

Magdalena Mitura

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin
madeleinem@interia.pl

La traduction comme métareprésentation

La phrase nominale dans les macrostructures narratives

« La manifestation d'une manifestation » : re-présenter la réalité dans l'univers de l'œuvre

La définition la plus sommaire de la « métareprésentation » pourrait stipuler que c'est une représentation d'une représentation. Le terme est utilisé depuis une trentaine d'années dans la théorie de la communication, notamment en rapport avec la « relevance »¹ et dans la psychologie de l'esprit. La métareprésentation est comprise alors comme une certaine aptitude linguistico-cognitive de l'homme à se situer entre le monde réel et le langage. La représentation d'ordre inférieur peut se réaliser parce que le cerveau humain est capable de concevoir des représentations abstraites du monde réel que l'homme perçoit ou des représentations

¹ Il est possible d'envisager actuellement quatre perspectives de l'étude sur la métareprésentation : 1. la théorie de l'esprit qui traite des pensées et des pensées attribuées ; 2. la tradition gricéenne focalisée sur le sens intentionnel attribué au locuteur ; 3. la littérature sur la citation (les énoncés et les énoncés attribués dans la philosophie et la théorie littéraire) ; 4. les métareprésentations « abstraites » : propositions et phrases [Wilson, 2000 : 411-414].

fictives que l'homme s'imagine. La représentation d'ordre supérieur se manifeste dans les pensées et les énoncés qui ne constituent pas des illustrations parfaitement fidèles des abstractions mentales faites auparavant, mais leurs représentations plus ou moins partielles et schématisées. Comme pour beaucoup d'autres concepts, les origines d'une telle vision sont à chercher dans la philosophie².

Selon Wilhelm von Humboldt le rôle principal de l'art consiste dans une transformation de ce qui est réel en image³. Le philosophe emploie le terme le « monde » pour désigner la totalité de l'univers contenu dans une œuvre d'art⁴. Il ne s'agit pourtant pas d'un monde qui soit une imitation mimétique au sens platonicien de la nature, mais de sa transfiguration créative opérée par l'imagination. Humboldt s'approche ici du sens de la « mimésis » aristotélicienne qui recouvre une représentation⁵ des actions humaines telles qu'elles pourraient être, et non pas forcément telles qu'elles sont. C'est une représentation qui puise dans les éléments du monde réel, mais au lieu de copier leur arrangement, les ordonne dans une histoire originale, racontée selon le concept poétique de l'auteur.

Les études littéraires portant sur la littérarité de l'œuvre [Jakobson, 1973] soulignent le fait que l'essentiel consiste à présenter une vision poétique du monde, une construction subjective de l'écrivain au niveau aussi bien de la *dispositio* que celui de l'*elocutio*. Par conséquent, la caractéristique intrinsèque de l'œuvre est conçue comme une représentation d'un certain monde total. La nature corollaire de l'acte traduisant fait que l'œuvre traduite devient une métareprésentation : la représentation d'une représentation, ou bien selon la formule d'Antoine Berman : « la manifestation d'une manifestation » [Berman, 1999 : 76] unique pour chaque œuvre traduite. Par la métareprésentation dans la traduction nous comprenons alors une représentation textuelle au deuxième degré de la

² J. Habermas [2000 : 180] remarque notamment : « Humboldt distingue trois fonctions du langage : la cognition, dont la tâche est de concevoir des pensées et de représenter des faits ; l'expression, dont la fonction est d'exprimer des sentiments et de susciter des émotions ; enfin, la communication, qui consiste à communiquer quelque chose, à faire des objections et à réaliser des accords ».

³ Cf. Małecki, 2013 : 46.

⁴ Cf. ibidem, 43.

⁵ Il est significatif que R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur version de *La Poétique* d'Aristote traduisent *mimésis* par « représentation », et non plus, comme c'était d'usage en français, par « imitation ».

représentation de la réalité transfigurée par l'auteur de l'original dans son écriture. Ce qui nous intéresse particulièrement concerne donc une structuration de la nouvelle écriture tissée par le traducteur à partir de l'univers préconstruit de l'original, mais avec les moyens grammaticaux et stylistiques de la langue cible⁶.

Le présent article se concentre sur la technique d'effacement des phrases nominales au passage du polonais vers le français. Ainsi, analysons-nous l'impact des choix traductifs au niveau des microstructures grammaticales réalisées par ce type de phrases sur les macrostructures narratives telles que la description et le récit. Le corpus d'analyses est constitué par les traductions de la prose polonaise en français effectuées par Maryla Laurent.

