

MAGDALENA MITURA

DES MICROSTRUCTURES AUX MACROSTRUCTURES
TEXTUELLES
LES MODIFICATIONS DE LA DIMENSION CONFIGURATIONNELLE
DES SÉQUENCES DESCRIPTIVES
DANS LA PERSPECTIVE TRADUCTOLOGIQUE

On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté.

P. QUIGNARD, *Terrasse à Rome*, p. 125

I. REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Il est d'usage, surtout chez les lecteurs non-spécialistes du domaine littéraire, d'associer le roman au fait de *raconter* des événements, donc au récit. La description semble alors être une composante subsidiaire du discours romanesque qui vient s'insérer comme une pause, souvent fâcheuse aux yeux du lecteur impatient et avide de savoir *ce qui va suivre* au point de passer outre ces séquences textuelles qui freinent le cours de la lecture.

Vu ainsi, le récit est perçu comme un déroulement d'événements ordonnés temporellement dont l'accès se fait dans la trame du roman. La disparité ontologique d'une telle vision est un fait patent, car elle allie trois entités distinctes qui sont la narration, l'histoire et le récit (GENETTE 1983 : 10). La première concerne le plan d'énonciation où le narrateur arrange des actions

Dr MAGDALENA MITURA – maître de conférences dans l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin ; adresse pour correspondance : Instytut Filologii Romańskiej UMCS, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, e-mail : madeleinem@interia.pl

racontées formant l'histoire. Ce n'est que le résultat de ses efforts qui constitue le récit à proprement parler. Dans les études narratologiques, le terme *récit* est polysémique et prend trois acceptions possibles (GENETTE 1972 : 71). Perpétuant le malentendu terminologique, il peut être synonyme d'histoire ainsi que de discours en tant que produit de la narration. Finalement, le récit est susceptible de dimension énonciative et recouvre le sens de l'acte de narrer.

Quoi qu'il en soit, les quelques éclaircissements théoriques que nous venons d'esquisser peuvent suggérer le caractère relativement inférieur, pour ne pas dire la quasi-absence, de la description dans l'organisation générale du récit¹. C'est pourtant cette parente pauvre de l'expression narratologique que nous voulons mettre au centre de nos analyses traductologiques. Le propos du présent article est de voir l'impact des techniques du traducteur entreprises dans la couche des microstructures textuelles (telles que les phrases, les séquences phrastiques à portée variable, et formant des îlots descriptifs²) sur l'écart survenu dans l'organisation et le fonctionnement de la séquence descriptive dans la traduction polonaise de *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard. Nous considérons en bloc les exemples de modifications intra- et interphrastique vu que dans la plupart des cas les passages commentés témoignent de l'interdépendance de ces deux niveaux d'analyse. Par conséquent, il nous serait impossible de les séparer sans introduire une distinction certainement souhaitable, mais artificielle par rapport à la complexité de la texture en question. Le paragraphe III.2.1. constitue la seule exception qui échappe à cette démarche.

¹ Illusion abolie depuis longtemps par les théoriciens. G. Genette (1969 : 57) remarque que la simple désignation traduit déjà une opération descriptive. L'observation reste valable également pour les verbes, comportant, eux aussi, une composante descriptive inhérente due à leur sémantisme. Tout cela amène le chercheur à constater que : « [...] la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non les mouvements sans objets) ».

² J. Sławiński (1992 : 195-196) ose l'hypothèse que, à plusieurs égards, la description semble être une forme d'énonciation narrative plus élémentaire que le récit. Il dit à ce sujet : « [...] minimalna *descriptio* znajduje się niżej w hierarchii jednostek tekstu narracyjnego niż minimalne opowiadanie. [...] opis wyłaniać się może już w obrębie prostego zdania nieopisowego. [...] Proces opowiadania krystalizuje się jakby „później” niż proces deskrypcji, to znaczy na wyższym poziomie organizacji tekstu; dla jego zaistnienia konieczne są relacje międzyzdaniowe ».

