherentie is, wordt poëzie als muziek, een dans van samenhangen."

⁹⁸ Jeroen Dera le dit aussi : "Een kind met een hartaanval. Over het handschreeuwkoor van Tonnu Oosterhoff", *Dietsche Warande & Belfort* 155, 2010, p.122.

notion de l'œil du poème, du fait que premièrement, le texte bouge et reste inachevé et deuxièmement, le *foregrounding* n'est pas limité à un certain point du poème, mais le poème en entier se base sur les caractéristiques déviantes du langage. Un tel poème est en fait donc plein des « yeux du poème » ; comme la queue d'un paon.

Une des caractéristiques les plus intéressantes des poèmes mobiles est, comme indiqué déjà ci-dessus, l'opposition à l'idée du texte achevé. Des mots changent et il est signalé expressément que ces poèmes ne peuvent pas être imprimés. La lecture prend effectivement la forme de voir. L'indéfini joue un rôle important également sur le plan stylistique concernant les ratures et ajouts rendus visibles. La majorité des poèmes mobiles a été écrite spécialement pour l'écran et ne peut pas être distribuée autrement. Et par leur mobilité, les poèmes sont plus dépendants de leurs lecteurs, ce qui rend ces textes plus une offre de texte qu'un texte au sens strict.

Peut-être cela semble produire une expérience libre pas orientée vers l'interprétation et la signification. Paradoxalement, le lecteur n'est pas si libre qu'on ne pense. En fait, le poète reste le metteur en scène, comme dit le professeur de la littérature néerlandaise Gillis Dorleijn⁹⁹ : le poète est la personne qui détermine la direction de lecture et la durée de temps de chaque phase du poème. Sur ce plan, on pourrait les donc comparer à une exécution musicale ou une représentation théâtrale.¹⁰⁰

Dans les paragraphes suivants, nous consacrons plus de temps aux catégories des poèmes mobiles. Ils peuvent être divisés en quelques catégories, même si tous les poèmes ne sont pas construits de la même manière, ils montrent pourtant quelques caractéristiques communes. Certes, on pourrait distinguer les poèmes également sur le plan de la longueur des phases d'apparition (sur le niveau du mot, de la phrase ou du paragraphe), ou en ce qui concerne la présence des manuscrits. Critique Hans Groenewegen en dit :

Ainsi chaque poème digital d'Oosterhoff répond à d'autres règles [...]. Par conséquent, il n'est pas possible de formuler un autre règle de lecture que le fait que le lecteur doit laisser arriver le poème et le laisser se lire visuellement. Le poème supprime les stratégies de lecture et invente ses propres règles [...]. L'un tend à une présentation vidéo, un autre plutôt à un scénario et encore un autre à une chorégraphie linguistique.¹⁰¹

⁹⁹ Gillis Dorleijn : "Leopolds en Oosterhoffs", A. Zuiderent, E. Jansen & J. Koppenol (réd.), *Een rijke bron : over poëzie*, Groningen, 2004, pp.188-197.

¹⁰⁰ Yra van Dijk : "Hard draaien met je muis : elektronische poëzie", *Awater* 9.3, 2010, p.14.

¹⁰¹ Groenewegen, p.269. Ma traduction. Citation originelle : "Zo kent elk webgedicht van Oosterhoff andere bewegingswetten [...]. Daarom is het niet mogelijk een andere leesregel op te stellen dan dat de lezer elk gedicht aan zich moet laten gebeuren, dat hij zich het gedicht visueel laat voorlezen. Het gedicht schafft

Etant donné que les poèmes laissent effectivement voir beaucoup de différences, nous choisissons de nous limiter à la description des grandes catégories suivantes : les poèmes mobiles avec une version sur papier dans un recueil de poèmes et les poèmes mobiles qui existent uniquement au écran : ceux sans son et ceux avec son, avec des sous-catégories de la musique classique ou un rythme de beat. Tous les poèmes mobiles comme décrits ci-dessous proviennent du cédérom qui accompagne le grand recueil de poèmes d'Oosterhoff paru en 2012 sous le titre *Hier drijft weg*.

2.3.1 Poèmes mobiles avec une version sur papier

Il est vrai que la plupart des poèmes de Tonnus Oosterhoff ont été écrits spécifiquement pour ce médium, mais il y a deux poèmes qui font l'exception. Le premier est « Kritiek » (Critique), un poème qui se compose d'un dialogue entre le poète et son épouse. Ce poème se trouvait également dans le recueil *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Quand l'épouse suggère de changer quelques mots, on lit seulement la proposition. Cependant, dans le poème mobile le lecteur devient le témoin du processus de création du poème : les mots apparaissent et puis il les met en italiques et ajoute du texte et des commentaires. L'ensemble de ces versions et les commentaires forment le nouveau poème.¹⁰²

Un autre poème mobile qui existe aussi sur papier est « eerst wordt voorvoorspeld... » (premièrement, on préprédit). La version immobile se trouve dans (*Robuuste tongwerken, een stralend plenum*).¹⁰³ Sur le cédérom on trouve cette version immobile aussi : on a le choix entre la version « staand » (stationnaire) ou « bewegend » (mobile). Une différence entre la version stationnaire et la version mobile, est la présence des barres obliques (par exemple : « dat het kan / dat het mogelijk is / dat als »), tandis que les poèmes mobiles n'ont pas besoin d'un tel procédé, parce que Oosterhoff peut laisser apparaître et disparaître les diverses possibilités l'une après

leesstrategieën af, scheidt zijn eigen leesregels [...]. De een neigt naar een videopresentatie, de ander zou je eerder een scenario noemen, weer een ander taalchoreografie."

¹⁰² Groenewegen, p.261.

¹⁰³ Eerst wordt voorvoorspeld

Iemanden spelden voor dat het kan / dat het mogelijk is / dat als

Hiermanden zeggen, tonen

het kon mogelijk is.

Dan kan het mogelijk (zelfs makkelijk).

Van werkelijk mogelijk lieflijks is de uitvoering het uitleggen van
een zoom aan een ingenomen gewaad.

l'autre. Jos Joosten et Thomas Vaessens donnent une description schématique de ce poème mobile en reproduisant les phases avec des chiffres romains, par une phase ils entendent l'apparition du texte après un écran temporellement vide. Les chiffres arabes donnent les changements dans une phase. Des mots soulignés restent sur leur place pendant le dernier changement et les mots ici en italiques sont en gris sur l'écran. Nous citerons volontiers leur description de ce poème :¹⁰⁴

- I
 - 1. eerst wordt
 - 2. eerst wordt voor
 - 3. eerst wordt voorspeld
 - 4. eerst wordt voorvoorspeld

- II
 - 1. iemand
 - 2. iemanden

- III
 - 1. hier
 - 2. hiermand

- IV
 - 1. iemanden spelden voor
 - 2. hiermanden tonen
 - 3. hiermanden zeggen
 - 4. hiermanden zeggen, tonen

Ces quatre phases prennent 45 secondes. On voit seulement les mots des trois premières lignes ; la deuxième partie de la deuxième ligne manque encore. Joosten et Vaessens tirent donc la conclusion : « La version mobile confirme notre hypothèse que l'ordre des lignes sur papier ne détermine pas nécessairement l'ordre de lecture [de la version mobile]. »

Le poème poursuit par les phases suivantes :

- V
 - 1. eerst
 - dat het kan
 - 2. eerst wordt
 - dat het kan
 - 3. eerst wordt
 - dat het mogelijk
 - 4. eerst wordt voor
 - dat het mogelijk
 - 5. dat het mogelijk is

- VI
 - 1. dat
 - 2. iemanden zeggen, tonen
 - dat als het kon mogelijk is

¹⁰⁴ Joosten & Vaessens, pp.166-167. Ma traduction. Citation originelle : "De bewegende versie bevestigt dus ons vermoeden dat de volgorde van de regels in de papieren versie niet noodzakelijk de volgorde van de lectuur bepaalt."

- VII 1. dan kan het mogelijk
dan kan het mogelijk (zelfs makkelijk)
- VIII 1. van werkelijk mogelijk lieflijks is de uitvoering het
 uitleggen van
 een zoom aan een ingenomen gewaad
 2. *eerst*
dat het kan
 dan kan het mogelijk (zelfs makkelijk)
van werkelijk mogelijk lieflijks is de uitvoering het
uitleggen van
 een zoom aan een ingenomen gewaad

La durée totale de ce poème est jusqu'ici environ 90 secondes, 30 secondes plus tard, le poème recommence à la première phase. Nous pouvons donc conclure que non seulement l'ordre des mots mais également le caractère passager du poème mobile est différent de celui sur papier. En ce qui concerne « eerst wordt voorvoerspeld... », la fixation est retardée et même évitée ; il n'y a pas de poème définitif, contrairement au cas de « Kritiek », bien que même ce poème a une fonction de métalangage plus claire que celui sur papier.

2.3.2 Poèmes mobiles sans son

Beaucoup de caractéristiques des poèmes mobiles sans son sont comparables aux celles des poèmes traités ci-dessus : ils naissent en phases ; en même temps aux différents lieux à l'écran apparaissent et disparaissent des mots ou phrases dans un certain temps limité. On a donc besoin de la capacité de traitement parallèle de l'information : on voudrait saisir tout d'un coup d'œil, mais c'est impossible et par conséquent la manière de lire bloque la lecture automatique et référentielle.

Cette catégorie peut être divisée en quatre sous-groupes : des poèmes avec un rôle important des dessins et textes manuscrits, des poèmes avec des images d'un film muet, des poèmes qui contiennent des mots sur lesquels on peut cliquer et finalement des poèmes dans lesquels le mouvement se présente comme l'aspect formel le plus important.

Dessins et textes manuscrits

La première sous-catégorie est celle des poèmes avec un rôle important des dessins. Le poème déjà traité « Ik niet meer » par exemple. « Nachtkrabbel » semble également naître sous les yeux du lecteur : un texte manuscrit se mélange avec des mots en caractères d'imprimerie.

« Toch doen » laisse voir la phrase manuscrite « Onze haren staan recht overeind » (Nos cheveux se hérissent) et montre un texte sur lequel on peut cliquer : « Traduction », qui rend visible un fragment de prose d'Oosterhoff et un poème de Paul Celan. « Toch doen » est donc un poème mobile intertextuel par définition. De cette raison, ce poème peut également faire partie de la catégorie « cliquable » que nous verrons ci-dessous. Le poème « Onrust » se caractérise également comme un poème dans lequel le texte manuscrit joue un rôle important.

Film muet

La deuxième sous-catégorie représente le poème mobile sans son avec un petit film muet : « Aan alles geen eind ». Il s'agit d'une prise de vue de cinéma mystérieuse : est-ce qu'on voit un lave-vaisselle ? Ou est-ce que la poêle a premièrement pris feu et est éteint après ? Ce n'est pas clair. En général, la mobilité joue le rôle principal, soit dans le texte mobile dans les autres catégories, soit dans un petit film, comme ici. Texte devient image et lire devient voir.

Cliquer sur les mots

Certains poèmes font usage des possibilités interactives de l'écran : le lecteur peut cliquer sur certains mots. Le poème « Toch doen », par exemple, que nous avons déjà vu ci-dessus. Le fait qu'on peut cliquer sur certains mots n'est pas seulement un moyen de créer de l'interactivité et de la participation du lecteur, mais également une manière de donner un commentaire et une explication ou de rendre visible un renvoi intertextuel.

« Drie brieven » nous donne le choix entre trois poèmes « kogelbrief », « priembrief » ou « brandbrief ». En fait, c'est une nouvelle variante mobile d'un triptyque poétique.

« Mestra » donne une explication qui est seulement rendu possible grâce à la présentation digitale : il s'agit d'un renvoi au Livre VIII d'Ovide, dans lequel le roi Erysichthon, à cause de son terrible appétit, échange, a plusieurs reprises, sa fille Mestra contre des repas, parce que Mestra peut se transformer en différentes formes. L'histoire se termine quand le roi se donne la mort en mangeant son propre corps (« hij slaat de 'tand' aan zichzelf »). Oosterhoff pose la question rhétorique de savoir si cela n'est pas une bonne comparaison avec notre économie capitaliste contemporaine. La présentation

digitale joue ici donc non seulement le rôle de la mobilité, mais également celui de l'intertextualité et de l'engagement.

D'autres poèmes avec des mots cliquables sont « O kostelijkste » et « vannacht ging je rechtop zitten en je keek in me... ». Dans ce dernier, le lecteur peut choisir le tempo de lecture : avec la souris on peut varier entre les mots « traag » (lentement) et « vlug » (vite).

Forme

Dans d'autres poèmes, différentes manières de mouvement sont à la base de la forme du poème. Dans « Quinta del Sordo » une des stratégies poétiques est celle d'échange : premièrement, on voit la phrase « Plotseling blies de verteller de kaars uit » (qu'on pouvait traduire comme : Soudain, le conteur a soufflé la bougie)¹⁰⁵ et puis la bougie et le conteur changent de position : « Plotseling blies de kaars de verteller uit » (Soudain, la bougie a soufflé le conteur). Grammaticalement incorrect, bien sûr, parce que la bougie inanimée ne peut pas souffler, seulement être soufflée. Pourtant cette construction est intéressante, surtout parce que les mots *verteller* et *uitblazen* évoquent également l'association ... *hij blies het verhaaltje uit* (il a achevé l'histoire), et les mots *kaars* et *uit* celle de *uitgaan als een nachtkaars* (s'éteindre doucement).

Dans le poème « Leopolds », le poète a fait usage des possibilités de mouvement sur l'écran pour évoquer le style du poète néerlandais Leopold et dans « Vlug klaar » la manière d'apparition des mots suggère une conversation. D'autres poèmes dans cette catégorie sont « Berg », « de mens de horizon het dier », « Taiwan », « geen oogleden... », « Aparimita », « Plume éperdue », « Veen », « haar stinkende best... », « nu vallen... », « Vlieg », « mijn vriend... » et « Hetzelfde liedje ».

