

Izabella LOMBÁR

Comment traduire certains éléments de subjectivité dans *l'Enfance* de Nathalie Sarraute ?

Nous nous proposons de présenter par cette étude les variantes de traductions en rapport avec les formes de subjectivité littéraires qui apparaissent dans *l'Enfance* de Nathalie Sarraute. Pour traiter ce sujet, nous allons nous servir de la terminologie littéraire, stylistique, linguistique, et celle des études comparées (Adam 1997 ; Barthes 1985 ; Bureau 1976 ; Chevrel 1995 ; Cressot 1957 ; Fontanille 1999 ; Fromilhague 1992 ; Groupe μ 1982 ; Herschberg-Pierrot 1993 ; Pichoit-Rousseau 1971 ; Šabršula 1990 ; Spitzer 1970).

La traduction littéraire travaille en premier lieu au niveau connotatif (donc à notre avis stylistique) d'un texte (Élthes 2006 ; 2009) et non pas à son niveau dénotatif (donc linguistique [sémantique]). C'est pour cette raison qu'il semblera au lecteur que la recherche proposée ci-dessous ne manque pas d'aspect interprétatif.

L'œuvre de Nathalie Sarraute est riche en formes différentes qui, d'une façon ou d'une autre, sont les signes d'une subjectivité littéraire. L'ensemble de ces éléments forment son style, dont l'étude est nécessaire au cours de la traduction de ses textes. Le roman autobiographique, intitulé *Enfance*, met en scène un dialogue intérieur entre deux voix différentes de l'auteur. Déjà les faits stylistiques tirés des dialogues, les éléments lexicaux, syntaxiques ou les images révèlent en quoi consiste la subjectivité littéraire du texte. Pour cela, nous allons examiner les faits de style qui donnent le rythme et la subjectivité du texte français.

Finalement, à l'intérieur d'une étude comparative, nous allons examiner, à l'aide d'une suite d'exemples tirés de l'œuvre original et de la traduction, si les lecteurs hongrois parviennent à bénéficier des mêmes éléments rythmiques et de subjectivité des dialogues sarrautiens que les lecteurs français. Pour ce qui est des tableaux intégrés dans le texte, ils ne sont pas numérotés, car ils ne servent pas à illustrer le texte, mais en font partie intégrante.

Stylistique et traduction

Par la suite, nous esquisserons la méthode à l'aide de laquelle nous proposons l'étude comparée de *l'Enfance* et de sa traduction hongroise. Cette méthode est proche de celle d'une stylistique comparée (ou comparative).

Nous allons examiner des faits stylistiques dans le texte littéraire, sans essayer de cerner les caractéristiques exactes et générales d'un « style sarrautien ». Donc, sous l'appellation « stylistique », nous entendons la recherche de la subjectivité de l'auteur, l'originalité de son écriture à travers les faits linguistiques. En guise de référence, notons qu'il existe des études de stylistique comparée français – allemand, français – anglais, et hongrois – anglais (Szabó 2001). Proviennent-elles de la traductologie ou de la littérature comparée ? Il faut dire que non.

Une seule notion de la traductologie, l'équivalence, plus précisément l'équivalence stylistique peut être introduite dans cette étude (Klaudy 1994 : 64-66). L'étude de l'équivalence – qui est un terme base de la traductologie – et ainsi celle de l'équivalence stylistique nécessitent pourtant moins l'approche théorique qu'une approche linguistique, pratique. Selon Klaudy aussi, pour avoir une traduction littéraire stylistiquement équivalente à la version originale, on est censé faire l'étude stylistique approfondie du texte-source. La théorie de la traduction et les études littéraires comparatives s'occupent donc de la question de la traduction littéraire, mais l'aspect de ces études est peu technique, voire théorique.

Par conséquent, dans la présente étude, je me suis fixé pour ambition de pointer mes recherches sur ces frontières de la créativité littéraire. Derrière les choix linguistiques très concrets d'un auteur, il se trouve toujours une sorte de subjectivité littéraire. La tâche première de la créativité traductrice consiste notamment à saisir l'apparition de cette subjectivité à travers les faits stylistiques.