Deux grammaires, deux stylistiques : les constructions nominales

La phrase nominale proprement dite en français est celle qui est privée de noyau verbal à un mode personnel et centrée autour d'un substantif. Il faut toutefois préciser que dans nos analyses nous avons pris en considération un corpus plus diversifié, englobant différents types des phrases non verbales⁷, nommées dans la grammaire polonaise *równoważnik zdania*, ainsi que les phrases elliptiques, ce qui fait inclure dans notre champ d'intérêt par exemple les infinitives et les phrases à noyau adjectival (« (Mon vélo), volé ! ») ou adverbial (« Incapable, (moi) ? ») Au lieu d'entrer dans des classifications terminologiques peu pertinentes pour l'étude traductologique, nous aimerions signaler quelques différences au niveau discursif et stylistique entre l'emploi des phrases averbales en polonais et en français.

La lecture des grammaires montre une disparité assez prononcée quant à l'intérêt porté à ce type de phrases, mais surtout quant aux fonctions stylistiques qui lui sont assignées.

En français, cette forme est définie d'emblée comme non canonique, atypique [Riegel, 2004 : 453] et associée surtout à l'emploi oral. En outre, elle est très peu productive au niveau d'effets stylistiques. Sa caractéristique la plus fréquemment mentionnée est le fait d'être porteuse de la charge émotive réalisée, par exemple, dans les exclamatives : « Génial,

⁶ Étant donné le statut ontologique de la traduction, il s'agit à chaque fois d'une métareprésentation possible parmi d'autres envisageables dans une série traductive.

⁷ Par exemple : « *Zima. Śnieg.* », « *Kto tam ?* », « *Nie rozglądać się !* ».

ce film ! » [Riegel, 2004 : 457; Wilmet, 1997 : 497-498]. La deuxième caractéristique soulevée par les grammairiens serait sa capacité à condenser l'information, ce qui est exploité dans le style télégraphique [Wilmet, 1997 : 497], dans les titres de presse et de livres [Charaudeau, 1992 : 411] ou dans les proverbes [Grevisse, 1993 : 626].

Les références concernant les phrases averbales dans les textes littéraires sont très modestes, mais surtout assez superficielles. Par exemple Pierre Le Goffic [1993 : 513] distingue une phrase nominale existentielle : « La nuit. La pluie ». Un autre linguiste remarque que les phrases nominales à l'écrit

peuvent constituer un procédé littéraire, par leur succession (1) ou par leur alternance avec des phrases verbales (2) :

(1) Nuit noire pour le cœur. Psychose d'insécurité. Otage au Liban. (J. Vautrin)

(2) Rues vides. Les pas résonnent. Façades sombres. (N. Sarraute) [Riegel, 2004 : 458].

La phrase nominale en modalité assertive est employée pour noter une liste de détails dans les didascalies théâtrales ou dans les passages descriptifs, par exemple :

La chambre à coucher du couple Deume (...). Une odeur composite de camphre, de salicylate de méthyle, de lavande, et de naphthaline. Sur le dessus de la cheminée, une pendule en bronze doré, surmontée d'un soldat porte-drapeau mourant pour la patrie [A. Cohen, cité par Stolz, 2006 : 172].

Claire Stolz note aussi par rapport à ce type de constructions :

L'absence d'actualisation personnelle et temporelle, la juxtaposition des notations qui induit une vision subjective et impressionniste, permettent aussi à de telles phrases d'être souvent utilisées par des romanciers contemporains comme A. Cohen ou N. Sarraute pour traduire le flux d'un discours intérieur fictivement libéré des contraintes de la communication [ibidem].

La première observation qui s'impose par rapport aux travaux polonais est que nous ne sommes pas face à une forme inférieure et marginale, mais, tout au contraire, très intéressante car productive stylistiquement. Zenon Klemensiewicz [1951 : 111] définit ainsi la phrase verbale en polonais comme une forme « ordinaire, banale » sur le fond de laquelle la phrase nominale se dessine comme marquée stylistiquement. Vu sa charge expressive, ses occurrences sont fréquentes aussi bien à l'oral que

dans les textes littéraires polonais [cf. Karolak, 1999 : 416] où elle sert à obtenir de nombreux effets, souvent opposés. à côté des interjections et des interrogatives, les constructions averbales font partie des moyens employés pour exprimer la « syntaxe des émotions » [Kurkowska, Skorupka, 2001 : 208]. La tension entre la simplicité de la forme et la force de la charge affective fait ressortir l'intensité émotive du locuteur [cf. Klemensiewicz, 1951 : 113].

