

REVUE DE
LINGUISTIQUE
FRANÇAISE
DIACHRONIQUE

9
2022

DIACHRONIQUES

TRADUCTION
ET DIACHRONIE

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

TRADUCTION ET DIACHRONIE

Métanarration, métalepse et métalangage dans l'œuvre de David Albahari et chez ses traducteurs · Sara Ralić

HILLA KARAS & HAVA BAT-ZEEV SHYLDKROT

Traduction et diachronie : enjeux théoriques

THIERRY PONCHON

L'expression de la modalité épistémique dans la traduction par Jean de Meun (*Li Livres de confort de Philosophie*) de la *Consolatio Philosophiæ* de Boèce

REVITAL REFAEL-VIVANTE

Préface du traducteur hébreu médiéval aux œuvres littéraires étrangères au Moyen Âge

TOVI BIBRING

« Quand les loups étaient trilingues » : questions de traduction et d'interprétation d'une fable médiévale

ALAIN CORBELLARI

Michaut, Pauphilet... et Bédier : la querelle d'*Aucassin et Nicolette*

NITSA BEN-ARI

Les traductrices : métaphores de genre et combat de statut

SARA RALIĆ

Métanarration, métalepse et métalangage dans l'œuvre de David Albahari et la voix de ses traducteurs

OLIVIER SOUTET

Traduire pour lire, traduire pour dire. Quelques considérations linguistiques sur le rôle de la traduction du missel de Trente au missel de Vatican II

ISBN de ce PDF :
979-10-231-3099-7

Diachroniques

n° 9 – 2022

Revue de linguistique française diachronique

Traduction et diachronie

Traduction et diachronie

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN édition papier : 979-10-231-0694-7
© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN de ce PDF : 979-10-231-3099-7
© Sorbonne Université Presses, 2023

Mise en page 3d2s (Paris)/Emmanuel Marc Dubois (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

MÉTANARRATION, MÉTALEPSE ET MÉTALANGAGE
DANS L'ŒUVRE DE DAVID ALBAHARI
ET CHEZ SES TRADUCTEURS

Sara Ralić

Université de Bourgogne, EA 4178 CPTC

169

DIACHRONIQUES 9 • SUP • 2022

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Cette étude se situe au centre du triangle interdisciplinaire formé par les sciences du langage, la traductologie et la littérature. Même si l'association entre ces trois champs paraît évidente¹, il est nécessaire d'élucider certaines questions posées par l'intégration théorique et la mise en rapport des concepts relevant de la narratologie, de la linguistique et de la traductologie. Il s'agit, respectivement, de la métalepse et de la métanarration, du défigement et du métalangage y afférant, et de la présence discursive du traducteur. L'œuvre de David Albahari² en est l'élément cohésif qui constitue ainsi le nœud de notre analyse. Elle se caractérise par un souci constant envers les niveaux linguistique et stylistique de l'expression littéraire de sorte que, dans la prose d'Albahari, le travail sur la langue est aussi important que le travail sur la fiction. Il s'agira donc, dans un premier temps, de dégager la spécificité de cette

- 1 Selon Henri Meschonnic, seulement réunies, la théorie de la traduction, la théorie de la littérature et la théorie du langage peuvent donner une réponse aux problèmes du discours (voir *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999).
- 2 David Albahari, représentant de la littérature postmoderne serbe, est né en 1948 en Yougoslavie dans une famille juive. Après l'éclatement du pays, il quitte Belgrade pour s'expatrier au Canada (en 1994).

écriture narrative contemporaine du xx^e siècle. La spécificité en question résulte d'un phénomène narratif, celui de métalepse, notion inaugurée par Gérard Genette³ en narratologie. C'est un phénomène paradoxal qui, en engendrant des transgressions des frontières narratives, trouble et inquiète, car il supprime les frontières entre le monde du narré et le monde de la narration. Nous nous interrogerons, dans un second temps, sur les problèmes d'interprétation – qui est le point de départ de toute traduction – que soulève la métalepse.

170

Nous nous intéresserons par la suite, à l'instar d'Emer O'Sullivan, l'un des rares chercheurs à avoir relié les domaines théoriques de la narratologie et de la traductologie, à la relation entre la voix du narrateur du texte et la voix du narrateur de la traduction (« *the voice of the narrator of the translation*⁴ ») de ce texte. La voix en tant que présence⁵ dans le texte est une notion empruntée à la narratologie et appliquée à la traductologie⁶. Afin de mettre en examen les stratégies narratives dans l'œuvre d'Albahari et dans les traductions correspondantes, il convient de délimiter le champ de notre étude à l'intérieur de la traductologie. Parmi tous les acquis de la traductologie contemporaine, nous souhaitons nous focaliser sur le thème appartenant au champ de la poétique de la traduction et de l'éthique du traducteur en bornant notre propos à la subjectivité en traduction. Loin de renvoyer à une image d'inconsistance, ce concept constitue, à notre avis, un principe d'ouverture et permet de faire progresser la traductologie. Certains iront jusqu'à dire que toute traduction est subjective⁷. Cette constatation générale a pour corollaire que l'on accorde finalement, dans l'acte de

3 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

4 Emer O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, trad. Anthea Bell, Abingdon/New York, Routledge, 2005, p. 109.

5 Nous ne tiendrons pas compte des interventions paratextuelles du traducteur, telles que les notes infrapaginales, qui sont les conséquences les plus explicites de la présence du traducteur.

6 La « voix du traducteur », cachée ou bien très présente, est un concept mis en avant par Theo Hermans surtout (voir « The translator's voice in translated narrative », *Target: International Journal of Translation Studies*, vol. 8, n° 1, 1996, p. 23-48).

7 Voir, par exemple, Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., et Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

traduire, une place bien méritée au traducteur dont on a vanté jusqu'à récemment « l'invisibilité », ainsi que sa capacité à créer « l'illusion de la transparence » (« *the illusion of transparency*⁸ ») que Lawrence Venuti critique sévèrement en rappelant l'illusion dans laquelle se trouve le lecteur d'une traduction en croyant entendre toujours la voix de l'auteur et non pas celle du traducteur. Il s'agit d'un concept similaire à la « traduction effaçante⁹ », condamnée farouchement par Henri Meschonnic.

Jean-René Ladmiral, comme tant d'autres spécialistes du domaine, a souligné avec beaucoup de pertinence cette même « illusion positiviste d'objectivité¹⁰ ».

Notre corpus est composé de trois œuvres d'Albahari et de leurs traductions françaises correspondantes : 1) le récit *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*¹¹, publié en 1982 et traduit en français sous le titre *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes* en 2003¹² ; 2) le roman *Cink*¹³, publié en 1988 et traduit en français sous le titre *Tsing* en 2004¹⁴ ; et 3) le roman *Kratka knjiga*¹⁵, publié en 1993 et traduit en français sous le titre *Le Livre bref* en 1998¹⁶. L'analyse du corpus nous permettra d'un côté de dégager les principaux indices de la voix du narrateur dans les trois œuvres considérées et, de l'autre, de confirmer, dans la perspective traductologique, que la

8 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: a History of Translation* [1995], London/New York, Routledge, 2^e éd., 2008.

9 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 21.

10 Jean-René Ladmiral, « Le prisme interculturel de la traduction », *Palimpsestes*, 11, « Traduire la culture », dir. Paul Bensimon et Didier Coupaye, 1998, p. 15-30, ici p. 18.

11 David Albahari, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima* [1982], dans *Opis smrti*, Beograd, Srpska književna zadruga, 2004, p. 102-111.

12 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, dans *Anthologie de la nouvelle serbe (1950-2000)*, éd. Milivoj Srebrot, Larbey, Gaïa, 2003, p. 325-335.

13 *Id.*, *Cink*, Beograd, Stubovi kulture, 2004.

14 *Id.*, *Tsing*, trad. Mireille Robin, Paris, Éditions Est-Ouest internationales, 2004.

15 *Id.*, *Kratka knjiga*, Beograd, Narodna knjiga, 1997.

16 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. Ljiljana Huibner-Fuzellier et Raymond Fuzellier, Montréal/Paris, Balzac-le Griot, 1998.

subjectivité, qui rend la voix des traducteurs perceptible et identifiable, est non seulement un concept clé de la traductologie, mais aussi une dimension profondément esthétique et constante dans l'œuvre traduite d'Albahari. C'est à travers la voix du traducteur, en l'occurrence la voix de trois traducteurs différents, que nous analyserons les conséquences de la subjectivité et de la présence discursive du traducteur sur trois phénomènes marquant l'écriture d'Albahari. Il s'agit des phénomènes qui expliquent le principe d'incertitude et d'insécurité permanentes et extrêmes envahissant l'écriture d'Albahari : la métanarration, la métalepse et le métalangage relatif aux défigements des expressions figées.

172

Phénomènes narratifs et phénomènes discursifs, connus pour leurs effets humoristiques et ludiques, ne déclenchent pourtant aucun sourire chez Albahari. Au contraire, ces phénomènes provoquent sous la plume d'Albahari le malaise existentiel et la mise en question de la notion de réalité, principalement à cause de leurs fonctions poétique et autoréférentielle. Nous pensons que l'œuvre d'Albahari constitue ce que représente pour Antonio Lavieri « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » de Jorge Luis Borges, à savoir « l'archétype d'une réflexion fictionnelle sur le langage, sur l'écriture littéraire et la traduction dans la littérature du XX^e siècle¹⁷ ».

L'analyse¹⁸ de la voix du traducteur s'avère d'autant plus pertinente et complexe si l'on tient compte d'un ensemble de spécificités inhérentes à l'œuvre d'Albahari. Premièrement, l'écriture d'Albahari se présente sous la forme de ce que certains seraient tentés d'appeler « autofiction¹⁹ »,

17 Antonio Lavieri, « Mises en scène du traduire : quand la fiction pense la traduction », *Transalpina. Études italiennes*, 9, « La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles », dir. Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet, 2006, p. 87-101, ici p. 90.

18 Qu'il ne s'agisse pas de contester le bien-fondé des choix effectués par les traducteurs, mais d'indiquer de quelle façon la voix du narrateur de la traduction modifie, et interagit avec, la subjectivité du narrateur autodiégétique qu'il est dans les trois œuvres analysées s'impose dans notre étude comme une évidence.

19 Mihajlo Pantić, « Priče Davida Albaharija ili tihi glas u buci », dans Nikola Petaković et Borislav Pantić (dir.), *Izabrana dela Davida Albaharija, šesti tom, Izabrane priče*, Beograd, Čarobna knjiga, 2015, p. 20.

avec un *moi* omniprésent appartenant à un narrateur autodiégétique, mais dont le statut ontologique est très ambigu et instable. En effet, le narrateur, l'auteur et le personnage sont réunis en une seule personne dans les trois œuvres considérées. Deuxièmement, l'écriture d'Albahari fait toujours (auto)référence à ses œuvres précédentes. Finalement, les considérations autopoétiques exprimées dans sa prose coïncident avec les considérations autopoétiques exprimées dans ses essais.

LA NARRATION D'ALBAHARI ET L'IMPUISSANCE DU LANGAGE

Comme le rappelle Sava Damjanov, la dimension critique de la prose postmoderne serbe repose sur un dépassement fondamental du logocentrisme²⁰. L'abandon du logocentrisme découle de l'identification du réel avec le chaos, ce qui explique l'absence d'une image cohérente et unique du monde dans la littérature, l'absence de frontières entre réalité et fiction, ainsi qu'entre l'espace de narration et l'espace de fiction. Par « dépassement », notion clé pour comprendre la poétique d'Albahari, il faut entendre le dépassement de soi, le dépassement de ce qui vient d'être écrit, dépassement auquel on peut arriver en surmontant la forme.

La quête d'une nouvelle forme, caractéristique de la littérature postmoderne, et en particulier de la littérature d'Albahari, implique de rechercher l'intégrité par le biais de la fragmentarité, mais également à travers une combinaison nouvelle et différente d'éléments anciens et déjà connus.

Le processus du dépassement de la forme ouvre aux dimensions critique et autocritique l'accès à la littérature, ce qui implique l'introduction de divers domaines non littéraires (encyclopédique, lexicographique, etc.) dans la littérature, mais également l'introduction de considérations littéraires au sein d'une œuvre littéraire. La littérature sur le littéraire, ou bien la littérature dans la littérature n'est rien d'autre qu'un discours métanarratif ou, comme l'appelle Damjanov, une trace du langage

20 Sava Damjanov, *Postmoderna srpska fantastika*, Novi Sad, Dnevnik-novine i časopisi, 2004, p. 19.

théorique dans le langage artistique²¹, dont l'exceptionnellement grande présence n'est pas surprenante dans la prose d'Albahari vu que celui-ci fait preuve d'une conscience littéraire de soi²² très développée. Comme l'a noté Mihajlo Pantić, Albahari souhaite examiner l'(im)puissance expressive du langage et trouver une forme littéraire appropriée à son type d'imagination et à sa vision du monde²³. Albahari l'a formulé lui-même de la manière suivante dans l'un de ses essais : « La littérature est un jeu, la prise de conscience de l'existence du corps de la littérature, la prise de conscience des limites du langage, la prise de conscience de l'impossibilité d'une communication précise. La littérature est une forme²⁴. » Nous pouvons dire que ce sont précisément ces deux éléments, le langage et la forme, dont Albahari cherche à établir l'harmonie par rapport à la réalité, ce qui est une tâche impossible et qui le motive à écrire.

Les œuvres que nous analyserons font partie de la première phase dans la création littéraire d'Albahari, correspondant à la période qui précède son départ au Canada. Ce départ signe l'introduction de grands sujets jamais exploités auparavant dans sa prose, tels que les drames de l'histoire. L'auteur des trois œuvres qui forment notre corpus écrit des récits courts (même si les deux derniers sont considérés comme des romans), qui suit la voie postmoderne et dont l'écriture est marquée par une prise de conscience poétique répondant à une exigence poétique de concision.

Le résultat de son rapport spécifique avec la langue est à l'origine du croisement du niveau littéraire avec le niveau existentiel. « Explorer les limites de la forme signifie explorer les limites de son propre être²⁵ », note Albahari. Sa prose est reconnaissable pour ses énoncés autopoétiques qui résultent, donc, de la relation spécifique qu'il entretient avec la langue.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 20.