2.3.3. Poèmes mobiles avec son

Les poèmes mobiles avec son appliquent parfois les mêmes procédés textuels, mais ils ajoutent encore un élément significatif : du son. Cette catégorie de poèmes peut également être divisée en plusieurs sous-catégories, à savoir : un groupe de poèmes dans lesquels le « texte » primordial ne se trouve pas sur l'écran mais dans la voix, un

¹⁰⁵ Ou est-ce que peut-être le mot "narrateur" est mieux, dans ces deux phrases ? Le mot narrateur donne l'impression d'une histoire, d'un roman ; de la fiction, dans laquelle une personne prend la parole, au lieu d'un conteur qui prend la parole sans participer à l'histoire. Peut-être ce sens du narrateur va bien ensemble avec l'œuvre métalinguistique d'Oosterhoff.

groupe qui combine bien les mots sur l'écran et les énoncés oraux, un groupe dans lequel le son est un élément significatif pour l'atmosphère du poème et un groupe dans lequel le son, la musique ou même un rythme de beat accompagnent les mots sur l'écran.

La première sous-catégorie fait sa démonstration dans les poèmes comme « Monster » et « Na de vooruitgang ». Dans « Monster » plusieurs couches de texte sont combinées et par conséquent illisibles, mais on entend des énoncés oraux. Après, les couches de texte disparaissent, la voix s'arrête et les mots sur l'écran deviennent visibles. Dans « Na de vooruitgang » l'écran prend successivement les couleurs noir et blanc pour suggérer les phares des voitures. Le fond sonore est également le bruit des voitures. « Fanfares » est un poème avec un petit film muet. Le texte ne se trouve pas à l'écran, mais on entend le poète le déclamer et en même temps, on voit un film des gens qui dansent. C'est un film qui fonctionne comme une aide à l'interprétation de l'atmosphère du poème.

La catégorie dans lesquelles les mots sur l'écran et dans la voix sont combinées, comprend « Wat moet ik ervan zeggen? ». Premièrement, les mots se présentent comme un texte sur l'écran et secondement on les entend prononcés lentement par une voix vieille et incohérente. En fait, il semble que la voix précède le texte. La voix est de Theo Tukker, un homme de 100 ans qui figurait dans un documentaire radio. Dans « Ik zeg waar » on entend également des fragments sonores, à savoir du poète Lucebert, qui a proclamé son poème « De discipel » en 1952. « Baldessari » fait usage de la voix de John Baldessari et le texte de ces citations anglaises du film *Some Stories*. Ces poèmes combinent le son et les mots sur l'écran comme une forme d'intertextualité : de cette manière le son engage vraiment un entretien avec le texte.

En ce qui concerne le groupe dans lequel le son est un élément significatif pour l'atmosphère, il s'agit du poème « Slechte adem in de mist ». Avec la souris, le lecteur manie une lampe de poche pour voir plus clair le poème mobile sur l'écran qui est noir comme il fait nuit. Les sons à la fin du poème sont des oiseaux, qui illustrent le fait que le jour se lève et le poème se termine.

La dernière catégorie forme un groupe de poèmes dans lequel le son, la musique ou même un rythme de beat accompagnent les mots sur l'écran. Le poème « Happy hour » laisse entendre le babil des oiseaux ; les mots se présentent sur le rythme de leur sifflement. Dans les paragraphes suivants, nous regardons à la présence de deux formes particulières du son : la musique classique et la musique avec un rythme de beat. Dans

un entretien entre Oosterhoff et critique d'art Ron Rijghard, Oosterhoff a dit qu'il aime faire usage des textes manuscrits, parce qu'ils suggèrent un texte alternatif, de la spontanéité, comparable à la musique : « En fait, je voudrais improviser comme dans le jazz. De cette manière, on peut suggérer du jazz. »¹⁰⁶ Dans les paragraphes suivants, il ne suggère pas seulement la musique, mais la musique participe vraiment au poème.

2.3.3.1 La musique classique

Le cédérom comprend deux poèmes mobiles qui contiennent un soutien musical, à savoir : « Slaaplied » et « Toch is het vannacht... » Proprement dit, les mots *un soutien* ne sont pas totalement corrects : la présence de la musique n'est pas seulement un soutien, mais la musique classique fait vraiment partie du poème.

Dans « Slaaplied » on entend la symphonie en mi bémol majeur (Bach-Werke-Verzeichnis 791, Glenn Gould sur le piano) et « Toch is het vannacht... » comprend la symphonie en fa mineur (BWV 795, Mireille Lagacé sur le clavecin).

Le professeur de la littérature néerlandaise Gillis Dorleijn a consacré tout un article aux analogies de forme entre le poème sur papier « dat is waar daar stond een appelboom... » et la musique y correspondant.¹⁰⁷ Ce poème se trouve dans le recueil *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* avec un renvoi à la musique au cédérom « parce que le texte suit de manière très reconnaissable le rythme, la mélodie et la structure de la pièce de musique, à savoir l'inventio en do mineur de J.S. Bach (la symphonie en do mineur, BWV 773, Mireille Lagacé sur clavecin). »¹⁰⁸ Dorleijn nous montre donc les analogies de forme entre le poème et la musique (comme le triple caractère du poème qu'on peut entendre également dans la composition de la pièce musicale), mais selon lui, cela est la seule analogie :

Aucun lecteur ne trouvera la trace de BWV 773 avec seulement le poème à sa portée, et l'intertexte de cette pièce ne serait absolument pas une aide à l'interprétation de ce texte. En indiquant sa source d'inspiration (qui est pertinente pour la signification), l'auteur souligne le

¹⁰⁶ Ron Rijghard : "Ik spreek tot het hart' : de betekenissenmuziek van Tonnus Oosterhoff", *Ik deug alleen voor de poëzie : dichters over dichten*, Amsterdam : NRC Boeken, 2010, p.24. Ma traduction. Citation originelle : "Eigenlijk zou ik willen improviseren zoals in de jazz kan. Op deze manier kun je wel jazz suggereren."

¹⁰⁷ Dorleijn, pp.188-197.

¹⁰⁸ Cédérom accompagnant le recueil de poèmes *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Ma traduction. Citation originelle : "[W]ant de tekst volgt zeer herkenbaar het ritme, de melodie en de structuur van het muziekstuk, de Inventio in C klein van J.S. Bach. (C Moll, BWV 773, Mireille Lagacé op het klavecimbel)."

processus. Il ne s'agit donc pas (seulement) de la signification, mais (également) de la construction, la composition, le caractère construite du texte.¹⁰⁹

Dans son article « Lezen op muziek : Muziek bij gedichten van Tonnus Oosterhoff » (« Lire à la musique : La musique accompagnant les poèmes de Tonnus Oosterhoff »), Charlotte Munnik a écrit qu'elle pense que la relation entre musique et texte est pourtant plus importante que disait Dorleijn. Elle indique la relation intermédiaire explicite, comme ces parallèles de forme, et voudrait également traiter sa fonction.¹¹⁰ Comme Dorleijn, Munnik montre les analogies de forme et de structures, mais elle ajoute que la musique peut influencer de cette manière l'interprétation du texte.¹¹¹

Les analogies de forme dans « dat is waar daar stond... » consistent en les phrases longues qui synchronisent avec les phrases musicales et le fait que le poème ainsi que l'œuvre musicale se divisent en trois parties. Il en est de même pour « Toch is het vannacht... », ce poème connaît également un arrangement d'une syllabe par ton musical. Non seulement le tempo d'apparition du texte mais également la musique détermine le tempo de lecture. Le poème commence avec une randonnée à peu près neutre, mais grâce à la musique, il obtient un caractère sinistre. De cette façon, la musique influence l'interprétation de l'atmosphère.

Cela est également vrai pour « Slaaplied » : la plupart du temps, l'arrangement des mots du poème mobile synchronise avec les tons musicaux. Pourtant certains passages ont trop de mots (ou, comme dit Munnik : sont si dense¹¹²) qu'il est impossible de les chanter ou lire au rythme de la musique. La relation entre texte et musique déraille, qui rend visible l'intensité de l'émotion et l'état linguistique de détresse des personnages. Étant donné que « Slaaplied » est un des deux poèmes mobiles que nous traduirons pour ce mémoire, nous analyserons ce poème d'une manière plus détaillée dans le chapitre suivant.

¹⁰⁹ Dorleijn, pp.190-191. Ma traduction. Citation originelle : "Geen lezer komt met alleen het gedicht voor zich op het spoor van BWV 773 en zal al helemaal niet deze intertekst kunnen inzetten in een verderstreckende interpretatie van de tekst. Door op zijn (voor de betekenis relevante) inspiratiebron te wijzen brengt de auteur weer het *proces* onder de aandacht. Het gaat niet (alleen) om betekenis, maar (ook) om constructie, compositie, om het gemaakte karakter van de tekst."

¹¹⁰ Charlotte Munnik : "Lezen op muziek : Muziek bij gedichten van Tonnus Oosterhoff", *Vooy's. Muziek en literatuur* 27.2, 2009, pp.15-24.

¹¹¹ Ibidem, p.17.

¹¹² Ibidem, p.21.

2.3.3.2 Un rythme de beat

De temps en temps, Oosterhoff se sert non seulement de la musique classique, mais également de la musique non-mélodieuse, plutôt rythmique, que nous décrirons comme la musique avec un rythme de beat. « Zelfportret » est un poème dans lequel les mots apparaissent par syllabe, accompagnés d'une beat rythmique, qui rend presque impossible de les lire dans un autre tempo. Dans ce poème l'arrangement déraille plus tard aussi, mais quant aux phrases « Vastgoed is altijd safe / ik trek je in mijn hol, portret, portret van mij / daar spijker ik je vast » ; grâce à la musique on les lit comme : *vast-goed-is-al-tijd-safe-/ik-trek-je-in-mijn-hol-/por-tret-por-tret-van-mij-/daar-spij-ker-ik-je-vast.*

Pour la musique de ce poème, il en est de même que pour la musique classique : avec son rythme, elle influence le tempo de lecture et à un degré moindre également l'atmosphère : quand on lit les mots « dan spijker ik je vast, portret, portret van mij », on entend le martèlement rythmique dans la musique.

2.4 Le rôle de l'oralité

Il serait intéressant de prêter plus d'attention au rôle de l'oralité dans les poèmes mobiles d'Oosterhoff. Walter Ong est l'auteur d'une des recherches les plus importantes en matière de la fonction de l'oralité. Dans son livre *Orality and literacy; the technologizing of the word* (1982) il a décrit l'influence du progrès technologique sur notre communication et littérature. Il départ d'un point de vue d'oralité primaire : les caractéristiques des expressions orales se rapportent directement à un pouvoir spécifique du son ; le fait que le son nous unit. Le son a à faire plutôt à :

aggregative (harmonizing) tendencies rather than with analytic, dissecting tendencies (which would come with the inscribed, visualized word: vision is a dissecting sense). It is consonant also [...] with situational thinking (again holistic, with human action at the centre) rather than abstract thinking, with a certain humanistic organization of knowledge around the actions of human and anthromorphic beings, interiorized persons, rather than around impersonal things.¹¹³

A la lumière de ces remarques, la combinaison du son avec des images et donc le sens analytique de la vision, pose des questions. Ong dit : « The spoken word is always an event, a movement in time, completely lacking in the thing-like repose of the written or

¹¹³ Walter J. Ong, *Orality and literacy : The technologizing of the word*, Londen : Routledge, 2002 [1982], p.73.

printed word. »¹¹⁴ Le mouvement dans le temps est effectivement important pour les poèmes mobiles, mais parfois Oosterhoff combine le mot écrit avec les sons ou même le mot parlé. Sur ce plan, Ong ajoute :

The electronic transformation of verbal expression [...] has brought consciousness to a new age of secondary orality. [...] Composition on computer terminals is replacing older forms of typographic composition. [...] This new orality has striking resemblances to the old in its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas.¹¹⁵

Le texte en mouvement et la présence du son dans les poèmes mobiles ne sont donc pas seulement des manières à libérer la poésie de ses contraintes, mais également des indications de l'importance de l'oralité dans son travail. Ce retour à l'oralité est perceptible dans les poèmes dans lesquels le texte écrit n'apparaît plus sur l'écran, mais le récit se présente sous une forme sonore (comme par exemple dans le poème « Na de vooruitgang »). Pourtant, l'aspect orale se montre même dans les poèmes qui contiennent également du texte : il s'agit de la temporalité et de la performativité du poème, de l'interaction entre l'auteur et le lecteur-spectateur, de l'importance de la langue parlée dans ses poèmes (l'oral spontané ainsi que l'écrit oralisé), de la répétition des certains éléments et du fait qu'il y a parfois plusieurs versions d'un poème.

Bien que le développement technique en 1962 ne fût pas déjà si avancé que maintenant, Jerome Rothenberg a également décrit le lien entre le mot écrit et l'aspect oral dans la poésie contemporaine : « I'm saying that the domain of poetry includes both oral & written forms, that poetry goes back to a pre-literate situation & would survive a post-literate situation, that human speech is a near-endless source of poetic forms, that there has *always* been more oral than written poetry, & that we can no longer pretend to a knowledge of poetry if we deny its oral dimension. »¹¹⁶ Il le récapitule en quelques mots : « [T]he contrast isn't "oral & literate" (written) but "oral & literal", where by literal I mean [...] coercive propositional language, mastering the world rather than participating in it. »¹¹⁷

En fait, cela s'applique également sur les poèmes mobiles d'Oosterhoff : le texte écrit n'est pas le poème complet mais seulement son composant verbal. Les mots

¹¹⁴ Ong, p.74.

¹¹⁵ Ibidem, pp.135-137.

¹¹⁶ Jerome Rothenberg, *Pre-faces & other writing*, New York : New Direction Publishing Corporation, [1962] 1981, p.11.

¹¹⁷ Ibidem, p.12.

parcourent leur chemin sur l'écran, sur la base de la lecture et les actions sonores. Une autre correspondance entre la tradition orale et les poèmes mobiles d'Oosterhoff est l'impossibilité de relire les mots : on les entend ou on les voit, mais à cause de la temporalité on ne peut pas feuilleter en arrière. De plus, le texte mobile ainsi que le texte récité ou déclamé est inséparable de la contextualisation de sa lecture publique ou mobile, contrairement à l'écrit traditionnel qui est décontextualisé : on lit dans sa propre chambre, sans l'influence du contexte d'apparition ou de l'entourage physique d'une lecture publique ou d'un écran.¹¹⁸

2.5 La valeur et les manques d'une analyse poétique classique

Comme nous l'avons déjà indiqué, le lecteur perd le contrôle sur le processus de lecture des poèmes mobiles. Il n'a pas d'influence sur la manière et la vitesse de lire. En même temps, le poème lui offre des options : quand plusieurs groupes de mots se présentent simultanément sur l'écran, le lecteur doit choisir lui-même quels mots il va lire. De toute évidence, ces caractéristiques bloquent une analyse poétique classique. Nous consacrons ce court paragraphe à la description de la valeur et des manques d'une analyse poétique classique pour le lecteur des poèmes mobiles d'Oosterhoff.

