

Spiros Macris
Université de Lille, France
spiros.macris@univ-lille.fr

Traduire l'incertitude

À propos de quelques poèmes de Hans Faverey (1933-1990)

La représentation procède du texte par l'actualisation de ses différents aspects et prépare le déploiement du sens qui ouvre sur le monde. Elle occupe une place centrale dans le processus de traduction. Cette position tient tout d'abord au fait qu'elle constitue l'objet réel de la traduction, à la fois expérience de lecture et point de vue sur le monde d'une conscience ancrée dans un moment historique et culturel précis.

Cette place centrale tient également à la dimension sociale de la représentation. Elle tire sa substance, à travers l'individu, de l'espace collectif et c'est là également qu'elle s'impose en s'objectivant, ce dont la traduction est une des formes. Dans le domaine esthétique, pris au sens de réflexion sur les arts et leur perception, la représentation était basée sur des principes de la Renaissance, fondements critiqués au XIX^e siècle et rejetés au XX^e sous l'influence des changements économiques et sociaux. Mais cette obsolescence ne frappe pas seulement les formes, elle conduit à une remise en cause de leurs fondements et, par conséquent, de l'homme et de son rapport au monde. La poésie devient une exploration critique, non seulement de la tradition littéraire, mais du langage lui-même en revenant à un questionnement ontologique.

Reste à savoir si le processus traductif est une technique appliquée à un texte non standard ou s'il épouse, à sa manière, la recherche poétique dont il se fait le vecteur. La traduction d'œuvres du poète néerlandais Hans Faverey (1933-1990) apporte quelques éléments de réponse, car il met à l'épreuve la représentation médiatrice de manière nouvelle. La comparaison de traductions françaises et anglaises souligne, par contraste, le rôle du matériau linguistique dans la formation du sens.

Après avoir présenté les traits marquants de l'œuvre de Faverey, nous étudierons quelques traductions de poèmes devenus emblématiques, afin d'en tirer certains points de repère théoriques. Dans la dernière partie de cette étude, nous tenterons d'éclairer ces éléments par les positions de Roman Ingarden (1893-1970) sur la traduction.

L'œuvre de Hans Faverey compte parmi les plus importantes de la littérature néerlandaise de la seconde moitié du XX^e siècle, mais cette reconnaissance est relativement tardive. Il publie ses premiers poèmes en 1962 dans la revue *Podium* (1944-1969), où les poètes expérimentaux publiaient durant la décennie précédente, mais Faverey suscite davantage de perplexité que d'intérêt. La revue *Merlyn* (1962-1966), haut lieu du formalisme, refuse tout d'abord ces étranges poèmes, ne sachant comment les aborder [Van Kempen, 2003: 310]. La réception, en 1968, du premier recueil, intitulé sobrement *Gedichten* [Poèmes], est également contrastée : Amsterdam lui décerne en 1969 son prix de poésie, mais ni la critique ni les lecteurs ne suivent. Il en va de même en 1972 pour le second recueil, *Gedichten 2*. La poésie de Faverey, dont on retient surtout le minimalisme radical, apparaît en rupture à la fois avec le foisonnement optimiste de l'avant-garde installée et la fascination pour le quotidien et ses objets sans qualités des Nouveaux Réalistes. L'écrivain et critique Rein Bloem exprime en 1971 ce mélange d'enthousiasme et de perplexité : « Ce qui est unique dans l'œuvre de Faverey, c'est qu'elle ne ressemble à rien, littéralement et à tout point de vue, ne se montre en accord avec aucune des exigences du moment. Poésie révolutionnaire, la redondance est nulle, l'information infinie »¹ [Bloem, 1973]. Voici, à titre d'illustration, le poème ouvrant le premier recueil :

¹ « *Het unieke van Faverey's werk is dat het letterlijk en in alle opzichten nergens op lijkt, conform is aan geen enkele eis van de tijd. Revolutionaire poëzie, de redundantie is nul, de informatie oneindig.* » [NdA : Sauf indication contraire, les traductions sont miennes]

Exemple 1

1. Stilstand	1. Immobilité
2. in aanbouw, afbraak	2. en construction, démolition
3. in aanbouw. 'Leegte,	3. en construction. « La vacuité,
4. zo statig op haar stengel';	4. si majestueuse sur sa tige » ;
5. land in zicht, geblinddoekt.	5. terre en vue, les yeux bandés.
[Faverey, 2010 : 37]	[Lindner et Suchère, 2012]

Le contraste, ou la contradiction entre le mouvement et l'immobilité sont un thème caractéristique chez Faverey. Le premier vers pose une action puis son contraire. L'opposition en néerlandais est plus nette avec *aan* et *af* et *-bouw* (< *bouwen* : construire) et *-braak* (< *breken* : casser, briser) qu'en français où l'intellect est davantage mobilisé. La citation des vers 3-4 ouvre une nouvelle dimension, cette fois littéraire, avec l'esquisse d'un tétramètre iambique dont le premier pied (*Léégte*) serait inversé. L'opposition avec la rencontre de syllabes accentuées (*áánbòuw*, *áfbrààk*) se trouve renforcée par l'allitération de sons nouveaux : [e:χ], [t], [st], [ɪχ], [st]. On pense à « l'absente de tous bouquets » de Mallarmé. Francis R. Jones [2004] se montre également attentif à cet aspect : « *Emp-tiness, / so stately on her stem* ».

Le tournant dans la reconnaissance du poète vient en 1977 avec le troisième recueil : *Chrysanten, roeiers* [Chrysanthèmes, rameurs]. Bien que le recueil offre davantage de repères avec des sections dédiées à Hercules Seghers², à Sapho ou à François Couperin, il demeure hermétique. Van Rees [1987] a montré comment un consensus interprétatif s'est établi, à partir des analyses de deux critiques et essayistes majeurs, Kees Fens et Rein Bloem, appuyés par le poète lui-même qui s'est exprimé sur son œuvre dans quelques entretiens. Les chiffres montrent l'accord critique en formation. Pour les trois premiers recueils, le nombre de comptes-rendus passe de 8 à 10 puis 16, tandis que la part des critiques positives progresse de 25% à 50% puis à 100% pour *Chrysanten, roeiers*. Mieux encore, la réception des deux premiers recueils, augmentés d'inédits, repris en 1980 sous le titre unique de *Gedichten*, est cette fois unanimement positive.

² Hercules Seghers (v.1589-v.1638), peintre et graveur hollandais célèbre pour ses paysages.

Dans le droit fil des théories textuelles, notamment du *New Criticism* dominant dans les années 1960, l'accord se fait sur l'idée que les poèmes de Faverey sont des objets linguistiques autonomes, essentiellement auto-référentiels. Il y a bien un élément narratif, mais le processus se déroule à l'intérieur du langage. Tout mouvement paraît frappé d'entropie et les fragments porteurs de communication débouchent sur le silence.