23 Mihajlo Pantić, « Priče Davida Albaharija ili tihi glas u buci », art. cit., p. 10.

24 « Književnost je igra, svest o postojanju tela književnosti, svest o granicama jezika, svest o nemogućnosti preciznog opštenja. Književnost je forma » (David Albahari, *Prepisivanje sveta*, Vršac, Kov, 1997, p. 42 – nous traduisons).

25 « Ispitivati krajnosti forme znači ispitivati krajnosti svoga bića » (*ibid.*, p. 45, nous traduisons).

Derrière cette dimension autopoétique se cache l'incapacité de la langue à exprimer l'indicible. Pour remédier à l'impuissance de la langue qu'il est obligé d'utiliser et pour compenser ses lacunes, le narrateur explore la forme, la seule qui est à même d'atteindre la vérité. Cela explique la place accordée dans ses récits aux commentaires métanarratifs, qu'ils soient énoncés par les personnages ou par le narrateur. L'univers métanarratif domine à un tel point que la fiction est presque évincée au profit du récit sur le récit. La fiction se trouve toujours dans une position subordonnée par rapport à l'exploration des procédés narratifs. Le narrateur, qui est dans les trois œuvres évoquées l'*alter ego* d'Albahari, part de la langue pour atteindre l'essence en jouant avec la forme. Or, conscient de l'impuissance du langage, ce n'est pas l'essence de la réalité, mais l'essence de l'acte de narrer que le narrateur essaie de découvrir. Cela est aussi problématique cependant, car un tel principe de réflexivité amène à confondre le doute sur le pouvoir du langage et le doute sur le pouvoir de la narration. Il s'agit donc d'un paradoxe, car chaque récit démontre que le narrateur-auteur utilise le langage pour exprimer ses doutes quant à son utilisation. Donc, on est condamné à passer par la langue parce qu'il est impossible de saisir la réalité directement. Les excellentes considérations de Slobodan Vladušić sur la prose d'Albahari sont éclairantes à ce sujet. Cet auteur explique que la réalité n'est pas présente dans le langage, mais qu'il s'agit plutôt d'un miroir dans lequel le sujet se reflète et s'auto-observe de façon claustrophobique. L'incapacité du langage à exprimer la réalité a pour conséquence le retour permanent de la narration vers elle-même afin de remédier aux anomalies du langage, ce qui est impossible²⁶.

L'impuissance du langage implique non seulement la dimension métanarrative, mais elle comporte également des conséquences lexicales. Silence, arrêt, contours, doute, insécurité sont autant de notions qui caractérisent la prose d'Albahari et qui sont les mots clés de sa poétique. Curieusement, ces notions ne sont pas utilisées seulement par des critiques, mais aussi par le narrateur lui-même lorsqu'il médite sur son récit.

26 Slobodan Vladušić, *Na promaji. Studije, eseji i kritike*, Zrenjanin, Agora, 2007, p. 25.

Il s'agit donc du champ lexical du doute, extrêmement présent dans l'œuvre d'Albahari, qu'il sera important pour nous d'explorer dans les traductions en français. Comme nous l'avons déjà suggéré, l'œuvre contient toute une série d'éléments autoréférentiels, implicitement ou explicitement présents. En parcourant son ensemble, le lecteur se rendra compte que chacun des textes correspond avec les textes précédents. Le lecteur remarquera ainsi une récurrence importante non seulement de certaines unités monolexicales et polylexicales, mais aussi de phrases complètes qui, nous le verrons, résonnent souvent différemment dans les traductions françaises. Certes, cette perte de cohérence au niveau de l'œuvre complète d'Albahari dans la traduction française s'explique par le fait que ces traductions sont effectuées par (les voix) des traducteurs différents. D'où l'intérêt de s'interroger sur la portée de la subjectivité du traducteur.

MÉTANARRATION (CONSCIENCE LITTÉRAIRE DE SOI) ET VOIX DES TRADUCTEURS

L'œuvre d'Albahari nous apprend que malgré le caractère dérisoire de toute narration, celle-ci est indispensable car seul l'acte de narrer, ou plutôt la tentative d'acte de narrer garantit l'existence du monde. Cela a amené Radomir Kordić à constater que chez Albahari le drame d'écrire est le drame d'exister²⁷. Dans les œuvres d'Albahari le texte lui-même révèle son essence fictive au lieu de nier le caractère fictif de la fiction, comme l'impose le « contrat fictionnel²⁸ » qui relie le lecteur au narrateur. Les énoncés autopoétiques se retrouvent, donc, dans tous les récits d'Albahari, à différents niveaux, soit à travers les témoignages des personnages, soit à travers les déclarations du narrateur. Passée par la bouche des personnages, la poétique de l'écriture est noyée dans la poétique de la fiction, de sorte que la dimension métanarrative semble perdre son caractère contenu

27 Radomir Kordić, *Postmodernističko pripovedanje*, Beograd, Prosveta, 1998, p. 42.

28 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 23.

précisément dans le préfixe *méta*-. Le doute sur le pouvoir du langage et de la narration est le plus souvent explicitement exprimé par le narrateur dans le cadre de nombreux commentaires métanarratifs visant à démontrer l'incapacité du lecteur à appréhender le véritable sens du message. En effet, le narrateur, les personnages et le lecteur souffrent de la même incapacité. Le bref aperçu des trois œuvres analysées qui suit démontrera que la métanarration a la primauté absolue sur la narration elle-même.

Le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes* n'est qu'une tentative de description, et le début de ce récit n'est qu'une tentative de débiter le récit. Le titre même est une réflexion métanarrative sur « l'intrigue » du récit. Dès le début du récit, le rôle du lecteur, sa coopération, sa corédaction même sont mis en avant, ce qui est par ailleurs l'une des caractéristiques de la littérature postmoderne. En d'autres termes, le lecteur est informé qu'il lira ce qu'il veut lire. La tentative du récit consiste à tenter de décrire le décès, mais cette tentative est d'autant plus problématique qu'un personnage (le père) s'oppose à l'intention d'un autre personnage (son fils, mais aussi le narrateur) d'essayer de décrire la mort d'un troisième personnage, c'est-à-dire du *patient* encore en vie, ou bien du *moribond*, hésite le narrateur-auteur et il exprime son doute par un point d'interrogation entre parenthèses : « Mon père tente mais en vain de convaincre le patient (le moribond ?) d'accepter un quartier d'orange²⁹ ».

Concernant le roman *Tsing*, il s'agit d'un ouvrage fragmentaire et stratifié, constitué de plusieurs dimensions narratives, telles que le récit d'amour, typographiquement présenté en italique, que le narrateur est en train de concevoir, la dimension métanarrative sur l'impossibilité et la vanité des efforts pour écrire un récit et la thématique portant sur la relation du narrateur avec son père. En réalité, la problématique principale de toutes les dimensions est, bien évidemment, celle de la narration et de la tentative de son commencement. Il n'est pas surprenant que les interférences entre le récit et le métarécit (récit d'amour enchâssé) soient extrêmement nombreuses.

29 David Albahari, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p.326-327.

Le roman écrit en un seul paragraphe, *Le Livre bref*, s'inscrit dans la continuité de la poétique d'Albahari. En effet, son héros est un écrivain qui se retire dans la maison d'un ami pour y écrire *Le Livre bref*. Il s'agit d'un texte sur le texte qui finalement disparaît. En effet, le contenu du *Livre bref* est noté dans un carnet, alors que les commentaires sur ce livre (« Commentaires sur *Le Livre bref* ») sont notés dans un autre cahier. Lorsque le narrateur-auteur décide finalement de permettre au voisin de lire *Le Livre bref*, il s'avère que le voisin est mort, et le narrateur-auteur enterre le carnet et le cahier au pied d'un noyer.

(1) *Kratku knjigu, zaštićenu od sveta, obuzimao je spokoj. Nikome više nisu bile potrebne reči*³⁰.

(1a) Protégé du monde, le Livre bref semblait dans la sérénité. Nul n'avait plus besoin de mots³¹.

Si nous n'aurons jamais l'occasion de lire *Le Livre bref*, *Le Livre bref* que nous lisons n'est-il pas simplement une tentative de présenter le processus de création du *Livre bref* dont le contenu, ainsi que les commentaires sur ce contenu nous restent inconnus ? Ce que nous lisons, c'est le livre sur le livre que nous ne lisons jamais.

Voyons le début de ces trois œuvres :

(2a) Les lignes qui suivront, les pages qu'en cet instant je ne peux prévoir, les événements, les bruits, les péripéties, le lieu – tout cela relève d'une tentative. Les mots auxquels je recourrai, les phrases que j'agencerais, les questions, les assertions – tout baigne dans l'incertitude, rien n'est orienté vers un objectif bien arrêté, rien n'a la trempe de l'irréfutable. Ce que je décrirai : vous l'ignorez ; jamais vous ne pénétrerez ce que je voulais dire. L'histoire que vous lirez : elle seule est vôtre. Entre votre lecture et mes intentions béent des abîmes infinis d'incompréhension, d'isolement de l'individus. [...] Je suis frappé d'impuissance : parce que les mots sont

30 *Id.*, *Kratka knjiga*, *op. cit.*, p. 115.

31 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p. 98.

frappés d'impuissance. [...] Vous et moi avons un dialogue qui ni à vous ni à moi ne dit strictement rien³².

(3a) Ce livre aurait dû commencer ainsi :

Dans cette chambre, il y a trop de lumière, dit l'homme ; il se baisse, soulève l'enfant, une fillette qui n'a pas plus de quatre ou cinq ans et s'éloigne à pas lents, prudents, mais il accélérera son allure dès qu'il sera sorti de la ville.

Cela m'attirait, ce brusque changement de vitesse : c'était comme si quelqu'un, en cet homme, avait dit : Maintenant tu es libre, bien qu'il ne se fût pas senti captif. La ville, au demeurant, n'est qu'un plan ; nous sommes les maîtres absolus de l'espace.

Mais un observateur extérieur aurait pu remarquer que l'homme venait tout bonnement de s'arracher à quelque chose : comme si un fil invisible l'avait tenu attaché par la taille³³.

(4a) D'abord, au feutre noir et fin, j'ai écrit sur la couverture : Livre bref. Autour de moi : des cartons contenant mes affaires, une valise, la machine à écrire, des chemises sur des cintres, des livres, un imperméable, des serviettes de toilettes. La voiture de mon ami venait de tourner sur la route de gravier, le bruit du moteur était toujours suspendu dans l'air et, à l'intérieur de la maison, on sentait un léger relent d'humidité. Cet ami m'avait mis en garde contre les mouches crevées, « des tas de mouches mortes », avait-il dit, mais je savais où trouver le balai, où était posée la pelle à ordures. Mon programme était simple : il me fallait remplir une page par jour, dix-huit lignes de format moyen, afin d'avoir en octobre en fait, vers le quinze, une centaine de pages, un plein carnet³⁴.

Chaque récit débute par un commentaire métanarratif qui indique l'existence d'un récit en cours de conception (métarécit), ce qui fait que le récit primaire apparaît comme plus réel que le métarécit mimétique, représentant une fiction impossible à rédiger. Le récit qui prédomine

32 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 325.

33 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 9.

34 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p. 7.

est celui de la réalité du narrateur, réalité qui ne peut être rien d'autre, rappelons-le, qu'une question de langage. En général, le narrateur essaie d'échapper à ce qu'il vient d'énoncer et le seul moyen de prendre des distances est de le commenter. Ainsi, le procédé d'Albahari est une sorte de progression narrative où l'enchaînement se fait à la dérive. Toute tentative de construire le monde fictif et de se rapprocher ainsi du monde réel est suivie d'un commentaire métanarratif grâce auquel la narration prend une autre direction, celle qui mène le narrateur à la métanarration. De cette façon, Albahari impose des limites à la réalité fictionnelle du récit et donne libre cours à la réalité de l'acte de narrer. Pourtant, la métanarration ne se réduit pas simplement à l'acte de narrer. C'est aussi le niveau stylistique de narration qui est soumis aux commentaires. Ainsi, le narrateur aime commenter ses propres comparaisons :

(5) *kao što smrt nastaje sama od sebe (uspješno poređenje)*³⁵.

(5a) tout comme la mort vient toute seule (jolie comparaison)³⁶.

(6) *Možda poređenje s morem nije najsrećnije*³⁷.

(6a) Peut-être la comparaison avec la mer n'est pas des plus heureuses³⁸.

Le lyrisme spécifique de l'écriture d'Albahari laisse souvent l'impression que la métanarration constituant le récit primaire se rapproche du langage poétique. Albahari emploie ainsi souvent des propositions – simples au niveau syntaxique et simples au premier abord du point de vue de leur traduction également – qui se miroitent de façon symétrique à l'intérieur d'une phrase :

35 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, *op. cit.*, p. 109.

36 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 333.

37 *Id.*, *Kratka knjiga*, *op. cit.*, p. 29.

38 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p. 27.

(7) *Sve je postalo i suviše složeno; Između priče i mene isprečila se sumnja; između života i mene ležao je moj otac. Hronologija je, kao i uvek, jednostavna: prvo je umro moj otac, potom sam otputovao. [...] Tada je već trebalo da pomislim da otac ima bar neke veze sa sumnjom, ali sam puštao da me guši vlastita ljubav. Nisam se dvoumio. Verovao sam da nosim teret koji će vremenom izgubiti na težini, ili ću možda ojačati, ili ću se jednostavno prilagoditi da živim s njim*³⁹.

(7a) Tout est devenu beaucoup trop complexe. Entre le récit et moi a surgi le doute ; mon père est là ; gisant, qui me sépare de la vie. La chronologie est simple, comme toujours : il y a eu tout d'abord la mort de mon père, puis je suis parti en voyage. [...] J'aurais dû penser dès lors qu'il existait un lien entre mon père et mes doutes, mais je me suis laissé étouffer par mon amour. Je ne me suis pas posé de questions.

J'ai cru que je portais un fardeau qui s'allègerait avec le temps, ou que je deviendrais plus fort, ou bien, tout simplement, que je m'y habituerai⁴⁰.