II. LA DESCRIPTION – QUELQUES NOTIONS DE BASE

Avant de devenir un terme contingent de la narratologie, la description se cantonne à la rhétorique. Utilisée dans le genre judiciaire et épideictique, elle sert de preuve, tandis que dans la poésie, elle rivalise avec la peinture dans la représentation ornementale des personnes, objets, lieux et scènes. Le rapprochement vers la littérature fait ressortir ses formes qui sont des *topoi*, parmi lesquels les plus connus sont *locus amœnus* – l’endroit idéal, et son contraire – *locus terribilis*, deux concepts devenus clichés littéraires (GARDES-TAMINE, HUBERT 1996 : 57).

La description affirme son statut littéraire, et plus précisément romanesque, avec l’apparition du roman réaliste où elle présente les choses dans la perspective du narrateur omniscient, donc objectif. Plus tard, elle commence à être attribuée aussi bien au narrateur qu’au personnage pour devenir avec l’avènement du Nouveau Roman une forme principale de la présentation de l’univers romanesque (cf. SŁAWIŃSKI 2002 : 358).

Traditionnellement, la différence fondamentale entre la narration et la description repose sur une dichotomie référentielle, attribuant respectivement les actions et les événements au premier mode de la représentation et les objets et les personnages au deuxième. Adhérer à une telle vision serait de nouveau simpliste, car un simple coup d’œil suffit pour constater la présence des actes dans l’espace du descriptif. Par conséquent, il semble nécessaire de tracer ailleurs la ligne démarcatrice séparant ces deux modes d’énonciation narrative. Le facteur différenciateur beaucoup plus adéquat mentionné par différents chercheurs est la nature de la relation temporelle entre le temps de l’écriture et celui du monde raconté. Notamment, de par sa successivité, la narration reflète la concaténation temporelle des faits racontés. Donc, les temps de l’énonciation et de l’énoncé s’alignent d’une certaine manière. Par contre, la description instaure une enclave dans ce parallélisme. Toujours linéaire dans ses moyens scripturaux, elle vise quand même la simultanéité et l’instantanéité des éléments concernés.

Très souvent, la délimitation de la description n’est pas une opération évidente car celle-là ne se détache pas sagement du récit au gré du théoricien de la littérature sous forme de longs passages autonomes auxquels Zola ou Balzac nous ont habitué. D’autant plus que sa fonction de base – créer un cadre pour la séquence narrative – la positionne dès le début dans

la dépendance de la trame narrative³. Les indices qui signalent la description⁴, pourtant sous réserve de ne pas la détecter obligatoirement sont :

- l'organisation interne du lexique dans la séquence descriptive (réseaux sémantiques métonymiques et métaphoriques, prévisibilité pour le lecteur) ;
- les marques délimitatives au sein du récit (formules d'ouverture, de clôture, perspective de la description, sa motivation) ;
- les moyens grammaticaux (temps présent et passé à valeur non perfective ; prédication qui sémantise le vocabulaire par les verbes existentiels, duratifs, habituels, omnitemporels et les verbes d'état ; emploi fréquent des épithètes et des compléments circonstanciels).

Ajoutons encore que l'approche diachronique des phénomènes descriptifs montre également l'évolution de leurs fonctions diégétiques. Focalisée sur l'ornementalité à ses débuts rhétoriques, la description est devenue avec le roman réaliste l'endroit où l'univers présenté trouve son ancrage et acquiert par cela son statut ontologique dans la représentation textuelle (cf. BARTHES 1968 : 88). En outre, dans la macrosyntaxe du texte narratif, les passages descriptifs organisent la dynamique du récit et assurent l'unicité des modules qui le composent.