Nous concluons juste que la traductologie dont nous puisons ne souffre pas d'un « théoricisme » (Ladmiral 1994 : 161), mais se reconnaît comme un soutien technique (linguistique) nécessaire de la traduction susceptible de s'enrichir d'une vision stylistique comparatiste. Cette stylistique comparée et la typologique comparatiste pourraient servir de béquilles pour une praxis traductrice.

Les phénomènes de subjectivité littéraire dans l'Enfance

Comment la subjectivité littéraire mentionnée – qu'on appelle style – apparaît-elle donc dans l'*Enfance* de Nathalie Sarraute ? L'expression de la subjectivité chez Nathalie Sarraute n'est surtout pas l'épanchement des sentiments intimes de l'auteur ou l'abandon du cœur. Il s'agit plutôt d'une sorte de médiation du *je* de la parole par le texte du roman autobiographique. Il s'agit de la réalisation d'un rythme de prose fait du dialogue entre les deux moi de l'auteur, des phrases fragmentaires « bégayantes » (Deleuze 1993), d'une ponctuation qui utilise les points de suspension. Un rythme de prose sans rythme en fait, car le texte tente sans cesse d'éviter d'« avancer » quoi que ce soit et rester dans un présent très subjectivement intime de l'auteur et du lecteur.

Tout d'abord, en quoi consiste le dialogue sarrautien ? Il n'est ni un dialogue philosophique, ni un dialogue de théâtre, ni un dialogue romanesque proprement dit. Car il existe une différence fondamentale entre ces types de dialogues et le dialogue sarrautien. Puisque le style des romans de Sarraute est fortement marqué par l'abstraction, le lecteur est susceptible de les taxer d'une visée philosophique, voire moralisante (Gosslin-Noat 2002). Selon cette interprétation, il serait vrai que l'un des interlocuteurs dans l'*Enfance* est le moi conscient, et l'autre est celui qui se plonge inconsciemment dans les événements du passé. Mais faisons plutôt confiance à l'aveu de l'auteur : « Je ne suis pas philosophe » (Sarraute 1996 : 1645). En face de la réalité du monde, « étudié depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées », Nathalie Sarraute ne voit qu'apparence. Son intérêt, sa recherche, sa vocation d'écriture ne concernent pas la réalité en tant que réalité (ni ontologique, ni phénoménologique), mais une volonté de

dégager la réalité des sous-conversations qui tendent la réalité. Sarraute proclame dans une de ses conférences (Sarraute 1996b) que l'artefact littéraire est une construction linguistique. Elle ne va pourtant pas jusqu'à l'intransitivité barthésienne (Barthes 1964) en disant que le verbe écrire est un verbe intransitif. Au contraire, elle souligne : « le langage et la signification sont inséparables » (Sarraute 1996b :1685). Le langage littéraire est censé donc renvoyer le lecteur à une signification, mais non pas « à des significations intellectuelles », mais à « un certain ordre de sensations » (Sarraute 1996b : 1685).

Nathalie Sarraute se positionne donc entre deux pôles théoriques opposés. D'une part elle ne se soustrait pas à la conception moderniste de la littérature, notamment à ce que l'œuvre littéraire n'est qu'une construction linguistique. D'autre part elle met en cause l'efficacité de la parole. Le langage n'est le véhicule ni d'une expression adéquate des pensées, ni d'une communication interpersonnelle sans problème. Ce qu'elle formule en théorème en tant que réalité, c'est la face inconnue, invisible, intacte et neuve d'une réalité de trompe-l'œil. Cette philosophie du silence, du non-dit et du caché est loin de n'importe quelle branche de la philosophie, même de la phénoménologie. Ici se révèle le caractère anti-conceptuel, aphoristique de l'écrivain. Le langage littéraire renvoie à une signification, mais cette signification est la matière de la sous-conversation, une matière faite de silence et d'inconnu ou même d'inexistant.

En tant que romancière et théoricienne du roman, Sarraute ne cherche pas à prouver l'inefficacité de l'expression linguistique ou l'intransitivité du langage artistique, mais à introduire l'élément de jeu, le composant que Blanchot appelle « tiers » (Blanchot 1959 : 211), dans *La douleur du dialogue*, à propos de Duras. C'est l'élément ludique dans le système bipolaire des dialogues. La communication sarrautienne s'organise autour de l'incommunicable, autour du troisième élément du dialogue. Et chez elle cela sert justement à pouvoir nommer l'innommable, dire le silence, éclairer l'obscurité.