Faverey semble épouser le consensus. Dans les entretiens, il souligne son refus de l'anecdote et n'accorde aucune importance au contenu référentiel. Le poème ne rend compte de rien ; il s'apparente à un dispositif :

Je veux que, si quelqu'un lit mes poèmes, et je suis ce lecteur en premier lieu, il le vive comme une catégorie supra-ordonnée d'expériences regroupant beaucoup d'autres expériences. Beaucoup d'autres types d'expériences issues de sa conscience, de sa vie, sa vie onirique ou éveillée – peu m'importe – pourraient donc se trouver ordonnées dans la structure d'une telle expérience de lecture. Ce sont peut-être des modèles pour des expériences et c'est la raison pour laquelle cela ne m'intéresse pas de savoir s'il s'agit de chiens, de chats, de la mer, d'un bourreau ou de rameurs. Simplement, je réussis mieux avec certains mots, des verbes plutôt, cela permet de me maintenir en mouvement. Les conjonctions m'intéressent beaucoup en ce moment ; elles comptent en fait, à l'exception des articles, parmi les mots les plus abstraits. Je les utilise comme des moteurs de propulsion et d'orientation. Le poème reçoit ainsi de petites poussées afin de poursuivre sa route. [Van Deel, 1978]³

Le poème ne s'oppose pas au monde ni le critique, mais joue au contraire sur son inclusion, selon ses propres modalités. Au lieu de s'appuyer sur une image, littéraire ou non, il s'insinue dans la lecture, avant même que l'image se forme, et garde le lecteur en suspens.

³ « *Ik wil dat, als iemand mijn gedichten leest, en dat ben ik in de eerste plaats zelf, dat hij ze ervaart als een bovengeordende klasse ervaringen van een heleboel andere ervaringen. Dus in de structuur van zo'n leeservaring zouden er een heleboel andersoortige ervaringen uit zijn bewustzijn, uit zijn leven, z'n droom- of waakleven - kan mij het schelen - geordend kunnen worden. Het zijn misschien wel modellen voor ervaringen, en daarom kan het me ook niet schelen of het over honden, katten, zee, beul of roeiers gaat. Alleen lukt het me met sommige woorden, werkwoorden beter, daar kan ik me mee op gang houden. Op het ogenblik interesseren me de voegwoorden erg; dat zijn op de lidwoorden na eigenlijk de meest abstracte woorden. Ik gebruik ze als start- en bijstuurmotortjes. Daarmee krijgt het gedicht steeds een duwtje om z'n weg te vervolgen.* »

Il en va de même pour la biographie sur laquelle le poète ne s'étend pas, mais que la critique saura exploiter plus tard : Hans Faverey est né en 1933 à Paramaribo, capitale du Suriname, à l'époque encore une colonie néerlandaise⁴. Il vient aux Pays-Bas en 1939, fait des études de psychologie à Amsterdam puis enseigne la psychologie clinique à l'université de Leyde. Son épouse est la poète et comparatiste croate Lela Zečković.

Les premiers efforts de recontextualisation sont venus des études postcoloniales. Sans remettre en question le caractère hermétique de cette poésie, Hilda Neck-Yoder [1998, 2000] et Michiel van Kempen [2003, 2008] ont montré l'intérêt qu'il y avait à tenir compte de la dimension surinamienne et caraïbe de l'œuvre, et d'intégrer dans le rapport au réel qui s'y dessine la distance du migrant confronté à un monde étranger. Des détails s'en trouvent éclairés : le terme *ijsappel* [pomme de glace] n'est pas un néologisme, il désigne au Suriname les pommes importées des Pays-Bas dans des navires frigorifiques ; la combinaison *para-wit* [para + blanc] renvoie au sable blanc de la savane dans le district de Para. La référence au chardon, dans un contexte de coupure et d'inaccessibilité, gagne en précision puisque le chardon n'existe pas au Suriname [Van Kempen, 2008 : 311-313]. La référence à l'Araignée s'éclaire si on la met en rapport la figure d'Anansi, l'araignée mythique des récits populaires originaires du Ghana et diffusés dans les Caraïbes par les esclaves. Au Suriname, les *ansantoris* – l'expression *anansi tori* vient de la Sierra Leone – sont souvent racontés lors des veillées funèbres [Neck-Yoder, 2000]. Cette présence africaine n'est pas anecdotique : le Sranantongo, un créole apporté d'Afrique et lingua franca, est l'une des trois langues porteuses de littérature, parmi les 22 [Van Kempen, 2002 : 1-15].

Depuis, le réseau des intertextualités s'est fortement développé, notamment en direction de la littérature gréco-latine, comme le montre Piet Gerbrandy [2013]. La section « Het net » [« Le filet »], par exemple, du recueil *Zijden kettingen* [*Chaînes en soie*] [1988] compte cinq poèmes. Elle commence par une invocation placée sous le signe de l'autoréférentialité : « *In zijn eigen net verslingerd: / waar is mijn octopus, vos / onder de zeebewoners.* » [Prisonnier (empêtré / fasciné)] dans son propre filet :

⁴ Autonomie de la Guyane néerlandaise en 1954 ; indépendance de la République du Suriname en 1975.

/ où est mon poulpe⁵, renard / parmi les habitants de la mer]. Le poulpe se trouve au croisement de plusieurs orientations interprétatives :

(a) Le poulpe, lié au filet et au réseau, évoque un texte plein de détours et de pièges ; l'octopode est à lui-même son propre labyrinthe note Gerbrandy [2013 : 45]. Oppien de Corycos (2^e s.) compare dans les *Halieutiques* l'encre du poulpe à un filet. Le filet, comme le polypode, « nœud de mille bras entrelacés », incarne la ruse et se trouve, à ce titre, étroitement lié à la parole : « Ces discours entrelacés sont des pièges, des *strophomena*, comme les énigmes que prononcent les dieux à *métis* [la prudence avisée] et que les Grecs appellent *griphoi*, du même nom que certains filets de pêche. » [Détienne et Vernant, 1969 : 310]

(b) Le poulpe lié au renard sous-marin signifie ruses et aventures (le *Roman de Renard*, en première instance). L'association est présente dès Homère et devient une constante de la pensée grecque : le poulpe et le renard sont les deux figures de la *métis* et *polymétis* désigne à plusieurs reprises Ulysse. Ruse, filet, piège, poulpe et renard sont combinés chez plusieurs auteurs (Aristophane, Athénée de Naucratis, Dionysios d'Halicarnasse, Oppien, Platon) : « Torsions, flexions, entrelacements et ploievements : athlètes et sophistes apparaissent, non moins que le poulpe et le renard, comme des liens vivants » [Détienne et Vernant, 1969 : 310].

(c) Le poulpe est l'emblème de la Crète et Faverey est devenu familier du monde méditerranéen grâce son épouse [Jones, Faverey, 2001 : xx].