III. LA DESCRIPTION DANS LA TRADUCTION : TEXTE-CIBLE VS TEXTE-SOURCE

Le lecteur friand d'une intrigue palpitante restera certainement sur sa faim après la lecture de *Terrasse à Rome*. L'histoire d'un graveur du XVII^e siècle est très peu compliquée. En plus, sur le plan narratif elle est saccadée en de courts chapitres-épisodes et racontée sans respecter la concaténation chronologique. Des va-et-vient continus entre les éléments biographiques de la vie de Geoffroy Meaume, le monde de ses rêves et souvenirs et celui des scènes de gravures présupposent décidément un lecteur prêt à un effort de coopération

³ A. Wilkoń (2002 : 135) dit à ce propos : « Opis ma strukturę językową o wiele bardziej złożoną od narracji. [...] Mogą się jego składniki (części zdania, zdania, sekwencje) w sposób niemal dowolny wbudowywać w tekst narracyjny lub komentujący, nie burząc jego semantycznego porządku, twardego duktu zdań narracyjnych. Opis dysponuje wielką ilością środków językowych i różnymi ich kombinacjami ».

⁴ Pour une étude détaillée des ces facteurs se référer aux travaux de P. Hamon, par exemple : « Les signaux du descriptif », *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981, p. 65-72.

dans le contrat de lecture, et non pas un lecteur d'histoires. En revanche, le lecteur qui ne sera pas rebuté par le déchiffrement des liens cachés trouvera sa gratification dans une écriture qui à travers les moyens stylistiques sobres parle de choses essentielles, telles que l'amour, le destin et l'art.

La lecture comparée de l'original et de sa traduction nous a permis de constater que les divergences au niveau des macrostructures descriptives résultent de deux types de phénomènes. Le premier, un facteur *externe*, se réalise dans la focalisation. Le deuxième, le facteur *interne*, regroupe des procédés variés qui concourent tous à altérer la dynamique des passages descriptifs.

1. LA FOCALISATION

Le narrateur de *Terrasse à Rome* est extradiégétique, c'est une voix effacée dans un récit non focalisé. Pourtant, ce type de focalisation change parfois dans les séquences descriptives. Tout comme dans l'exemple suivant où le narrateur assume son point de vue dans le verbe de perception :

(1a) Pointe sèche presque complètement blanche. **On perçoit** une forme derrière des balustres rongés par la lumière. Homme âgé, les yeux fermés, à la barbe blanche, la main entre ses jambes, sur une terrasse, à Rome, au crépuscule, dans la troisième heure du jour, dans le rayonnement d'or du dernier soleil, dans le bonheur d'être libre et dans celui de vivre, entre le vin et le songe. (68)⁵

Le déplacement le plus naturel de la focalisation s'opère dans les intrusions du discours direct. Les verbes que nous avons mis en gras témoignent explicitement l'orientation de la perspective selon le regard du locuteur mentionné dans l'incipit :

(2a) La description de Gaston Le Breton est la suivante : «[...] À gauche, sur le carton qui est placé sur la table, au-dessous de la main gauche, **on lit** en toutes lettres [...]. Toute la lumière dont **on ne voit pas** la source, est portée sur le ventre [...]». (88-9)

Les verbes de perception jouent un rôle important dans l'économie du récit puisqu'ils constituent des endroits hybrides de fusion de la narration et

⁵ Tous les exemples proviennent du roman *Terrasse à Rome* et de sa traduction polonaise mentionnés dans les références bibliographiques. Les nombres entre parenthèses signalent la page de la citation.

du monde raconté (cf. SŁAWIŃSKI 1992 : 210-211). La voix de celui qui raconte cesse ici de feindre d'être anonyme et neutre pour ressurgir à la surface du texte et concrétiser sa source.

La lecture des passages polonais correspondants révèle des modifications considérables dans ce rapport :

- (1b) Sucha igła, rycina prawie całkowicie biała. Ø Sylwetka za balustradą prześwietloną słońcem. Na tarasie w Rzymie, o zmierzchu, u schyłku dnia, w ostatnich złotych promieniach słońca. Stary mężczyzna, oczy zamknięte, biała broda, dłoń między udami, uradowany wolnością, życiem, zawieszony między winem i snem. (52)
- (2b) Opis Gastona Le Breton jest następujący : „[...] Po lewej stronie, na arkuszu rozłożonym na stole, pod jego lewą ręką Ø napis : [...]. Całe światło, pochodzące z **niewidocznego** źródła, skupia się na brzuchu [...]”. (68)

Les fragments descriptifs dans l'original sont insérés dans le champ de perception soit du narrateur, soit du personnage. L'effacement des verbes en question, pour peu signifiant qu'il puisse paraître, nivelle ce regard complètement dans le fragment (1b) et dissout la cohérence interne de la prise en charge de la description par le personnage dans (2b). On mesure la distorsion créée par ces omissions pour le lecteur polonais puisqu'il reçoit un texte avec une autre disposition diégétique.