Cette forme exprime aussi l'intensification de l'effet dramatique au moment où elle signale par contraste seulement quelques éléments choisis et force le lecteur à reconstruire le reste de la scène [cf. Kurkowska, Skorupka, 2001 : 206]. Dans la couche prosodique, ces constructions – à côté des phrases simples, courtes et des formes asyndétiques – modèlent le rythme haletant, tronqué de l'écriture qui donne l'impression du récit très dynamique, parfois même fiévreux.

Paradoxalement, la phrase nominale peut également constituer un moyen ciblé pour peindre les descriptions atténuées, mélancoliques, faisant semblant d'être esquissées simultanément à la perception de la réalité décrite [Kurkowska, Skorupka, 2001 : 207]. Elle est employée pour obtenir l'effet de la narration qui imite un style austère, sec et distant du compte rendu. En outre, sa capacité à condenser la description d'un détail permet de mettre particulièrement en relief les caractéristiques des objets, des paysages et des personnes décrits. Klemensiewicz [1951 : 112] parle à ce propos d'une fonction présentative de la phrase nominale qui « illustre, convoque un objet, un phénomène vif, multicolore et plein de verve devant l'imagination du lecteur »⁸.

Entre deux langues, deux discours ou deux univers ?

Les textes des romans polonais examinés confirment cet éventail des effets possibles obtenus grâce aux phrases nominales. Les versions françaises attestent une tendance nette à les effacer ou, au moins, à en diminuer la fréquence. Les exemples qui vont suivre illustrent les facteurs qui ont pu influencer les décisions de la traductrice et, surtout, leurs effets stylistiques. Commençons par ces occurrences où l'insertion de la forme verbale résulte des contraintes linguistiques, qui relèvent notamment de

⁸ « *obrazuj[e], powołuje przed wyobraźnię odbiorcy żywy, barwny, plastyczny przedmiot, zjawisko itp.* » (traduit par M. Mitura).

la cohésion, à savoir de l'organisation interphrastique des extraits descriptifs. Le premier cas concerne l'ajout des présentatifs **il y a** dans les descriptions, par exemple :

Pod stopami chrzęści sucha słoma. Zimny owal wielkich kamieni nad paleniskiem, chropowaty brzeg półek, rozbebeszone wieniki na nich. Nic poza tym. Pies przestał już warczeć [Konwicki, 1997 : 199].

De la paille sèche crissait sous leurs pas. **Il n'y avait** rien d'autre que de grosses pierres ovales refroidies au-dessus du foyer éteint, des étagères aux rebords rugueux avec des baguettes de bouleau à l'abandon. Le chien cessa de grogner [Konwicki, 1992 : 247-8].

Mrugam powiekami, mrugam i nie mogę uwolnić oczu od tych strzępków jakiś zwidów, które opadają przede mną jak kolorowe płatki śniegu. Wyzywający uśmiech tej dziewczyny, co nie wiem, czy w ogóle istniała, spocone twarze, przewracające się schody, struga wody przeszyta światłem elektrycznym leżąca się z dziurawej rynny, czarne zwaliska domów, ceglasta lampa uliczna za oknem, bezwładne ciało dziewczyny, porażająco piękna pierś młodej kobiety [Konwicki, 1995 : 129].

Je clignais les yeux, je clignais et je n'arrivais pas à me libérer de ces bouts de fantasmes qui volaient devant moi comme des pétales de neige multicolore. **Il y avait** le sourire aguichant de cette jeune fille dont j'ignorais si elle avait seulement existé, des visages couverts de sueur, des escaliers qui **s'effondraient**, une cascade d'eau **qui coulait** d'une gouttière trouée, des ruines noires de maisons, un lampadaire couleur brique derrière la fenêtre, un corps inerte de jeune fille, une poitrine incroyablement belle de jeune femme [Konwicki, 1994 : 146].

Le deuxième cas présente l'ajout de l'expansion prédicative **c'est**, par exemple :

Za oknem ciemne chmury kotłowały się z jeszcze ciemniejszymi. Gdzieś nad Starym Miastem toczył się z głuchym dudnieniem pierwszy grzmot. Pierwszy grzmot pierwszej wiosennej burzy [Konwicki, 1995 : 93].

Quelque part au-dessus de la vieille ville, un coup de tonnerre claqua dans un roulement sourd ; **c'était** le premier du premier orage de printemps [Konwicky, 1994 : 106].

Ma to swoje dobre strony, ale żal mi wyjeżdżających dziadków. Piękni ludzie [Skarga, 2008 : 279].