Nous allons le voir, ce passage fait ressortir clairement le fait que l'exactitude sémantique et la qualité stylistique d'une traduction ne sauraient compenser la non-restitution des finesses métanarratives et métaleptiques.

Il convient de noter que la voix du narrateur de la traduction donne au texte une cohérence et une clarté de syntaxe plus fortes que ne le fait le narrateur du texte de départ, ce qui renforce « l'illusion de la transparence ». Cette dernière résulte, comme l'explique Venuti, d'une stratégie de fluidité à laquelle les traducteurs ont recours afin d'assurer une lisibilité aisée en se conformant à l'usage courant, en maintenant une syntaxe continue, et en fixant un sens précis⁴¹. Ainsi, la phrase : « *Između priče i mene isprečila se sumnja; između života i mene ležao je moj otac.* » (retraduction littérale : « Entre le récit et moi a surgi le doute ; entre la vie et moi gisait mon père. ») est devenue : « Entre le récit et moi a surgi le

39 *Id.*, *Cink*, op. cit., p. 21-22.

40 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 19.

41 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, op. cit., p. 1.

doute ; mon père est là ; gisant, qui me sépare de la vie. » La construction symétrique employée dans le roman permet, bien évidemment, de deviner déjà qu'une équation entre le doute et le père est établie, ce que le narrateur explicitera quelques lignes plus loin, équation qui ne paraît guère évidente dans la traduction du fait que la voix du narrateur de la traduction n'utilise pas ce parallélisme. Cette phrase permet, par ailleurs, de dégager un autre rapport d'égalité – celui entre la vie et le récit. La construction de cette phrase est très importante, car elle annonce la dualité de cette personne qui est le narrateur-auteur-personnage. C'est précisément le côté sentencieux de la phrase, obtenu par la symétrie syntaxique, qui sera par la suite interprété par ce même narrateur (« J'aurais dû penser dès lors qu'il existait un lien entre mon père et mes doutes [...] »), comme si la phrase avait été prononcée par un tiers. Ce passage subtil entre les différentes instances d'une même personne dont les va-et-vient exigent un effort considérable du lecteur représente une difficulté latente de traduction, comme nous le verrons plus loin à travers d'autres exemples portant sur la métalepse.

(8) *Zar nije sve metafora? Zar ne bih mogao da pišem o nečijoj izmišljenoj ćerki, a da, uistinu, govorim o svom stvarnom ocu? [...] Moj otac je naime bio mrtav. Da li to znači da i zamišljenu osobu treba prvo usmrтити pa tek onda oživeti? Ako zamislim stvarnu osobu i pored nje postavim zamišljenu nestvarnu osobu, da li je biće stvarne osobe punije od bića nestvarne osobe? Ili mašta briše sve razlike, kako se obično kaže⁴².*

(8a) Tout n'est-il pas métaphore ? Ne pouvais-je donc pas évoquer la fille fictive d'autrui, tout en parlant, en fait, de mon père, bien réel, lui ? [...] Mon père, en effet, *était* mort.

Est-ce à dire qu'il faut d'abord faire mourir également un personnage fictif, l'être de la personne réelle, aura-t-il plus de substance que celui du personnage fictif ? Ou bien l'imagination gommerait-elle toutes les différences, comme on le prétend⁴³ ?

42 David Albahari, *Cink*, op. cit., p.35-36.

43 *Id.*, Tsing, trad. cit., p.28.

(9) *Ako zamislim oca, i ako odmah posle toga zamislim likove iz još nenapisane priče, da li te zamisli postoje u istoj ravni? Da li je, kad se zamišlja, stvarno stvarnije od nečega što nikad nije postojalo? Ili je, kad se zamišlja, sve podjednako nestvarno? [...] Šta je onda izazivalo moju nedoumicu? To što više nisam mogao da verujem da postoje jedan stvaran i jedan izmišljeni svet. Ili je sve stvarno, ili je sve izmišljeno; ili je sve, u isto vreme, i stvarno i izmišljeno; što znači da nije važno o čemu se piše: važan je sam čin pisanja, važno je pripovedanje, važna je priča⁴⁴.*

(9a) Si j'évoquais mon père, et aussitôt après les personnages fictifs de mon récit encore à écrire, se situaient-ils sur le même niveau d'existence? Ce qu'on imagine, a-t-il vraiment plus de réalité que ce qui n'a jamais existé? Ou bien tout est-il pareillement irréel? [...] Qu'y avait-il donc à l'origine de mon hésitation? Le fait de ne plus pouvoir croire en la différence entre le monde réel et le monde imaginaire. Ou bien tout était réalité ou bien tout était imagination, ou encore les deux à la fois. Ce qui implique que le sujet d'un récit n'a aucune importance; seul l'acte d'écrire importe, la narration, le récit lui-même⁴⁵.

En effet, les regards de plusieurs des narrateurs d'Albahari (celui de *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes* et celui de *Tsing*) se croisent en (8) et (9). De surcroît, on notera que ce regard coïncide avec les considérations d'Albahari lui-même telles qu'exposées dans ses essais.

Cette continuité est quelque peu modifiée par la voix du narrateur de la traduction. Nous pouvons tout d'abord parler de la disposition typographique du texte traduit en tant que présence discursive du traducteur. Il s'agit notamment de la mise en emphase d'un mot (emploi de l'italique : « *était* mort ») en (8a), inexistante en (8), et de la ponctuation (emploi d'un point d'interrogation à la place d'un point, etc.). Dans la traduction, on remarque ensuite une tendance à condenser le texte.

44 *Id.*, *Cink*, op. cit., p. 53.

45 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 40.

Ainsi, deux phrases sont simplifiées et soudées en une seule en (8a), avec l'omission de « *pa tek onda oživeti* » (retraduction littérale : « avant de le faire revivre ») qui suit après « *Dali to znači da i zamišljenu osobu treba prvo usmrtiti* » (retraduction littérale : « Cela signifie-t-il qu'il faut d'abord faire mourir le personnage fictif aussi ? »). Le début de la phrase : « *Ako zamislim stvarnu osobu i pored nje postavim zamišljenu nestvarnu osobu* » (retraduction littérale : « Si j'imagine une personne réelle et que je pose à côté d'elle une personne fictive non réelle ») est également omis. Il s'agit de la proposition faisant ressortir la voix du narrateur qui décide du sort de ses personnages, ou, plus précisément, qui « imagine » leur existence et réfléchit sur l'essence de (ou bien la distance entre) une personne réelle et fictive. C'est la mise en relief du caractère construit du récit et des procédés narratifs en tant que traces de la narration dans le texte que le narrateur de la traduction estompe. Cette première personne grammaticale est d'autant plus importante qu'elle construit une métafiction. La complexité poétique de l'œuvre d'Albahari repose précisément sur la conjonction entre la métafiction et la métanarration⁴⁶.

Finalemment, le commentaire métadiscursif⁴⁷ « *kako se obično kaže* » (retraduction littérale : « comme on le dit souvent ») est remplacé par une proposition subordonnée (« comme on le prétend ») qui ne représente pas une réflexion métadiscursive. Cette transformation ne va pas sans changements, car la remarque du narrateur est d'autant plus saillante, mais aussi délicate, qu'elle représente un commentaire sur une considération (et non pas sur une expression⁴⁸) ne relevant évidemment point de figement. C'est ce qui a probablement incité le traducteur à la remplacer par une subordonnée supposée être plus adéquate.

46 C'est Ansgar Nünning qui propose de bien distinguer entre ces deux domaines : métafiction et métanarration (voir « Towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary », dans John Pier [dir.], *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin, W. De Gruyter, 2004, p. 11-57).

47 La question du métalangage sera traitée plus en détail par la suite.

48 Il n'est pas possible d'attribuer un caractère polyphonique aux phrases « *Mašta briše sve razlike.* » et « L'imagination gomme toutes les différences. » Il ne saurait donc y être question de *vox populi*.

Certes, ceci a été fait dans le but de procurer à son lecteur une lisibilité aisée en adhérant à l'usage courant, pour reprendre les termes de Venuti.

En (9), le narrateur affronte ses propres considérations métafictionnelles : « *Ako zamislim oca, i ako odmah posle toga zamislim likove iz još nenapisane priče, da li te zamisli postoje u istoj ravni? Da li je, kad se zamišlja, stvarno stvarnije od nečega što nikad nije postojalo?* » (retraduction littérale : « Si j' imagine mon père, et aussitôt après les personnages fictifs du récit non encore écrit, ces imaginations existent-elles au même niveau ? Quand on imagine, le réel est-il plus réel que ce qui n'a jamais existé ? ») En effet, en questionnant ses propres pensées, le narrateur entre dans l'univers théorique de la métalepse. La voix du narrateur de la traduction, quant à elle, ne fait pas clairement ressortir en (9a) les produits de la faculté d' imaginer, ainsi que les niveaux de représentation sur lesquels s' interroge le narrateur.

Or, l' importance des commentaires métadiscursifs et métanarratifs, des expressions déictiques, ainsi que de l' emploi de l' italique est incommensurable en ce que ces éléments représentent des renvois implicites à la subjectivité du narrateur. La voix du narrateur de la traduction fait en sorte de réduire le travail attendu du lecteur. Reprenons l' exemple de la mise en italique du mot « *était* mort » dans la traduction en (8a). Le traducteur procède ainsi sans doute pour aider le lecteur à différencier le « fait réel » de ce que le narrateur « imagine » au moment où il réfléchit sur la confusion entre les personnages fictifs et les personnes réelles. Or, il semble que les consignes pour ne pas trop dévier de la voix du narrateur sont données par le narrateur lui-même dans ses ouvrages. Ainsi, il nous apprend que les récits parlent par leur absence :

(10) *Vratimo se sumnji. [...] Mogao sam da nastavim da maštam o svetlosti, ali znao sam da je to jedna od priča koje se mogu ispričati samo ako se o njima ne priča. Priče obično nastaju dodavanjem, ali priča kao što je ta nastaje oduzimanjem. One govore svojim odsustvom, onim što nikada neće biti*⁴⁹.

49 David Albahari, *Cink*, op. cit., p. 32-33.

(10a) Revenons au doute. [...] Je pouvais continuer à rêver de lumière, tout en sachant qu'il s'agissait là d'un de ces récits que l'on ne peut mener à bien que si l'on se garde d'en parler. Les récits s'élaborent généralement par ajouts successifs, mais ceux comme le mien se construisent par soustraction. Leur parole est faite d'absence, de ce qui ne sera jamais⁵⁰.

L'exemple (10) témoigne de l'importance des figures d'insistance dans l'œuvre d'Albahari. Il s'agit plus précisément de la reprise de phrases entières⁵¹ dans le cadre d'une, ou même de plusieurs œuvres. Ainsi, la phrase « *One govore svojim odsustvom* » (retraduction littérale : « Ils [les récits] parlent par leur absence ») est traduite en (10a) par « Leur parole est faite d'absence », alors qu'une variante de cette phrase est traduite en (11a) par « parlant plus par leur absence ». L'esthétique de la phrase « Leur parole est faite d'absence » est anéantie du fait de sa discordance avec ce qui est censé être sa variante répétitive au sein du même texte.

(11) *Ali, više se nije imalo kud, morao sam da priznam: lako je opisivati, teško je znati, najteže je suočiti se sa zaludnošću vlastitih nastojanja, sa redovima ispisanih reči koje više govore svojim odsustvom nego prisustvom, više svojim zvukom, nego značenjem, više prazninom, nego punoćom, onim što je moglo da bude, nego onim što je doista bilo*⁵².

(11a) Je n'avais plus d'échappatoire et j'étais bien obligé de m'avouer : il est facile de décrire, difficile de savoir ; encore plus malaisé de se confronter à la vanité de ses aspirations, les mots alignés parlant plus par leur absence

50 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 26.

51 Cela est aussi le cas de la phrase : « [...] qu'il s'agissait là d'un de ces récits que l'on ne peut mener à bien que si l'on se garde d'en parler », qui est reprise avec modification et changement de sens ailleurs dans le roman : « [...] kao što je priča doista priča samo kada priča priču, a ne kada opisuje osećanja ili stanje duha. » (*Id.*, *Kratka knjiga*, op. cit., p. 44.) Retraduction littérale : « de même qu'un récit n'est véritablement un récit que lorsqu'il raconte un récit » / « [...] à l'instar d'une histoire, laquelle n'en est vraiment une que lorsqu'elle raconte une histoire, et non pas quand elle décrit des sentiments ou des états d'esprit. » (*Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p. 59.)

52 *Id.*, *Cink*, op. cit., p. 61.

que par leur présence, par leur sonorité que par leur sens, par leur vacuité que par leur plénitude, ce qui aurait pu se passer ayant plus d'importance que ce qui est effectivement advenu⁵³.

Passons maintenant à l'analyse de quelques exemples tirés du roman *Le Livre bref*.

(12) *Ne bih želeo da me pogrešno shvatite, rekao je sused, ali obradovalo bi me kada bih znao da postoji mogućnost, makar i mala mogućnost, da pročitam ono što ste ovdje napisali, makar i u vašem prisustvu? Gledao sam ga i treptao; nisam bio siguran šta me pita.*

Onda sam shvatio, i samo me je ona ista snaga volje [...] zaustavila da ne pojurim u kuću i sakrijem sveske, beležnice, papire, sve. Nikada ne možete da budete previše sigurni, sumnja mora uvek da vreba u zaleđu svesti⁵⁴.

(12a) Je n'aimerais pas être mal compris de vous, a dit le voisin, mais je serais ravi d'apprendre qu'il existe une possibilité, de lire, ce que vous avez écrit ici, même si cela devait se passer en votre présence. Je le regardais et je clignais des yeux ; je ne voyais pas clairement ce qu'il me demandait. Puis j'ai compris, et c'est exactement cette même force de volonté [...] qui m'interdisait de m'enfuir dans la maison pour cacher les cahiers, les blocs-notes, les papiers, tout. Jamais on ne peut être trop sûr, la défiance doit toujours être tapie à l'arrière-plan de la conscience⁵⁵.