2. LA DYNAMIQUE DE LA DESCRIPTION

Force nous est de constater que les indices stylistiques qui peuvent influencer la rythmicité du texte sont de nature protéiforme : discursive, syntaxique, sémantique ou bien morphologique. Dans les textes analysés, les distorsions de la dynamique des séquences descriptives recourent des phénomènes tels que les relations cohésives à portée interphrastique, la prédication, les temps verbaux et les fonctions sémantiques des constituants phrastiques.

2.1. *L'agencement interne des séquences*

La première manifestation sur laquelle nous voulons nous attarder concerne les procédés cohésifs. Il s'avère que l'organisation interphrastique des extraits descriptifs connaît des modifications lors du passage de l'original vers la traduction polonaise. Cette remarque est corroborée par les extraits suivants :

- (3a) La jeune femme ne parle jamais. [...]. **Elle** a dix-huit ans. **Sa posture** est timide au point qu'elle semble un peu bossue. **Elle** a un long cou. **Elle** est toujours vêtue de vêtements stricts et gris. (14)
- (3b) Dziewczyna ciągle milczy. [...]. **Ma** lat osiemnaście. **Wydaje się** tak nieśmiała, że sprawia wrażenie nieco przygarbionej. **Ma** długą szyję. **Zawsze** ubrana skromnie i szaro. (10-11)

Les deux fragments ont pour point commun une progression thématique, c'est-à-dire un thème constant avec la reprise du même élément thématique en position de sujet. La différence réside pourtant dans le fait que le sujet polonais reste implicite et n'entre pas directement dans le réseau cohésif de la surface textuelle. L'original réalise la reprise du groupe nominal antécédent à l'aide de la pronominalisation (3 fois) et de l'anaphore nominale infidèle par association (*sa posture*) tandis que les têtes des phrases traduites sont des verbes et un adverbe.

À l'évidence, ces dissymétries au niveau grammatical influencent la couche macrostructurelle. La continuité de la traduction est plus prononcée : les connexions interphrastiques sont de type mou (*zdania „miętko” otwierane*) (SŁAWIŃSKI 1992 : 197) qui à cause de sa parenté de structure avec celle de la narration, intègre la description d'une manière plus souple dans le récit. L'original, par contre, progresse à travers des contiguïtés dures (*zdania „twardo” otwierane*). Cette disposition trace nettement la frontière de la description par rapport aux parties narratives, car elle reflète la prédilection de celle-ci pour l'énumération pure et simple, sa forme la plus rudimentaire.

Par ailleurs, au niveau stylistique, la reprise *dure* semble être un trait saillant de l'écriture quignardienne, ce qu'attestent d'autres passages. Ainsi, à l'appui de notre hypothèse, avons-nous choisi :

- (4a) Il s'approcha de Marie pour l'aimer. [...]. **Ses seins** étaient durs. **Ses lèvres** étaient épaisses et douces. **Son sexe** était humide. **Elle** sentait une odeur merveilleuse. (73)
- (4b) Zbliżył się do Marii, by ją kochać. [...]. **Miała** twarde piersi. **Wargi** szerokie i miękkie. **Krocze** wilgotne. **Cudownie** pachniała. (57)

Il devient évident que l'écrivain ne diversifie pas consciemment les moyens stylistiques. Nous sommes face à une monotonie syntaxique et lexicale très prononcée dans l'énumération à l'inclusion métonymique. Le lecteur polonais appréciera sans doute le souci du traducteur d'éviter la répétition du schéma, le prix à payer reste, tout de même, la perte de la caractéristique textuelle.