L'introduction de cet élément « tiers », de ce jeu dans le système bipolaire des dialogues est à l'origine d'une longue et minutieuse investigation poétique de l'auteur. Aux côtés donc de la subjectivité littéraire des dialogues, il se trouve celle de la sous-conversation. Qu'est-ce que cela veut dire ? Bien que Sarraute soit attentive à la parole en train de se construire, c'est-à-dire que son style d'écrivain est marqué par des hésitations, des inachèvements, des reformulations, des corrections ou des répétitions, il faut dire que cela n'est pas par un engagement qui l'attacherait au côté parlé de la langue. Elle ne se sert ni des dialectes, ni des accents étrangers, ni de l'argot. L'auteur n'a pas l'intention d'établir des variations situationnelles de la langue parlée, elle ne recherche pas la vraisemblance. Les dialogues de Sarraute ont une tout autre fonction que l'évocation de situations : ils mettent en scène les tropismes. Alors que les marques prosodiques, l'écrivain s'en sert très fortement. L'une de ses marques prosodiques les plus utilisées est le point de suspension, qui semble évoquer une temporalité égale au discours spontané, en train de se construire. Sarraute évince par contre toute indication du ton, de l'intonation ou de l'accentuation des paroles du genre. Les marques syntaxiques ne servent pas non plus à transmettre dans le texte littéraire les caractéristiques d'une oralité authentique. La juxtaposition de phrases

non reliées par des connecteurs, l'interrogation sans inversion (par simple intonation), la chute de « ne » dans la négation, donc les effets stylistiques servant à évoquer l'oralité de tous les jours, ne sont pas tendancieuses dans la poétique de l'écrivain.

Elle n'est donc pas à la recherche de situations réelles, mais d'une authenticité au niveau linguistique. Le vocabulaire de l'écrivain, voire les marques lexicales de ses textes, est loin de la parole de tous les jours. Le langage de chacun des personnages sarrautiens est univoque et soutenu. Et plus tard, dans ses romans sans personnages, toutes paroles sont caractérisées par ce langage à style unique. Comme c'est la sous-conversation qui représente la parole la plus réelle, toute parole « normale » est chez Sarraute plutôt mensonge, bavardage ou silence.

La traduction stylistiquement correcte des deux phénomènes majeurs au niveau macrostructural : la parole des deux interlocuteurs et les temps verbaux

Dans la suite, nous allons examiner l'organisation discursive des textes sarrautiens. C'est ce que Barthes appelle « seconde linguistique » (Barthes 1966 : 3) qui traite du « discours » (cité par Groupe μ 1982: 158). Dans la suite, nous allons présenter les éléments de subjectivité au niveau du récit et de la narration : notamment la forme dialoguée, et puis des aspects du temps.

La forme dialoguée

La caractéristique formelle majeure de cette écriture est le dialogue. Le dialogue ici est la mise en évidence pour le lecteur d'une des difficultés majeures de l'autobiographie¹ ; ce geste quasi impossible de la part de l'écrivain que nécessite le genre lui-même : faire croire au lecteur que la diégèse², racontée par le *je*-écrivain du texte est authentique et entièrement vraie.

C'est pour examiner la problématique de l'identification de l'énonciateur de l'*Enfance*, que nous avons introduit deux notions de Ducrot : celle du « locuteur³ en tant que tel » (noté *locuteur-L* par Maingueneau) et celle du « locuteur en tant qu'être du monde », terme de Ducrot noté *locuteur- λ* par Maingueneau (Maingueneau 1993 : 80). Dans le cas de l'autobiographie, les deux "moi" de l'écrivain, le narrateur en tant que tel (le locuteur-L) et l'être du monde (le locuteur- λ) normalement coïncident, mais ils sont dissociés chez Sarraute sous la forme d'un dialogue. Ce dialogue est donc un dialogue d'apparence, il ne se réalise pas entre deux interlocuteurs, mais entre un locuteur, et un narrateur. Le Locuteur dans l'*Enfance* se charge de la responsabilité de la locution, de la parole, de la participation à ce dialogue avec le Narrateur, mais il ne

¹ « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Lejeune 1975 cité par Herschberg-Pierrot 1993 : 51).