Dans une recherche documentaire menée pour La Fondation de Lecture néerlandaise (Stichting Lezen), Niels Bakker a décrit les différences entre le processus de lecture et d'interprétation de la littérature digitale et de la littérature traditionnelle. Il a consacré un court chapitre à la comparaison de l'interprétation des poèmes sur papier avec celle des poèmes digitaux : cette recherche à petite échelle a montré que les conventions d'interprétation de dix-huit étudiants de lettres avaient été rompues et que leur l'interprétation se déroulait de manière fragmentée au lieu de façon ordonnée et structurée. Parfois, cela a suscité des sentiments de confusion.¹¹⁹

Thomas Vaessens et Jos Joosten soulignent également que la stratégie de « close reading », qui aspire à atteindre une interprétation exhaustive et cohérente du poème, ne convient pas ici. Quand on se sert d'une telle stratégie, des lacunes de signification se produisent, justement parce qu'une idée cohérente n'est pas à la base du poème.¹²⁰

Pour le genre de poèmes qu'ils décrivent comme postmoderniste, les problèmes

¹¹⁸ Jean-Pierre Balpe : "Le livre est tout le problème...", *Document numérique* 5, 2001, pp. 9-15.

¹¹⁹ Niels Bakker : *'Help, de woorden en zinnen ontglippen me!' Een literatuuronderzoek naar het lezen van literaire teksten in een digitaal tijdperk*, Amsterdam : Stichting Lezen, 2009, pp.41-42.

¹²⁰ Joosten & Vaessens, p.3.

posés par une analyse poétique classique se concentrent sur trois suppositions fausses : que le texte montre de la cohérence sur le plan du contenu ; que le texte représente un certain « sujet » qui fait entendre sa voix (c'est l'idée du poème comme énoncé autonome) et que le poème soit une unité organique naturelle qui contient une certaine essence.¹²¹ De ce fait, une analyse classique prête surtout attention à la paraphrase du contenu, les aspects de la métrique et de la prosodie et de l'interprétation du poème. La poésie d'Oosterhoff, par contre, ne renvoie pas à une réalité spécifique et délimitée mais à l'expérience des structures et le caractère inexplicable et énigmatique de la réalité.

Pour le processus de traduction de ces poèmes une analyse (ou mieux : une description de « l'expérience » du poème) est peut-être indispensable, parce qu'il est important de tenir compte des caractéristiques du poème source, mais par rapport aux conventions de l'interprétation traditionnelle, on semble manquer le but, à savoir : le dévoilement de la signification sous-jacente. En fait le but manqué est la preuve des limitations de la langue et de la complexité de la notion de la réalité, qui sont des thèmes centraux dans l'œuvre d'Oosterhoff.

Vaessens ajoute que les conceptions de littérature se développent vers un caractère moins hétérogène grâce à la culture démocratique et les possibilités techniques d'aujourd'hui. L'analyse textuelle doit donc être élargie à un cadre plus grand lié à une attitude historico-culturel.¹²² En ce qui concerne la combinaison de plusieurs médias et le mélange de genres, Vaessens dit que la critique littéraire devrait se diriger plus vers le caractère interdisciplinaire et les métissages culturels (cross-overs).¹²³ Une tradition de critique poétique plus forte sur ce domaine, serait une stimulation pour les genres expérimentaux ainsi qu'un témoignage d'estime. Une analyse poétique dans le cadre plus grand des mélange de genres et les divers « événements » sur l'écran (parce que le texte n'est qu'une des caractéristiques du poème, l'importance du mouvement des mots et des effets audiovisuels ne doivent pas être négligées), tiendrait mieux compte des poèmes mobiles d'Oosterhoff.

¹²¹ Joosten & Vaessens, p.8.

¹²² Thomas Vaessens, Jan Konst & Gijsbert Pols : "De tekst op tafel. Problemen en perspectieven van de poëzieanalyse als wetenschappelijke discipline", *neerlandistiek* 09.06, décembre 2009, pp.6-7.

¹²³ Vaessens : "Zonder kritiek wordt niemand groot – tegen het romantische beeld van poëzie", *NRC Handelsblad*, 21-01-2006. Disponible également en ligne : http://vorige.nrc.nl/opinie/article1649203.ece/Zonder_kritiek_wordt_niemand_groot_ndash_tegen_het_romantische_beeld_van_poezie [03-01-2013]

Bref, nous pouvons caractériser Tonnu Oosterhoff comme un poète novateur et très productif. Depuis son entrée du champ littéraire en 1990, il a écrit neuf recueils de poèmes et plusieurs romans, recueils de nouvelles et d'essais. Les poèmes mobiles ont fait leur entrée dans son recueil de poèmes *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, qui a été couronné par le VSB Poëzieprijs en 2003. Récemment, en 2012, Oosterhoff a été couronné par un des plus grand prix littéraires néerlandais, le P.C. Hooftprijs, pour ses œuvres poétiques complètes. Son œuvre s'est développé vers des poèmes de forme encore plus libre, également sur le plan de la typographie, du choix des mots, des néologismes et du mouvement. Dans le rapport du jury ses poèmes mobiles sont appelés un pas important pour toute la poésie néerlandaise ; Oosterhoff a été le premier qui a été utilisé les possibilités technique de l'ère digitale.

A cause de sa polymorphie, il n'est pas facile d'étiqueter l'œuvre d'Oosterhoff, mais l'envie de renouvellement est une particularité partagée. De plus, il a une préférence pour le physique, les maladies, la santé et le cerveau. Les anecdotes fragmentées, dialogues dispersés, caractères divers et combinaisons de style inhabituelles attestent d'une perte de vue générale, de contrôle, de santé, d'identité ou de soi. D'autres caractéristiques importantes sont les ratures, les changements manuscrits et même des images de film ou des fragments sonores. Tous ces éléments donnent à sa poésie au sens propre et au sens figuré plusieurs couches de sens.

Ses poèmes s'opposent à la fixation, non seulement parce qu'ils sont parfois programmés dans une boucle de programme, mais également parce qu'ils sont plus dépendants de leurs lecteurs, même si le poète reste le metteur en scène. Parfois, on n'a pas assez de ses yeux et de temps pour être capable de tout lire, de sorte qu'une lecture traditionnelle et référentielle est bloquée. Oosterhoff souligne donc qu'il ne cherche pas forcément de créer de la signification, mais justement de la dérégler, ce qui est pour lui une manière de rétablir le contact avec la réalité. Il dit qu'il y a deux manières de lire la poésie : la manière compréhensive et la manière non-compréhensive. Pour ses poèmes il demande la deuxième qui s'adresse plutôt vers l'expérience des structures. Tout compte fait, certains disent que son œuvre se caractérise comme postmoderniste et d'autres pensent qu'il est plutôt un réaliste, parce qu'il souhaite approcher la réalité en annulant les réductions de la langue.

Bien que chaque poème digital d'Oosterhoff réponde à d'autres règles, nous les avons classés dans les catégories suivantes : les poèmes mobiles avec également une

version sur papier, les poèmes mobiles sans son et les poèmes mobiles avec son (avec les sous-groupes de la musique classique ou la musique d'un rythme de beat).

La première catégorie ne répond pas totalement à la définition d'*e-poetry* (la poésie qui a été écrite spécifiquement pour l'écran et qui doit être interactive, fondée sur l'utilisation des systèmes multimédia, mobile, changeante, polymorphe et limitée sur le plan du temps), parce qu'ils ont également une version immobile sur papier. Cependant, c'est une catégorie intéressante, parce qu'elle nous donne la preuve que l'ordre des mots sur papier ne détermine pas nécessairement l'ordre des mots dans le poème mobile. Elle illustre clairement la différence entre les poèmes mobiles et immobiles : la fixation est retardée et souvent même évitée ; il n'y a pas de poème définitif.

La deuxième catégorie est la plus grande. Cette catégorie peut être divisée en quatre sous-groupes : des poèmes avec un rôle important des dessins et textes manuscrits, des poèmes avec des images d'un film muet, des poèmes qui contiennent des mots sur lesquels on peut cliquer et finalement des poèmes dans lesquels le mouvement se présente comme l'aspect formel le plus important.

La troisième catégorie peut également être divisée en quelques sous-groupes : un groupe de poèmes dans lesquels le texte primordial ne se trouve pas sur l'écran mais dans la voix, un groupe qui combine bien les mots sur l'écran et les énoncés oraux, un groupe dans lequel le son est un élément significatif pour l'atmosphère du poème et un groupe dans lequel le son, la musique ou même un rythme de beat accompagnent les mots sur l'écran. Ces deux derniers groupes rendent possible que la musique fait partie du poème. La musique classique montre des analogies de forme et de structures et peut également influencer l'interprétation (de l'atmosphère) du texte. Le fait que les longues phrases synchronisent avec les phrases musicales, ou par contre, ne synchronisent plus, devient un élément significatif. De plus, non seulement le tempo d'apparition du texte mais également la musique détermine le tempo de lecture. Il en est de même pour le poème avec un rythme de beat : le son est intervenant pour le tempo de lecture et à un degré moindre également pour l'atmosphère.

Grâce à la temporalité et la performativité des poèmes, on peut constater un retour à l'oralité : non seulement le mouvement dans le temps, mais également l'interaction entre l'auteur et le lecteur-spectateur, l'importance de la langue parlée dans ses poèmes, la répétition des certains éléments et la contextualisation du poème mobile soulignent cette oralité.

Quand on lit ces poèmes mobiles, qui sont l'application pratique de la poétique d'Oosterhoff : la préférence de l'expérience des structures, une analyse poétique classique est compliquée : la manière de lire et voir bloque la lecture automatique référentielle. Les conventions d'interprétation sont rompues et l'interprétation se déroule de manière fragmentée au lieu de façon ordonnée et structurée, justement parce qu'une idée cohérente n'est pas à la base du poème. Une analyse classique prête surtout attention à la paraphrase du contenu, les aspects de la métrique et de la prosodie et de l'interprétation du poème. La poésie d'Oosterhoff, par contre, ne renvoie pas à une réalité spécifique et délimitée mais à l'expérience des structures et le caractère inexplicable et énigmatique de la réalité. Une analyse poétique dans le cadre plus grand des mélange de genres et les divers « événements » sur l'écran tiendrait mieux compte du caractère interdisciplinaire des poèmes mobiles d'Oosterhoff.

Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur l'essentiel de cette recherche : la traduction de deux poèmes mobiles de Tonnus Oosterhoff et la description des problèmes de traduction.

Chapitre 3 : La pratique de la traduction des poèmes mobiles

Ce chapitre est le dernier mais aussi celui de la plus haute importance : nous prêtons finalement attention à la pratique de la traduction des poèmes mobiles. Les deux poèmes qui forment les objets des recherches sont « Slaaplied » (Berceuse) et « Slechte adem in de mist » (Mauvaise haleine dans le brouillard). Premièrement, nous analyserons ces poèmes pour comprendre leur fonctionnement sur le plan du texte ainsi que sur le domaine des mouvements sur l'écran et de la musique. Après, nous nous pencherons sur la méthode de travail de Karlien van den Beukel, qui est la traductrice anglaise des deux poèmes mobiles et nous décrirons une conversation téléphonique avec le poète. Par suite, nous proposerons nos propres traductions : deux traductions sur papier annotée et deux traductions mobiles sous le format Flash. Pour répondre à la question principale de notre recherche, nous finirons en énumérant les problèmes de traduction que nous avons rencontrés.

3.1 Analyse et description des deux poèmes mobiles

Slaaplied

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, le poème « Slaaplied » est un des poèmes mobiles accompagnés par la musique classique de Bach : il s'agit de la symphonie en mi bémol majeur (BWV 791), interprétée par Glenn Gould sur le piano. Dans cet analyse, nous allons décrire le thème et la structure du poème : premièrement par une impression globale thématique du texte, de la musique et de la présentation mobile et par suite une description des phases du poème mobile, sur le modèle de la description en phases de Jos Joosten et Thomas Vaessens, que nous avons vu dans le chapitre précédent. Dans l'analyse ci-dessous, nous parlerons des « paragraphes et alinéas », même s'il n'y a toujours pas vraiment question des alinéas et paragraphes distincts, à cause de la présentation mobile évidemment. Les poèmes source se trouvent sur le cédérom de *Hier drijft weg* et une transcription des textes se trouve dans les annexes.

Au début, les phrases sont presque énigmatiques : est-ce qu'il s'agit d'un homme qui parle tout seul ou est-il vraiment question de plusieurs personnes qui entrent en discussion l'un avec l'autre ? L'apparence alternée des mots donne l'impression d'un vrai entretien, mais les phrases ne sont pas claires, mêmes incompréhensibles : qui est prêt à

les parachever ? Les cygnes ? L'incertitude et les doutes sont visibles dans les mots du personnage ou des personnages. Il ne veut pas encore dormir, parce qu'« ils viennent ». Vu le reste du poème, il est plausible que l'homme parle tout seul et a un travail fou à ses pensées. Le texte est écrit en noir et devient gris après. Le dérèglement de la langue et des pensées est évident. La musique, par contre, est assez joyeuse. Les mots synchronisent parfois presque parfaitement avec les sons, mais les mots produisent déjà une autre impression sur le lecteur.

Le deuxième paragraphe, qui se présente quand le premier est encore sur l'écran, semble être une conversation entre deux infirmiers. Après, l'écran reste vide pour quelques secondes. Le troisième paragraphe traite les pensées et le rêve de l'homme : l'accent sur le corps, un des thèmes d'Oosterhoff, est ici combiné avec des caractéristiques surréalistes comme une queue avec des doigts qui se tord aux épaules. Les plumes blanches peuvent renvoyer aux cygnes du premier paragraphe. Ici, les mots ne synchronisent plus avec les sons : les pensées du personnage sont trop denses. Le quatrième paragraphe commence également dans la présence du troisième, peut-être parce que c'est la suite des pensées du personnage ou une description de son action. A un certain moment, la répétition dans la musique est trouvée également dans les mots : quand la musique se répète, le poète trouve moyen de changer ses mots : « de broodval » change en « een broodzak », par exemple.