Certes, la fréquence des adjectifs possessifs dans le système de la langue polonaise est beaucoup moins élevée. Le maintien de ses formes au début des trois phrases consécutives (*Jej piersi były ... Jej wargi były... Jej krocze było ...*), quitte à susciter un effet d'uniformité syntaxique, assurerait la fidélité stylistique et, par cela, le respect de la dimension éthique de la traduction⁶.

2.2. La suppression de l'expansion prédicative

Nous avons relevé plusieurs occurrences où la forme verbale de l'original trouve son équivalent dans la suppression du verbe dans le texte polonais. Le plus souvent, l'intervention du traducteur se fait par rapport au verbe *être*, mais elle peut concerner également d'autres verbes. Cette technique propose deux cas de figure.

Premièrement, le verbe seul est supprimé sans qu'il lui soit substitué une partie de discours quelconque, comme le témoignent les exemples suivants :

- (5a) Tel **est** le premier rêve. Il **est** en couleurs. (116) / (5b) Oto \emptyset pierwszy sen. \emptyset Kolorowy. (91)
- (6a) Le soleil **est** au zénith. [...]. Le reste de la pièce **est** nu. (126) / (6b) Słońce \emptyset w zenicie. [...] Reszta pomieszczenia \emptyset pusta. (99)
- (7a) C'était une oreille humaine dans un bocal. Elle **était devenue** très pâle. Elle **était** aussi transparente que les mains que les grenouilles ont au bout de leurs bras. (30) / (7b) We flakonie pływało ludzkie ucho. Ucho \emptyset bardzo blade. \emptyset Tak przezroczyste, jak pazurki żab kończące ich łapy. (24)
- (8a) **Il fait** très froid. (13) / (8b) \emptyset Bardzo zimno (10)
- (9a) **Il fait** sombre. (73) / (9b) \emptyset Ciemno. (57)

Souvent, cette stratégie s'accompagne de la suppression des constituants cohésifs explicites, comme dans les exemples :

- (10a) Il faisait doux. **C'était** la fin de l'été. Les buissons **étaient** pleins de mûres. (55) / (10b) Było ciepło. \emptyset Schyłek lata. \emptyset Pełno jeżyn. (42)
- (11a) Meaume est allongé sur une paille. **C'est** une chaumière de berger, toujours dans la campagne romaine. (100) / (11b) Meaume leży na słomianym wyrku. \emptyset W pasterskim szałasie, w Kampanii Rzymskiej (sic!). (78)

⁶ A. Berman (1995 : 91-95) propose d'appuyer le jugement final du texte-cible sur deux facteurs qui sont *la poéticité* et *l'éthicité*. La première permet d'appréhender la traduction en tant que création d'un nouveau tissu textuel qui doit *tenir* grâce à son esthétique interne. La deuxième concerne la dimension éthique et vise le respect de l'original.

Vu le sémantisme des verbes, leur suppression peut occasionnellement changer le statut de type énonciatif et faire qu'une phrase narrative tende imperceptiblement vers une proposition descriptive :

(12a) Maume la **suiivit**. (73) / (12b) Maume \emptyset za nią. (57)

(13a) Puis les deux ombres **arrivent** dans la nef noire. (41) / (13b) W czarnej nawie \emptyset dwa cienie. (32)

Deuxièmement, le traducteur peut opter pour l'omission complète de toute la subordonnée relative ou bien il l'efface en faveur de participes passés à valeur adjectivale :

(14a) Le deuxième dessin fut pour le grand rouleau des vagues **qui se dresse**. Le troisième, des pêcheurs **qui portaient** leur nasse sur le sable mouillé et luisant. Puis ce fut un pêcheur d'huîtres **qui traîne** son râteau derrière lui. (50) / (14b) Drugi rysunek przedstawiał **powstającą** wielką falę. Trzeci – rybaków **ciągnących** więcierze po piasku mokrym i połyskliwym. Kolejny – poławiacza ostryg \emptyset z grabiami. (38)

D'une manière générale, l'absence de formes verbales concourt plus fortement à l'impression du *nunc* de la scène décrite qui reste étalée dans l'espace de la lecture. L'emploi fréquent et systématique de syntagmes nominaux ou de prédicats statiques immobilise l'image en dehors de la temporalité et la fixe devant les yeux des lecteurs.