La *métis* réapparaît dans le poème suivant, sous la forme de Métis, la première épouse de Zeus que celui-ci dévore, s'appropriant ainsi son intelligence. Le thème de l'incorporation devient un élément programmatique dans le troisième poème qui présente le poisson-pêcheur comme une figure de la démarche poétique :

Exemple 2

- | | |
|---|--|
| 1. Een hengelaarvis doet niets anders | 1. An angler fish does nothing other |
| 2. dan door mij wordt gedaan met de muze, | 2. than is done by me with the muse, |
| 3. zodra het zover is gekomen. | 3. once things have reached this pass. |

⁵ La référence explicite aux huit bras disparaît avec le terme poulpe. Dans le même poème, Faverey désigne l'animal par *achtarm* [pieuvre, huit-bras].

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| 4. Alles komt voort uit het vochte, | 4. All is born of moisture, |
| 5. zelfs de levenswarmte. Ook | 5. even life's heat. Lifeless |
| 6. de levenloze natuur is beziel. | 6. nature is animate too. |
| 7. Bewijs: de magneetsteen, | 7. Proof: lodestone, |
| 8. het barnsteen. Daarom draagt | 8. amber. Hence seed, |
| 9. zaad ook altijd | 9. too, is always |
| 10. een vochtig karakter. | 10. moist in temperament. |
| [Faverey, 2010 : 443] | [Jones, Faverey, 2011 : 81] |

Le poisson-pêcheur, qui combine un corps informe avec une énorme gueule et une première épine dorsale, libre et allongée, surmontée d'un leurre, tire sa force de la ruse en se transformant en piège, tout comme le poulpe qui prend les apparences du rocher [Détienne et Vernant, 1969 : 293]. Tapi au centre du cycle des cinq poèmes, le poisson-pêcheur, figure de la *métis*, explicite le travail du poète. Pour Gerbrandy [2013 : 49], qui note l'identification entre le poisson et le pêcheur, l'écriture n'est possible qu'en dévorant l'objet de l'inspiration, à l'instar de Zeus. Si l'on prend comme fil directeur la *métis*, la « muse », avec son caractère inactuel, serait plutôt le leurre dont se sert le poète pour susciter l'écriture et prendre le lecteur dans un piège dont il ne pourra se libérer. Détienne et Vernant [1969 : 306] rappellent d'ailleurs que Plutarque nomme *sophisma* l'appendice du poisson-pêcheur, associant piège et parole. Et c'est bien le lecteur qui sera dévoré, non par le poète qui noue le filet vivant des mots et des phrases, mais bien par le poème. Celui-ci, immobile et infiniment patient, indiscernable dans la masse des écrits pour le regard naïf, cherche en l'occurrence à s'emparer du traducteur pour en absorber l'intelligence afin de croître et de se multiplier.

Les deux strophes suivantes constituent le leurre. Elles sont composées de citations littérales empruntées à Thalès de Milet formant une théorie généralisée de la création à laquelle participe le vivant, la chaleur humide, la semence, et la matière inerte, également animée, comme le montre la magnétite ou l'ambre dont Thalès a montré le caractère électrostatique. L'ambre, de son côté, se trouve associé au milieu marin. Le magnétisme est précisément utilisé par Platon dans son *Ion* pour montrer comment les sentiments soulevés par l'œuvre passent du poète au rhapsode et aux acteurs, puis aux spectateurs et ainsi de suite, formant une chaîne dont chaque anneau métallique reçoit et transmet l'influx électrique [Gerbrandy, 2013 : 49-50]. Tous sont interprètes d'une même inspiration divine.

La ature et le contenu de leurre s'effacent devant l'effet qu'ils produisent et que ni le poète ni le traducteur ne maîtrisent.

Et en effet, le sens naît de la relation entre les éléments et non des éléments eux-mêmes. C'est ce qui a intéressé Faverey dans la poésie chinoise classique comme dans la musique – lui-même jouait du clavecin – ou la peinture. Cette proximité représente une tentation : « Comme beaucoup de poètes, je suis terriblement jaloux de ces compositeurs. Eux ne sont pas liés à ces références »⁶ [cité par Doreleijn, 1997 : 152]. Les mots sont comme des notes : le sens n'est pas enfermé dans les mots, mais naît de leurs relations. Les poèmes sont constitués d'un ensemble de relations, animés par un nombre minimal d'impulsions lexicales dont la matière est l'énergie psychique du lecteur. Les effets en demeurent inconnus : « lorsque quelqu'un lit des mots, il se produit des choses en lui ou en elle qui me sont inconnues »⁷ [Van Deel, 1978]. Faverey les présente comme des exercices « de détachement, – la destruction d'attentes et d'illusions qui se révéleraient finalement avoir été mal placées. Donc une sorte d'exercice de purification »⁸ [Van Deel, 1978]. Le domaine existentiel, lié à la littérature des migrants [Van Kempen, 2008 : 15-16], se profile clairement dans cette tension.

Le travail du traducteur tiendrait en deux points : conserver la trame relationnelle, qui constitue le cœur du poème, et préserver les impulseurs lexicaux. Francis R. Jones et Lela Zečković ont sans doute poussé le plus loin cette logique relationnelle. En traduisant le poème « Daarom : om de kim » [« C'est pourquoi : pour l'horizon »] tiré de la section « Hommage à Sapho » du recueil de 1977, les traducteurs ont conservé le mot néerlandais *kim* dont le sens courant est « ligne d'horizon ». Il s'agit, dans le poème source, d'un emploi métaphorique, littéraire ou de style soutenu, à partir du sens premier attesté en moyen néerlandais : le bord d'un récipient, d'un tonneau, puis, dans la marine, le bord ou limite du cercle de vision et, par suite, l'horizon. Pour calculer la distance de l'horizon, on tient compte de la hauteur de l'observateur, ce qui apparaît dans la deuxième

⁶ « *Zoals een heleboel dichters ben ik verschrikkelijk jaloers op die componisten. Die zitten niet aan die verwijzingen vast.* »

⁷ « *Wat ik wel weet, is dat als iemand woorden leest er mij onbekende dingen gebeuren in hem of in haar.* »

⁸ « *een soort onthechtingsoefeningen, - het afbreken van verwachtingen en illusies die uiteindelijk toch misplaatst zouden blijken te zijn. Dus een soort zuiveringsoefeningen.* »

strophe. Dans la construction navale, *kim* désigne la partie ou la pièce de la membrure où la coque atteint sa pleine largeur, où elle se courbe. Ce sens est actualisé à la troisième strophe où le terme ancien *inhout* désigne la charpente du navire. Plutôt que de modifier le poème en substituant un ou plusieurs équivalents au terme néerlandais, les traducteurs ont choisi d'utiliser le poème pour définir le mot *kim* :

Exemple 3

1. Daarom: om de kim.	1. That's it: <i>kim's</i> word.
2. Uitgesneden blad ;	2. <i>Kim</i> : edge of a cut-out page;
3. de buitenkant van de bomen;	3. rim around a barrel head;
4. kim van een drinkglas.	4. <i>kim</i> of a glass.
5. Naarmate zich het oog boven	5. Horizon: the higher the eye
6. het wateroppervlak verhief,	6. rises above the waterline,
7. kon het ook beter de zon	7. the better it can see the sun
8. ter kimme zien dalen.	8. sink towards the <i>kim</i> .
(...)	(...)
[Faverey, 2010 : 258]	[Jones, Faverey, 2011 : 20]

[C'est pourquoi: pour l'horizon. / Feuille découpée ; / l'extérieur des arbres ; / le bord d'un verre à boire. // à mesure que l'œil au-dessus / de la surface de l'eau s'élevait, / il pouvait aussi mieux voir le soleil / descendre sur l'horizon.]