Le cinquième et le sixième alinéa décrivent la conversation des infirmiers qui étendent le patient sur le lit. Le septième alinéa commence en gris et en silence : le patient se demande si quelqu'un lui a dit que tout va s'arranger. Puis, la musique s'enfle et il répète la question d'une manière plus directe : qui dit que tout va s'arranger ? Il se compare lui-même avec des choses qu'on peut laisser tomber, quand on est debout sur un pont ou viaduc : du pain, une pierre. Il dit qu'il va sauter en bas, puis, il doute et dit qu'il ne saute pas. Dans les alinéas qui suivent, le personnage décrit l'entourage, entre autres les nuages noirs. La musique forme un contraste avec le texte.

La thématique de ce poème semble se centrer sur l'opposition entre d'un côté la vie de tous les jours (avec les conversations des infirmiers, pour qui tout ce qui se passe est seulement leur travail à faire) et d'un autre côté l'angoisse de la mort.¹²⁴ Selon Munnik, cette opposition est encore soutenue par le caractère de la musique : la légèreté

¹²⁴ Cette opposition est également visible dans l'usage de la ponctuation des personnages : l'homme déséquilibré n'utilise pas des capitales et ses pensées ne sont pas données avec des guillemets, contrairement aux paroles des infirmiers.

des accords arpégés représente la vie, tandis que le duo des partitions de la main droite transforme cette atmosphère en des sons souvent gais et de temps en temps mélancoliques.¹²⁵ De plus, elle nous indique que les ornements de la musique soulignent quelques mots, comme les vibratos accompagnant les mots « veren » et « verenpak » (plumes, plumage). En d'autres termes : le texte est illustré par l'accord avec les caractéristiques légères de la musique ou par contre, illustré par le désaccord avec cette musique : les passages de texte qui sont chargés d'émotion ne synchronisent plus avec la musique.

Une description en phases de ce poème pourrait être ainsi :¹²⁶

- I 1. heb je 't gehoord? 2. ze komen ons straks voltooien
3. is dat niet gek? 4. wie zijn die ze? witte zwanen?
5. miljard gedachten! 6. een volle fruitschaal
7. nu niet gaan slapen! 8. nu nog niet gaan slapen 9. hoor
10. want als ze komen, 11. dan hebben we ze
niets te bieden
- II 1. 'Op kamer drie dan maar. 3. Hij moet toch ergens heen?'
2. 'Op kamer drie. 4. Is dat bed leeg?'
5. 'Nee, nee, nog niet. 6. Nee, dat komt morgen vrij.'
- III 1. ik droomde van een staart met vingers
2. vervaarlijk kronkelend aan mijn schouder
3. sprong zonder omzien 4. omlaag 5. de zwarte lucht
vol veren. maar of het echt zo gaat? ik weet het niet.
- IV 1. een lichaam als gegoten, 2. een richtingloze kop 3. Waarin
4. de ogen 5. net stenen 6. ~~net stenen~~ zowel slapen als waakzaam rusten. op alles wat
hier lief is. 7. en alles is zo. 8. het scheurt en vraagt
9. bescherming. 10. het regent laat. 11. waartegen? 12. zeildoek. 13. ~~zeildoek~~
14. de broodval 14. ~~de broodval~~ een broodzak, een valscherp, 15. een verenpak
- V 1. 'Pak zijn arm maar. 2. Goed zo, langs deze kant.' 3. 'Pak zijn arm maar. Goed zo, langs deze kant.'
5. 'Nee, die is helemaal van de wereld.'
4. 'Hij merkt toch niks?'
- VI 1. 'Is dit zijn bril niet?' 2. 'Is dit zijn bril niet?'
3. 'Zo ligt hij goed. 4. Niet?'
- VII 1. zei jij nou dat het goed kwam?
2. wie zegt daar dat het goed komt?
3. de menigte verstoven, 4. de brug af
5. brood. 6. een steen, 7. ik spring
8. nee 9. nee ik spring niet
- VIII 1. onder de bogen drijven zwanen
2. het tempelplein. 3. de grauwe wolken
4. de ochtendwolken

¹²⁵ Munnik, p.22.

¹²⁶ Les mots ~~erisés~~ indiquent que les mots disparaissent avant qu'une autre action se déroule.

- IX 1. de 2. vin 3.gers 4. pluk 5. ken
6. ~~de vingers plukken~~
7. wat 8. zijn 9. die 10. lange vin 11. gers 12. onruststokers
13. ~~wat zijn die lange vingers onruststokers~~
14. die lange 15. ver 16. ontken 17. dingen
18. ~~die lange verontkendingen~~
19. aan de ontkenning 20. lang 21. het hoofd 24. bieden

Slechte adem in de mist

En ce qui concerne le poème ci-dessus, nous avons essayé de donner une analyse ainsi qu'une description de l'ordre d'apparition. Pour « Slechte adem in de mist », les deux sont presque impossibles. Non seulement parce que ce poème contient beaucoup de texte qui apparaît en même temps, mais aussi parce que les mots n'ont pas tous un lieu fixe : il y a quelques mots qui bougent quand on les indique avec la souris. Il s'agit donc, en d'autres mots, d'un poème mobile par excellence. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, ces poèmes ne facilitent pas d'interprétation classique : le poème, ainsi que ses mouvements, ne sont pas fixes, quels mots se présentent et où sur l'écran dépend d'un algorithme. Il s'agit ici encore plus de l'expérience des structures. Une analyse et une description comme ci-dessus sont donc hors-question. Pourtant, il nous reste quelque chose à dire avant nous traduirons le poème : il s'agit de « l'expérience » des deux hommes âgés qui se rencontrent pendant une nuit de brouillard. Leurs mots sont blancs dans la nuit qui est manifestement présente sous forme d'un écran noir. La souris est une lampe de poche qui peut éclairer et faire bouger certains mots. Une personne cherche son banc, où il trouve l'autre. Ils se touchent l'un l'autre : l'un touche la barbe de l'autre et par quelques mots une autre forme de contact est suggérée : « o god, niet daar, voortaan loop ik mank ». L'intertextualité se présente dans une citation de Friedrich Hölderlin : « Es schwinden es vallen die leidende Menschen / Blindlings von einer Stunde zur andern / Wie wasser von Klippe zu Klippe geworfen ». Ces mots font partie de « Hyperions Schicksallied »,¹²⁷ un poème dans lequel la félicité des dieux et la souffrance des hommes sont décrites. Le compositeur Johannes Brahms a également été inspiré par ce poème : il a écrit son opus 54 à partir de celui. Même si Brahms et la musique classique ne font pas partie du poème d'Oosterhoff, l'intertextualité évoque ces associations. Les dieux figurent dans le poème sous forme des noms de « dieu »

¹²⁷ Dans le poème de Hölderlin, la mise en page est un peu différente : « Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindling von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen ».

ou « allah », même si on avance l'hypothèse que ces noms de dieux sont seulement utilisés dans la forme d'exclamation...

Mais comme la notion des dieux est fugitive et l'impossibilité ainsi que l'interdiction de faire une représentation d'eux (comme est dit dans la citation de la Bible dans ce poème) – de la même manière l'interprétation de ce poème n'est pas univoque. Après la nuit de brouillard et la rencontre des deux hommes probablement homosexuels, le soleil se lève et le lecteur-spectateur-auditeur écoute le babil des oiseaux. Les mots blancs deviennent illisibles et dans un certain sens le poème fond littéralement comme neige au soleil.

Pour la présentation technique et les changements algorithmiques de ce poème, Tonnus Oosterhoff a été assisté par Marcel van der Drift, qui est animateur, artiste et programmeur. Il a développé le logiciel pour le site néerlandais de discussion concernant la poésie sur l'écran.¹²⁸

3.2 Méthode de travail de Karlien van den Beukel

Karliën van den Beukel est la traductrice anglaise des poèmes mobiles d'Oosterhoff. Elle habite Londres, est poète elle-même et est la directrice du programme d'Écriture Créative (Creative Writing) à l'Université de Londres (London South Bank University). Pour l'association néerlandaise de la poésie internationale (Poetry International), elle a également traduit des poèmes de Martin Reints et Anne Vegter, par exemple. Elle a fait connaissance de Tonnus Oosterhoff pendant une conférence de poésie post-avant-gardiste à Cambridge, où elle faisait des études de la littérature anglaise. Le traducteur Jan Mysjkin et quelques poètes néerlandais comme Erik Lindner, Jan Baeke, Anneke Brassinga et Tonnus Oosterhoff étaient là. Ce qu'elle aime de ses poèmes, est qu'ils rendent bien possible une lecture anecdotique, malgré leur valeur innovatrice.

Elle a d'abord traduit ses poèmes sur papier, après également des poèmes sur musique et des poèmes mobiles. Les traductions des poèmes mobiles sont créées en étroite collaboration avec le poète. Étant donné qu'il les publie sur son propre site, ce projet connaît seulement le soutien de la maison d'édition, mais pas un vrai rédacteur. La méthode de travail pour la traduction des poèmes mobiles dépend du poème en question. Pour certains poèmes, Oosterhoff fait une transcription du texte. Premièrement, Karliën van den Beukel regarde le film (comme Oosterhoff nomme ses

¹²⁸ À savoir : www.digidicht.nl, s.d. [03-01-2013]

poèmes des mots, du son et des images), puis elle traduit de manière classique : sur papier ou sur l'ordinateur. Pourtant, le poème ne « fonctionne » que dès le moment où il est introduit en Flash. Oosterhoff le fait lui-même. Parfois encore beaucoup des changements sont nécessaires pour ajuster les mots précisément au rythme de la musique. Oosterhoff parle anglais aussi, donc ils peuvent délibérer sur les adaptations souhaitées.¹²⁹

En ce qui concerne *Slaaplied*, il était surtout important de suggérer le lien entre le rythme de la musique et des mots et puis d'en diverger. Van den Beukel n'a pas travaillé à l'aide de la partition de la musique, mais elle traduisait surtout d'oreille et dans ses propres mots, il n'y avait pas question d'une vraie méthode, mais plutôt un procédé d'essai et erreur. Surtout les dernières règles (les « verontkendingen ») étaient difficiles à traduire. Pour ses traductions Van den Beukel a choisi l'anglais britannique, parce que les poèmes d'Oosterhoff portent également la griffe de leur origine. Ils ne sont pas universaux.

Pour *Slechte adem in de mist* il est important qu'il soit clair qu'il s'agit d'une rencontre de deux hommes âgés et homosexuels. De ce fait, Van den Beukel a choisi d'utiliser quelques mots de « polari », une langue qui provient du peuple tzigane, mais qui était également parlé par les hommes homosexuels pendant les années dans lesquelles les activités homosexuelles étaient encore interdites. Pour les citations de la Bible et de Hölderlin, Van den Beukel a utilisé des traductions déjà existantes, parce que le renvoi est plus important que les mots exacts.

Le positionnement visuel des mots dans les poèmes mobiles ressemble un peu le problème de la traduction formelle des poèmes sur papier : si le poète a choisi de faire émousser un mot et la phrase sans ce mot doit toujours fonctionner, il n'est pas toujours possible de le faire exactement de la même manière dans la traduction, à cause d'une autre syntaxe. Quelquefois, on choisit en collaboration pour le même effet à une autre place dans la phrase et en d'autres occasions, on choisit pour un autre effet à la même place. C'est un sujet sur lequel on discute toujours ; chaque cas est un cas nouveau.

¹²⁹ Parce que Oosterhoff parle bien anglais aussi, il n'avait pas besoin l'aide d'un traducteur pour son poème "Ik niet meer", par exemple. Ce poème consiste seulement du mot "ik" et beaucoup de petits dessins.

3.3 Conversation téléphonique avec Tonnus Oosterhoff

Dans une conversation téléphonique avec Tonnus Oosterhoff, il nous a raconté sur son collaboration avec ses traducteurs. *Slaaplied* par exemple, a également été traduit en allemand et en tchèque. Pour ce poème les mots précis ont moins de valeur que la ressemblance avec les phrases musicales de Bach. Pourtant le traducteur en allemand n'a pas traduit à l'aide de la musique (à cause d'un ordinateur sans son), mais il se basait sur des sons des mots. Bien que le rythme, des tons et les accents dans la musique soient d'une primordiale importance, cette traduction était réussie également.

Les traducteurs et le poète parlent surtout de caractéristiques littéraires des poèmes : un renvoi au poète néerlandais Leopold par exemple, dans le poème *Leopolds*, qui se réfère à ce poète également sur le plan de la construction et du choix des mots, est rendu par un renvoi à Yates en anglais : un autre poète symbolique. En fait, de tels problèmes de traduction ne sont pas différents de la question concernant la traduction des choses concrètes et des renvois intertextuels dans la traduction des poèmes sur papier.

Un autre problème de traduction qui se produit fréquemment est lié à la grammaire d'Oosterhoff, qui est souvent consciemment incorrecte, ce qui se ne laisse pas toujours rendre dans une autre langue.

Oosterhoff lui-même dit que la traduction des poèmes mobiles est presque comparable à la traduction d'un sonnet : « heel rottig » (très pénible) ; à cause de l'importance du temps de la présentation des mots, c'est un travail minutieux.

3.4 Notre méthode de travail

En ce qui concerne notre propre méthode de travail dans le processus de traduction : cela dépend du poème. Pour *Berceuse* la suggestion d'un lien avec la musique était très importante, donc les parties qui synchronisent avec les sons, sont traduites en tenant compte du nombre des syllabes et les accents dans la musique. Comme Van den Beukel nous l'avons fait cela d'oreille, pas à l'aide de la partition ; somme toute, la plupart des lecteurs du poème n'en disposent non plus et remarquent les parallèles de forme surtout d'oreille aussi. Pour les citations de la Bible dans *Slechte adem in de mist*, nous avons choisi une traduction déjà existante. Nous avons maintenu la citation de Hölderlin en allemand, comme Oosterhoff l'a fait aussi.

Une grande différence entre la méthode de Karlien van den Beukel et celle de nous, est que nous n'avons pas eu la possibilité de délibérer avec le poète sur la traduction mobile, par ce que nous ont dû introduire les mots en Flash nous-mêmes. Cela était un processus difficile, également parce que les deux poèmes choisis semblaient très difficiles sur le plan du technique (en ce qui concerne la rythme de la musique et le positionnement des mots qui est d'une importance capitale pour *Slaaplied* et les algorithmes d'apparition dans *Slechte adem in de mist*). De plus, le français n'est pas notre langue maternelle, donc malheureusement, nous n'avons pas le sens de la langue comme Van den Beukel l'a de l'anglais. Cependant, nous avons entrepris ce travail avec enthousiasme, non seulement grâce à une passion pour l'œuvre d'Oosterhoff, mais également grâce à la curiosité de savoir quels problèmes de traduction se produiraient. Etant donné que la situation dans laquelle nous traduirons ces poèmes n'est pas la même que dans une situation professionnelle (qui se caractérise par les délibérations avec le poète et son aide pendant le programmation sous Flash, après laquelle on fait de nouveau des adaptations), nous avons donc essayé de retenir que pour nos recherches il s'agit du processus de distinguer les problèmes de traduction plutôt que du but de rendre la meilleure traduction définitive.