Le fragment suivant est particulièrement intéressant pour le jugement du processus traductif :

(15a) **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. (23) / (15b) Strach **ściąga jej** rysy. Przerazenie \emptyset w **oczach**. Jej twarz jest różowawa, łagodna, pociągła, wychudła, poważna. Pod oczami $\emptyset \emptyset$ sińce. Długie włosy \emptyset związane w prosty węzeł pod szarym czepkiem. $\emptyset \emptyset$ W szarej sukni w białej kryzie. $\emptyset \emptyset$ Piękniejsza niż kiedykolwiek. $\emptyset \emptyset$ Pochylona nad nim. (18)

Les interventions opérées affectent plusieurs phénomènes à la fois : les modifications sémantiques des verbes, les procédés cohésifs interphratiques, l'organisation syntaxique au niveau phrastique, l'élimination des formes ver-

bales. La densité des changements introduits sur une étendue si restreinte focalise l'apport de la subjectivité du traducteur et montre clairement qu'il réalise son projet traductif, différent de la poétique de l'original. Pascal Quignard n'a pas peur des répétitions lexicales ni des constructions syntaxiques basiques sur le modèle : *sujet* (de préférence sous forme de pronom personnel) + *prédictat* + *complément/attribut*. La version polonaise apporte une texture complètement différente qui efface les traits stylistiques de l'original. Ayant probablement le souci de rompre la monotonie des constructions quignardiennes, le traducteur en fait une succession saccadée de phrases, pour la plupart, nominales, sans articulation autre que l'archi-thème de la description.

Précisons que nous n'objectons rien à la poéticité de la solution proposée, d'autant plus qu'elle est réalisée d'une manière conséquente. Un lecteur n'ayant pas la possibilité de recourir à la lecture comparée se sentira sans doute satisfait à bien des égards par la stylistique proposée. Le seul reproche que nous formulons quant aux décisions du traducteur surgit dans l'espace entre les deux textes et il concerne la fidélité au projet prévu par l'écrivain.

2.3. *Le critère morpho-sémantique – les temps verbaux*

Comparons les passages suivants :

(16a) Il avait le visage couvert de sueur. Le linge qui entourait son cou rougissait de sang. Ses yeux **pleuraient**. Son nez **coulait**. (104) / (16b) Twarz miał zlaną potem. Szarpie wokół szyi nasiąkły krwią. Oczy **zalne** łzami. Nos **zasmarkany**. (80)

L'imparfait de l'original devient sous la plume du traducteur un participe présent. Tandis que la première forme verbale présente l'action dans son déroulement, la deuxième décrit sa phase finale. Au lecteur français, le texte déploie une image dynamique dont les composantes bougent car les actions sont en train de se passer. Par contre, le lecteur polonais voit une image statique comportant les résultats de ces actions. Encore une fois les modifications microstructurelles déforment la macrostructure car les formes de l'imparfait confrontées aux participes procurent un effet de dynamisation, donc de narrativisation de la description.

Le décalage est moins significatif dans le cas du passé composé grâce à sa valeur perfective intrinsèque :

- (17a) Grand cimetière d'or. C'est un immense jardin complètement abandonné. [...]. Les pierres **ont bougé**. Dalles que les neiges aidées des siècles et des vents **ont disjointes**. La mousse les **a gagnées**. Le lierre a englouti les stèles. (40) / (17b) Wielki złoty cmentarz. **Ø** Ogromny ogród całkowicie opuszczony.[...]. Kamienie **poruszone**. Płyty **rozłamane** przez śniegi, stulecia i wiatry. Porasta je mech. Bluszcz pokrył stele. (31)

2.4. *La répartition des fonctions sémantiques des constituants phrastiques*

Le dernier facteur provoquant les distorsions dans la dynamique de la description est la disposition des fonctions sémantiques réalisées par certains constituants au niveau de la phrase. Dans le passage que nous allons analyser, Pascal Quignard fait des éléments du paysage un agent causal animisé des actions, ne serait-ce par le sémantisme des verbes employés, que par leur distribution phrastique :