Le narrateur de la traduction rend ici le mot phare de la (méta-)prose d'Albahari, *sumnja* (« doute »), par « défiance », considérant sans doute que son choix d'interpréter ce mot dans une acception plus restreinte est plus transparent pour le lecteur de sa traduction. Or, traduire *sumnja* par « défiance » introduit une sorte de rupture dans « l'isotopie subjective », notion à travers laquelle Barbara Folkart définit la voix qui est « une manière de concevoir et d'exprimer le monde et communiquer

53 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p.45.

54 *Id.*, *Kratka knjiga*, op. cit., p.76-77.

55 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p.65-66.

sa conception du monde »⁵⁶. Il s'agit bien ici d'une sorte de dissonance par rapport au « sous-idiome⁵⁷ », c'est-à-dire à l'idiolecte de l'auteur. Le narrateur de la traduction a pourtant su donner toute l'importance au fait que le narrateur est conscient d'être narrateur. Cette conscience de soi fait également partie de la métanarration. Cela est manifeste dans les passages où le narrateur s'autocorrige pendant son acte de narrer pour les besoins de clarifier la reprise pronominale, ce que ne manque pas de faire la voix du narrateur de la traduction à son tour :

(13) *Kvadrati su i dalje označavali delove dana, ali od dana kada sam video dečaka i obeležio ga, dan, a ne dečaka, crvenim krstićem [...]*⁵⁸.

188

(13a) Les rectangles représentaient toujours les divisions d'une journée, mais à compter du jour où j'avais vu le garçonnet et où je l'avais noté le jour pas le garçon d'une petite croix rouge [...]⁵⁹.

Toute transformation syntaxique portant sur l'emploi anaphorique dans cette phrase aurait été pénible pour la représentation de la conscience de narration dans la traduction.

MÉTALEPSE (LA RÉALITÉ DE CELUI QUI NARRE ET LA RÉALITÉ DE CE QUI EST NARRÉ) ET VOIX DES TRADUCTEURS

Nous faisons nôtre la pensée de Christine Baron lorsqu'elle dit que la métalepse peut revêtir « une fonction ironique dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non pas sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion⁶⁰ ». Tout en

56 Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Québec, Balzac, 1991, p. 387.

57 *Ibid.*, p. 388.

58 David Albahari, *Kratka knjiga*, *op. cit.*, p. 93.

59 *Id.*, *Le Livre bref*, trad. cit., p. 79.

60 Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffet (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005, p. 298.

produisant un effet de trouble, c'est avec sérénité que les récits d'Albahari remettent en question les liens de causalités des phénomènes, la conception unitaire du monde et la conception de la vérité. Comme le note Radomir Kordić, Albahari construit deux réalités parallèles, le récit que le narrateur essaie de raconter et le récit qu'il raconte « en réalité », apparemment selon les règles de la *mimesis*⁶¹. Cependant, le récit que le narrateur raconte véritablement est celui qu'il essaie de raconter. Le récit qu'il raconte « en réalité » est secondaire, et il n'en trace que les contours. Entre ces deux niveaux de récit, le narrateur d'Albahari met en place des mécanismes d'interdépendance. Selon Gérard Genette, « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement⁶² » cause la métalepse.

Il est à noter que le terme *métadiégèse* fonctionne « à l'inverse de son modèle logico-linguistique : le métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage, le métarécit devrait donc être le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second⁶³ ».

La métadiégèse désigne, donc, la narration au second degré, c'est-à-dire le récit à l'intérieur du récit principal qui, lui, constitue la diégèse. Il est d'ores et déjà clair que chez Albahari le niveau métanarratif représente la diégèse, alors que le monde de la fiction (tentative du récit) apparaît à travers la métadiégèse. En effet, l'analyse des procédés narratifs et des statuts de la source narrative dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes* permet de cerner la place occupée par l'extradiégèse, la diégèse et la métadiégèse. La métanarration contenue dans la diégèse prédomine. La métadiégèse est réduite à quelques dialogues. L'indétermination qui précède l'acte d'écrire est donc le point sur lequel se concentre toute l'attention d'Albahari, comme il le note par ailleurs lui-même dans son essai :

Ce qui m'intéresse, c'est ce qui précède le récit, le moment où le récit naît [...].

61 Radomir Kordić, *Postmodernističko pripovedanje*, op. cit., p. 42.

62 Voir Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 239.

63 *Ibid.*, p. 244.

Ce qui m'intéresse, c'est l'impuissance du langage à l'exprimer, à trouver la précision suffisante pour l'exprimer. Écrire, cependant, un tel récit (si cela est un récit ?), c'est se convaincre du pouvoir de l'existence⁶⁴.

Dans les récits d'Albahari sont constamment remises en question les lignes que nous lisons à l'instant même de la lecture. Ainsi, dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, les actions du narrateur-auteur à l'égard du personnage qui incarne son père provoque ce que Radomir Kordić (« *kratki spoj*⁶⁵ »), Brian McHale (« *short circuit*⁶⁶ ») et Gérard Genette appellent le « court-circuit⁶⁷ » entre le texte et le monde.

190

(14) *Sledeći postupci moje majke skoro da su se mogli naslutiti [...]. Međutim, postupci mog oca, koji će uslediti odmah pošto budem otkuća dvotačku, izmiču vašem i mom naslućivanju, i iznova nas uveravaju u mukotrpnost našeg zajedničkog poduhvata: otac se, naime oslobađa majčinog zagrljaja, prelazi preko sobe i upućuje se – kome? – meni. Iako je njegov govor tih a njegove rečenice zamršene i nedovršene, shvatam da mi nudi nekakvu nagodbu, da (u stvari) insistira na tome da usvojim njegov zahtev, ističući kao nepobitnu činjenicu da je on moj roditelj, te da sam dužan da mu ukažem bar neko poštovanje⁶⁸.*

(14a) Les gestes de ma mère maintenant peuvent quasiment se deviner [...]. Néanmoins, la réaction qu'aura mon père sitôt que j'aurai tapé deux points échappe à vos et à mes prévisions, elle nous convainc une nouvelle fois de l'aspect laborieux de notre entreprise commune : mon

64 « *Zanima me ono što prethodi priči, trenutak u kojem priča nastaje [...]. Zanima me nemoć jezika da to kaže, da pronađe dovoljnu preciznost da to izrazi. Napisati, ipak, takvu priču (ako je to priča?) znači iznova uveravati sebe u moć postojanja.* » (David Albahari, *Prepisivanje sveta*, op. cit., p. 45 – nous traduisons.)

65 Radomir Kordić, *Postmodernističko pripovedanje*, op. cit., p. 42-43.

66 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987, p. 213.

67 Gérard Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 4, 14.

68 David Albahari, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 107-108.

père s'arrache brusquement aux bras de ma mère, traverse la chambre, et se dirige – vers qui ? – vers moi. Malgré sa voix faible et ses phrases embrouillées, inachevées, je comprends qu'il me propose un arrangement, qu'il souhaite (en fait) que je me rende à son exigence, en faisant valoir, chose indéniable, qu'il est mon *géniteur*, que par voie de conséquence je suis tenu de lui témoigner ne serait-ce qu'un minimum de respect⁶⁹.

L'*entreprise commune* est celle qui relie le narrateur-auteur au lecteur. En s'adressant à *moi*, le père s'adresse à un autre personnage qui est son fils, mais qui est aussi le narrateur, ce qui provoque un court-circuit, car tout le potentiel de ce narrateur-auteur-personnage est exploité au même niveau narratif. Le croisement de deux réalités parallèles – celle de celui qui narre et la réalité de ce qui est narré – représente la métalepse.

Le narrateur d'Albahari est auteur dans les trois œuvres analysées. Plus précisément, il s'agit de l'auteur du récit que nous sommes en train de lire (narrateur hétérodiégétique), mais aussi de l'un de ses personnages (narrateur homodiégétique). Ces deux rôles, ceux de l'auteur et de l'auteur-témoin, c'est-à-dire du personnage, ne sont pas toujours assumés simultanément. Le lecteur assiste souvent à une mutation du narrateur en cours de récit. Le passage entre ces rôles peut être très subtil, voire flou, comme le montrent les exemples suivants :

(15) *U međuvremenu sam poželeo da napišem ovu, odnosnu, „ovu“ knjigu, i to je ono što remeti hronologiju, ta vanvremenost želje, ono što me čini nesigurnim iako znam kada je došla smrt, kada sam ja otišao. [...] Onda je priča počela da se otvara i, odjednom – umesto svetlosti koja se kruni ili rasipa – u nju je brupio moj otac. Ustao sam i prišao prozoru: uvek prilazim prozoru kada ne znam kuda da krenem u svojoj priči*⁷⁰.

(15a) Entre-temps, j'ai voulu écrire ceci, c'est-à-dire « ce » livre ; à vrai dire, ce qui perturbe l'ordre des choses, c'est l'intemporalité du désir, qui me fait perdre mon assurance, bien que je sache pertinemment quand est

69 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p.330-331.

70 *Id.*, *Cink*, op. cit., p.21-22.

survenue la mort, quand je suis parti. [...] Et, brusquement, le récit s'est ouvert, mon père s'y est faufilé – au lieu de la lumière qui se désagrège ou se déverse. Je me suis levé et dirigé vers la fenêtre : j'agis toujours ainsi quand je ne sais pas quelle direction faire prendre à mes écrits⁷¹.

192

La phrase essentiellement métalectique « *Ustao sam i prišao prozoru: uvek prilazim prozoru kada ne znam kuda da krenem u svojoj priči.* » (retraduction littérale : « Je me suis levé et dirigé vers la fenêtre : je me dirige toujours vers la fenêtre quand je ne sais pas quelle direction prendre dans mon récit. ») introduit un brusque changement dans le rythme de ce paragraphe et suggère de cette manière le passage du *je*-narrateur vers le *je*-personnage et ensuite le retour au *je*-narrateur-auteur, passage qui s'avère illusionniste, car l'explication qui suit est une réflexion métanarrative (le fait de s'approcher de la fenêtre est une sorte de choix systématique fait par le narrateur dans ses propres récits). La traduction française, « Je me suis levé et dirigé vers la fenêtre : j'agis toujours ainsi quand je ne sais pas quelle direction faire prendre à mes écrits. », n'insiste pas suffisamment sur le passage entre les différents *je*, c'est-à-dire sur le jeu que le narrateur-auteur-personnage est en train de jouer avec ses différents rôles. Albahari a, en effet, voulu rappeler ici, certes auto-ironiquement, la supériorité du narrateur-créateur par rapport au personnage qu'il crée (même s'il s'agit d'une même instance) et sa dépendance ontologique de l'acte de narrer. Nous rencontrerons ce même procédé aussi dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*. La portée de ce changement de niveau énonciatif (l'énonciation se meut entre le personnage et le narrateur) se mesure par le fait que la référence énonciative au monde de narration submerge celle au monde fictif. Même quand le narrateur-auteur prend le rôle du personnage, il n'appartient pas au monde fictionnel, mais au monde dans lequel le narrateur crée le monde fictionnel.

C'est le constat qui ressort de cette phrase métalectique. Autrement dit, la métalepse suppose un effort d'interprétation de la part du lecteur,

71 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 19.

effort qu'il est très délicat de ne pas alléger et de reproduire tel quel dans la traduction.

Il y a dans ce même paragraphe un autre jeu métaleptique autour de l'identification du livre que l'on écrit et que l'on lit. Il est question de plusieurs livres dont parle subtilement le narrateur. La phrase : « *U međuvremenu sam poželeo da napišem ovu, odnosnu, „ovu“ knjigu* » (retraduction littérale : « Entre-temps, j'ai voulu écrire ce, c'est-à-dire "ce" livre ») est traduite par : « Entre-temps, j'ai voulu écrire ceci, c'est-à-dire "ce" livre ». Le fait d'employer deux fois exactement le même adjectif démonstratif (*ovu – ovu*), et non pas le pronom démonstratif suivi de l'adjectif (*ceci – ce*) – possibilité qui existe en serbe aussi –, revêt une grande importance car le narrateur-auteur fait exprès d'abolir la distinction entre la métanarration et la fiction, c'est-à-dire entre le livre que le lecteur tient entre ses mains et le roman que le narrateur essaie d'écrire et qui se présente en italique. Ces ambiguïtés feintes sont les indices de sa présence.

Les indices de ces passages métaleptiques, insignifiants au premier abord, ont pourtant un impact considérable sur l'interprétation du texte. Dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, le narrateur annonce, dès les premières lignes, la transition de la diégèse vers la métadiégèse, mais il faudra longuement patienter pour que ce passage ait véritablement lieu. Après avoir finalement permis à ses personnages de mener un court dialogue, voici que le narrateur fait de nouveau son retour dans la diégèse :

(16) *Sada su svi razdvojeni: vreme je, dakle, da iskoristim novonastalu situaciju i opišem spoljašnost svoje majke, potom svoga oca*⁷².

(16a) Tous, maintenant, sont bien disjoints : il est donc temps pour moi de profiter de cette situation nouvelle pour décrire ma mère physiquement, puis mon père⁷³.

72 *Id., Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima, op. cit., p. 104.*

73 *Id., Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes, trad. cit., p. 327.*

L'ajout de « pour moi » a été ici un choix stratégique de la part du traducteur pour insister sur la présence du narrateur, car c'est bien lui qui va procéder à la description mentionnée, ce que la construction « *vreme je da opišem* » a rendu suffisamment explicite en serbe car la marque de la personne se trouve déjà dans le présent du verbe *opisati* (« décrire »).

Pour la métalepse, cet ajout apporte tout ce que la voix du narrateur de la traduction n'a pas reproduit dans l'exemple (15a) tiré du roman *Tsing*, en omettant d'insister sur les différents *je*. À la différence de Genette qui considère ce procédé (« il est temps de décrire ») comme un type de métalepse, Monika Fludernik fait remarquer qu'il est question d'un stratagème technique qui, loin de causer la transgression des différents niveaux narratifs, introduit une pause, où plutôt une synchronisation de la narration avec les faits narrés, permettant au narrateur de fournir au lecteur des informations supplémentaires sur le contexte⁷⁴.