² « *Diégèse* est synonyme d'histoire au sens de « signifié ou contenu narratif », par contraste avec le récit, qui désigne « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même ». (Genette 1972 cité par Herschberg-Pierrot 1993 : 15).

³ Nous entendons par *locuteur* le sujet de l'énonciation, le destinataire (Ducrot-Todorov 1972) ; la question du locuteur touche également celle de la *polyphonie* : l'énonciation d'une œuvre littéraire implique forcément plusieurs sources différentes, ainsi le producteur physique de l'énoncé, le *je* qui se pose en énonciateur, et celui qui est responsable des actes illocutoires, car chaque énonciation accomplit en effet un acte qui modifie les relations entre les interlocuteurs (Maingueneau 1993 : 76).

se charge pas de la narration. C'est cette situation de dialogue, la présence du Locuteur qui incite le Narrateur à se rappeler les événements du passé : « c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses... » (Sarraute 1995 : 9) – confie le Narrateur dans la première séquence du livre.

Comment est le style des deux interlocuteurs (le Locuteur et le Narrateur), et comment ces subtilités stylistiques apparaissent dans la version hongroise ? Le Locuteur tient aux dates, il a une obsession pour nommer les choses par leurs noms. Il nomme les choses, tant que le Narrateur est beaucoup plus incertain. Dans les phrases qui suivent, nous pensons que c'est justement cette précision de l'expression qui compte. Les phrases sont courtes, précises, pour se tenir à une expression.

LA VERSION FRANÇAISE DES PAROLES DU LOCUTEUR	LA VERSION HONGROISE DES PAROLES DU LOCUTEUR	UNE PROPOSITION DE TRADUCTION
— Huit ans et demi <u>exactement</u> , c'était en février 1909. (Sarraute 1995 : 249)	<u>Pontosabban</u> nyolc és fél, 1909 februárjában. (Sarraute 1986 : 241)	<u>Pontosan</u> nyolc és fél, 1909 februárjában.

La traductrice recherche cette expression concentrée visée par la version originale, et le comparatif ne signifie que formellement une emphase, car, selon le sens, il suggère plutôt au lieu d'une précision une date approximative.

— C'est un peu plus tard que t'est <u>venu ce grand amour</u> pour lui [Napoléon Bonaparte] (Sarraute 1995 : 249)	Csak valamivel később <u>lángolt fel benned az a nagy szeretet</u> iránta... (Sarraute 1986 : 235)	Csak valamivel később <u>szeretél bele</u> igazán.
---	--	--

Dans cette séquence-ci, le Narrateur parle de ses comportements et de ses sentiments de préadolescent envers Napoléon Bonaparte, sans vouloir nommer exactement le sentiment qui l'attache au personnage historique. C'est le Locuteur qui le force à nommer exactement l'affection qu'il ressent. C'est pour cela que l'utilisation du mot « szeretet » pour rendre « amour » dans la version hongroise sonne faux. Le fait d'introduire en plus le verbe « brûler ou mieux encore s'enflammer » pousse trop loin l'intensité stylistique de la phrase sans être en harmonie avec « le degré émotionnel » de « szeretet » Le traduire sous forme de verbe donnerait peut-être plus l'impression d'un texte homogène.

— Sois <u>juste</u> , ... (Sarraute 1995 : 38)	Légy <u>igazságos</u> ... (Sarraute 1986 : 35)	Légy <u>pontos</u> ...
--	--	------------------------

Dans la séquence dont l'exemple est tiré, le Narrateur raconte la façon dont sa mère le néglige et le met de côté par rapport à ses occupations, notamment à l'écriture, à la lecture, et à son mari (Kolia) et ses amis. Le Locuteur a pour but de remettre la narration dans une sorte de position centrale, de la canaliser au juste milieu. En disant donc « sois juste », il ne s'agit pas d'une sorte justesse entre deux parties prises, car il

n'y a pas deux parties. Il s'agit tout simplement d'une tentation de remettre la vision narrative dans une position objective.