- (18a) Hors de sa maison sur le mont Aventin, il portait un grand chapeau de paille sous lequel son visage perdait toute apparence. **Les longues murailles** de Rome, à l'ombre bleue comme les requins, guidaient ses pas. Et **l'ombre**, selon l'heure, dessinait son tour. **Les jardins, les vignes, les bosquets d'ormes, les champs, les ruines. Les masses des bougainvillées** qui pendaient des vieux murs. **Toits de tuile** débordant sur les ruelles pleines de terre et de mousse glissante. (61)

Et dans la traduction nous trouvons :

- (18b) Poza domem na Awentynie { **Ø = il** } nosił wielki słomiany kapelusz, pod którym nie widziano jego twarzy. { **Ø = il** } Zanurzał się w błękitnych jak rekiny cieniach rzucanych przez wysokie mury obronne Rzymu. I **cień**, zależnie od pory, wyznaczał mu drogę. { **À travers** } Pośród ogrodów, winnic, wiaźów, pól, ruin. { **À travers** } Pośród zwojów bugenwilli zwisających ze starych murów. { **À travers** } Pośród dachówek wystających nad zaułki pełne kurzu i śliskiej mazi. (47)

Visiblement, le traducteur n'a pas détecté le réseau sémantico-syntaxique, pourtant très lisible. Peut-être, a-t-il essayé de pallier le manque présumé de cohérence interphrastique avec la répétition lexicale de l'adverbe *pośród* reléguant pourtant ainsi les sujets des phrases françaises en position de compléments circonstanciels. La conséquence néfaste de la technique choisie est la destruction de la dynamique réalisée dans l'original par le décor qui passe dans la traduction au deuxième plan.

Il arrive aussi que le lecteur soit confronté à une disposition inverse des fonctions sémantiques comme l'atteste l'exemple suivant :

(19a) **Il** était d'une laideur plus repoussante encore qu'à l'accoutumée. (104) / (19b)
Jego brzydota odrzucała jeszcze bardziej niż zwykle. (80)

Cette fois-ci, c'est dans la traduction qu'une caractéristique du héros exprimée sous forme du sujet de la phrase acquiert la capacité d'agir et de provoquer un certain comportement.

IV. CONCLUSION

Nous ne pouvons pas adhérer complètement à la conviction de G. Genette (1969 : 60-61) selon qui « [...] en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit »⁷.

Les analyses effectuées donnent le droit de voir dans la description un endroit privilégié qui dévoile l'attitude de l'écrivain, donc sa vision poétique de l'univers, renfermée dans l'écriture. Même si le texte littéraire contient toujours une dose d'informations, son essentiel consiste à présenter une image subjective d'un monde étant lui-même la construction poétique de l'écrivain, ce qui implique la sélection subjective de ses éléments. Par conséquent, la caractéristique intrinsèque de l'œuvre est la manifestation conçue comme la présence d'un certain monde total. La nature corollaire de l'acte traduisant fait que l'œuvre traduite devient « la manifestation d'une manifestation » (BERMAN 1999 : 76) unique pour chaque texte.

Les passages examinés ci-dessus confirment le statut particulier des zones descriptives en tant que structures textuelles propices à l'interprétation de l'univers que l'écrivain et le traducteur en font par le prisme de leurs poétiques respectives.

Quant au jugement traductologique, notre propos n'est pas de conclure au commentaire négatif des écarts observés par rapport à l'original, mais plutôt de faire ressortir combien les solutions du traducteur, même les plus pon-

⁷ Opinion dont les échos se feront sentir également dans les travaux polonais. Sławiński (1992 : 200-2001) constate que l'organisation syntaxique est secondaire pour la description. Le facteur organisateur de celle-ci étant, selon le chercheur, la configuration lexico-sémantique.

ctuelles et apparemment insignifiantes, contribuent à l'organisation macro-textuelle du nouveau texte. Le projet traductif de Krzysztof Rutkowski, bien qu'il réponde au critère de la *poéticité* grâce à la cohérence stylistique des procédés choisis, semble aller à l'encontre de l'écriture quignardienne sur le plan de l'*éthicité*.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS ANALYSÉS :

- QUIGNARD, P. (2000) : *Terrasse à Rome*, Paris : Gallimard.
 — (2006) : *Taras w Rzymie*, trad. K. Rutkowski, Poznań : Vesper.