À ce type de stratégie nommée métalepse « rhétorique⁷⁵ », accompagnant les mécanismes que Fludernik appelle « changements de scène⁷⁶ », il est possible d'opposer la métalepse « ontologique⁷⁷ », détectée et définie initialement par Brian McHale⁷⁸. Celle-ci résulte du déplacement du narrateur, du lecteur et du personnage à l'intérieur du récit. Les deux métalepses, rhétorique et ontologique, vont se réaliser complètement dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*. Leur présence est un enjeu de taille pour la traduction. Ainsi, dans le cadre de la métanarration qui suit, le narrateur crée un dialogue entre la mère et le lecteur, ce dernier étant pris comme un bienveillant forcé. Autrement dit, le narrateur fait entrer le lecteur dans l'espace narratif où se trouve la mère pour le mettre en situation de « coquetterie » par rapport à elle :

74 Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffet (dir.), *Métalepses, op. cit.*, p. 80.

75 Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », dans *ibid.*, p. 207.

76 Monika Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », art. cit., p. 80.

77 *Ibid.*, p. 83.

78 Brian McHale, *Postmodernist Fiction, op. cit.*, p. 120.

(17) *Njene godine ne otkrivaju se tako lako neupućenom čitaocu, koji bi, verovatno, rekao: Pedeset? Pedeset i dve?, što će majka primiti s osmehom, dok se u stvarnosti približava šezdest i trećoj, te joj boravak u ovoj sobi, sa čovekom koji očigledno umire (da li je to doista njena misao?), nanosi neizreciv bol*⁷⁹.

(17a) Le lecteur non averti serait bien en peine de lui donner un âge et, probablement, dirait : Cinquante ? Cinquante-deux... ? chiffre que ma mère accueillerait d'un sourire, alors qu'en réalité elle approche les soixante-trois et que se trouver dans cette chambre en compagnie d'un homme qui visiblement se meurt (cette pensée-là est-elle bien la sienne ?) lui cause une douleur indicible⁸⁰.

Ce paragraphe ne pose apparemment pas de problèmes spécifiques de traduction. Or, le repérage de la métalepse et son interprétation y jouent un rôle crucial, car la métalepse trouble ici extrêmement, précisément parce que les commentaires sur l'âge sont censés être plaisants. En effet, ce qui renforce l'effet métaleptique, c'est la suite des modes et des temps verbaux qui en (17) se présentent de la façon suivante : conditionnel présent (*čitalac bi rekao*, retraduction : « le lecteur dirait ») – futur simple (*majka će primiti*, retraduction : « ma mère accueillera ») – présent (*ona se približava*, retraduction : « elle approche »). Le choix du futur (*majka će primiti* / « ma mère accueillera ») est de la plus grande importance. Albahari a fait exprès d'employer ce temps de l'indicatif pour souligner tout d'abord le côté factuel ou anti-illusionniste des événements et pour rappeler immédiatement le côté illusionniste du côté factuel en continuant : « alors qu'en réalité elle approche les soixante-trois ». Ensuite, par ce jeu métaleptique, il va paradoxalement de soi que le lecteur a prononcé ce chiffre (et non pas qu'il le prononcerait), ce qui veut dire qu'il a éprouvé – prétendument – une expérience immersive dans l'univers fictionnel. L'emploi du futur a été à l'origine de cet

79 David Albahari, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 104.

80 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 327.

effet métaleptique troublant et rebelle. En (17a) ce futur est pourtant remplacé par un conditionnel présent de sorte que nous sommes en présence de la disposition suivante : conditionnel présent (« le lecteur dirait ») – conditionnel présent (« ma mère accueillerait ») – présent (« elle approche »). Dans la traduction, tout relève donc de l'ordre de la supposition, ce qui réduit l'effet métaleptique. Bien évidemment, le choix du futur n'est pas le seul à mettre en relief la nature paradoxale de la métalepse. Une autre technique de prédilection pour Albahari est le recours aux parenthèses.

196

Dans le cadre d'une seule phrase en (17), en prolongement de la métalepse du lecteur⁸¹, fait son apparition l'univers dont il est impossible de déterminer s'il appartient au niveau diégétique ou bien métadiégétique.

La confusion s'achève là où commencent les parenthèses qui contiennent le commentaire métanarratif du narrateur. Il est également impossible de déterminer si c'est le narrateur du récit principal, donc le narrateur extradiégétique (que nous pouvons, à des fins de simplification, identifier à Albahari) ou bien le narrateur du récit secondaire (narrateur-auteur-personnage), donc le narrateur intradiégétique, celui qui donne la description se situant en dehors des parenthèses. Nous sommes en présence d'une telle imbrication des niveaux de la narration et du narré que le lecteur ne sait ni où commence, ni où finit le récit. Une chose est certaine : les parenthèses appartiennent bien à l'extradiégèse. La question placée entre parenthèses que se pose le narrateur est bien celle que se pose le lecteur.

D'où l'importance de reproduire fidèlement la ponctuation, comme le préconise par ailleurs Henri Meschonnic. C'est une tâche à laquelle le traducteur n'a pas manqué. Selon Meschonnic, ponctuation, répétitions, concordance, nombre de phrases, rythme des phrases, sont autant d'éléments qui contribuent à la signifiante et dont la distorsion ne peut être justifiée⁸². L'objectif de la traduction est « le mode de

81 La métalepse du lecteur résulte du fait que l'auteur feint d'entraîner son lecteur dans une action. Voir Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 24.

82 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 273-277.

signifier⁸³ », notion qui dépasse celle du sens, qui l'englobe, et qui est toujours dépendant du rythme. La ponctuation possède une importance considérable dans l'œuvre d'Albahari, car il s'agit d'un autre élément qui est l'objet des réflexions métanarratives :

(18) *Jedina neizvesnost, nit za koju ćemo se, snagom davljenika, hvatati i vi i ja, jeste interpunkcija, smisao zareza, nužnost tačke. Mogao bih i nje da vas lišim, ali: kome bih onda govorio*⁸⁴?

(18a) L'unique certitude, le fil auquel nous accrocher, vous et moi, avec la force de qui se noie, c'est la ponctuation, la signification de la virgule, la nécessité du point. D'elle aussi j'aurais pu vous priver, mais : à qui alors m'adresser⁸⁵ ?

Les phrases en (18) représentent, comme tant d'autres, les consignes adressées au traducteur quant à la réexpression de la signifiante au sens que lui donne Henri Meschonnic. Dans l'exemple suivant, le père s'adresse non seulement à son fils, mais également au narrateur extradiégétique pour lui demander de le libérer en le faisant sortir de ce récit et de le transférer au niveau où son destin ne dépendra pas des caprices du narrateur. Le niveau en question ne peut être que la « réalité ». Cela implique également que les personnages ont conscience de leur fictionnalité :

(19) *Slušaj, šapuće, odbaci sve ovo, nisi mnogo napisao, i izvuci nas odavde. [...] I zašto da patimo i stradamo zbog jednog uobraženja, zbog tvog uobraženja, kada je stvarnost drugačija, istinitija, lepša*⁸⁶!

(19a) Écoute, murmure-t-il, tu vas tout jeter, ça ne fait pas grand-chose d'écrit, et tu nous extirpes d'ici. [...] Et pourquoi devrions-nous endurer

83 *Ibid.*, p. 125.

84 David Albahari, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 102.

85 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 325.

86 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 108.

peine et souffrance à cause de l'imagination, de *ton*⁸⁷ imagination, alors que la réalité est différente, plus véridique, plus belle⁸⁸ ?

198

La présence du traducteur se fait sentir ici par son intervention au niveau de la mise en forme du texte. Le traducteur décide de mettre en relief l'adjectif possessif *ton*, ce qui n'est pas le cas en (19). Nous avons déjà vu que les différents moyens de mise en relief sont des traces du niveau métanarratif et qu'ils peuvent renforcer l'effet métalectique. C'est ce que tâche de faire la voix du narrateur de la traduction en rappelant que le *tu* à qui s'adresse le père est à la fois le personnage et le narrateur, c'est-à-dire le porteur de l'imagination qui fait subir cette souffrance à tous les personnages. Ce n'est pas, donc, que le traducteur fasse un faux pas à l'égard du lecteur, car si ce dernier est prêt à accepter le fait qu'un personnage est le produit fictionnel de celui qui écrit, c'est avec un sentiment troublant qu'il est confronté au fait bizarre que le narrateur se façonne lui-même comme un personnage littéraire. Cependant, le narrateur d'Albahari n'opte pas pour cette solution. Nous avons un cas similaire à celui que nous avons rencontré en (8a). Dans ce récit, afin d'attirer l'attention sur la présence du narrateur, Albahari recourt à un moyen bien plus osé – les parenthèses avec l'indication « note de l'auteur ». Pour apparemment éviter toute confusion au sujet de la reprise pronominale qui apparaît au cours de la narration, comme c'était le cas en (13) et (13a), le narrateur apporte des précisions entre parenthèses : « *Neka on (Ruben Rubenović, prim. pisca) umre [...]*⁸⁹ », que le traducteur conserve précieusement : « *Que lui (Ruben Rubenović, note de l'auteur) se meure [...]*⁹⁰ ».

S'ensuit le moment où la narration accomplit ce que nous voudrions appeler sa fonction essentielle :

87 Souligné dans le texte.

88 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 331.

89 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 108.

90 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 331.

(20) *Neko, kažete, neko u ovoj priči laže. Ali to znači da i vi priznajete postojanje priče, vi još više zamršujete pitanje stvarnosti, sve nas dovodite u još veću nedoumicu. Pitanje, stoga, ne glasi: šta je stvarnost?, već: da li postoji stvarnost? [...] Skakvim pravom može bilo ko od nas da tvrdi da je uloga koja mu je dodeljivana upravo njegova? Čitalac je pisac; pisac je glavni junak; junaci su čitaoci, pisci i nedužni posmatrači. Priča, dakle, nastaje sama od sebe, kao što smrt nastaje sama od sebe (uspešno poređenje); smrti, međutim, prethodi život, priči prethodi: šta⁹¹ ?*

(20a) *Quelqu'un, dites-vous, quelqu'un dans cette histoire ment. Mais cela implique que vous aussi admettiez l'existence de cette histoire, que vous embrouilliez encore davantage la question de la réalité, que vous nous plongiez tous dans une incertitude plus grande encore. En conséquence, le libellé de la question n'est pas : la réalité, qu'est-ce ? Mais, la réalité, existe-t-elle ? [...] De quel droit l'un d'entre nous peut-il affirmer que le rôle qui lui a été dévolu jusqu'à présent est réellement le sien ? Le lecteur est auteur ; l'auteur est le héros principal ; les héros sont lecteurs, auteurs et observateurs innocents.*

L'histoire, donc, apparaît toute seule, tout comme la mort vient toute seule (jolie comparaison) ; la mort, toutefois, est précédée de la vie ; l'histoire est, elle, précédée : de quoi⁹² ?

L'apogée de l'autopoétique d'Albahari s'est réalisée dans ce récit. La question de la littérature s'identifie à celle de l'existence. En effet, la pensée déjà mentionnée, extraite de l'un de ses essais⁹³ : « Explorer les limites de la forme signifie explorer les limites de son propre être », n'est-elle pas en soi métaleptique ? Dit autrement, si nous hésitions, au titre d'exemple, à définir l'objet de notre étude comme le langage d'Albahari ou bien comme la relation d'Albahari avec le langage, n'avons-nous pas déjà amorcé une réflexion autoréférentielle qu'on pourrait symboliser par l'image du

91 *Id., Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima, op. cit., p. 109.*

92 *Id., Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes, trad. cit., p. 332-333.*

93 *Id., Prepisivanje sveta, op. cit., p. 45.*

serpent qui se mord la queue⁹⁴, telle qu'elle a été proposée par Marie-Laure Ryan pour signaler la nature autoréférentielle de la métalepse ? La métalepse confond ici la pensée avec la réalité qu'elle représente. Même si l'effet métaleptique est généralement considéré comme incompatible avec l'émotion intense, nous sommes convaincue qu'il est à même de produire le malaise existentiel et que cela est effectivement le cas dans la littérature d'Albahari. Ainsi, Ryan considère que « L'incompatibilité de la métalepse avec le sentiment tragique de l'existence s'explique en partie par son caractère autoréférentiel. En dirigeant notre attention sur la surface du texte et la fabrication de l'intrigue, la métalepse nous détourne de l'expérience vécue des personnages⁹⁵ ». Nous convenons avec Ryan qu'il faut distinguer « la métalepse comme phénomène existentiel relevant d'une expérience vécue de la métalepse comme procédé narratif susceptible de dégénérer en truc de métier du romancier qui se veut d'avant-garde. [...] La métalepse existentielle, [...] c'est l'illusion d'Emma Bovary qui attend de la vie qu'elle se conforme à l'intrigue d'un roman sentimental [...] »⁹⁶. Malgré toute l'exactitude de ces propos, la spécificité du phénomène métaleptique dans l'œuvre d'Albahari nous fait penser que, loin de simplement confirmer l'existence des frontières narratives du fait qu'elle les remet en question et, par-là, de dénuder le fonctionnement narratif de la fiction, la métalepse est à l'origine d'une véritable tension angoissante et d'une incertitude troublante car la fiction mise en œuvre par Albahari est une autodiégèse de celui qui vit une métalepse existentielle et qui construit une métalepse ontologique en s'autoproposant comme personnage principal. La voix du narrateur-auteur et la voix du personnage fusionnent dans l'œuvre d'Albahari à des niveaux ontologiques généralement bien distincts. L'acte de narrer est donc une autoréflexivité littéraire, un mode de connaissance, qui, dans le cas d'Albahari, ne détruit pas la fictionnalité, mais assure le passage entre les deux univers, ainsi que leur fonctionnement parallèle

94 Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », art. cit., p. 208.

95 *Ibid.*, p. 221.

96 *Ibid.*

et interdépendant. Le passage suivant, tiré du roman *Tsing*, témoigne des fondements de l'autodiégèse :

(21) *Pisanje nije čaršav koji visi između pisca i sveta ili između sveta i stvarnosti; priča nije nezavisno biće u čije kalupe mogu da se uklope mnogi. Priča sam ja. Ukoliko ne govori o meni, priča ne govori ni o kome. Ukoliko govori o drugom, ona nije priča*⁹⁷.