Cela avait de bons côtés, mais j'avais de la peine pour mes deux vieillards en partance. **C'étaient** des gens magnifiques ! [Skarga, 2000 : 329].

Samochód stał pod drzewem kilka kroków od domu. Terenowa niva produkcji radzieckiej, nazywana w Anglii kozakiem [Mentzel, 2005 : 129].

Ma voiture se trouvait à quelques pas de la maison. **C'était** une Niva tout-terrain de production soviétique qu'à Londres on appelait « Kozak » [Mentzel, 2009 : 168].

Selon la grammaire l'expression **c'est**

...sert à introduire un élément, mais il a de surcroît un rôle de pivot avec ce qui précède, puisque *c'* reprend un élément du contexte antérieur. Du coup, il ne sert pas à poser l'existence d'un objet ou d'un individu, mais suppose qu'on s'interroge, implicitement ou explicitement, sur l'identité de quelqu'un ou de quelque chose, dont la présence a déjà été dûment constatée... [Gardes-Tamine, 1990 : 34].

L'apparition de ces constituants cohésifs explicites resserre alors les liens textuels, améliore la cohérence interne du fragment. En même temps, elle relève le registre de langue. En effet, en polonais l'absence du verbe imite l'oralité du discours, des pensées notées sur le vif, comme elles se présentent dans la conscience du narrateur. La version française tend vers une belle écriture qui tisse la texture des séquences descriptives à travers des liens visibles sur la surface du texte.

Outre les modifications syntaxiques, ce type de changements s'accompagne à chaque fois de modifications au niveau plus élevé des macrostructures du récit. L'ajout du verbe peut servir à introduire l'objet décrit dans le récit d'une manière différente du point de vue de la focalisation, par exemple :

Stara przedwojenna fotografia z balu w Resursie Obywatelskiej. Na fotografii bardzo młody mężczyzna w mundurze podchorążego trzyma matkę na rękach, a matka z rozpuszczonymi włosami, w białej balowej sukni, mocno obejmuje go za szyję i śmieje się radośnie [Mentzel, 2005 : 157-158].

Je songeai à la vieille photographie d'avant-guerre faite au bal de la Ressource citoyenne. Un homme très jeune, en uniforme d'aspirant, portait ma mère dans ses bras et ma mère en robe de bal blanche, les cheveux défaits, se tenait très fort à son cou, riant à en perdre le souffle [Mentzel, 2009 : 205].

L'insertion du verbe déplace ici l'objectivité du regard, qui caractérise l'original, vers la focalisation interne à la première personne. Vu le sémantisme des verbes, leur ajout peut aussi changer le statut de type énonciatif de la macrostructure et faire qu'une phrase descriptive tende imperceptiblement vers une proposition narrative.

Les formes verbales sont souvent insérées dans la version française pendant la traduction des passages dialogiques qui contiennent des phrases elliptiques imitant l'effet de l'oralité. Elles sont facilement interprétables grâce au contexte phrastique immédiat, mieux tolérées et donc plus naturelles dans la langue polonaise. La traductrice est obligée d'annuler l'ellipse, inacceptable en français :

- Miałem dreszcze – powiedział. – To z emocji.
- Ja to miałam wczoraj. Takie dni jak przed końcem świata.
- Dlaczego przed końcem świata? (...)
- Taki dziwny rok. Od początku nienormalny [Konwicki, 2010 : 39].
- J'ai eu des frissons, dit-il. Ce **doit être** le choc.
- J'en ai eu hier. Des journées comme celles-ci **pourraient précéder** la fin du monde.
- Pourquoi la fin du monde ?
- Cette année **est** si inquiétante. Anormale depuis son commencement [Konwicki, 1990 : 62].

Si nous prenons en considération les macrostructures du récit, il est possible de constater alors que dans les romans examinés, les écrivains polonais ont régulièrement recours aux phrases nominales dans les parties descriptives. La version française y apporte le plus souvent l'ajout de la forme verbale, par exemple :

Zastygła przed nocą ulica. Kilka okien jasnych, kilka ciemnych. Kilka gwiazd ledwo widocznych nad dachami, albo raczej kilka śladów po gwiazdach wczorajszej nocy. Na pół umarłe, nieruchome drzewa ściśnięte przez parkującą samochody. Ktoś idzie zatrzymując się przed wystawami sklepowymi [Konwicki, 1995 : 22-23].