Pour que la stratégie des traducteurs puisse fonctionner, il a fallu l'annoncer en faisant du premier vers une manière de titre, ce qui est par ailleurs un procédé fréquent chez Faverey (v. exemple 1, p. 2). Par une sélection dans le champ sémantique, *daarom*, qui se traduit généralement par *therefore* ou *hence*, devient un avertissement *that's it*, « voilà ce dont il s'agit ». La suite va dans le même sens. *Om* signifie en même temps « ce dont il s'agit » et « contourner », « autour » et « pivoter », ce qui introduit l'idée de circularité. L'expression *om de kim* signifie aussi bien « pour ou parce que l'horizon » et, paradoxalement, « autour de l'horizon » ; *kim's word* en fait une question lexicale. De même, en plaçant en ouverture de la deuxième strophe l'« *horizon* » (v.5), les traducteurs transforment ce qui était la strophe originale en une explication du terme. On assiste à une amplification du principe d'autoréférentialité dans la traduction.

Même lorsque la figuration joue un rôle plus important, la représentation ne s'établit pas entièrement, faisant place à une alternance de superpositions où plusieurs images sont mises en tension. Les possibilités de la langue sont alors davantage exploitées dans leur dimension fonctionnelle qu'expressive parce que le traducteur ne peut pas s'appuyer sur le rôle unificateur d'une représentation cohérente : le fait linguistique prime l'expérience du monde. « Van lieverlede; zo » [« Progressivement ; ainsi »], un des poèmes les plus cités de Faverey, permet de saisir ce mode de fonctionnement. Le poème clôt à la fois la section éponyme de *Chrysanten, roeiers* et le recueil :

Exemple 4

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Van lieverlede; zo | Progressivement ; ainsi / ils approchent : 8 rameurs / toujours plus vers dans les terres |
| 2. komen zij nader: 8 roeiers, | |
| 3. steeds verder landinwaarts | |
| 4. groeiend in hun mytologie: | grandissant dans leur mythologie : |
| 5. met elke slag steeds verder | / avec chaque coup (de rame) plus loin / de chez eux, ramant de toutes leurs forces / grandissant jusqu'à ce que toute l'eau soit partie / et qu'ils emplissent tout le paysage |
| 6. van huis, uit allemacht roeiend; | |
| 7. groeiend tot alle water weg is, | |
| 8. en zij het hele landschap | |
| 9. vullen tot de rand. Acht— | |
| 10. steeds verder landinwaarts | jusqu'au bord. Huit – / toujours vers l'intérieur des terres / ramant ; paysage car déjà il n'y a plus / d'eau : fermé par la végétation / paysage, déjà. Paysage, / toujours plus loin dans les |
| 11. roeiend; landschap daar al geen | |
| 12. water meer is: dichtgegroeid | |
| 13. landschap al. Landschap, | |
| 14. steeds verder land- | |
| 15. inwaarts roeiend; land | |
| 16. zonder roeiers; dicht- | terres ramant ; pays / sans rameurs ; |
| 17. geroeid land al. | pays fermé / en ramant, déjà. |

Hans Faverey [1977]

L'expression *van lieverlede* signifie à la fois « progressivement, avec calme, de manière discrète » et « lentement, peu à peu ». Probablement d'origine frisonne, l'expression est très répandue en moyen néerlandais et fait déjà partie du vocabulaire poétique. L'étymologie de ce terme aujourd'hui suranné reste obscure, mais le lecteur contemporain tend à y lire un oxymoron : amour (*liefde*) et douleur (*leed*). Le mouvement lent et progressif annoncé se révèle involutif et complexe. à première vue, une embarcation avec huit rameurs approche et s'avance vers l'intérieur des terres. Bientôt l'eau disparaît, puis les rameurs... ne reste plus qu'une terre envahie par la végétation.

L'exposition du thème (v.2 et 4) repose sur les paronymes *roeiers* [ruiərs] [rameurs] et *groeien* [ɣruïən] [pousser, grandir] qui présentent les rameurs comme évoluant vers, ou s'accomplissant dans la sphère abstraite des récits fondateurs, à mesure qu'ils s'enfoncent dans les terres. Cette paronymie joue un rôle pivot installé par la rencontre des deux participes : « *allemacht roeiend; / groeiend tot alle water weg is* » (v.6-7), puis renforcé avec la quasi reprise de *dichtgegroeid* [au sens concret : envahi par la végétation, impénétrable] (v.12) par le néologisme transparent *dichtgeroeid* [envahi, rendu impénétrable en ramant] (v.16-17), soit : [ˈdɪχtɣə, ɣruit] > [ˈdɪχtɣə, ruit].

Ce rapprochement phonétique commande deux transformations : (i) les rameurs, arrivés au-delà de l'eau, remplissent eux-mêmes le paysage en grandissant, reprenant le mouvement vers leur mythologie (v.7-9). (ii) La place des rameurs est prise par le paysage qui continue de ramer vers l'intérieur des terres (v.13-15). Une continuité plus abstraite s'installe avec le terme paysage. Les rameurs remplissent le paysage puis le paysage continue le voyage approfondissant la mythologie des rameurs. La résistance ou le point d'arrêt viennent de la terre rendue impénétrable par la prolifération végétale (v.12-13 et v.16-17). Une prolifération qui pourrait être celle d'un récit toujours plus dense et inaccessible.

À la publication du poème, l'interprétation dominante combinait une géographie hollandaise plausible – un huit barré sur un canal bordé de roseaux – avec des références intertextuelles. Faverey évoque les Argonautes à propos du vers 4, tout en concédant que huit rameurs ne suffiraient pas. Ce nombre correspond en revanche à un type d'embarcation utilisé par les colons en Guyane néerlandaise pour rejoindre les plantations dans l'arrière-pays : une longue barque avec huit rameurs et une cabine abritant les passagers du soleil. Les représentés sont abondants :

l'embarcation, la rivière envahie par la forêt vierge au point de disparaître, le caractère impénétrable de la végétation, mais aussi l'héritage des esclaves et leurs récits. Un héritage qui comporte un double déplacement : (1) l'éloignement toujours plus grand de leur foyer (v.5-6), de l'Afrique vers la Guyane, puis de la région côtière vers l'intérieur du pays ; (2) l'éloignement du poète arrivé à 6 ans aux Pays-Bas et l'approfondissement de la dimension mythique qui finit par prendre toute la place. Un poème publié en 1968 présente ces éléments sous une forme moins élaborée : « *Beul / en roeiers. // Wat een rivierlandschappen; / wat een ongemakkelijke ruimten. (...)* » [« Bourreau / et rameurs. // Quels paysages fluviaux ; / quels espaces incommodes »].