3.5 Traductions annotées sur papier

Berceuse

MUSIQUE :

J.S. BACH, SYMPHONIE EN MI BÉMOL MAJEUR, BWV 791
GLENN GOULD, PIANO

tu l'as appris ? ils viendront nous achever¹³⁰
ce n'est pas fou ? qui sont ces ils ? des cygnes blancs ?
pensées nombreuses !¹³¹ une coup de fruits pleine
dormez-vous pas, non ! ne dormez pas encore hein
car s'ils viennent, nous n'aurons rien
à leur offrir¹³²

'En chambre trois, alors. Il doit rester quelque part ?'¹³³
'En chambre trois. Ce lit est vide ?'
'Non, pas encore. Il sera vide demain.'

¹³⁰ Bien que la phrase néerlandaise contient une syllabe de plus (12 ou lieu de 11), « achever » semble la meilleure solution pour « voltooiën », sur le plan du contenu ainsi que sur le plan du rythme. J'ai aussi considéré « finir » (trop court), « terminer », « parfaire » (pas exactement la bonne signification) et « parachever ». Etant donné que la phrase néerlandaise comprend huit syllabes (« ze komen ons straks voltooiën »), le verbe « parachever » serait mieux : « ils viendront nous parachever », mais d'une manière ou d'une autre, cette phrase ne va pas ensemble avec la musique. La phrase avec « achever » est plus facile à chanter ou lire sur ce rythme.

¹³¹ « Un milliard de pensées » serait non seulement traduit trop littéralement, mais également incompatible en ce qui concerne le nombre des syllabes. De plus, l'accent tonique est important : [mil-jàrd ge-dàch-ten]. Quand on traduit : (un) milliard de pensées, l'accent se trouvera sur « pen- » de pensées, ce qui donne une fausse accentuation. « Pensées nombreuses » ne produit pas un tel problème et exprime pourtant bien la signification des mots.

¹³² Ce qui se passe en utilisant « offrir » ressemble au cas d'« achever ». A proprement dire, on a besoin encore d'une syllabe, on dirait donc que « présenter » serait mieux – mais ici cela n'est pas le cas. Sur le rythme de la musique « offrir » est mieux.

¹³³ De nouveau, la phrase française a plus de syllabes que la phrase néerlandaise : voir « Hij moet toch ergens heen » (6) et « Il doit rester quelque part » (7). Etant donné que cette phrase, en contraste avec la précédente, ne va pas clairement ensemble avec la musique en néerlandais non plus, ce n'est pas un problème. Ici l'objectif du poète (la création des attentes concernant le rythme et la rupture après) est un avantage pour le traducteur, qui obtient plus de liberté : il ne doit plus respecter les restrictions concernant le rythme et les accents.

je rêvais d'une queue horriblement tortueuse
descendant de l'épaule, avec des doigts,¹³⁴
j'ai sauté – sans regard – en bas.¹³⁵ l'air noir
plein de plumes. mais cela ce passe vraiment ? je ne sais pas.

un corps comme s'il est moulé,¹³⁶ une tête sans direction dans laquelle
les yeux (comme des pierres) dorment et se reposent en éveil. sur tout qui

¹³⁴ Il y a plusieurs choses à dire ici. Premièrement, les règles grammaticales du français demandent un changement sur le plan de la concrétisation, parce que l'adjectif doit s'adapter au nom. En néerlandais, il n'est pas clair qui est tortueux ou tortueuse : « ik droomde van een staart met vingers vervaarlijk kronkelend aan mijn schouder » ; est-ce la queue qui est tortueuse ou les doigts qui sont tortueux ? Le français demande un choix entre les deux possibilités. Etant donné que celui qui est tortueux se trouve à l'épaule, il nous semble peut-être plus logique que c'est la queue qui est tortueuse, qui descend de l'épaule et se divise en doigts. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi l'adjectif féminin et un changement de l'ordre des mots. De plus, un autre aspect est l'étouffement de préposition, qui est nécessaire en français : « aan mijn schouder », devient « descendant de l'épaule ». Ces changements ne produisent pas de problèmes, parce que le texte ne suit pas la musique ici (contrairement à la règle qui suit).

¹³⁵ La rime de « doigts » et « en bas » est une forme de compensation littéraire. En français, il faut répéter le sujet et le temps du verbe doit être le passé composé parce qu'il s'agit d'une action (rêvée). Les premiers mots suivent le rythme de la musique et le mot « omlaag » apparaît seul. En français, cela doit être donc le cas pour « en bas ». Nous pensions d'abord à une traduction comme « j'ai sauté en bas sans me retourner », mais « en bas » doit se trouver à la fin. Cela provoque un ordre des mots inhabituel, mais cela ne nous semble pas un problème dans la situation inhabituelle d'une rêve d'avoir une queue tortueuse avec des doigts et la préférence d'Oosterhoff pour un ordre de mots inhabituel. En ce qui concerne le nombre des syllabes : le français en a plus que le néerlandais et les syllabes sont importantes ici, parce que les mots synchronisent avec la musique. Pourtant, étant donné que la musique influence la lecture, cela ne nous semble pas un grand problème.

¹³⁶ L'ambiguïté de « gegoten » est un exemple d'inventivité du poète. Normalement, des vêtements vont comme un gant (en néerlandais : « ze zitten als gegoten »), mais ici, il s'agit d'un corps au lieu des vêtements et malgré l'ambiguïté, il devient clair que « gegoten » a la signification de « moulé » (comme une statue). Un argument pour cette vision, est la tête sans direction : une tête immobile. Nous avons donc choisi pour la traduction par « moulé ». Malheureusement, on perd l'association des vêtements qui vont comme un gant. « Un corps comme si moulé » serait bon, mais manque encore une syllabe, donc : « un corps comme s'il est moulé » nous donne cette syllabe nécessaire. Le fait que cela est un peu étrange sur le plan de la grammaire française, ne pose pas de problèmes, étant donné que Oosterhoff aime utiliser des douteuses constructions grammaticales aussi. De plus, cela peut être considéré comme une forme de *foregrounding*.

est cher ici. tout l'est en fait.¹³⁷ il craque et cherche
protection. il pleut tard. contre quoi ? toile à voile¹³⁸
(la chute de pain) un sac à pain, un ballute¹³⁹, un plumage¹⁴⁰

'Prenez son bras. Très bien. De ce côté.'¹⁴¹

'Il ne sent rien, non ?'

'Non, il n'est plus complètement ici.'

'Ce ne sont pas ses lunettes ?'

'Comme ça, il est bien. Non ?'

tu disais que tout irait bien ?
qui dit que tout ira bien ?
la multitude dispersée. du pont du
pain.¹⁴² une pierre. je saute
non non je ne saute pas

¹³⁷ Non seulement le contenu et le nombre des syllabes sont bien traduits, mais grâce à la rime ces mots peuvent également fonctionner comme compensation littéraire d'un procédé de style (comme l'ambiguïté qui a été perdue dans la remarque précédente).

¹³⁸ De nouveau : une rime naturelle, qui aide à compenser certains manques de figures de style dans le poème.

¹³⁹ Le mot « ballute » est peu courant, mais d'autres mots pour « valscherf » contiennent trop de syllabes : voilà pourquoi « parachute », « grille de protection », « filet de sécurité » ou « filet de sauvetage » ne sont pas de bonnes alternatives. De plus, « valscherf » en néerlandais est également un terme singulier, « vangnet » serait trop logique. Cela est la raison pour laquelle nous pensons qu'un terme peu courant ne serait pas inconvenant dans la phrase française non plus.

¹⁴⁰ Ici, la répétition de « brood » dans « de broodval, een broodzak » est présente dans « la chute de pain, un sac à pain », mais la rime « een broodzak [...] een verenpak » est perdue.

¹⁴¹ De « Pak zijn arm maar... » à « zei jij nou dat het goed kwam », il n'y a pas d'accompagnement musical, qui rend le nombre de syllabes moins important. Tout de même, nous avons essayé de rendre les phrases courtes et claires, comme dans le texte source.

¹⁴² « De brug af » est « du haut du pont », mais ces mots contiennent trop de syllabes, nous avons donc choisi « du pont, du pain », pour obtenir le même nombre de syllabes ainsi qu'une nouvelle compensation littéraire : l'allitération (même croisée). La règle suivante poursuite avec l'ajout de « p » d' « une pierre » : « du pont, du pain, une pierre ».

sous les arches flottent des cygnes
place du temple. les nuages gris
les nuages matin

ramasser les doigts¹⁴³
que ces doigts longs sont des agitateurs
ces longs trucs de dédénégation¹⁴⁴

faire face à la négation longuement

¹⁴³ De nouveau, un problème lié aux caractéristiques de la langue néerlandaise se pose : « de vingers plukken » ; est-ce qu'il s'agit des doigt qui ramassent [quelque chose], ou des doigt qui sont ramassés [par quelqu'un] ? Karlien van den Beukel nous a déjà dit que ces dernières phrases sont presque impossibles à traduire. Le fait que les phrases suivantes dirent que ces doigt sont des agitateurs est un argument pour « les doigts ramassent ». Le fait qu'il manque encore un complément d'objet direct peut être expliqué ainsi : on ne sait pas qu'est-ce que c'est ramassé par les doigts, peut-être il ne ramassent rien parce qu'ils se trouvent dans un vide, mais le fait qu'ils ramassent pourtant est important. D'un autre côté on peut dire que ce sont les doigts qui sont ramassés, parce que la personne a effectivement sauté du pont. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi la formulation « ramasser les doigts ».

¹⁴⁴ Le mot « verontkendingen » est un néologisme néerlandais qui combine plusieurs mots : « kennen » (connaître), « verkennen » (explorer), « ontkennen » (dénier), « ontkenning » (dénégation) et « ondingen » (de la camelote). « Ver- » ainsi que « ont- » sont des préfixes. La signification de ce mot peut donc être expliquée comme « les trucs maladroits qui explorent, connaissent et dénie », une description très particulière des doigts... Pour la traduction en français, nous avons donc choisi pour « trucs de dédénégation », un néologisme composé du mot « dénégalion » et le préfixe supplémentaire « dé- ».

Mauvaise haleine dans le brouillard

le brouillard est dense et il fait noir
mauvaise haleine expirée se pend
ne sait pas où¹⁴⁵

mon dieu

oui ! ce doit être mon banc

aïe
aïe

vous me faites mal

dans le sol fuit pour sa vie
la taupe myope¹⁴⁶

ce n'était pas ce que je voulais faire
je ne vois pas à dix pas

cet allah à toi

Es schwinden es vallen die leidende Menschen
Blindlings von einer Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen

peut-être

je t'ai eu avant
c'était mon frerot¹⁴⁷

¹⁴⁵ En néerlandais « weet niet waarheen » peut renvoyer en même temps au brouillard et au moi lyrique : le personnage qui est à la recherche de son banc dans le jardin public. En français, la forme verbale exige un choix entre les deux possibilités. Est-ce que c'est la mauvaise haleine expirée, qui ne sait pas où aller et se pend ? Ou est-ce le personnage qui trouve son banc et ne sait pas où il est ? Les deux sont possibles, mais parce que ces sont les premiers mots du poème qui fonctionnent comme une description de la situation, nous avons choisi pour le tiers personne singulier : il s'agit donc de la mauvaise haleine du titre.

¹⁴⁶ « De blinde mol » serait traduit littéralement comme « la taupe aveugle », mais nous croyons que c'est une bonne idée d'évoquer l'association avec l'expression figée « myope comme une taupe », parce que Tonnus Oosterhoff joue avec les significations standard des mots pour obtenir un résultat surprenant ; et c'est en fait ce que nous voulons faire ici également.

¹⁴⁷ La déviation « me broer » (au lieu de « mijn/m'n broer ») rappelle un langage peu soigné ou familier. Pour rendre le même effet, nous écrivons « frère » comme « frerot ».

je t'ai vu avant¹⁴⁸

mon dieu

dessus ou dessous ?

je suis toutes les nuits

gentil

trala lalala

j'ai soufflé sur le miroir
dans la vapeur s'est fait voir¹⁴⁹
la trace des lèvres de pierre¹⁵⁰

cet allah à toi

je suis au parc belvédère
toutes les nuits
pour le froufrou/gazouillis rituellement¹⁵¹

je vous
attend

j'y suis
maintenant

je suis je suis

ton allah a l'air d'un grand monsieur¹⁵²

¹⁴⁸ Les phrases « je t'ai eu avant » et « je t'ai vu avant » sont un exemple d'une anaphore (la répétition d'un mot ou d'une groupe de mots au début de la phrase) et d'une rime finale qui sont des formes de compensation littéraires.

¹⁴⁹ La rime naturelle de « miroir » et « voir » est de nouveau une forme de compensation littéraire.

¹⁵⁰ Comme Karlien van den Beukel en anglais, nous avons changé le nom en français : « duco » devient « pierre » (cf. « Colin » en anglais).

¹⁵¹ « Ritselen » change en « ritueel gekweel » et « froufrou » devient « gazouillis ». Nous n'avons pas trouvé des mots qui forment une telle allitération, donc nous avons cherché une autre possibilité : les mots néerlandais se ressemblent, donc les mots français doivent se ressembler également, c'est la raison pour laquelle nous avons choisi « froufrou » et « gazouillis » : les deux contiennent le son [ou].

¹⁵² En néerlandais la phrase « je allah is een hele piet » est susceptible d'interprétations diverses. En fait, on suggère que l'homme touche l'autre et juge ce qu'il touche. « Een hele Piet » est une expression figée qui veut dire « une personne d'importance », mais dans la langue parlée « piet »

tiens ! allah est plutôt grand !