À la tombée de la nuit la rue **s'était** pétrifiée. Quelques fenêtres **étaient** éclairées, d'autres **restaient** sombres. Des étoiles à peine visibles **brillaient** au-dessus des toits, mais **c'étaient** plutôt des traces des étoiles de la nuit précédente. Des arbres à demi morts **étaient** coincés entre les voitures en stationnement. Quelqu'un marchait en s'arrêtant aux vitrines des magasins [Konwicki, 1994 : 30].

Aleksander zauważył, że mury budynku są grube. Dom stary i być może będący dawniej obronną twierdzą. Niskie, ciężkie sklepienia. Wąskie, prawie nie przepuszczające światła wnęki okienne. (...). Ustawiono tu ogromne stoły. Były zarzucone książkami, atlasami i wielkimi stertami papieru. Szafy biblioteczne. Globus. Naprzeciw lustra w złotych ramach fotel. Siedział na nim ich wczorajszy prześladowca. Obok fryzjer nacierający mu twarz [Terlecki, 2000 : 214-215].

Aleksandre note que les murs sont épais, la demeure **est** vieille, peut-être **est-ce** un ancien fort. Les voûtes **sont** basses et massives : les fenêtres profondes, étroites, **laissent** à peine **filtrer** la lumière. (...) D'immenses tables sont dressées, elles sont couvertes de livres, de mappemondes et de grandes piles de papier. **Il y a** des bibliothèques, un globe et, en face du miroir au cadre doré, un fauteuil dans lequel est assis celui qui les persécute depuis la veille. Il **se fait** masser le visage [Terlecki, 1992 : 163].

Les formes nominales retardent la cadence de la lecture, parce que le lecteur consacre plus de temps à recréer les liens de cohérence. Ce type de description arrête le regard du locuteur⁹ sur les éléments statiques considérés en dehors de toute temporalité. Tout se passe comme s'il contemplait un tableau et que les détails décrits s'étaient démesurément dans l'espace de l'acte de lecture. Comme l'atteste le dernier exemple, l'effacement de la phrase nominale en français peut s'accompagner d'ajustement

⁹ Les phrases averbales retardent l'attention du lecteur plus longtemps et avec une efficacité accrue [cf. Klemensiewicz, 1951 : 112].

dans la segmentation phrastique et, par conséquent, des modifications du rythme de l'écriture.

L'emploi et l'effacement des phrases nominales répartissent différemment les accents entre les séquences descriptives et le récit. Regardons l'exemple qui suit :

Z oddali, z mgły chłodnej, wystrzał jak uderzenie dłoni w dłoń. Potem zbliżający się, oddalający i znów zbliżający tętent koni i krótka, gęsta kanonada. I cisza jak śmierć.

Ranguł i Rudzki w pełnym galopie. Na równi między brzezynami szwadron rozciągnięty w poprzek. Na darni kilka nieruchomych ciał w baranicach wyrzuconych futrem do góry. Oszałały koń. Porzucona strzałkowa strzelba. Konający szwoleżer z odrąbanym barkiem. Kozak w konwulsjach nawleczony na lancę. Na krzaku ostnicy zakrwawiona papacha [Rylski, 2005 : 8-9].

Un coup de feu, comme le claquement d'une paume sur l'autre, **se fit entendre** au loin, dans le brouillard humide. Il **fut suivi** du martèlement des sabots de chevaux au galop qui tantôt **se rapprochaient**, tantôt **s'éloignaient**. Puis **il y eut** une canonnade brève et intense. Enfin, un silence de mort **tomba**. Ranguł et Rudzki **galopaient** à toute allure. L'escadron **s'étirait** à travers l'espace découvert et plat entre les bois de bouleaux. Sur l'herbe, **gisait** plusieurs corps, leurs vestes en peau de mouton ouvertes. Un cheval **était devenu** fou. Un mousqueton à silex **traînait** à terre. Un lancier, l'épaule arrachée, **agonisait**. Un cosaque, embroché sur une lance, **se convulsait**. Une chapka tachée de sang **était accrochée** aux genêts [Rylski, 2009 : 10-11].