De tous les mots disponibles, certains s'imposent malgré tout dans l'écriture, ce qui n'empêche pas Faverey de défendre avec ardeur le caractère autonomiste de sa poésie. Si les poèmes représentent des classes d'expériences, le sens des mots devient accessoire : « que le poème parle de chiens, de chats, de la mer, d'un bourreau ou de rameurs m'est par conséquent tout à fait indifférent »⁹ souligne le poète [Van Deel, 1978].

Nous avons ainsi quelques aperçus du réseau de représentations imbriquées que rencontre le traducteur. Pour F.R. Jones cette coprésence est caractéristique du cosmopolite qui, n'appartenant à aucun pays, peut se sentir chez lui partout [Jones, Faverey, 2011: xxi]. Afin de tenir compte de la part d'imaginaire apportée par la langue d'arrivée, nous étudierons les aspects marquants des traductions en français et en anglais. Pour la partie française, nous retenons la traduction de Joke Hermsen en Henk van de Waal [1991] avec, pour complément, deux versions d'André Du Bouchet [2007] ; pour la partie anglaise, celle de Francis R. Jones et Lela Faverey, la veuve du poète, [2011]¹⁰ et la traduction de J.M. Coetzee [2004].

Exemple 5

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1. Peu à peu ; c'est ainsi qu'ils | 1. Little by little— |
| 2. s'approchent : 8 rameurs, | 2. they are drawing nearer: |
| 3. tirant toujours plus loin vers l'intérieur des terres, | 8 rowers, |
| | 3. growing ever further inland |

⁹ « *daarom kan het me ook niet schelen of het over honden, katten, zee, beul of roeiers gaat* »

¹⁰ La traduction de ce poème est identique dans Jones [2004], sauf sur un point : le vers 9 est lié à la strophe suivante, comme dans l'original.

- | | |
|--|--|
| 4. grandissant dans leur mythe : | 4. into their mythology: |
| 5. à chaque coup toujours plus loin | 5. with each stroke ever further |
| 6. de leurs biens, ramant de toutes leurs forces ; | 6. from home, rowing with all their might; |
| 7. grandissant jusqu'à toute eau disparue, | 7. growing till all the water is gone, |
| 8. et qu'ils comblent le paysage | 8. and they fill the whole landscape |
| 9. jusqu'au bord. Huit — | 9. to the brim. Eight— |
| 10. ramant toujours plus loin vers l'intérieur | 10. rowing ever further inland; |
| 11. des terres ; paysage où déjà il n'y a plus | 11. landscape, for there is |
| 12. d'eau : paysage lacé | 12. no more water: overgrown |
| 13. déjà. Paysage, ramant | 13. landscape. Landscape, |
| 14. toujours plus loin vers l'in- | 14. rowing ever further |
| 15. térieur des terres ; pays | 15. inland; land |
| 16. sans rameurs ; pays déjà | 16. without rowers; over- |
| 17. ramé à clos. | 17. rown land. |

[Trad. F.R Jones & L. Faverey, 2011]

[Trad. Hermsen & Van de Waal, 1991]

La différence principale entre deux traductions est liée à leur proximité avec le néerlandais. L'anglais dispose de la série *row*, *grow*, *overgrow* et, par conséquent, de *overrow*. Le dernier terme remplace *dicht-* [fermé, dense] par *over-* [par-dessus, recouvert], ce qui introduit une nuance différente dans la mesure où « *over-* / *rown land*. » (v.16-17) n'évoque pas un blocage inextricable, mais, à cause du verbe de mouvement, la possibilité de passer par-dessus la difficulté. à défaut de paronymes adaptés, les traducteurs français s'attachent au sens : *dichtgegroeid* donne « lacé » (v.12) et « *dicht-* / *geroeid* » « ramé à clos » (v.17) ; André Du Bouchet [2007] propose pour la dernière occurrence « pays ramé / à double tour déjà. » ce qui explicite encore l'idée de fermeture.

La proximité entre l'anglais et le néerlandais fait apparaître la trame relationnelle qui repose sur un vocabulaire simple, sans effets littéraires.

La comparaison avec la traduction de J.M. Coetzee [2004] montre que cette dernière est à 80% identique et que les deux suivent de près l'original. Jones et Faverey resserrent légèrement le poème en supprimant *zo* [ainsi] (v.1) et les trois occurrences de *al* [déjà] (v.11, 13, 17). Ces adverbes introduisent un point de vue minimal qui disparaît dans la traduction. Au premier vers, le *zo* appelle le regard, introduit une scène et suggère la présence d'un spectateur alors que la traduction en reste au constat impersonnel. Les trois *al* occupent une place plus importante que ne leur accorde la typographie, à cause de la répétition qui porte sur la même situation : la terre impénétrable devient ou évoque un récit. Si le voyage des rameurs est long, sa fin s'impose brusquement. Malgré le *no more* (v.12), les étapes sont juxtaposées alors que le récit suppose une forme de succession.

Le choix de Jones et Faverey vise sans doute à privilégier l'économie d'expression caractéristique du poète. J.M. Coetzee prend l'option inverse. La traduction débute ainsi : « *Unhurriedly; that is how / they approach* : » ouvrant un espace déictique repris par la traduction des trois *al* : « *inland; landscape in which there is by now no / more water: overgrown / landscape by now. Landscape, (...) without rowers; land by now over- / rown.* » Les occurrences de *by now* sont importantes, car elles relèvent de la deixis empathique laquelle se caractérise par l'« absence de congruence entre la représentation discursive de l'énonciateur et celle du destinataire » selon D. Apothéloz [Neveu, 2015 : 111a]. Cette empathie s'impose par son inachèvement. Les déictiques marquent ici le caractère fragmenté des représentations, évitant que l'on substitue au poème une interprétation globalisante.