(les mains cherchent serrent)

touchez-vous franchement

une barbe ! une barbe !
couleur ?

blond foncé, avec beaucoup de gris

mais irréprochablement soignée
et pommadée parfumée¹⁵³

une barbe est un jardin

c'est une photo de moi

dis-moi ce qu'on voit

robert fischer, champion d'échecs
mon amour-lit me dit : je lui ressemble

il n'a pas l'air bien de nos jours

le pauvre fou

nous tombons d'une heure à une autre
d'un écueil à un autre écueil¹⁵⁴

touchez ce bonhomme de chair
c'est un model réduit

de quoi ?

de moi

est également un mot pour le membre viril. Etant donné qu'il s'agit d'une rencontre de deux hommes homosexuels, il est important de maintenir la notion de l'importance ainsi que de la taille. Les mots « ton allah a l'air d'un grand monsieur » rend possible ces deux interprétations.

¹⁵³ La rime finale de « soignée / pommadée parfumée », ainsi que cette allitération, compensent la rime intérieure de « keurig verzorgd / en geurig gezalfd ».

¹⁵⁴ Nous ne réussissions pas à garder la rime de « tijdstip – steenklip », mais la rime dans les phrases plus haut peuvent compenser cette perte : « c'est une photo de moi / dis-moi ce qu'on voit » et « mon amour-lit (néologisme) me dit ».

modéliste !¹⁵⁵ je le savais

vu la barbe ?

ha, ha ha, ha !
trala, lala !

ça y est !

oh mon dieu
oh mon dieu
mon dieu
mon dieu
mon dieu

mon dieu, pas là

dieu lui-même, vu la barbe

oh mon dieu, pas là
désormais je clopine¹⁵⁶

tu ne te feras point d'image taillée, de représentation quelconque
des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre
et qui sont dans les eaux plus bas que la terre¹⁵⁷

je te connaissais

j'ai croisé dans le brouillard
une trace de mauvaise haleine

c'était toi

¹⁵⁵ Le mot « modelbouwer » est très difficile ou peut-être presque impossible à traduire. « Modelbouw » peut être traduit comme « modélisme » ou « maquettisme » et « modelbouwen » comme « faire du modélisme ou du maquettisme », mais on ne connaît pas un substantif en français. Un « modeleur » est quelqu'un qui fait du modelage (boetseren), mais ce n'est pas tout à fait la signification qu'on cherche ici. Voilà pourquoi nous avons choisi le mot « modéliste ». Bien que ce mot ait également le sens d'une personne qui est chargée de créer le patronage des vêtements, ce mot est plutôt orienté vers le prototypage, donc nous pensons que c'est la meilleure solution de ce problème.

¹⁵⁶ L'expression correcte est « à partir de maintenant », mais on peut le simplifier en « désormais ».

¹⁵⁷ Ces mots sont la traduction française d'un des dix commandements, comme Moïse les a écrits sur deux tables de pierres (citation de la Bible : Deutéronome 5 :8, Nouvelle Edition de Genève (1979).
<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Deuteronomy%205:8&version=NEG1979>
[03-01-2013]

darling¹⁵⁸

peut-être

pas vu

je t'ai eu avant, gamin

peut-être

pas vu
imaginé

j'ai soufflé sur le miroir
dans la vapeur s'est fait voir
la trace des lèvres de pierre

un moine thaï s'est rendu aveugle
à cause de supercolle dans les yeux

[encore une fois]

3.6 Traduction mobile sous format Flash

Les traductions mobiles, ainsi que les deux poèmes source, font partie des annexes.

¹⁵⁸ Dans le texte néerlandais ce mot est en français, donc il serait logique de le traduire dans une autre langue dans la version française.

3.7 Problèmes de traduction

En ce qui concerne *Berceuse*, nous pouvons distinguer divers points de départ pour la description des problèmes de traduction : l'influence de la musique, l'aspect visuel comme le positionnement ou les changements des mots et une catégorie d'autres problèmes généraux de la traduction littéraire.

La musique

Le rythme de la musique et les accents toniques sont d'une importance capitale. La traduction doit donc satisfaire aux conditions en ce qui concerne le nombre des syllabes et l'accentuation. Pourtant, on peut parfois s'appuyer sur l'éllision, parce que la musique influence le tempo de lire et guide en fait le lecteur. L'objectif du poète était de créer des attentes concernant le rythme et de les rompre après (parfois même dans les mêmes vers : le début de la phrase s'accorde avec la musique, mais la suite ne le fait pas). Les moments où ce lien avec la musique est rompu, il ne faut plus respecter le nombre de syllabes ou l'accent tonique.

L'aspect visuel

Comme nous l'avons déjà vu chez Karlien van den Beukel, le positionnement visuel des mots dans les poèmes mobiles ressemble au problème de la traduction formelle des poèmes sur papier. Les restrictions formelles n'ont peut-être pas à faire à la forme d'un sonnet, mais on est restreint de bien d'autres manières : bien que les poèmes d'Oosterhoff semblent être très novateurs et peut-être même libres, grâce à leur mobilité, ce genre connaît ses propres restrictions, comme les effets de changement ou déplacement des mots. Non seulement des problèmes de la syntaxe peuvent se poser, mais également des problèmes comme le fait que deux mots se doivent ressembler, quand l'un est remplacé par l'autre.

Autres problèmes

Les problèmes qui ne sont pas posés à cause des restrictions du rythme de la musique ou de l'aspect visuel, sont les problèmes liés à la traduction littéraire en général : comme par exemple un renvoi intertextuel ou culturel et les différences entre les langues spécifiques, comme nous les avons vues dans la phrase « ik droomde van een staart met vingers vervaarlijk kronkelend aan mijn schouder ». En néerlandais, on ne sait pas ce qui

est tortueux, mais en français, il faut choisir entre les deux interprétations. L'ordre des mots et la syntaxe naturelle peuvent également être rangés sous cette catégorie, ainsi que l'étouffement de préposition, la nécessité de répéter un sujet ou de spécifier le temps (le choix entre imparfait et passé composé). Un exemple comme « een broodval » qui change en « de broodzak » est relativement facile à traduire en français, mais pour une langue qui a un mot spécifique pour un sac à pain, un mot qui n'a plus de lien avec le mot « pain », ce problème est encore plus difficile.

L'ambiguïté, comme c'était clair dans l'exemple de « un corps comme s'il est moulé », est une des caractéristiques importantes de l'œuvre de Tonnu Oosterhoff et elle a évidemment des conséquences pour la traduction. Ces conséquences sont plutôt liées à son style qu'au fait que ce poème est un poème mobile. Il en est de même pour la façon à laquelle Oosterhoff fait usage de la grammaire.

Pour *Slechte adem in de mist* il en est de même concernant les problèmes liés aux différences entre les langues, aux choix et style d'Oosterhoff et la compensation littéraire. Seulement le rôle du son est différent : il n'y a pas de musique qui contraigne la lecture et les mots, mais le son joue seulement un rôle dans la description de l'atmosphère : il a la valeur significative pour le fait que le jour se lève. La musique est donc plus illustrative que directive. Les effets visuels sont différents de ceux de *Slaaplied* : les mots flottent sur l'écran et si on les souhaite donner plus de lumière à l'aide de la souris, ils s'enfuient. La longueur des groupe des mots est donc importante.

3.8 Quels problèmes de traduction pouvons-nous distinguer par rapport aux poèmes immobiles ?

Dans ce paragraphe, nous traiterons les problèmes théoriques et pratiques de traduction des poèmes mobiles comparés aux poèmes sur papier à l'aide des théories du premier chapitre. La plupart des théories consacrées à la traduction de la poésie est d'un caractère descriptif, peu de conceptions normatives ont été exprimées.

Toury a décrit les possibilités de supprimer, ajouter ou changer des aspects du texte source pour rendre littéraire le texte cible dans la culture cible. Pour les poèmes mobiles ces idées ne sont utilisables que dans une certaine mesure, parce que quelques caractéristiques, comme la fonction de la musique et le caractère mobile du poème, ne doivent être supprimées sous aucun prétexte. Cependant, il est bien possible de remplacer des mots ou de supprimer partiellement leurs informations sémantiques,

parce que l'effet qu'ils produisent est beaucoup plus important que leurs significations exactes.

Si on considère la traduction d'un poème mobile comme le méta-poème de Holmes, il devient clair que la traduction n'est qu'une interprétation des nombreuses interprétations possibles. La différence avec les poèmes sur papier est peut-être que la forme visuelle et la manière à laquelle le poème se présente (avec de la musique ou du son accompagnant, des images et des changements du texte) doivent rester presque entièrement les mêmes de manière à ce qu'elles puissent être programmées sous format Flash. Si on veut changer un certain effet, ou changer la place sur l'écran où il se produit, des changements dans le fichier Flash sont nécessaires. Peut-être c'est une possibilité pour le traducteur qui s'y connaît, mais la question pourrait se poser s'il est souhaitable de changer l'effet, comme nous le verrons ci-dessous. Quoi qu'il en soit, la traduction ne peut pas être un poème immobile et fixé, parce que la mobilité et la résistance à la fixation sont des caractéristiques primordiales. Du point de vue de Holmes, concernant les trois contextes sur lesquelles la traduction fonctionne, le contexte linguistique occupe la même position que pour les poèmes sur papier. Cependant, les adaptations sur le plan du contexte littéraire et de la situation socioculturelle sont plus difficiles : étant donné que ce genre est très novateur aux Pays-Bas comme en France, une adaptation sur ce contexte n'est pas souhaitée. Comme nous l'avons déjà dit : les effets du mouvement et les aspects audiovisuels ne peuvent pas être supprimés. Les deux critères pour la traduction satisfaisante, comme posés par Holmes, sont donc très clairs : l'accord minimal touche surtout à ces effets audiovisuels et le critère poétique est étendu pour le poème mobile que pour sa traduction : les deux sont présentés et reconnus comme des poèmes, malgré le (ou grâce au) fait qu'ils sont novateurs.

Holmes a décrit quatre formes possibles du poème traduit : la forme mimétique, analogique, organique ou déviante. Ici, il convient de distinguer la forme textuelle et la forme audiovisuelle des poèmes mobiles. La forme organique semble être capable le mieux de combiner les deux : le texte fonctionne qu'à l'aide des éléments audiovisuels et sous format Flash. L'atmosphère du poème se compose à l'aide de la musique et des effets audiovisuels et il faut que le texte en fasse partie. Comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre, Naaijken disait à propos de ces quatre formes de Holmes que la poésie est le genre littéraire de la concentration, de la matière et du statut. En ce qui concerne les poèmes d'Oosterhoff, l'importance de la matière est encore soulignée ; le

physique du poème est indispensable pour l'impact sur le lecteur. Et le fait que Oosterhoff n'écrit pas uniquement à titre expérimental, mais veut également atteindre le cœur du lecteur, plaide également en faveur de cette stratégie.

Raffel disait que le traducteur des poèmes doit tenir compte du fait que les mots ne sont que des pierres de construction et qu'il est plus important de rendre clair la signification de l'ensemble de ces structures. Pourtant, nous pouvons invoquer des arguments à l'appui ainsi qu'à l'encontre de cette thèse en ce qui concerne la traduction des poèmes mobiles d'Oosterhoff. D'un côté, l'objectif d'Oosterhoff n'est pas la grande recherche de la signification, on pourrait donc dire à juste titre que ces sont bien les mots, ou mieux, les phrases, qui sont caractérisées par la langue parlée et l'imperfection sur le plan de la grammaire et qui sont d'une importance indéniable. Il s'agit parfois des énoncés du monde réel et dans l'absence de la recherche de la grande signification ou la compréhension du texte, Oosterhoff voudrait rétablir le contact avec la réalité : la réalité qui a été perdue à cause des réductions de la langue. Il cherche le déraillement et le désordre, provoqués par ces mots. En même temps et de l'autre côté, il est également correct de dire que les mots exacts ne sont pas importants, à la condition qu'ils expriment l'effet (pas la signification) du poème. Comme Holmes, Raffel distinguait également quatre manières d'établir la forme du poème traduit. Premièrement, la traduction formelle n'est pas orientée vers l'expérience littéraire du poème, mais plutôt à l'explication des concepts, histoires et structures sous-jacentes. Cela fait cette manière impropre à la traduction de ces poèmes pour le public qui est visé par l'auteur : Oosterhoff lui-même dit que l'expérience des structures est un de ses buts. Quant aux traductions proposées par Raffel, nous pensons que la stratégie idéale tient à la fois de la traduction interprétative, pour le public qui lit pour des buts et expériences littéraires, et également de la traduction expansive ou libre : la manière qui résulte d'un processus créatif, qui ne met pas l'accent sur le continu et à la signification des mots néerlandais, mais qui aspire plutôt à faire usage des mêmes procédés : un écran, des mots qui bougent et des bruits ou de la musique. Non seulement les deux poèmes traduits pour ce mémoire, mais également d'autres poèmes mobiles, comme « Happy Hour », en sont des exemples. Une traduction imitative est peut-être possible aussi, mais nous voudrions remarquer qu'il serait difficile de la distinguer d'un nouveau poème mobile, dans une autre langue, par un autre auteur. Nous sommes donc portés à persister dans le projet

de Holmes avec son critère de l'accord minimal : il faut que la traduction soit reconnaissable comme une traduction de ce poème spécifique.

Lefevere distinguait sept stratégies de traduction, avec la traduction satisfaisante comme la solution idéale. Ses six autres stratégies se concentrent toutes sur un aspect spécifique de la forme. Etant donné que les poèmes mobiles en question d'Oosterhoff montrent bien des caractéristiques de formes, mais qu'elles ne sont pas du caractère du mètre, du rime et des caractéristiques poétiques classiques, la traduction satisfaisante de Lefevere semble ici de se présenter à peu près comme la forme organique de Holmes.

Comme Boase-Beier posait dans le *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* les qualités propres du poème et les difficultés de sa traduction, sont particulièrement liées au concept du style. Elle énumérait quelques éléments stylistiques spécifiquement poétiques que nous avons vu se manifester dans les poèmes mobiles : l'espace physique et la mise en page ainsi que l'ambiguïté et l'attitude de lecture non-pragmatique jouent des grands rôles.

Boase-Beier a décrit trois stades de la traduction poétique et nous nous sommes servis de ces trois stades également pour la traduction des deux poèmes mobiles : l'analyse stylistique, la réflexion sur l'engagement personnel du lecteur (ou dans ce cas-ci : l'expérience des structures) et enfin le vrai processus de traduction. La notion de l'œil du poème ne semblait pas très utile, parce que les poèmes mobiles d'Oosterhoff se présentent, quant à la notion d'un œil du poème, plutôt comme la queue d'un paon ; un grand enchaînement des yeux. Ou, comme pourrait dire Raffel : un ensemble des pierres de construction, qui sont en même temps l'exemple des structures significatives.