Les constructions averbales estompent formellement la frontière entre la description et le récit des événements dans l'original. Traditionnellement prévues pour la description, elles sont employées ici afin de peindre des événements très violents. Paradoxalement donc, tout en ralentissant la lecture, elles mettent en relief le dynamisme de la scène. Encore une fois, les séquences décrites restent momentanément suspendues dans le temps et l'espace devant les yeux du lecteur pour qu'il puisse les admirer pleinement. Dans la version française il ne s'agit pas toutefois d'une substitution mécanique des formes nominales par des formes verbales, mais d'une médiation au niveau stylistique par le biais des moyens grammaticaux dont dispose le français. Par exemple, l'imparfait utilisé est un temps de description des paysages et des personnes [Przestaszewski,

1992 : 44] qui met au premier plan la durée de l'action¹⁰. Au niveau de la narration cela nous approche de l'effet semblable au ralentissement de l'action devant les yeux du lecteur. Ensuite, l'accumulation des articles indéfinis marque la singularité des substantifs. Ce moyen les fait extraire du contexte et du fond des événements, en créant ainsi **l'effet de réalité** à la manière décrite par Barthes [1982].

Les exemples cités jusqu'à présent illustrent une tendance fortement prononcée, mais il ne faut pas croire qu'il s'agit d'une règle absolue. En effet, le corpus analysé contient aussi des occurrences de choix traductifs qui gardent exactement le même type de phrases, souvent, de surcroît, avec une segmentation fidèle¹¹. En voici quelques exemples :

Wyszedł nie zamykając drzwi na klucz. Mógłbym skorzystać z okazji. Ale lepiej umrzeć. Dobrze by było zamknąć oczy i znaleźć się po drugiej stronie. Ładnie to wykombinowano, znaleźć się po drugiej stronie. Magiczne prześwity, tajemnicze zakamarki, niegłębokie przepaście. Uboga magia. Pusty pokój. Ciemnoszara lamperia obiega nagle ściany [Konwicki, 1995 : 13].

Il sortit sans tourner la clef. J'aurais pu en profiter. Mais mieux valait mourir. Fermer les yeux et se retrouver de l'autre côté ! De l'autre côté. Lueurs magiques, recoins mystérieux, abîmes peu profonds. Humbles sortilèges. Une pièce vide. Un revêtement gris sombre couvrait jusqu'à mi-hauteur les murs nus [Konwicki, 1994 : 20].

To chyba wiesz, że wszyscy przywódcy lecą do Moskwy. Globalny szczyt. Globalna zmowa przeciw Europie. Wielka uczta ludożerców wszelkich maści [Konwicki, 1995 : 29].

¹⁰ L'imparfait pittoresque (l'imparfait de narration) réduit le temps pratiquement au zéro [Przestaszewski, 1992 : 44], ce qui permet de percevoir les événements qu'il exprime non pas seulement en tant qu'une suite des changements successifs, mais comme des tableaux dynamiques.

¹¹ Les analyses détaillées de la totalité du corpus choisi nous permettent d'affirmer que ces contre-exemples constituent plutôt des exceptions à la tendance générale de la « normalisation » qui « suggère l'obéissance aux normes rédactionnelles de la langue cible » [Brzozowski, 2008 : 776].

Tu dois savoir que tous les responsables partent pour Moscou. Conférence au sommet. Complot global contre l'Europe. Grand festin des cannibales de tout crin [Konwicki, 1994 : 37].

– Ja nie lubię ludzi – odpowiedział Mühlhaus – nikogo. Nawet pana [Krajewski, 2007 : 52].

– Je n'ai aucune sympathie pour les gens, répondit Mühlhaus. Pour personne. Pas même pour vous [Krajewski, 2009 : 56].

Conclusion

Bien que les deux langues en question disposent des phrases averbales, donc des constructions parallèles au niveau grammatical, leur usage en polonais littéraire semble être plus répandu¹². L'observation reste particulièrement valable pour les textes littéraires analysés, ce qui confirme une différence des modèles stylistiques reconnus dans les deux écritures. L'accumulation des phrases nominales est une caractéristique saillante de l'écriture originale, mais elle va à l'encontre du canon stylistique attendu du texte littéraire classique en français au niveau de la cohésion interphrastique, du rythme et, souvent, de la segmentation des masses textuelles¹³.

¹² Nous appuyons cette constatation sur les travaux théoriques cités concernant la place et le rôle de la phrase averbale dans les textes littéraires, menés respectivement pour le polonais et le français. Afin de valider (ou réfuter) l'hypothèse, le recours aux études comparées sur les corpus beaucoup plus significatifs s'impose, ce qui dépasse de loin l'objectif du présent article.