(21a) L'écriture n'est pas un rideau qui sépare l'écrivain du monde, ou ce dernier de la réalité. Le récit n'est pas une entité indépendante, un moule dans lequel plusieurs êtres peuvent se glisser. Le récit, c'est moi. S'il ne parle pas de moi, il ne parle de personne. S'il parle de quelqu'un d'autre, ce n'est plus un récit⁹⁸.

Non seulement les mêmes observations surgissent dans différentes œuvres, elles surgissent, nous l'avons vu, par exemple en (10), (10a), (11) et (11a), dans une même œuvre, de sorte qu'il est bien pertinent de parler d'autocitations. De surcroît, les répétitions et les figures de parallélisme font leur apparence à l'intérieur d'une même phrase. C'est pour cette raison que nous lisons « *između pisca i sveta ili između sveta i stvarnosti* » (retraduction littérale : « entre l'écrivain et le monde ou entre le monde et la réalité »). Le narrateur d'Albahari n'a jamais tendance à l'économie du langage, à la différence du narrateur dans les trois traductions (ainsi, par exemple, le traducteur opte pour « ou ce dernier » en [21a]), car pour le narrateur d'Albahari c'est la sonorité des mots, et non pas leur signification, qui est signifiante. Le narrateur explicite sa poétique de la répétition comme suit :

(22) *Pisanje je ponavljanje, kao što je već bezbroj puta rečeno*⁹⁹.

(22a) L'écriture est répétition, mais on l'a dit tant de fois¹⁰⁰.

97 David Albahari, *Cink*, op. cit., p. 62.

98 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 46.

99 *Id.*, *Cink*, op. cit., p. 89.

100 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 64.

MÉTALANGAGE (LINGUISTIQUE, EN TANT QUE NŒUD FONDAMENTAL ENTRE LITTÉRATURE ET TRADUCTION) ET VOIX DES TRADUCTEURS

La langue est la source des malentendus qui peuvent découler de la non-compréhension du sens métaphorique d'une expression métaphorique. C'est pour cette raison que le narrateur est en droit de dire à son lecteur qu'il « comprend trop précisément » ses propos :

(23) *Ne razumete me: zato što suviše precizno razumete*¹⁰¹.

(23a) Vous ne me comprenez pas : parce que vous ne me comprenez que trop parfaitement¹⁰².

Dans le récit *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, le narrateur a lui-même éprouvé le besoin d'introduire une expression métaphorique, une *métaphore*, comme il le dit dans l'introduction, c'est-à-dire dans la tentative de débiter son récit. Il s'agit de l'expression « être dans le tunnel », et de sa variante « voir le bout du tunnel ». Le narrateur s'explique ainsi :

(24) *Metafora, međutim, ima prednost nad pričom: razočarani, možete se istim putem vratiti nazad: na početak tunela; priča, jednom pročitana, više se ne ponavlja: nije moguće čitati je unatraske*¹⁰³.

(24a) La métaphore présente toutefois un avantage sur l'histoire : déçu, on peut rebrousser le chemin, revenir en arrière jusqu'à l'entrée du tunnel ; l'histoire une fois lue, ne se renouvelle plus : on ne saurait la lire à l'envers¹⁰⁴.

101 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 102.

102 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 325.

103 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 103.

104 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 326.

Bien évidemment, en évoquant l'avantage de la métaphore qui n'en est pas un, Albahari annonce dès cette phrase son jeu avec le lecteur. Toute expression figée, lexicalisée et sémantiquement stratifiée offre une double lecture, analytique et synthétique, ou bien compositionnelle et non compositionnelle. L'avantage qu'évoque le narrateur ne concerne que l'interprétation littérale de cette expression (on peut revenir en arrière physiquement), alors qu'il l'utilise bel et bien pour son interprétation métaphorique, pourtant non valide (on ne peut pas sortir d'une longue période de difficultés, de souffrances physiques ou morales dont on ne voit pas la fin simplement en regardant sa vie en arrière). On ne peut cependant reprocher au narrateur d'y avoir recouru, car, du point de vue linguistique, malgré la lexicalisation de l'unité polylexicale, la présence des signifiés des unités monolexicales demeure indéniable, en plus de celle, plus évidente encore, de leurs signifiants. Le narrateur profite, tout simplement, du dédoublement sémantique de l'expression. On peut expliquer le phénomène en termes de lexicalisation inachevée, à l'instar de Laurent Perrin qui propose de situer les expressions figées « à mi-chemin ou à cheval » entre ce qui est figé, préconstruit et mémorisé et ce qui est « construit et interprété et qui s'appuie sur l'application des règles morphosyntaxiques et sémantico-pragmatiques »¹⁰⁵.

L'expression figée est donc à tel point sémantiquement chargée que Salah Mejri parle d'un signifiant « lourd¹⁰⁶ » et Gertrud Gréciano d'un « supersigne¹⁰⁷ ». La pluralité des constituants, du fait de la polylexicalité, et la globalité, du fait du signifié et du signifiant appréhendés globalement, ont amené Mejri à repérer la double articulation comme

105 Laurent Perrin, « Figement, énonciation et lexicalisation “citative” », dans Jean-Claude Anscombe et Salah Mejri (dir.), *Le Figement linguistique : la parole entravée*, Paris, H. Champion, 2011, p. 83.

106 Salah Mejri, « La mémoire des séquences figées : une troisième articulation ou la réhabilitation du culturel dans le linguistique », dans André Clas, Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots. Actes des cinquièmes journées scientifiques du réseau LTT*, Tunis, AUPELF-UREF, 1998, p. 3-11.

107 Gertrud Gréciano, « La phraséogénèse du discours », dans Michel Martins-Baltar (dir.), *La Locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 179-200.

définitoire de l'expression figée, cette dernière « impliquant des unités douées de sens à deux niveaux : une première articulation globale et une première articulation plurielle¹⁰⁸ ». Une fois le dédoublement de l'expression figée reconnu par l'énonciateur, il peut être explicité par des commentaires métadiscursifs, tels que « comme on dit », « c'est ce qu'on appelle », « c'est le cas de le dire », « dans le vrai sens du terme », « à la lettre ».

Les mêmes commentaires servent à caractériser une séquence préfabriquée et représentent selon Jacqueline Authier-Revuz « un dédoublement du dire d'un fragment X par un autocommentaire prenant en compte les mots du dire, dans leur matérialité signifiante¹⁰⁹ ». De plus, même s'il est généralement admis que c'est le contexte qui déterminera si une séquence, susceptible de deux lectures, sera interprétée de façon analytique ou synthétique, l'énonciateur peut, comme l'a signalé Authier-Revuz, éprouver le risque « que le sens locutionnel ne s'impose au détriment du sens compositionnel¹¹⁰ » et se voir obligé d'ajouter des commentaires tels que « au sens vrai du mot ». Nous pouvons dire que la dimension métadiscursive peut soit explicitement se présenter comme telle, au moyen des commentaires métadiscursifs, soit se manifester à travers le défigement, la lecture littérale constituant toujours une sorte de commentaire métadiscursif non verbalisé. Il est utile de rappeler la remarque de Gréciano expliquant comment le concept devient le symbole : « L'expression imagée remétaphorisée s'explique par la "forme" symbolique où l'abstrait se fait sensible et où le concept devient symbole¹¹¹ ». Bien évidemment, c'est cette « forme symbolique » qui fascine le narrateur d'Albahari.

108 Salah Mejri, « La mémoire des séquences figées », art. cit., p. 5.

109 Jacqueline Authier-Revuz, « Méta-énonciation et (dé)figement », *Cahiers du français contemporain*, 2, « La locution entre discours », dir. Michel Martins-Baltar, 1995, p. 18.

110 *Ibid.*, p. 23.

111 Gertrud Gréciano, *Signification et dénotation en allemand. La sémantique des expressions idiomatiques*, Metz/Paris, Université de Metz-Centre d'analyse syntaxique/Klincksieck, 1983, p. 352.

Nous savons que le narrateur d'Albahari est doté d'une conscience extrême de son propre rôle, mais il faut souligner aussi sa conscience des lacunes et des impuissances du langage, et plus particulièrement de la « double articulation » des expressions qu'il utilise. La voix du narrateur de la traduction, prenant en compte la sensibilité du narrateur d'Albahari à l'égard de la matérialité des mots, arrive à reproduire, dans l'exemple qui suit, le jeu sur l'isotopie de la mort, en proposant « amoureux à en mourir » pour l'expression « *smrtno zaljubljen* » :

(25) [...] *jer je on je, kao lekar, doktor medicine, smrtno (kakav paradoks!) zaljubljen u svoje telo, u svoje sekrete i ekskrete [...]*¹¹².

(25a) [...] car lui, en tant que médecin, docteur en médecine, est amoureux à en mourir (joli paradoxe !) de son corps, de ses sécrétions, de ses excréctions [...]¹¹³.

Le lecteur assiste souvent aux commentaires, placés entre parenthèses, émis par le narrateur sur ses propres choix « stylistiques », comme c'était le cas aussi en (5) et en (6) :

(26) *srce, (ponovo ćemo se poslužiti stilskom figurom) kao svaka mašina, jednom mora stati*¹¹⁴.

(26a) le cœur (de nouveau nous recourrons à une figure de style), comme toute machine, doit un jour s'arrêter¹¹⁵.

Il rencontre également les commentaires métadiscursifs proprement dits :

¹¹² David Albahari, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 106.

¹¹³ *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 329.

¹¹⁴ *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 106.

¹¹⁵ *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 329.

(27) *majka zagledana (kako kažu) u vlastitu budućnost*¹¹⁶.

(27a) que ma mère soit assise les yeux rivés (selon l'expression) sur son propre futur¹¹⁷.

Bien évidemment, les choix du traducteur révèlent cette dualité sémantique sur laquelle joue le narrateur d'Albahari avec un seul objectif. En effet, en émettant les commentaires métalinguistiques, le narrateur rappelle sa propre présence et met en avant son travail sur la narration et sur la langue, en démontrant un emploi réfléchi des mots et des tournures. Ce n'est pas pourtant le cas de toutes les voix du narrateur dans les trois traductions.

206

(28) *Nova knjiga trebalo je da govori o mom ocu. [...] Najednom sam, kako se to obično kaže, znao da sam na tragu, čak ne ni na tragu: već na kraju traga; preostalo mi je još samo da rekonstruišem sam trag*¹¹⁸.

(28a) L'autre aurait dû être une évocation de mon père. [...] Soudain, j'ai su que j'étais sur la bonne piste, comme on dit, davantage même, que j'avais atteint son bout et qu'il ne me restait plus qu'à reconstituer cette scène¹¹⁹.

La voix du narrateur, à la différence de la voix du narrateur de la traduction, explore, évalue petit à petit et palpe la matérialité signifiante et signifiée des mots qu'il est en train d'utiliser (retraduction littérale : « j'ai su que j'étais, comme on dit, sur la piste, même pas sur la piste : mais au bout de la piste ; il ne me restait plus qu'à reconstituer la piste elle-même. »). Ainsi, la voix du narrateur-auteur en train de réfléchir sur l'intrigue de son roman recourt à quatre occurrences du mot polysémique *trag* (littéralement : « trace », « empreinte », « marque »),

116 *Id.*, *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima*, op. cit., p. 109.

117 *Id.*, *Tentative de description du décès de Ruben Rubenović, ex-négociant en étoffes*, trad. cit., p. 332.

118 *Id.*, *Cink*, op. cit., p. 27.

119 *Id.*, *Tsing*, trad. cit., p. 22.

« vestige », etc. ; l'expression figée « *biti na tragu nečega* », « être sur la piste de quelque chose », renvoie à l'idée de « début d'une découverte », alors que la voix du narrateur de la traduction en fait une seule mention. La voix du narrateur joue sur la coïncidence hasardeuse entre l'expression et la situation à laquelle elle est appliquée pour activer l'image qui se cache derrière cette expression (être physiquement « sur » la piste, « même pas sur la piste », « au bout de la piste », « reconstituer la piste »). Cette intrusion de la dimension de spatialité étant absente dans la traduction, le commentaire métadiscursif « comme on dit » perd de sa pertinence.

Les jeux de mots formés à partir du défigement exploitent les asymétries qui existent entre toute langue et le monde extralinguistique. Leur traduction est donc affectée par les problèmes d'asymétrie aux deux niveaux, intralingual et interlingual. Pourquoi est-il si important pour la voix du narrateur de la traduction des œuvres d'Albahari de ne pas négliger les jeux de mots dont l'effet, tout comme celui de la métalepse, n'est pas ludique ? En effet, le jeu de mots dérivé de l'expression figée accomplit certaines fonctions du langage définies par Roman Jakobson¹²⁰. Plus particulièrement, Dirk Delabastita a fortement signalé les fonctions métalinguistique (jeu de mots en tant que commentaire sur le langage), référentielle (jeu de mots en tant que message orienté vers l'objet) et poétique (jeu de mots mettant en exergue le message en tant que tel) du jeu de mots¹²¹.

La fonction poétique du jeu de mots est évidente. Or, c'est précisément sa fonction métalinguistique qui déclenche les problèmes de traduction.

Le jeu de mots « se définit par référence à lui¹²² ». Il a une fonction métalinguistique même sans passer explicitement par des commentaires métalinguistiques.

120 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.

121 Dirk Delabastita, « Aspects of interlingual ambiguity: polyglot punning », dans Paul Boggards, Johan Roorick et Paul J. Smith (dir.), *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 48.

122 Gertrud Gréciano, *Signification et dénotation en allemand*, op. cit., p. 247.

Le défigement offre une explicitation de la conceptualisation propre à l'expression figée. Il est la démonstration personnelle et unique de la « relecture citative¹²³ » de la part de l'énonciateur.