Les traductions françaises accordent la même place aux déictiques, pour Hermesen et Van de Waal [1991] (exemple 5, p.11) et Du Bouchet [2007] (exemple 6, p. 14) : « c'est ainsi qu'ils » (v.1) et « déjà » (respectivement v.11, 13, 16 et v.11, 13, 17). La première occurrence, « c'est ainsi » (v.1), ne figurait pas dans une version antérieure [Du Bouchet 2007], le poète français en a donc perçu l'importance. Comme pour les versions anglaises, la part commune entre ces deux traductions est très importante, plus encore si l'on ne tient pas compte de quelques variations mineures dans ce contexte¹¹. On trouve chez Hermesen et Van de Waal

¹¹ Il est cependant difficile de tirer des conclusions définitives de ce constat. Hans Faverey avait demandé à son ami André du Bouchet de donner son avis sur la traduc-

« s'approchent » et « approchent » (v.2) chez Du Bouchet ; « grandissant » et « augmentant » (v.4) ; « jusqu'au bord » et « à ras bord » (v.9) ; « de leurs biens » et « de ce qui leur appartient » (v.6) divergent plus nettement, mais s'éloignent pareillement de l'original *van huis* (v.6) qui signifie « de chez eux », « de leur foyer ». Il s'agit d'une tournure banale avec, en arrière-plan, l'expression informelle *nog verder van huis zijn* [être encore plus loin de chez soi], c'est-à-dire voir les problèmes s'accumuler. D'autre part, la notion de « biens » et de « possessions » s'accorde mal avec l'interprétation surinamienne du poème, qui fait des rameurs des esclaves.

Outre la forme intensifiée « à double tour » (v.17), déjà citée, les deux traductions se séparent essentiellement sur deux points. Faverey écrit « *hun mytologie* » [leur mythologie] (v.4), renvoyant à une collection de mythes ou à leurs études, c'est-à-dire à un objet distant et complexe, construit autour des rameurs. Hermsen et Van de Waal ont préféré « mythe » (v.4) et Du Bouchet « leur fable » et, précédemment, « la légende ». Le recours à « mythe » s'explique sans doute par le choix d'un registre plus littéraire, même si Faverey évite justement un tel effet. « Fable », et même « légende » marquent en revanche une interprétation différente du poème. Contrairement à Hermsen et Van de Waal, Du Bouchet traduit les quatre occurrences de *landschap* [paysage] (v.8, 11, 13) par « pays » et non par « paysage ». En français, le terme « paysage » est, dès l'origine, au milieu du XVI^e siècle, lié à la peinture et le sens de « panorama » en est directement dérivé : nous sommes dans l'ordre du visuel [Rey 1994]. Le mot *landschap* remonte au milieu du XIII^e siècle et signifie pays, au sens politique avec des frontières, un royaume, une province et, par métonymie, les habitants du territoire ; ce sens est encore actif à la fin du 19^e siècle. La valeur picturale du terme apparaît au XVI^e siècle et s'est aujourd'hui imposée [INT 2018].

La traduction d'André Du Bouchet fait ainsi émerger un sens demeuré à l'arrière-plan dans l'original. Le pays et ses habitants, une patrie qui, chez Faverey, demeure cachée, littéralement, par un paysage de plus en plus impénétrable. Mais le lecteur perd la relation mystérieuse entre pays

tion de Hermsen et Van de Waal et lui avait fourni un mot à mot. Après un échange avec les traducteurs, Du Bouchet avait préféré conserver sa propre version, publiée bien plus tard. Voir lettre de H. Faverey à d'A. du Bouchet du 26/03/1990 ; lettre d'A. du Bouchet à la traductrice (Du Bouchet 2007, pp. 69, 83).

et paysage qui s'impose à mesure que, précisément, les rameurs avancent dans un pays sans eau (v.8 puis 11-14). La traduction devient plus homogène et concrète, tendant à transformer en récit, c'est-à-dire en espace familier, un système d'oppositions non résolues.

Exemple 6

1. Peu à peu ; c'est ainsi qu'ils
2. approchent : 8 rameurs
3. tirant toujours plus loin vers l'intérieur des terres,

4. augmentant dans une fable :
5. à chaque coup toujours plus loin
6. de ce qui leur appartient, ramant de toutes leurs forces,
7. grandissant jusqu'à l'eau toute disparue,
8. et qu'ils comblent le pays

9. à ras bord. Huit –
10. ramant toujours plus loin vers l'intérieur
11. des terres ; pays où déjà il n'y a plus
12. d'eau : pays lacé
13. déjà. Pays, ramant
14. toujours plus loin vers l'in-

15. térieur des terres ; pays
16. sans rameurs ; pays ramé
17. à double tour déjà.

[A. Du Bouchet, 2007]

La priorité donnée au rythme cognitif conduit à une déstructuration de la syntaxe, à l'image du premier vers où un point-virgule interrompt immédiatement la lecture. Le poème se compose de trois phrases complexes avec des structures déjetées. Les quatre verbes à la voix active constituent deux groupes : deux ont pour sujet les rameurs (*komen* v.2, *vullen* v.9) et deux occurrences du verbe « être » (v.7, 12) dont le sujet est l'eau. La première phrase (v.1-9) compte trois verbes : la base verbale de la phrase est construite avec une cataphore (v.2) qui permet de renvoyer le

thème du poème après les premiers deux-points, et deux verbes dans des subordonnées rejetées à la fin (v.7 et 9). Cette disposition crée l'espace nécessaire à la structure dominante du poème : le segment phrastique avec un participe présent articulé de manière très souple avec les points-virgules ou des deux-points.

Ce déséquilibre s'amplifie dans la phrase suivante (v.9-13) où le seul verbe à la voix active se trouve dans la subordonnée (v.12). La subordination *daar* (parce que) est inattendue : paysage parce qu'il n'y a pas d'eau. Jones et Faverey [2011] l'ont rendu par *for* (exemple 5 p. 11, v.11) alors que l'on trouve dans les autres traductions « *in which there is* » [Coetzee, 2004 : v.11] et « où » dans les versions françaises. C'est un sens possible de *daar*, mais il s'agit d'un adverbe, ce qui rendrait la construction fautive. Ces trois traductions homogénéisent le texte, transformant une discontinuité psychologique en une image plus conventionnelle.

Comme l'eau, les verbes actifs disparaissent et la dernière phrase (v.13-17) n'en compte aucune : elle se compose de trois segments séparés par des points-virgules avec deux participes présents et, au milieu, un groupe nominal. La découpe des vers contribue à ce processus de réduction des unités signifiantes. Les fins de vers ne tombent jamais sur une ponctuation forte, mais s'intercalent avec les liens syntaxiques forts. Le contraste le plus fort étant atteint par le passage d'une strophe à l'autre, à l'intérieur d'un mot (v.14-15).

L'ensemble est rythmé par la répétition de mots ou de groupes de mots (par exemple : « *steeds verder landinwaarts* » [toujours plus loin dans les terres] v.3, 10 et 14-15, avec, comme rappel « *steeds verder van huis* » v.5-6), ou de séquences phoniques (*roeiers*, (*dicht*)*roeien*, (*dicht*)*groeien* ou *al*).