¹³ Tous les ouvrages analysés ont été traduits par la même personne. Par conséquent, la possibilité d'une idiosyncrasie de la traductrice devrait être prise en considération en ce qui concerne ses choix sur le plan stylistique. Sans prétendre à des conclusions généralisantes par rapport à toute la littérature traduite, nous sommes persuadée que le passage fréquent à la structure canonique dans les textes littéraires ne s'explique pas uniquement par les préférences subjectives de Maryla Laurent, mais il repose sur les modèles discursifs intériorisés par le lecteur et le traducteur quant au registre littéraire classique, qu'ils soient conscients ou inconscients. Pour étayer notre conviction citons l'étude sur les traductions des textes anglais en français où l'auteur déplore l'effacement des phrases averbales dans la langue cible: « Chose étrange, dans les cas où, pour des raisons de registre, précisément, le texte anglais offre des énoncés sans verbes, les traducteurs n'exploitent pas toujours les

La phrase nominale fait partie du niveau microstructurel, toutefois son effacement a un impact sur l'organisation du niveau macrostructurel. Premièrement, il modifie le registre linguistique en le rehaussant. En plus, il affecte le dynamisme de l'organisation narrative dans la séquence descriptive.

La décision de ne pas effacer certaines occurrences de phrases nominales complique la tâche du critique de la traduction qui aurait préféré découvrir une stratégie homogène. Heureusement, elle rappelle en même temps que la métaécriture, que constitue la traduction, ne relève pas d'une production industrielle. Tout au contraire, il s'agit d'une création artistique complexe et à chaque fois unique qui résulte de l'interprétation de l'œuvre littéraire donnée.

Les quelques exemples évoqués n'épuisent nullement le sujet abordé, mais ouvrent plutôt une perspective intéressante d'investigations. À l'appui de cette opinion viennent par exemple les résultats des analyses que nous avons effectuées par rapport aux traductions des textes littéraires français vers le polonais et qui attestent de la réversibilité de la problématique abordée. Aussi, les constructions averbales sont-elles systématiquement introduites dans la traduction du roman *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

Elle a les traits d'une femme qui a peur. Ses yeux **scintillent** d'angoisse. Son visage est rose, doux, long, amaigri, grave. Elle **a** des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux **sont** simplement noués derrière la coiffe grise. Elle **porte** une robe grise, une fraise blanche. Elle **est** plus belle que jamais. Elle **est** penchée vers lui [Quignard, 2000 : 23].

Strach ściąga jej rysy. Przerazenie **Ø** w oczach. Jej twarz jest różowawa, łagodna, pociągła, wychudła, poważna. Pod oczami **Ø** sińce. Długie włosy **Ø** związane w prosty węzeł pod szarym czepkiem. **Ø** W szarej sukni w białej kryzie. **Ø** Piękniejsza niż kiedykolwiek. **Ø** Pochylona nad nim [Quignard, 2006 : 18].

possibilités du français dans ce domaine ; cette préférence pour un français plus classique avec phrases canoniques semble parfois obsolète, comme cela apparaît dans la comparaison de traductions effectuées à plusieurs décennies d'intervalle. » [Ballard, 1996 : 202].

L'insertion des structures averbales dans la version polonaise ci-dessus ne se résume pas à la décision prise au niveau des moyens grammaticaux disponibles dans le système de la langue cible. Elle permet d'adopter une perspective beaucoup plus large sur les facteurs qui influencent les choix traductifs. Ainsi le passage cité corrobore-t-il la loi de la standardisation croissante (*the law of growing standardization*) formulée par Gideon Toury [1995 : 268]. Elle stipule que les relations textuelles dans l'original sont souvent modifiées dans la version traduite en vue d'obtenir l'écriture plus standardisée et homogène que la langue source.

RÉFÉRENCES

Textes analysés

- Konwicki T. (1995), *Czytadło*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Konwicki T. (1994), *Roman de gare contemporain*, Robert Laffont, Paris.
- Konwicki T. (1997), *Dziura w niebie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Konwicki T. (1992), *Le Trou dans le ciel*, Critérion, Paris.
- Konwicki T. (2010), *Bohiń*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa.
- Konwicki T. (1990), *Bohini, un manoir en Lituanie*, Robert Laffont, Paris.
- Krajewski M. (2007), *Dżuma w Breslau*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Krajewski M. (2009), *La Peste à Breslau*, Gallimard, Paris.
- Mentzel Z. (2005), *Wszystkie języki świata*, Znak, Kraków.
- Mentzel Z. (2009), *Toutes les langues du monde*, Seuil, Paris.
- Quignard P. (2000), *Terrasse à Rome*, Gallimard, Paris.
- Quignard P. (2006), *Taras w Rzymie*, trad. K. Rutkowski, Vesper. Poznań.
- Rylski E. (2005), *Warunek*, Świat Książki, Warszawa.
- Rylski E. (2009), *La Condition*, Noir sur Blanc, Paris.
- Skarga B. (2008), *Po wyzwoleniu... (1944-1956)*, Znak, Kraków.
- Skarga B., (2000), *Une absurde cruauté, témoignage d'une femme au Goulag (1944-1955)*, La Table ronde, Paris.
- Terlecki W. (2000), *Drabina Jakubowa*, Czytelnik, Warszawa.
- Terlecki W. (1992), *L'Échelle de Jacob*, préface de Béatrice Didier, Robert Laffont, Paris.