Forme et effet

Selon nous, la traduction des poèmes d'Oosterhoff se laisse décrire le mieux comme la traduction de *l'effet* : les effets audiovisuels, plus précisément. La musique, la mobilité et le texte produisent tout un effet. Le caractère de la musique peut être très contraignant, comparable à la traduction formelle : un rythme pose des contraintes pour le nombre des syllabes, l'accent tonique et l'ordre des mots. Grâce à la fonction de la musique et les effets visuels, qui font partie du poème et du processus de l'interprétation, des manières de traduire comme la stratégie organique de Holmes conviennent donc le mieux. Cela est encore souligné par le fait que la musique est parfois plus contraignante que le texte, et il est donc plus important de répéter l'effet qui se produise, que de répéter les mots précis.

Pourtant parfois la musique n'est pas seulement contraignante, elle agit également sur l'interprétation du texte grâce aux analogies de forme. Il en est de même pour d'autres poèmes mobiles, comme par exemple « Happy Hour » : le rythme visuel des mots qui est lié au son du chant des oiseaux est beaucoup plus important que les informations sémantiques des mots. Le personnage est ivre et peu sympathique. Ces caractéristiques sont importantes, pas spécialement ses énoncés précis. Il en est de même pour « Monster », un poème dans lequel deux textes sont écrits l'un au-dessus de l'autre. Ces deux textes doivent être exactement de la même longueur et en même temps paraître naturels et esthétiques. De cette manière on peut comparer la traduction des poèmes mobiles avec la traduction formelle.

En ce qui concerne les deux poèmes traduits pour ce mémoire, nous pouvons résumer que pour *Slaaplied* l'effet de créer l'attente des parallèles musicaux et puis de n'y pas répondre, combiné avec l'histoire d'une personne confuse qui réfléchit sur la possibilité de se tuer, forment le cœur du poème. Parfois le nombre des syllabes et l'accent tonique posent donc des conditions au texte cible. De plus, d'autres problèmes habituels de traduction se montrent : les différences entre les deux langues, sur le plan de la concrétisation et la syntaxe. Pour *Slechte adem in de mist* il est important que le poème suggère la conversation des deux personnes homosexuelles dans un parc pendant la nuit et que les textes doivent satisfaire aux conditions des effets de mouvement sur l'écran.

Bref, nous pouvons conclure que le processus de traduction des poèmes mobiles offre des analogies avec la traduction des poèmes sur papier, mais également des différences : premièrement, le poème source n'est pas fixe, existe seulement sur l'écran et le texte ne cesse pas de bouger. Après avoir vu ces « films » de poèmes, le traducteur a donc besoin d'une transcription du texte. Ensuite, il peut traduire de manière classique. Les problèmes de traduction des poèmes mobiles que rencontre le traducteur ne diffèrent pas tant qu'on ne penserait des problèmes de traduction des poèmes sur papier. En fait, les mêmes problèmes littéraires, poétiques et stylistiques peuvent se poser : la poésie d'Oosterhoff combine bien des figures de style. Des problèmes liés aux possibilités de l'écran (comme la musique ou le son, l'image ou l'aspect visuel du poème) s'ajoutent. Pour les problèmes littéraires, poétiques et ceux orientés vers le caractère des deux langues, la compensation littéraire est possible. Pour les problèmes spécifiquement

réservés aux poèmes mobiles, la compensation littéraire a des conséquences : si on souhaite changer le positionnement d'un effet visuel (comme l'estompage des mots), on doit le changer également dans le fichier Flash. L'interaction du poème avec la musique est de la même valeur que des problèmes dans la traduction des chansons ou des poèmes d'un rythme, mètre et d'une forme de versification fixe. Le processus de traduction se finit quand le poète a mis les traductions sous format Flash, a délibéré avec le traducteur sur les adaptations nécessaires après avoir vu comment les mots traduits fonctionnent dans le « film » et finalement, les mots définitifs sont choisis.

Conclusion

Dans ce mémoire nous avons étudié les poèmes mobiles de Tonnu Oosterhoff et la traduction de deux poèmes en particulier. Nous avons comparé le processus de traduction ainsi que les problèmes de traduction en résultant avec le processus de traduction et les problèmes de traduction de la poésie en général.

Dans le premier chapitre, nous avons regardé aux théories à propos de la traduction de la poésie. Nous voulions faire le bilan des différentes théories et chercher leurs réponses à la question de savoir quels sont les problèmes les plus fréquents ou les questions préoccupantes de la traduction de la poésie. Pour répondre à cette première question, nous avons situé notre champ de recherche dans le cadre théorique de la traduction poétique. Tant les idées sur la base théorique dépendant du type de texte que celles des études descriptives orientées vers le processus de traduction sont passées la revue. Notre point de départ était la notion de Toury que la traduction littéraire, à laquelle appartient également le genre de la traduction poétique, permet de changer quelques caractéristiques pour que le texte soit reconnaissable comme la littérature dans la culture cible. Alors, Holmes a montré que le poème traduit est en fait un méta-poème, qui donne une interprétation de toute la gamme d'interprétations possibles. Le traducteur de la poésie doit donc être tant critique que poète lui-même. En ce qui concerne le poème et le méta-poème, Holmes dit qu'ils fonctionnent sur les trois contextes de la linguistique, de l'intertexte littéraire et de la situation socioculturelle. Il décrit les deux critères pour une traduction réussie comme l'accord minimal et le critère poétique, qui est lié à l'illusion d'unité. Un des aspects les plus importants pour la traduction des poèmes est pour lui la traduction de la forme : les quatre formes possibles sont la forme mimétique, analogique, organique et déviante. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'une stratégie qui donne l'illusion d'une unité et il ne faut pas chercher à atteindre l'équivalence, mais plutôt chercher les « counterparts ». Cela nous a conduit au postulat de l'intraduisible en ce qui concerne la poésie, comme posé par entre autres Burton Raffel. Cependant, Raffel décrit également quatre formes de traduction poétique : la traduction formelle, interprétative, expansive ou libre, et imitative. Toutes ces formes donnent la préférence à un certain aspect littéraire du texte. Les choix fait par le traducteur au niveau de la microstructure ainsi qu'au niveau de la macrostructure, sont compris dans la stratégie de traduction, comme décrite par Lefevere durant les années

70. Il montre que six de ses sept stratégies ne donnent pas de résultat souhaitable, il préfère donc « la traduction satisfaisante », qui est encore définie par l'intention de l'auteur. Plus tard, dans les manuels de traduction on souligne que la fonction communicative de la poésie est plutôt comparable à l'expérience émotive qu'au message informative ou persuasive. Les qualités propres du poème, comme l'espace physique, le langage inventif, l'ambiguïté et l'attitude de lecture non-pragmatique, ont été énumérées par Boase-Beier. Elle décrit également les trois stades de la traduction poétique : d'abord l'analyse stylistique avec la détermination de l'œil du poème, puis la réflexion sur l'engagement personnel du lecteur et finalement le vrai processus de traduction. Jones a examiné le processus de traduction par une recherche métacognitive à l'aide des « think alouds » des traducteurs. Il rend clair que les choix fait par le traducteur ne sont pas univoques, mais le processus de traduction est cependant presque toujours du même caractère : chaque traducteur fait des aperçus, des versions et des décisions sur la microstructure et la macrostructure. Nous avons laissé Willemsen ajouter ses propres expériences, comme le porte-parole des traducteurs des poèmes. Pour résumer cette partie du mémoire en répondant sur la question centrale de ce chapitre, nous pouvons dire que la traduction des poèmes est un genre qui fait beaucoup parler : on a peu de certitudes, mais presque tout le monde est d'accord qu'il n'est pas possible d'atteindre l'équivalence et que surtout la forme du poème, comme la caractéristique poétique par excellence, pose le plus grand nombre de questions. Des stratégies de traduction et des diverses formes sont décrites, mais on ne trouve guère des vraies instructions normatives.

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes concentrés sur le poète Tonnus Oosterhoff et son œuvre. Nous nous sommes penchés sur son style et en particulier sur les caractéristiques de ses poèmes mobiles, qui se distinguent dans trois catégories : des poèmes mobiles avec également une version sur papier, des poèmes mobiles sans son et des poèmes mobiles avec son. La question à laquelle nous voulions répondre dans cette partie était de savoir quelles sont les caractéristiques les plus importantes de l'œuvre d'Oosterhoff et en particulier de ses poèmes mobiles, qui peuvent jouer un rôle dans le processus de traduction. Nous pouvons décrire Tonnus Oosterhoff comme un écrivain aux talents multiples, il a écrit de la prose, de la poésie et des essais. En ce qui concerne sa poésie, elle démontre quelques caractéristiques spécifiques, à savoir : une envie d'innovation, un ton spécifique avec des fragments de conversations ou de la langue

parlée, des citations, des associations particulières et des renvois de forme ou intertextuelles. Les néologismes et les dérivations font également partie de l'assortiment poétique du poète-observateur, qui explique ou complique les mots, formes et significations. Les premiers poèmes mobiles étaient présentés en 2002 dans le recueil de poèmes *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Pour tous ces poèmes on peut dire qu'ils se composent des énoncés expérimentaux et capricieux, mais le poème en même temps n'est pas que ludique. Le poète souhaite également atteindre le cœur du lecteur et rétablir le contact avec la réalité, juste en déraillant les structures de la langue. Une des caractéristiques les plus intéressantes des poèmes mobiles est leur résistance à la fixation : ces poèmes ont souvent été programmés dans un boucle de programme et ne sont donc jamais achevés. De plus, le lecteur ne peut pas relire le texte, parce que le poème est un film sous format Flash. A propos de cette opposition à la fixation, certains disent que la poésie d'Oosterhoff est un exemple du style postmoderniste, d'autres disent qu'il vaut mieux dire qu'il est un réaliste, parce qu'il veut dérégler la signification et de cette manière il montre la complexité de la réalité. Les poèmes mobiles diffèrent des poèmes sur papier, non seulement sur le plan de la présentation, mais également en ce qui concerne l'ordre des mots, nous l'avons montré avec la comparaison entre un poème mobile et sa version sur papier. Bien que Oosterhoff n'écrive pas de la poésie traditionnelle, il fait bien usage des figures de style comme la rime finale, la rime intérieure ou l'allitération. Et même si chaque poème mobile semble obéir à ses propres règles, nous avons démontré qu'ils peuvent être rangés sous trois grandes catégories. Les deux poèmes centraux dans notre recherche appartiennent tous les deux à la catégorie des poèmes avec son. Un d'eux est accompagné par la musique classique de Bach, avec laquelle nous avons vu les parallèles de forme comme indiqués par Dorleijn. Munnik ajouterait que la musique avait également de l'influence sur l'interprétation de l'atmosphère du poème. On peut donc conclure que les caractéristiques les plus importantes de l'œuvre d'Oosterhoff sont liées à son style, le choix des mots et leurs effets dans le cerveau et le cœur du lecteur. Le retour à l'oralité se montre dans la temporalité, l'interaction entre l'auteur et le lecteur-spectateur, la répétition de certains éléments et la contextualisation de la lecture sur l'écran. Les caractéristiques de ses poèmes mobiles qui peuvent jouer un rôle dans le processus de traduction sont surtout l'opposition au texte achevé, les déviations des attentes du lecteur et l'expérience novatrice d'une lecture pas orientée vers l'interprétation et la signification, mais

paradoxalement quand même contraignante en ce qui concerne la manière, la vitesse et l'atmosphère de la lecture.

Le troisième chapitre a été consacré à l'analyse en détail de *Slaaplied* et *Slechte adem in de mist*, ainsi qu'à des problèmes de traduction que nous avons rencontrés. Des traductions annotées sur papier et des versions mobiles sous format Flash ont été incluses. En ce qui concerne le processus de traduction, Karlien van den Beukel nous a raconté qu'elle travaille en étroite collaboration avec le poète : premièrement, il fait une transcription du texte en mouvement, puis, elle le traduit de manière classique, en rendant compte des contraintes des poèmes mobiles, comme le rythme de la musique, l'accent tonique et l'aspect visuel de la présentation. Ensuite le poète met les mots dans le fichier Flash, pour voir comment ils fonctionnent. Après, ils délibèrent sur les adaptations qui sont encore nécessaires. Les problèmes de traduction que nous avons rencontrés pendant notre processus de traduction sont liés à l'influence de la musique, de l'aspect visuel comme le positionnement ou les changements des mots et des problèmes de la traduction littéraire en général, comme les différences entre les deux langues, l'ambiguïté et la traduction du style spécifique du poète. Dans le troisième chapitre, nous avons également essayé de comparer les théories du premier chapitre avec les problèmes rencontrés pendant le processus de la traduction des poèmes mobiles d'Oosterhoff. Après avoir fait cette comparaison, nous finirons ce mémoire en tirant la conclusion de notre travail comme la réponse à la question de recherches.

Revenons maintenant donc à la question centrale : *Comment diffère le processus de traduction des poèmes mobiles de la traduction des poèmes sur papier et quels problèmes de traduction ajoutent-ils aux problèmes de traduction de la poésie en général ?*

Selon nous, la traduction des poèmes d'Oosterhoff se laisse décrire comme la traduction de l'effet : l'effet de la musique, de la mobilité et l'effet spécifique du texte. En ce qui concerne les deux poèmes traduits pour ce mémoire, nous pouvons résumer que pour *Slaaplied* l'essentiel est l'effet de créer l'attente des parallèles musicaux et puis de n'y pas répondre. Parfois le nombre des syllabes et l'accent tonique posent des conditions au texte cible. Pour *Slechte adem in de mist* il est important que le poème suggère la conversation des deux personnes homosexuelles dans un parc pendant la nuit et que le texte cible satisfait aux conditions des effets de mouvement sur l'écran. Nous pouvons donc conclure que le processus de traduction des poèmes mobiles offre des analogies avec la traduction des poèmes sur papier, mais également des différences,

parce que le poème source n'est pas fixe ou achevé. Les problèmes de traduction des poèmes mobiles ne diffèrent pas tant qu'on ne penserait des problèmes de traduction des poèmes sur papier. Les mêmes problèmes littéraires, poétiques et stylistiques peuvent se poser, mais des problèmes liés aux possibilités de l'écran (comme la musique ou le son, l'image ou l'aspect visuel du poème) s'ajoutent. Pour les problèmes littéraires, poétiques et ceux orientés vers le caractère des deux langues, la compensation littéraire est possible. Pour les problèmes spécifiquement réservés aux poèmes mobiles, la compensation littéraire a des conséquences quant au fichier Flash. L'interaction du poème avec la musique est comparable avec les problèmes de traduction qu'on rencontre pendant la traduction des chansons ou des poèmes d'un rythme, mètre ou d'une forme de versification fixe.