Il y a sans doute un effet iconique dans cette progression vers la juxtaposition de représentations aux relations obliques. Ce principe de composition a pour effet de desserrer les contraintes syntaxiques et, indirectement, logiques. La décoordination des structures lexico-syntaxiques et la moindre exploitation des possibilités phoniques expliquent la convergence des traductions et la mise en place de principes de composition différents. Faverey souligne le caractère processuel du poème et ajoute : « On pourrait peut-être même en tirer de petits films brefs et passionnants »¹² [Van Deel, 1978]. Ces petits films, le visuel prime ici, sont autant

¹² « *Je kan er misschien zelfs heel spannende, kortdurende filmpjes van maken.* »

de représentations possibles qui produisent ensemble cette harmonie à la fois changeante et maîtrisée du poème. Avec l'évocation d'une hypothétique traduction intermédiaire, le poète indique la voie à suivre pour une traduction interlinguistique qui préserve l'essentiel.

Les poèmes de Faverey résultent d'un travail extrêmement précis. Leur intérêt est ici d'introduire la traductologie dans un monde où le *ut pictura poesis* a disparu. Le courant de pensée qui émerge en contrepoint refuse la transposition des idées positivistes à l'étude de la sphère sociale et doit par conséquent poser le caractère fondateur du point de vue individuel. La phénoménologie naît de cette volonté de rationalisation dont l'influence sera considérable sur toutes les sciences humaines. L'œuvre la plus proche de la traductologie est celle du philosophe polonais Roman Ingarden (1893-1970), élève de Husserl auquel il s'opposera sur la question de l'idéalisme transcendantal. Le principal objet de sa recherche ontologique est l'œuvre d'art, littéraire en premier lieu. La première étude, dont l'influence sera la plus grande, paraît en 1931 et sera traduite en français en 1983 [Ingarden, 1983]. Le titre, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* [L'œuvre d'art littéraire. Une étude des confins de l'ontologie, de la logique et des études littéraires], souligne de manière inattendue que l'auteur se situe dans ces confins d'où (*aus*) nous parvient sa recherche. Ni purement réelle, ni purement idéale, l'œuvre littéraire repose sur trois fondements ontiques : les signes scripturaux, notamment imprimés, mais un enregistrement serait tout aussi réel, c'est-à-dire indépendant de la conscience ; les opérations subjectives formant des objets représentés de tout niveau ; les concepts idéaux, idées et essences [Ingarden, 1983 : 309]. Contrairement aux approches formalistes, Ingarden s'attache à la perception des structures de l'œuvre littéraire.

Le philosophe a l'expérience de la traduction et y consacre un long article en 1955 : « O tłumaczeniach » [« Des traductions »] traduit en anglais en 1991 [Ingarden, 1991]. Ingarden se base sur les quatre strates constitutives de l'œuvre d'art : (1) les formations phoniques, (2) les unités de signification, (3) les objets figurés et (4) les aspects schématisés. Chaque strate constitue la base de la suivante, mais le mouvement en retour existe aussi. La strate des unités de significations et celle des objets représentés confèrent à la strate des formations phonique un sens nouveau. L'arbitraire du signe se trouve remplacé par des valeurs immédiatement

perceptibles dans le jeu des sonorités. Les strates assurent ensemble l'harmonie polyphonique et rythmique de l'œuvre.

Pour mettre en évidence les différentes manières de traduire, Ingarden [1991] compare la traduction de textes scientifiques et littéraires. Il montre que les strates et les relations entre elles sont très différentes et entraînent ainsi des stratégies de traduction distinctes. Ce cadre permet de rendre compte des observations faites ici en montrant leurs interrelations.

La première strate, le matériau phonique et donc sa perception (mélodie, sentiments, associations), est essentiellement gouvernée par des éléments syntaxiques, soit par une réduction radicale (exemple 1, p. 2), soit par une déstructuration progressive de la phrase (exemple 4, p. 9). De la même manière, l'effet rythmique de la découpe des vers a une influence directe sur la découpe des unités signifiantes. La versification, régulière ou non, a toujours exploité ces possibilités, mais la perception est ici différente à cause de la quasi-absence de réalisations métriques, rythmiques ou d'isotopies phoniques (exemple 1, p. 2).

La deuxième strate occupe une position stratégique. Les unités sémantiques et leurs combinaisons sont étroitement liées à la première strate, les deux se renforçant mutuellement. Ingarden note que, du point de vue perceptuel, cette strate est en général la moins importante dans une œuvre littéraire [Ingarden, 1991 : 144], mais on constate ici le contraire. Il en résulte une tension plus grande reportée sur la troisième strate, celle des objets figurés, n'existant de manière simplifiée que dans la perception. Mais cette autonomie se situe dans l'univers intersubjectif du lecteur – là où Pégase et le lapin blanc d'Alice ont droit de cité –, sans que cet univers soit absolument malléable. Or Faverey s'attaque aux parties les plus stables, en travaillant sur les structures de la langue. Il exploite ces chemins prédéterminés par les conventions linguistiques et littéraires pour placer le lecteur devant des possibilités inattendues.

L'émergence de ces objets a lieu dans la quatrième strate, celle des aspects schématisés qui ont deux fonctions : rendre visibles les objets et constituer des « qualités-de-valeur esthétiques propres » [Ingarden, 1983 : 235] dont le rôle est fondamental dans l'harmonie polyphonique de l'œuvre et sa perception esthétique. Cette harmonisation exerce ses propres contraintes, si bien que le lecteur transgresse les éléments présentés dans l'œuvre et comble les lieux d'indétermination [Ingarden, 1983 : 240]. Or Faverey rend précisément cette transgression difficile

ou impossible. Avec des objets figurés incomplets ou absents, les aspects schématisés laissent les lieux d'indétermination actifs.

La traduction de l'œuvre de Faverey ne répond que partiellement aux critères retenus par Ingarden pour la traduction littéraire. Elle emprunte davantage à celle des textes philosophiques. Les recommandations pour ces dernières, l'importance de suivre scrupuleusement de rendu des phrases, de reconstruire au plus près, à travers la phrase, le cheminement de la pensée (même paradoxale) ou de préserver l'ambiguïté, là où elle est intentionnelle [1983 : 163-164, 170], s'appliquent à la traduction de cette poésie, tout comme le fait de considérer la langue comme un instrument destiné à un usage cognitif précis [1983 : 184]. Le poème du poisson-pêcheur (exemple 2, p. 6) joue sur les registres philosophique et poétique.

Le succès tardif, mais important de la poésie de Hans Faverey s'explique largement par une inspiration qui intègre autant les sciences humaines que la poésie. Faverey utilise les outils de son siècle et en tire une poésie subtile et exacte dont la traduction repose, à son tour, sur des bases nouvelles. Ces contraintes reposent moins sur la matérialité des mots que sur la syntaxe et la logique. Les stratégies de traduction s'en trouvent transformées dans le sens d'une plus grande universalité : le leurre du poisson-pêcheur est moins important que la méthode de pêche.