Ouvrages théoriques

- Aristote (2011), *La Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris.

- Ballard M. (1996), « Énoncés sans verbes et registres en traduction », *Palimpsestes*, 10, pp. 179-206, <https://www.doi.org/10.4000/palimpsestes.1518>.
- Barthes R. (1968), « L'Effet de Réel », *Communication*, 11, pp. 84-89.
- Berman A. (1999), *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- Brzozowski J. (2008), « Le problème des stratégies du traduire », *Méta*, 53/4, pp. 765-781, <https://www.doi.org/10.7202/019646ar>.
- Charaudeau P. (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
- Gardes-Tamine J. (1990), *La Grammaire. 2/Syntaxe*, Armand Colin, Paris.
- Grevisse, M. (1993), *Le Bon Usage. Grammaire française*, Duculot, Paris – Louvain-la-Neuve.
- Habermas J. (2000), « Philosophie herméneutique et philosophie analytique, deux variantes complémentaires du tournant linguistique », trad. R. Rochlitz, dans : *Un siècle de philosophie 1900-2000*, Gallimard, Paris.
- Jakobson R. (1973), *Questions de poétique*, Seuil, Paris.
- Karolak S. (1999), « Verbum finitum » ; « Verbum infinitum », dans : Polański K. (red.), *Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław.
- Klemensiewicz Z. (1951), « Problematyka składniowej interpretacji stylu », *Pamiętnik Literacki*, 42/1, pp. 102-157.
- Kurkowska H., Skorupka S. (2001), *Stylistyka polska. Zarys*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Le Goffic P. (1993), *Grammaire de la Phrase Française*, Hachette, Paris.
- Małecki W. (2013), *Erotyczne peregrynacje. Filozofia antropologiczna Wilhelma von Humboldta*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań.
- Przestaszewski L. (1992), *Użycie czasów we współczesnym języku francuskim*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R. (2004), *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.
- Stolz C. (2006), *Initiation à la stylistique*, Ellipses, Paris.
- Toury G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Philadelphia.
- Wilmet M. (1997), *Grammaire critique du Français*, Hachette / Duculot, Paris.
- Wilson D. (2000), « Metarepresentation in Linguistic Communication », dans : Sperber D. (ed.), *Metarepresentation. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press.

RÉSUMÉ

Chaque écriture reflète une image individuelle et fragmentaire de la réalité servant de matière à la construction de l'univers (re)présenté dans l'œuvre. Cette vision subjective se réalise formellement à travers les macrostructures narratives qui sont le récit et la description. De par son caractère corollaire, la traduction littéraire peut être perçue en termes de métareprésentation comme une représentation discursive effectuée par le traducteur à partir de l'organisation artistique imposée par l'original.

L'article montre l'impact des techniques choisies pour la traduction des constructions nominales sur la dynamique de la narration et le mode de représentation utilisé dans la nouvelle écriture. Les analyses valident l'hypothèse selon laquelle les motifs des choix traductifs ne se résument pas dans les dissymétries grammaticales entre les deux systèmes linguistiques que sont le polonais et le français, mais résultent de facteurs relevant de modèles stylistiques préconstruits.

Mots-clés : traduction littéraire, métareprésentation, narration

ABSTRACT**Translation as Metarepresentation: Nominal Sentence in Narrative Macro-Structures**

The style of each writer reflects the individual and fragmentary reflection of non-linguistic reality, which serves as the building material of the world (re)created in a literary work. The formal realisation of this subjective vision takes place through narrative macro-structures, such as narration and description. By its nature, translation of a literary work can be seen as a metarepresentation: a discursive representation created by the translator based on an artistic organization imposed by the author of the original.

The aim of the article is to show how the translation techniques of nominal constructions influence the dynamics of the narrative and the way of representation inscribed in the new discourse. Our investigation confirms the hypothesis that the motives of the translator's choices are not limited to the grammatical asymmetries between the Polish and French language systems, but result from previous stylistic models.

Key words: translation of a literary text, metarepresentation, narration