ÉTUDES CRITIQUES :

- BARTHES, R. (1968) : *L'Effet de Réel*, „Communication” 11, p. 84-89, www.persee.fr
 BERMAN, A. (1995) : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.
 — (1999) : *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris : Seuil.
 GARDES-TAMINE, J., HUBERT, M.-C. (1996) : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : Armand Colin.
 GENETTE, G. (1969) : *Frontières du récit*, in : id., *Figures II*, Paris : Seuil, p. 49-69.
 — (1972) : *Figures III*, Paris : Seuil.
 — (1983) : *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.
 HAMON, P. (1972) : *Qu'est-ce qu'une description?*, „Poétique” 12, p. 465-485.
 — (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette.
 SŁAWIŃSKI, J. (1992) : *O opisie*, in : id., *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa : Wyd. PEN, p. 189-213.
 SŁAWIŃSKI, J. (éd.) (2002) : *Słownik terminów literackich*, Wrocław : Ossolineum.
 WILKOŃ, A. (2002) : *Ponadgatunkowe struktury tekstowe*, in : id., *Spójność i struktura tekstu*, Kraków : Universitas, p. 107-193.

OD MIKROSTRUKTUR DO MAKROSTRUKTUR TEKSTOWYCH MODYFIKACJE WYMIARU KONFIGURACYJNEGO SEKWENCJI DESKRYPTYWNYCH W PERSPEKTYWIE TRADUKTOLOGICZNEJ

Streszczenie

Tematyka artykułu sytuuje się w obszarze krytyki przekładu literackiego. Jego celem jest analiza korelacji między wyborami translatorskimi na poziomie jednostek języka a funkcjonowaniem struktury tekstowej wyższego rzędu, jaką jest sekwencja deskryptywna wbudowana w opowiadanie. Zastosowana metodologia łączy w sobie narzędzia literaturoznawcze i językoznawcze, co uznano za konieczne, biorąc pod uwagę naturę badanego dwutekstu literackiego. Następnym jest fakt skoncentrowania analiz wokół dwu obszarów kluczowych dla przekładu powieści *Terrasse à Rome* Pascala Quignarda: wyznaczników leksykalnych punktu widzenia narratora oraz dynamiki sekwencji opisowej. Na ostatnie zagadnienie składają się zjawiska takie jak : międzyzdaniowe relacje spójnościowe, predykaty werbalne,

stylistyczna funkcjonalność form czasowych oraz zależność między dystrybucją funkcji składniowych i semantycznych.

Przeprowadzone analizy porównawcze uprawniają do podważenia statusu opisu jako struktury wtórnej w stosunku do opowiadania, nieposiadającej charakterystycznych dla siebie środków organizacji tekstowej. Ponadto poczynione obserwacje dowodzą, że nawet drobne z pozoru interwencje tłumacza uwidaczniające się np. w eliminacji pojedynczych czasowników czy w zmianie sposobu łączliwości zdań skutkują znacznymi przesunięciami na poziomie stylu sekwencji opisowych w stosunku do oryginału.

Powyższe stwierdzenia skłaniają do upatrywania w tej makrostrukturze wypowiedzi narracyjnej uprzywilejowanego miejsca tekstowego, pozwalającego dostrzec indywidualną poetycką wizję świata zamkniętą przez pisarza/tłumacza w zaproponowanych środkach stylistycznych.

Streścila Magdalena Mitura

Mots clefs : traduction, description, cohésion, focalisation, écriture.

Słowa kluczowe: przekład, opis, relacje spójnościowe, punkt widzenia, styl.

Key words: translation, description, cohesion, point of view, style.