Ce bref aperçu linguistique des fonctions du défigement dans le texte littéraire nous permet de justifier davantage la place de la linguistique dans cette analyse, outre celle qu'elle occupe naturellement en tant que l'un des pôles dans le triangle interdisciplinaire évoqué. Nous pensons qu'un lien unit le (dé)figement linguistique et la narratologie, lien dont rend compte le préfixe *méta-*. Nous constatons une curieuse connexion entre métalepse, métadiégèse, métanarration et métalangage, même si les deux derniers ont un sens contraire des notions précédentes. La métanarration contient une narration et le métalangage contient un langage, alors que la métadiégèse est enchâssée par quelque chose. La métalepse, quant à elle, ne se confond pas avec le métalangage, car elle représente le passage entre différents niveaux pour mettre en évidence la possibilité de leur connexion. Toutefois, elle a un rapport avec la fonction métalinguistique. Le fait que la « narration spontanée » qu'évoque Fludernik (« *spontaneous conversational storytelling* », i.e. « *spontaneous narration*¹²⁴ ») peut être rapprochée des jeux de mots et des mots d'esprit, ces derniers considérés comme une sorte de récits courts et condensés, nous a propulsée vers la question de la relation entre la métanarration et le métadiscours portant sur les jeux de mots. Les commentaires métadiscursifs qu'émet le narrateur lorsqu'il emploie des expressions figées, au moment où il se rend compte de la coïncidence entre le signifiant et la réalité qu'il souhaite exprimer, peuvent être mis en relation avec les commentaires métanarratifs qu'émet le narrateur sur son acte de narrer, sur l'articulation de son texte et sur son propre rôle.

Les deux types de commentaires ont en commun leur caractère ambigu, car ils sont à la fois signifiant et signifié. Tous deux reposent sur des opérations mentales, intellectuelles et créatives. Ils sont autoréférentiels et impliquent un changement de strates différents et leur face-à-face.

123 Laurent Perrin, « Figement, énonciation et lexicalisation "citative" », art. cit., p. 90.

124 Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London/New York, Routledge, 1996, p. 10, 42.

Nous avons essayé de mettre en lumière certains phénomènes narratifs dont les enjeux pour la traduction n'ont pas été, à notre connaissance, abordés jusqu'à présent dans la littérature traductologique. La métalepse, accompagnée de la métanarration, édifie l'œuvre d'Albahari. Ces deux phénomènes narratifs, enrichis par une forte présence de commentaires métadiscursifs, représentent les constantes poétiques de la prose de l'auteur. En effet, ces trois phénomènes permettent à Albahari d'approfondir, d'une œuvre à l'autre, toujours les mêmes thèmes. Dans ses œuvres, et en particulier dans les trois textes analysés ici, la réflexion s'exerce sur le doute et les sentiments qui en proviennent. Le doute naît des questionnements sur l'existence – d'une personne, d'un personnage, d'une vie, d'une œuvre, de la littérature, de la réalité. La métalepse, la métanarration et le métalangage sont les moyens à travers lesquels ces questionnements se concrétisent. Pour « explorer les limites de son propre être¹²⁵ », le narrateur autodiégétique explore la forme littéraire. Autrement dit, à l'origine des trois phénomènes étudiés se trouve le retour constant du narrateur sur ce qu'il vient d'écrire. Par un jeu autoréférentiel, le narrateur-auteur évoque son œuvre dans son œuvre, ainsi que la totalité de ses œuvres précédentes, au fil desquelles il a construit sa voix particulière et reconnaissable. Cela nous a amenée à confronter sa voix à celle des narrateurs dans les traductions en français.

Les traces de la voix du narrateur émergent sous la forme de silence, d'incomplétude, de difficulté à dire, de défaut de la langue, d'une parole évanescence, d'imprécisions voulues, qui sont autant d'éléments qui contribuent à l'unicité. Cette dernière est déséquilibrée du fait qu'elle est « transposée » en français par la voix de trois traducteurs différents, mais aussi du fait que la voix du narrateur dans les traductions, de par sa subjectivité, n'appréhende pas toujours ou, tout simplement, ne considère pas comme prioritaires la portée des fonctions métanarratives et l'étendue des conséquences de l'effet métaleptique, qui, dans le cas de l'œuvre d'Albahari, est d'ordre existentiel.

C'est la mise en cause incessante de tout ce qui entoure le narrateur (monde, mots, communication) qui se trouve allégée dans les traductions

125 David Albahari, *Prepisivanje sveta*, op. cit., p. 45.

françaises. Plus précisément, les réflexions du narrateur deviennent plus fluides, plus clarifiées lorsqu'elles sont ré-énoncées par une autre voix. Du point de vue du lecteur, la conséquence est claire : son implication et son effort sont moindres que ceux qui incombent au lecteur du texte original.

La métalepse et les commentaires métanarratifs et métadiscursifs incitent le lecteur à une lecture critique du récit et, par-là, de la réalité aussi. Au premier abord banals et insignifiants, les indices, plus ou moins camouflés, de la présence du narrateur (emploi particulier de modes et temps verbaux, insistance sur la première personne grammaticale, changement de niveau énonciatif, exploitation du potentiel sémantique de certaines unités monolexicales et polylexicales, répétitions et parallélismes, ponctuation, parenthèses, disposition typographique, etc.) sont quelque peu atténués, voire effacés, par la présence des voix des traducteurs. Autrement dit, ce sont précisément les choix des traducteurs à l'égard des indices de la présence du narrateur qui rendent leurs propres voix présentes. La forte présence des indices mentionnés contribue, cependant, à démontrer que le récit que le lecteur est en train de lire n'est qu'une variante de la réalité et que la réalité, à son tour, n'est qu'une variante d'un récit. En d'autres termes, les trois phénomènes étudiés confirment que l'essence même de la poétique d'Albahari est, pour reprendre les mots de Fludernik à propos du rôle de la métanarration, « la célébration délibérée métanarrative de l'acte de narrer¹²⁶ ».

L'étude des trois phénomènes narratifs et discursifs considérés à la lumière de leurs traductions en français nous permet d'atteindre la conclusion suivante : le métalangage et la métanarration, dont nous avons pu repérer des traits significatifs communs, peuvent être mis à profit, grâce au niveau d'abstraction supérieur qu'ils représentent, pour renforcer le sentiment d'insécurité et le malaise existentiel dans lequel est noyé, en l'occurrence, le monde du narrateur d'Albahari. Quant à la métalepse qui consiste à déplacer, dans le cas de la prose de l'auteur, le narrateur autodiégétique à travers les différents niveaux narratifs supposés être étanches, elle fonctionne comme moyen de connaissance en ce qu'elle fait

126 « [...] a deliberate metanarrative celebration of the act of narration » (Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, op. cit., p. 278 – nous traduisons).

imposer le monde de la narration comme étant plus réel et plus autonome que la réalité elle-même. Cette conclusion est productive en ce sens qu'elle en apporte une autre dans le cadre de la traductologie : la traduction d'un texte métaleptique sillonné des commentaires métanarratifs présuppose aussi bien la compréhension du fonctionnement de la métalepse que la compréhension de ses fonctions dans le texte concerné.

Non seulement la non-restitution de ces phénomènes nuit à la dimension stylistique de l'œuvre traduite, mais encore elle nuit à l'organisation textuelle du récit, altère la relation du lecteur à la fiction et anéantit les effets multiples et complexes nés de la confusion troublante entre la pensée et la réalité dont cette dernière est la représentation.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Hilla KARAS et Hava BAT-ZEEV SHYLDKROT,
Traduction et diachronie : enjeux théoriques

Résumé

Les traductions servent depuis toujours à communiquer et à transmettre un savoir et une culture. Malgré cette fonction d'agent médiateur, le traducteur a souvent été, et l'est fréquemment encore, dévalorisé. Ce numéro est consacré à la traduction diachronique interlinguale et intralinguale, laissant de côté d'autres documents secondaires considérés comme canoniques, y compris les éditions scientifiques, les commentaires critiques, les recherches universitaires tout comme les nombreuses adaptations pour enfants, dessins animés, opéras, etc. Les autrices abordent plusieurs problématiques importantes que le traducteur est susceptible de rencontrer dans son travail, quand il implique l'axe diachronique. Elles évoquent les difficultés qui surgissent dans le choix du texte source, tout particulièrement, quand le texte à traduire précède l'invention de l'imprimerie. Elles examinent la place du texte dans la culture cible ainsi que l'influence de l'usage des modèles littéraires à différentes périodes. Le statut ambivalent du traducteur est comparé à celui du philologue qui, lui, bénéficie d'une autorité scientifique particulière.

Abstract

Translations have always been used to communicate and transmit knowledge and culture. Despite their function as mediators, translators have often been, and still are, depreciated. This issue is dedicated to interlingual and intralingual diachronic translation of all kinds of literature, excluding other secondary and derived documents,

sometimes considered canonical, such as scientific editions, critical commentaries, academic research as well as many adaptations for children, cartoons, operas etc. The authors address several important issues that translators are likely to encounter when they bridge a diachronic gap. They discuss difficulties concerning the choice of source texts, especially when these precede the invention of print. They examine the cultural status of the target text as well as the influence of various literary models in different periods. The ambivalent position of the translator is compared to that of the philologist, who enjoys a unique and outstanding scientific authority.

236

Thierry PONCHON,

L'expression de la modalité épistémique dans la traduction par Jean de Meun (*Li livres de confort de Philosophie*) de la *Consolatio Philosophiae* de Boèce

Résumé

Les traductions d'œuvres latines à la fin du Moyen Âge apparaissent comme un corpus particulièrement intéressant pour étudier les processus d'évolution lexicale et syntaxique, et notamment la transposition de la modalité épistémique du latin à l'ancien français. C'est à partir de la célèbre traduction de la *Consolation* de Boèce par Jean de Meun (fin XIII^e siècle – début XIV^e siècle) que cette analyse est menée, pour montrer d'une part la complexité du travail du traducteur dans son expression de la modalité épistémique à l'aide d'une étude fondée sur les graphes sémantiques et pour apporter d'autre part une réflexion théorique et méthodologique sur la modalité épistémique dans la diachronie.

Abstract

The translations of Latin works at the end of the Middle Ages appear as a particularly interesting corpus for studying the processes of lexical and syntactic evolution and in particular the transposition of the epistemic modality from Latin to Old French. It is from the famous translation of the *Consolatio* of Boethius by Jean de Meun (late 13th century – early 14th century) that this analysis is carried out, to show on the one hand the

complexity of the work of the translator in his expression of the epistemic modality using a study based on semantic graphs and to bring on the other hand a theoretical and methodological reflection on epistemic modality in a diachronic perspective.

Revital REFAEL-VIVANTE,

Préface du traducteur hébreu médiéval aux œuvres littéraires étrangères au Moyen Âge

Résumé

L'activité des traducteurs juifs se développa à partir du XII^e siècle et se poursuivit jusqu'au XV^e siècle. La demande de traductions depuis l'arabe vers hébreu s'est fait sentir en Espagne, à la fin du XII^e siècle, lorsque la culture andalouse a fini par se répandre parmi de nombreux juifs qui ne parlaient pas l'arabe. Pourtant, l'attitude à l'égard des traductions était pour le moins ambiguë. La popularité croissante de la littérature étrangère incita de nombreux écrivains en langue hébraïque, qui s'opposaient à la quête de la culture étrangère, à écrire des œuvres originales en hébreu, marquant ainsi leur opposition à l'acte de traduction même. À travers cette étude, l'auteur tente de déterminer la raison pour laquelle les traducteurs ont poursuivi leur activité malgré l'ambivalence manifeste que suscitait leur labeur. Les traductions hébraïques de belles-lettres du Moyen Âge sont étudiées d'un point de vue des œuvres originales. L'analyse des introductions permet à l'auteur de comprendre la nature des obstacles rencontrés par les traducteurs pendant leur travail et leurs moyens de les surmonter. Les introductions informent le locuteur des motivations et des inclinations du traducteur. Elles dévoilent la complexité que comprend l'abord de la littérature étrangère et la manière par laquelle cette dernière a été adaptée au public juif. Trois introductions différentes sont analysées : celle précédant *Le Fils du roi et le moine* (XIII^e siècle) d'Abraham Ibn Hasdai ; l'introduction de Jacob ben Elazar à *Kalila et Dimna* (XIII^e siècle) ; puis celle du *Traité sur les animaux* par Kalonymus ben Kalonymus (XIV^e siècle). Il est clair que pour déceler l'essence d'une traduction, la comparaison avec l'œuvre originale s'impose.

Abstract

The activities of the Jewish translators began to develop in the 12th and 13th centuries, and continued throughout the Middle Ages, until the 15th century. The need for translations from Arabic to Hebrew began in early Christian Spain at the end of the 12th century, as a result of the dissemination of Andalusian culture among Jews who did not know Arabic. However, the attitude towards these translations was ambivalent. The popularity of foreign literature motivated Hebrew writers who opposed the pursuit of foreign culture to write original works in Hebrew, thus expressing criticism of the very act of translation. In this essay the author tries to understand why the translators kept on with their translations despite this ambivalence and the contradictory approach to their work. This is achieved by examining the Hebrew translations of medieval *belles-lettres* classics, focusing on their point of view. From the analysis of the introductions, one may learn of the problems faced by the translators in their work and their way of solving them. Moreover, the introductions inform us of the translator's motives and tendencies, as well as the complex approach to the foreign literature and the manner in which it was made suitable for the Jewish audience. Three introductions will be discussed: Abraham Ibn Hasdai's introduction to *The King's son and the Monk* (13th century); the introduction of Jacob ben Elazar to *Kalila and Dimna* (13th century); and the introduction of Kalonymus ben Kalonymu's *Treatise on Animals* (14th century). Because of its complex nature, the task of translation requires the translator to relate to the author's introduction of the original work. A comparison of this endeavor to the translator's own introduction is imperative to fully understand the complexity of this new creation.