Bien que notre conclusion fasse bien preuve du fait que la traduction des poèmes mobiles montre des analogies à la traduction poétique en général et des analogies particulières avec les poèmes qui contiennent des contraintes de forme, il est certainement trop tôt de se contenter de ces résultats. Pour élargir le champ de recherches, il serait par exemple intéressant de chercher plus de poèmes mobiles différents, non seulement de Tonnus Oosterhoff mais également d'autres poètes sur le monde entier, de situer les résultats dans le contexte mondiale des poèmes digitaux et de développer un système descriptif orienté vers les sciences de la littérature ainsi que vers les sciences de traduction.

Bibliographie

Livres

Bakker, N. *'Help, de woorden en zinnen ontglippen me!' Een literatuuronderzoek naar het lezen van literaire teksten in een digitaal tijdperk*. Amsterdam : Stichting Lezen, 2009.

Frost, W. *Dryden and the Art of Translation*. New Haven : Yale University Press, 1955.

Holmes, J.S. *The Nature of Translation : Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Den Haag : Walter de Gruyter, 1972.

-- *Translated!* Amsterdam : Rodopi, 1998 (2ème éd.).

Jones, F.R. *Poetry Translation as Expert Action. Processes, priorities and networks*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011.

Joosten, J. & T. Vaessens. *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen : Vantilt, 2003.

Lefevere, A. *Translating Poetry. Seven strategies and a blueprint*. Amsterdam/Assen : Van Gorcum, 1975.

Lowell, R. *Imitations*. New York : Noonday, 1962.

Lucrece [traduit par An Rutgers van der Loeff]. *Atomen tegen goden (De Rerum Natura)*. Hilversum/Antwerpen : De Haan/Standaardboekhandel, 1966.

Ong, W.J. *Orality and literacy : The technologizing of the word*. Londen : Routledge, 2002 [1982].

Oosterhoff, T. *Ook de schapen dachten na. Essays*. Amsterdam : De Bezige Bij, 2000.

-- *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen. Gedichten*. Amsterdam : De Bezige Bij, 2002.

-- *Hier drijft weg. Gedichten*. Amsterdam : De Bezige Bij, 2012.

Parks, T. *Translating Style : A Literary Approach to Translation, a Translation Approach to Literature*. Londen : Cassell, 1998.

Raffel, B. *The Art of Translating Poetry*. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1988.

Rothenberg, J. *Pre-faces & other writing*. New York : New Direction Publishing Corporation, [1962] 1981.

Scott, C. *Translating Baudelaire*. Exeter : University of Exeter Press, 2000.

Willemsen, A. *De taal als bril*. Amsterdam : De Arbeiderspers, 1987.

Articles

Baetens, J. [traduit en néerlandais par Han van der Vegt]. "E-poëzie : Tussen beeld en performance. Een culturele analyse". *Parmentier* 15.1, 2006, pp.8-32.

Balpe, J.-P. "Le livre est tout le problème...". *Document numérique* 5, 2001, pp. 9-15.

Bakker, J.-H. "De nieuwe oraliteit. Literatuur en de nieuwe media". *Ons Erfdeel* 5, 2006, pp.651-658.

Barthes, R. "Qu'est-ce que la critique?". *Essais critiques*, Collection Tel Quel. Paris : Editions du Seuil, 1964, pp.252-257.

Benn, G. "Probleme der Lyrik". *Gesammelte Werke* 1. Wiesbaden : Limes Verlag, 1959, pp.494-532.

Bly, R. "The Eight Stages of Translation". *The Kenyon Review* 4.2, 1982, pp. 68-89.

Boase-Beier, J. "Translating the Eye of the Poem". *Przekladaniec* 17.2, 2006.

-- "Poetry". Baker, M. & G. Saldanha (réd.). *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Londen : Routledge (2ème éd.), 2009, pp.194-196.

Bobillot, J.P. "Poésie sonore & médiopoétique". *French Forum* 37.1-2, 2012, pp.19-34.

Bootz, P. "Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée?". *RiLUnE* 5, 2006, pp.19-35.

Dera, J. "Een kind met een hartaanval. Over het handschreeuwkoor van Tonnus Oosterhoff". *Dietsche Warande & Belfort* 155, 2010, pp.121-130.

Dijk, van Y. "Hard draaien met je muis : elektronische poëzie". *Awater* 9.3, 2010, p.14.

Dorleijn, G. "Leopolds en Oosterhoffs". Zuiderent, A., Jansen, E. & Koppenol, J. (réd.). *Een rijke bron : over poëzie*. Groningen : Historische Uitgeverij, 2004, pp.188-197.

Elshout, R. "Palimpsesten, de rijkdom van het onvoltooide : over 'Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen' van Tonnus Oosterhoff". *Bzzlletin Literair* 32.286, 2003, pp.102-103.

Franssen, G. "Ik niet meer". *Dietsche Warande & Belfort* 151.4, 2006, pp.675-682.

Groenewegen, H. "Gedicht neemt lezer in regie". *Overvloed*. Nijmegen : Vantilt, 2005, pp.257-269.

Holmes, J.S. "Poem and Metapoem : Poetry from Dutch to English". *Translated!* Amsterdam : Rodopi, 1998 (2ème éd.), pp.9-22.

-- "Forms of Verse Translations and the Translation of Verse Forms". *Translated!* pp.23-33.

-- "Rebuilding the Bridge at Bommel : Notes on the Limits of Translatability". *Translated!* pp.45-52.

-- "On Matching and Making Maps : From a Translator's Notebook". *Translated!* pp.53-64.

-- "The Name and Nature of Translation Studies". *Translated!* pp.67-80.

Jakobson, R. "On Linguistic Aspects of Translation" [1959]. L. Venuti (éd.). *The Translation Studies Reader*. London/New York : Routledge, pp.138-143.

Jones, F.R. [Introduction]. Esther Jansma. *What it is. Selected poems* [traduit du néerlandais en anglais par Francis R. Jones], Northumberland : Bloodaxe Books, 2008.

-- : "Poetry Translation". Gambier, Y. & L. van Doorslaer (éd.). *Handbook of Translation Studies* Vol.II. Amsterdam : Benjamins, 2011, pp.117-122.

-- : "The Translation of Poetry". Malmhjaer, K. & K. Windle (éd.). *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2011, pp.169-182.

Joosten, J. & T. Vaessens. "Tonnu Oosterhoff en het probleem van de volmaaktheid". *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt, 2003, pp.157-173.

Joosten, J. "Leesstrategieën van dichters... of lezers? Over het onderzoeksverslag *Dichters in het Lab* van Baayen c.s." *Parmentier* 14.1, 2005, pp.21-28.

Kopland, R. "De wereld van het lichaam. Over de poëzie van Tonnu Oosterhoff." *Mooi, maar dat is het woord niet : geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnu Oosterhoff, Martin Reints*. Amsterdam : Van Oorschot, 1998, pp.83-99.

Munnik, C. "Lezen op muziek : Muziek bij gedichten van Tonnu Oosterhoff". *Vooys* 27.2, 2009, pp.15-24.

Naaijkens, A.B.M. "Uit hemelen van stilte. Over de emoties van de poëzievertaling". *Filter* 17.2, 2010, pp.7-13.

Oosterhoff, T. "Zo is het!". Rutger Kopland. *Mooi, maar dat is het woord niet : geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnu Oosterhoff, Martin Reints*. Amsterdam : Van Oorschot, 1998, pp.100-107.

Pourcq, de M. "Zichzelfscherven, chaosmos. De poëzie van Tonnu Oosterhoff". *Ons erfdeel* 53.1, 2010, pp.56-63.

Quasha, G. "Dialogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry". *New Literary History* 8.3, 1977, pp.485-506.

Rijghard, R. "Ik spreek tot het hart' : de betekenissenmuziek van Tonnus Oosterhoff". *Ik deug alleen voor de poëzie : dichters over dichten*. Amsterdam : NRC Boeken, 2010, pp.23-30.

Rovers, D. "Tonnus Oosterhoff". *Kritisch Literair Lexicon*, 2009.

Sayers Peden, M. "Building a Translation, the Reconstruction Business". Biguenet & Schulte (réd.). *The Craft of Translation*. Chicago : University of Chicago Press, 1989, pp.13-28.

Strickland, S. "Writing the Virtual : Eleven Dimensions of E-Poetry". *Leonardo Electronic Almanac (New Media Poetry and Poetics Special Issue)* 14.5-6, 2006.

Toury, G. "Translation of Literary Texts vs. Literary Translation". *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1995, pp.166-180.

Vaessens, T. (e.a.). "De tekst op tafel. Problemen en perspectieven van de poëzieanalyse als wetenschappelijke discipline". *neerlandistiek* 09.06, décembre 2009, pp.1-8.

-- : "Zonder kritiek wordt niemand groot – tegen het romantische beeld van poëzie". *NRC Handelsblad*, 21-01-2006.

Sites internet

Dera, J. "Tonnus Oosterhoff – De moy je m'épouvante". *Meander*, 10-12-2008.

<http://klassiekegedichten.net/archief/klas114.html> [03-01-2013]

S.A. "Digidicht". Site néerlandaise concernant les nouvelles formes de poésie. S.d.

www.digidicht.nl [03-01-2013]

Verheul, K. "Juryrapport P.C. Hooftprijs 2012." 24-05-2012.

<http://www.pchooftprijs.nl/xhtml/leesmeer.php?id=104&kop=kop2&tekst=tekst2>
[03-01-2013]

Oosterhoff, T. : "Bewegende gedichten". S.d.

www.tonnusoosterhoff.nl [03-01-2013]

Peppelenbos, C. "Tonius Oosterhoff over de digitale media". *Tzum Literaire Weblog*, 14-04-2012.

<http://www.tzum.info/2012/04/filmpje-tonnus-oosterhoff-over-de-digitale-media>
[03-01-2013]

Annexe 1 : Transcription de *Slaaplied*

MUZIEK:

J.S. BACH, SINFONIA ES MAJEUR, BWV 791
GLENN GOULD, PIANO

heb je 't gehoord? ze komen ons straks voltooien
is dat niet gek? wie zijn die ze? witte zwanen?
miljard gedachten! een volle fruitschaal
nu niet gaan slapen! nu nog niet gaan slapen hoor
want als ze komen, dan hebben we
ze niets te bieden

'Op kamer drie dan maar. Hij moet toch ergens heen?'
'Op kamer drie. Is dat bed leeg?'
'Nee, nee, nog niet. Nee, dat komt morgen vrij.'

ik droomde van een staart met vingers
vervaarlijk kronkelend aan mijn schouder,
sprong zonder omzien omlaag. de zwarte lucht
vol veren. maar of het echt zo gaat? ik weet het niet.

een lichaam als gegoten, een richtingloze kop waarin
de ogen (net stenen) zowel slapen al waakzaam rusten. op alles wat
hier lief is. en alles is zo. het scheurt en vraagt
bescherming. het regent laat. waartegen? zeildoek

(de broodval) een broodzak, een valscherp, een verenpak

'Pak zijn arm maar. Goed zo. Langs deze kant.'

'Hij merkt toch niks?'

'Nee, die is helemaal van de wereld.'

'Is dit zijn bril niet?'

'Zo ligt hij goed. Niet?'

zei jij nou dat het goed kwam?
wie zegt daar dat het goed komt?
de menigte verstoven. de brug af
brood. een steen, ik spring
nee nee ik spring niet

onder de bogen drijven zwanen
het tempelplein. de grauwe wolken
de ochtendwolken

de vingers plukken
wat zijn die lange vingers onruststokers
die lange verontkendingen

aan de ontkenning lang het hoofd bieden

Annexe 2 : Transcription de *Slechte adem in de mist*

de mist is dik en het is donker
slechte adem uitgehijgd blijft hangen
weet niet waarheen

o god

ja! dit moet mijn bank zijn

au

au

u doet me pijn

in de grond vlucht voor zijn leven
de blinde mol

dat was mijn bedoeling niet
ik zie geen hand voor ogen

die allah van jou

Es schwinden es vallen die leidende Menschen
Blindlings von einer Stunde zur andern
Wie wasser von Klippe zu Klippe geworfen

misschien

ik heb je eerder gehad
dat was me broer

ik heb je eerder gezien

o god

boven of beneden?

ik ben iedere nacht

lief

trala lalala

ik ademde in de spiegel
in de wasem verscheen
de afdruk van duco's lippen

die allah van jou

ik ben iedere nacht

in park belvédère
om het ritselen/rituele gekweel

ik wacht
op u

ik ben
er nu

ik ben ik ben

je allah is een hele piet

zo! allah is best groot!

(handen zoeken drukken)

voelt u gerust

een baard! een baard!
kleur?

nablond, met veel grijs erin

maar keurig verzorgd
en geurig gezalfd

een baard is een tuin

dit is een foto van mij

vertel me wat erop te zien is

robert fischer, de schaakkampioen
mijn bettschatz zegt: ik lijk op hem

hij ziet er niet goed uit tegenwoordig

de arme gek

we vallen van tijdstip naar tijdstip
van steenklip op steenklip

voel deze kleine vleesbaas
het is een schaalmodel

van?

mij

modelbouwer! ik dacht het al!

gezien de baard?

haha haha

trala lala!

hebbes

o, god
o, god
god
god
god

o god, niet daar

god zelf, gezien de baard

o god niet daar,
voortaan loop ik mank

gij zult u geen gesneden beeld maken, noch enige gestalte
van wat boven in de hemel noch van wat beneden op de aarde
noch van wat in de wateren onder de aarde is

ik kende je

ik kruiste in de mist
een spoor van slechte adem

jij was dat

chéri

misschien

niet gezien

ik heb je eerder gehad jochie

misschien

niet gezien
ingedacht

ik ademde in de spiegel
in de wasem verscheen
de afdruk van duco's lippen

een thaise monnik heeft zichzelf blind gemaakt
door superlijm in zijn ogen

[nogmaals]