L'incertitude n'est pas concentrée en des lieux stratégiques ou, plus exactement, ces lieux sont étendus au cycle, au recueil, à l'œuvre elle-même. Elle implique le traducteur qui devient le produit de la traduction qui engendre à son tour le poème. Dans ce cercle, le traducteur n'est pas le maître, le poème n'est pas un absolu et la traduction n'a pas de propriétés. Elle est l'empreinte de l'approche multidimensionnelle qui tisse la perception du texte, assumée comme une construction personnelle incluant l'environnement culturel et littéraire. L'analyse met en évidence l'interaction entre les niveaux, comment Faverey suscite celles-ci et comment il les exploite. Roman Ingarden donne un cadre théorique à une telle approche de la traduction, dans le prolongement de *L'œuvre d'art littéraire* où la traduction est déjà abordée. Ces travaux unissent une recherche ontologique, dont découle la structure en strates de l'œuvre, et esthétique pour ce qui est de la perception de ces éléments constitutifs. Le caractère réaliste de cette phénoménologie ouvre des perspectives utiles pour une traductologie qui diversifie davantage les points de vue théoriques qu'elle aborde la question de leur unité.

Références des traductions

- Hermesen J.J., Waal H. van de (1991), Faverey H., *Contre l'oubli*, Joany, Paris.
- Coutzee J.M. (2004), « Hans Faverey », dans : *Landscape with Rowers. Poetry from the Netherlands*, traduction et introduction J.M. Coetzee, Princeton University Press, Princeton, Oxford, pp. 69-83.
- Jones F.R. (2004), Faverey H., *Against the Forgetting. Selected Poems*, introduction et traduction par Francis R. Jones, préface de Eliot Weinberger, New Directions Books, New York.
- Bouchet du A. (2007), « Hans Faverey, poèmes », *L'étrangère*, 16-17-18, pp. 69-82.
- Jones F.R., Faverey H. (2011), *Chrysanthemums, Rowers*, introduction de F.R. Jones, Leon Works, Providence.
- Linder E., Suchère É. (2012), H. Faverey, *Poèmes (1962. 1968. 1972)*, suivi de « 32 notes sur Hans Faverey » par E. Lindner (trad. É. Suchère), Le Théâtre Typographique, [Courbevoie].

BIBLIOGRAPHIE

- Bloem R. (1973), « Hans Faverey: De verdrijving van woorden in zinnen », dans : K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira, J.J. Oversteegen (éds), *Literair Lustrum 2*, Pollack & Van Gennep, Amsterdam, pp. 133-139.
- Deel T. van (1978), « Onthechtingsoefeningen. Tom van Deel in gesprek met Hans Faverey », *De Revisor*, 5/1, pp. 35-40.
- Détienne M., Vernand J.-P. (1969), « La métis du renard et du poulpe », *Revue des Études Grecques*, 82/391-393, pp. 291-317, <https://www.doi.org/10.3406/reg.1969.1081>.
- Dorleijn G.J. (1997), « "... Maar van niets het meest". Muziek en poëzie bij Faverey », dans : H. Groenewegen (éd.), ... *Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*, Historische uitgeverij, Groningue, pp. 150-180.
- Faverey H. (2010), *Gedichten 1962-1990 [Poèmes 1962-1990]*, De Bezige Bij, Amsterdam.
- Fokkema R.L.K. (1994), « Precaire ontregelingen. Over de ontologische poëtica van Hans Faverey », *De Gids*, année 157, pp. 549-559.
- Gerbrandy P. (2013), *Een vlok duisternis. De poëzie van Hans Faverey als ritueel proces*, Huis Clos, Rimbarg.
- Ingarden R. (1983), *L'œuvre d'art littéraire*, trad. Ph. Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, L'Âge d'Homme, Lausanne.

- Ingarden R. (1991), « On Translations », trad. J.W. Wawrzycka, *Analecta Husserliana*, Vol. XXXIII, pp. 131-192.
- INT (Instituut voor de Nederlandse taal) (2018), dictionnaires utilisés: *Vroegmidelnederlands Woordenboek*, *Middelnederlandsch Woordenboek*, *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, disponibles en ligne : <http://gtb.inl.nl/search/>, consultés le 20.06.2018
- Kempen M. van (2002), *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, 5 vol., thèse Université d'Amsterdam, éd. Okopipi, Paramaribo,
- Kempen M. van (2003), « Lezen in een Caraïbische context », dans : R. Buikema, M. Meijer (éds), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*, Sdu, La Haye, pp. 307-327.
- Kempen M. van (2008), « Zodoende het spoor bijster geraakt zijnde. Nieuwe wegen in het lezen van de poëzie van Hans Faverey », *Vooys*, 26/1, pp. 6-16.
- Krauss E. (2009), *Roman Ingardens 'schematisierte Ansichten' und das Problem der Übersetzung*, Frank & Timme, Berlin.
- Neck-Yoder H. van (1998), « Introduction », *Callaloo*, 21/3 : *Caribbean Literature from Suriname, The Netherlands Antilles, Aruba, and The Netherlands* (), pp. 441-446.
- Neck-Yoder H. van (2000), « Zo sprak Zoon tot Spin. Hans Faverey en de Caraïbische poëtische traditie », *Literatuur*, 17, pp. 159-166.
- Neveu F. (2015), *Dictionnaire des sciences du langage*, 2^e éd., Armand Colin, Paris.
- Rees C.J. van (1987), « How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works », *Poetics*, 16, pp. 275-294, [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(87\)90008-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(87)90008-8).
- Rey A. (dir.) (1994), *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd., 2 t., Le Robert, Paris.

RÉSUMÉ

La représentation, en tant qu'actualisation particulière d'un texte, est le véritable objet de la traduction. Afin de mieux saisir les implications de cette position, celle-ci est explorée à travers l'étude de traductions en français et en anglais de quelques poèmes de l'écrivain néerlandais Hans Faverey (1933-1990). Son œuvre constitue en effet une critique radicale de la représentation, dont les moyens sont l'autonomie du poème considéré comme un dispositif, le détournement référentiel, l'altération syntaxique etc. Ces éléments transforment le processus de traduction dans

le sens d'une plus grande indétermination, mais changent aussi la nature du processus traductif. Ces modifications multidimensionnelles trouvent un cadre théorique adéquat dans l'analyse que fait Roman Ingarden de la traduction considérée comme un objet intentionnel.

Mots-clés : représentation, traduction, indéterminisme, Faverey, Ingarden

ABSTRACT

About Some Poems of Hans Faverey (1933-1990)

Representation, as an actualisation of a text, is the real object of translation. In order to better understand the implications of this theoretical position, it is explored through the study of translations into French and English of a few poems by the Dutch writer Hans Faverey (1933-1990) as his work constitutes a radical critique of representation. The means of his critique are: autonomy of the poem considered as a device, referential deviation, syntactic alteration, etc. These elements transform the translation process in the sense of a greater indeterminacy, but also change the nature of the translational process. These multidimensional modifications find an adequate theoretical framework in Roman Ingarden's analysis of translation as an intentional object.

Key words: representation, translation, indeterminism, Faverey, Ingarden