Tovi BIBRING,

« Quand les loups étaient trilingues » :

Questions de traduction et d'interprétation d'une fable médiévale

Résumé

En mettant en parallèle les trois versions d'une fable, « Le loup à l'école », l'article interroge l'acte de *translatio* de ce *topos*. La proximité de production de ces textes médiévaux, dans l'espace et dans le temps, justifie la comparaison qui permet de mettre au jour des différences qui révèlent à la fois l'influence du milieu culturel, l'intention sous-jacente dans la morale de l'histoire, avec bien sûr les questions linguistiques que cela pré suppose. Ainsi examinera-t-on trois propositions : la fable de Marie de France, considérée comme l'archétype, le texte de Berechiah ben Rabbi Natronai ha-Naqdan, en hébreu, tiré de son recueil *Mishlei Sh'ualim* et celui d'un auteur anonyme, en latin, dans le *Le Dérivé complet du Romulus anglo-latin*. Les trois textes ont été écrits entre le XII^e et le XIII^e siècle. La question du milieu dans lequel évolue chaque auteur joue un rôle important : Marie de France et l'auteur anonyme donnent des versions que l'on dira « chrétiennes » et ils s'inscrivent dans un parcours religieux. Berechiah s'adresse à une communauté intellectuelle érudite et les références religieuses sont gommées. Il s'agit aussi d'interprétation : dans quel but apprendre à lire à un loup ? Apprendre à lire ou à parler ? entendre et/ou comprendre ? Cela a des répercussions sur la manière de *translater* les fables. La perspective morale varie d'un texte à l'autre et suggère par exemple l'apprentissage de l'altérité ou la réflexion sur l'acquis et l'inné. Un simple récit donne lieu à des lectures différentes, révélatrices des préoccupations des auteurs.

Abstract

By comparing three versions of a fable “The Wolf at School,” this article questions the act of *translatio* of this *topos*. The proximity of the production of these medieval texts, both in space and time, justifies the comparison, allowing us to examine the similarities and differences that simultaneously reveal the influence of the cultural milieu, the implied

meaning of the tale's moral, and of course the linguistic questions that this presupposes.

Thus, we will examine three versions of "The Wolf at School": the fable written by Marie de France, considered as the archetype, the text by Berechiah ben Rabbi Natronai ha-Naqdan, in Hebrew, from his collection *Mishlei Sh'ualim*, and that of an anonymous author, written in Latin, extant in the LBG collection (*Le Dérivé complet du Romulus anglo-latin*). All three texts were written between the 12th and 13th century. The social surroundings in which each of the texts was written plays an important role in this comparison: Marie de France and the anonymous author's versions may be considered "Christian" and are somewhat related to religion. Berechiah addresses a scholarly intellectual community and his text does not contain religious references. The article is also about interpretation: for what purpose should a wolf learn to read? Learn to speak? to listen? The answers to these questions impact and influence how the questions should be interpreted. The moral perspective varies from version to version and suggests, for example, the learning of otherness or a reflection on the acquired and the innate. Therefore, a seemingly simple story gives rise to different readings, revealing the different author's concerns.

240

Alain CORBELLARI,

Michaut, Pauphilet... et Bédier: la querelle d'*Aucassin et Nicolette*

Résumé

Aucassin et Nicolette est, depuis ses premières rééditions au XVIII^e siècle, l'un des récits français médiévaux les plus populaires parmi les lecteurs modernes. En 1932, Albert Pauphilet en publie une traduction visiblement dirigée contre celle de Gustave Michaut, publiée en 1901, et alors récemment rééditée (1929). La traduction de Pauphilet, très modernisante, est en même temps une machine de guerre contre le style de traduction proposé par Joseph Bédier dans son *Roman de Tristan et Iseut* (1900), style usant d'un archaïsme modéré inspiré du français classique, et qui régnait alors à peu près sans partages sur les

réécritures modernes de la littérature médiévale. C'est de cette (modeste) querelle que l'on tente ici de cerner les tenants et aboutissants, en déroulant les implications jusque dans des traductions plus récentes, car le problème du style choisi, dans une pratique qui reste intralinguale, est aujourd'hui plus actuel que jamais. Si la pratique bédieriste a largement été abandonnée, la question du rapport entre une langue moderne et ses états plus anciens continue d'interroger la viabilité même des littératures médiévales.

Abstract

Aucassin and Nicolette is, since his first reissues in the 18th century, one of the most popular medieval French stories among modern readers. In 1932, Albert Pauphilet published a translation visibly directed against that of Gustave Michaut, published in 1901, and then recently reprinted (1929). The translation of Pauphilet, very modernizing, is at the same time a machine of war against the style of translation proposed by Joseph Bédier in his *Roman de Tristan and Iseult* (1900), style using a moderate archaism inspired by classical French, and which then reigned almost without sharing the modern reinterpretations of medieval literature. It is from this (modest) quarrel that we attempt here to define the ins and outs, by unrolling the implications even in more recent translations, because the problem of the chosen style, in a practice that remains intra-lingual, is today more relevant than ever. While the bedierist practice has largely been abandoned, the question of the relationship between a modern language and its older states continues to question the viability of medieval literatures.

Nitsa BEN-ARI,

Les traductrices : métaphores de genre et combat de statut

Résumé

Depuis la théorie des « belles infidèles » datant du XVII^e siècle, la fidélité en traduction devint un point d'intérêt majeur. Cet intérêt souleva nombre de métaphores basées sur le genre, attribuant pour l'essentiel à

la source (à l'auteur) des caractéristiques masculines d'autorité, tout en féminisant la traduction. Au XVIII^e siècle, les « femmes des Lumières » se tournèrent vers l'écriture, et la traduction put alors leur servir de tremplin. La langue offrit aux femmes l'occasion de se réinventer. Aux XIX^e et XX^e siècles, la demande pour cette profession/art augmenta, et les femmes y jouèrent un rôle croissant. Les théories postcoloniales de traduction datant de la fin du XX^e siècle sondèrent l'identité et la loyauté du traducteur, alors que des chercheuses féministes spécialistes de la traduction bataillèrent pour restreindre les métaphores consensuelles de genre. Dans ce contexte, et gardant à l'esprit la connotation négative de la traduction dans la tradition juive, cet article souhaite retracer la voie suivie par des traductrices vers l'hébreu, du XVIII^e au XXI^e siècle, afin de déterminer si les métaphores de genres perdurent encore aujourd'hui, et dans quelle mesure le statut des traductrices a évolué.

Abstract

Since the “belles infidèles” theory from the 17th century, fidelity in translation has become a major concern. This concern has given rise to numerous gender metaphors, the main one granting the source (author) male attributes (authority), while equating the translation with the female. In the 18th century, however, Enlightened women took to writing, and translating would more often than not serve as a stepping stone to it. Language became an opportunity for women to reinvent themselves. The 19th and 20th centuries saw an accelerated demand for the art/profession of translation, in which women played a growing part.

Post-colonial translation theories of the late 20th century probed the translator's identity and loyalty, while feminist translation researchers fought to undercut the consensual gender metaphors. Yet the metaphors persisted.

On this backdrop, and bearing in mind the marked negative hue accompanying translation in the Jewish tradition, this article would like to trace the path female translators into Hebrew took from the 18th century onto the 21st, and use it as a test-case to determine whether gender metaphors still persist, and whether women translator's status has undergone a change.

Sara RALIĆ,

Métanarration, métalepse et métalangage dans l'œuvre de David Albahari et chez ses traducteurs

Résumé

Cet article cherche à discerner les indices de la voix du narrateur dans trois œuvres de David Albahari et, en particulier, les fonctions de trois phénomènes marquant son écriture : métanarration, métalepse et métalangage. Phénomènes narratifs et phénomène discursif, connus pour leurs effets humoristiques et ludiques, provoquent sous la plume d'Albahari le malaise existentiel et la mise en question de la notion de réalité. À travers ces trois phénomènes, le narrateur développe le sujet principal de ses récits qui est le doute sur le pouvoir du langage et atteint l'objectif de sa narration qui est l'exploration de la forme littéraire. L'analyse du corpus fait ressortir la portée des fonctions métanarratives et l'étendue des conséquences de l'effet métaleptique. Du point de vue de la traduction, la relation entre la voix du narrateur du texte et la voix du narrateur de la traduction est examinée, ainsi que les conséquences de la subjectivité du traducteur sur les trois phénomènes en question et, conséquemment, sur l'effort d'interprétation attendu du lecteur. Non seulement la non-restitution de ces phénomènes nuit à la dimension stylistique de l'œuvre traduite, mais encore elle nuit à l'organisation textuelle du récit, altère la relation du lecteur à la fiction et anéantit les effets multiples et complexes nés de la confusion troublante entre la pensée et la réalité dont cette dernière est la représentation.

Abstract

This article aims to discern the indicators of the narrator's voice in three pieces of work by David Albahari and, in particular, the functions of three phenomena marking his writing: metanarration, metalepsis and metalanguage. These narrative phenomena and discursive phenomenon, known for their humorous and playful effects, provoke under Albahari's pen the existential malaise and the questioning of the notion of reality. Through these three phenomena, the narrator develops the main subject

of his narratives, which is the doubt about the power of language, and reaches the objective of his narration, which is the exploration of the literary form.

The corpus analysis highlights the significance of metanarrative functions and the extent of the consequences of the metaleptic effect. From the point of view of translation, the relationship between the narrator's voice of the text and the narrator's voice of the translation is examined, as well as the implications of the translator's subjectivity on the three phenomena in question and, consequently, on the interpretative effort expected from the reader. Not only does the non-restitution of these phenomena undermine the stylistic dimension of the translated work, but it also harms the textual organization of the narrative, alters the reader's relationship to fiction and destroys the multiple and complex effects resulting from the disturbing confusion between the thought and the reality, of which the latter is the representation.

244

Olivier SOUTET,

Traduire pour lire, traduire pour dire. Quelques considérations linguistiques sur le rôle de la traduction du missel de Trente au missel de Vatican II

Résumé

Nous nous proposons de traiter dans la présente contribution des traductions françaises de la messe selon les deux formes du rite romain actuellement en vigueur dans l'Église catholique. Au-delà des problèmes, dirons-nous techniques, à la frontière de la traductologie et du débat doctrinal, soulevés par cette confrontation, cette contribution s'attachera à mettre en évidence un fait fondamental : la modification du rôle et de la portée de la traduction liturgique lorsque les langues vernaculaires se substituent au latin comme langues liturgiques. De fait, aussi longtemps que la langue latine est langue de la liturgie romaine, les traductions ne sont guère plus que des aides à la lecture ; en revanche, la promotion des langues vernaculaires au rang de langues d'expression liturgique entraîne une conséquence qu'on peut prévoir être une difficulté : l'idiome

vernaculaire est promu au rang de forme linguistique chargée d'exprimer un contenu par nature fixé et, sauf modification doctrinale dictée par le magistère, intangible, tout en restant langue de communication courante, ce qui signifie exposé aux changements discursifs.

Abstract

We are dealing in this contribution with French translations of the Mass according to the two forms of the Roman rite currently in force in the Catholic Church. Beyond the problems, we will say technical, on the border of the translation and the doctrinal debate, raised by this confrontation, this contribution will focus on highlighting a fundamental fact: the modification of the role and the scope of the liturgical translation when vernacular languages are substituted for Latin as liturgical languages. In fact, as long as the Latin language is the language of the Roman liturgy, translations are little more than aids to reading. On the other hand, the promotion of vernacular languages as liturgical languages has a consequence that can be expected to be a difficulty: the vernacular idiom is promoted to the rank of a linguistic form responsible for expressing a fixed content and, except for doctrinal modification dictated by the Roman authority, intangible, while remaining language of current communication, which means exposed to the discursive changes.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Hava BAT-ZEEV SHYLDKROT (Université de Tel Aviv)

Françoise BERLAN (Sorbonne Université)

Mireille HUCHON (Sorbonne Université)

Peter KOCH (Universität Tübingen)†

Anthony LODGE (Saint Andrews University)

Christiane MARCHELLO-NIZIA (École normale supérieure-LSH, Lyon)

Robert MARTIN (Sorbonne Université/Académie des inscriptions et belles-lettres)

Georges MOLINIÉ (Sorbonne Université)†

Claude MULLER (Université Bordeaux Montaigne)

Laurence ROSIER (Université Libre de Bruxelles)

Gilles ROUSSINEAU (Sorbonne Université)

Claude THOMASSET (Sorbonne Université)

COMITÉ DE RÉDACTION

Claire BADIOU-MONFERRAN (Université Sorbonne Nouvelle)

Michel BANNIARD (Université Toulouse 2-Jean Jaurès)

Annie BERTIN (Université Paris Nanterre)

Claude BURIDANT (Université de Strasbourg)

Maria COLOMBO-TIMELLI (Università degli Studi di Milano Statale)

Bernard COMBETTES (Université de Lorraine)

Frédéric DUVAL (École nationale des chartes)

Pierre-Yves DUFEU (Aix-Marseille Université)

Amalia RODRIGUEZ-SOMOLINOS (Universidad Complutense de Madrid)

Philippe SELOSSE (Université Lyon 2)

Christine SILVI (Sorbonne Université)

André THIBAUT (Sorbonne Université)

COMITÉ ÉDITORIAL

Olivier SOUTET (Sorbonne Université),

Directeur de la publication

Joëlle DUCOS (Sorbonne Université/EPHE),

Trésorière

Stéphane MARCOTTE (Sorbonne Université),

Secrétaire de rédaction

Thierry PONCHON (Université de Reims Champagne-Ardenne),

Secrétaire de rédaction

Antoine GAUTIER (Sorbonne Université),

Diffusion de la revue

TABLE DES MATIÈRES

Traduction et diachronie : enjeux théoriques Hilla Karas & Hava Bat-Zeev Shyldkrot.....	7
L'expression de la modalité épistémique dans la traduction par Jean de Meun (<i>Li Livres de confort de Philosophie</i>) de la <i>Consolatio Philosophiæ</i> de Boèce Thierry Ponchon.....	27
Préface du traducteur hébreu médiéval aux œuvres littéraires étrangères au Moyen Âge Revital Refael-Vivante.....	71
« Quand les loups étaient trilingues » : questions de traduction et d'interprétation d'une fable médiévale Tovi Bibring.....	109
Michaut, Pauphilet... et Bédier : la querelle d' <i>Aucassin et Nicolette</i> Alain Corbellari.....	135
Les traductrices : métaphores de genre et combat de statut Nitsa Ben-Ari.....	149
Métanarration, métalepse et métalangage dans l'œuvre de David Albahari et chez ses traducteurs Sara Ralić.....	169
Traduire pour lire, traduire pour dire. Quelques considérations linguistiques sur le rôle de la traduction du missel de Trente au missel de Vatican II Olivier Soutet.....	213
Résumés/Abstracts.....	235