— Est-il certain que cette image se trouve dans <i>Max et Moritz</i> ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ? (Sarraute 1995 : 48)	Biztos, hogy a <i>Marci-Miskában</i> van az a kép? Nem kellene ellenőrizni? (Sarraute 1986 : 44)	
— Tu n'y croyais pas <u>vraiment</u> ? (Sarraute 1995 : 85)	És nem hiszed, hogy <u>csakugyan</u> az volt? (Sarraute 1986 : 81)	Te nem hiszel ebben igazán?

La traductrice recherche cette expression concentrée et précise visée par la version originale, comme dans notre premier exemple, mais à nouveau pousse à l'extrême la précision. Dans la version française, le Locuteur, par le pronom 'y' renvoie tout simplement à une expression mentionnée dans la phrase précédente : « traumatisme de l'enfance », et interroge le Narrateur, s'il y croit ou non. La traductrice, dans la version hongroise, en introduisant un pronom démonstratif et un mot supplémentaire : « certes, en effet », donne une signification différente à la phrase.

Le Narrateur par contre, est tout ce que le Locuteur n'est pas : il ne se soucie pas des dates, il ne veut pas nommer les choses, mais les présenter juste en les dessinant, en les formulant et ensuite reformulant, il ne veut ni prendre position, ni faire d'effet quelconque. Malgré ses protestations, il prend quand même la parole : l'autodiégèse se réalise par le Narrateur. Ses incertitudes, ses hésitations dans la parole, sa parole bégayante, ses formulations et reformulations sont manifestes dans la traduction aussi. Voyons tout cela à l'aide de deux exemples :

LA VERSION FRANÇAISE DES PAROLES DU NARRATEUR	LA VERSION HONGROISE DES PAROLES DU NARRATEUR	UNE PROPOSITION DE TRADUCTION
— Était-ce de l'amour ? (Sarraute 1995 : 243)	Vajon szeretet volt az? (Sarraute 1986 : 235)	Vajon szeretet volt?
Non, à quoi bon ? Ce qui est certain, c'est que cette <u>image</u> est restée liée à ce livre et <u>qu'est resté intact</u> le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une <u>peur drôle</u> , pour s'amuser. (Sarraute 1995 : 48)	Nem, minek? Az biztos, hogy ezzel a könyvvel kapcsolódott össze, és <u>épségben fennmaradt</u> az az érzés, amit felkeltett bennem, az a szorongás, az a félelem, ami nem igazi félelem volt, hanem épp hogy mulatságos, <u>szórakoztató félelem</u> . (Sarraute 1986 : 44)	Nem, mire lenne jó? Ami biztos, hogy a <u>kép</u> a könyvhöz köt és a kép által akkor felkeltett érzés is <u>érintetlen</u> : ijedség, félelem, de nem olyan igazi, csak olyan játékos, a <u>szórakozás része</u> .

La version hongroise suit la construction grammaticale de l'original, et le style hésitant qui y est lisible aussi. Le mot « image » de l'original manque, il se perd, et il s'y trouve plusieurs expressions maladroites : « épségben fennmaradt érzés » et « szórakoztató félelem » par exemple. Le mot « szorongás » en français est « l'angoisse ». Il ne s'agit pas de cela ici.

La dualité de l'énonciateur n'est aucunement schizophrénique – cette fausse situation d'énonciation où un *je* et un *tu* renvoient à deux rôles, celui du locuteur et

celui de l'allocutaire, dissimule la fusion évidente du Locuteur et du Narrateur. On a l'impression que la traduction ne se rend pas compte de la différence stylistique des paroles des deux locuteurs. C'est surtout le changement des modalisateurs et leur remplacement avec d'autres qui trouble en partie la réalisation d'une équivalence stylistique.

Les éléments temporels

L'aspect temporel, à part la personne du narrateur, est le côté le plus important de l'étude stylistique d'une œuvre autobiographique. Car le thème de l'autobiographie n'est même pas en premier lieu l'histoire plus ou moins précise de moments réellement vécus par quelqu'un ; ce qui préoccupe avant tout l'écrivain d'un mémoire, c'est justement la question de la mémoire, du temps qui passe, qui construit et qui ravage. Le travail de la mémoire est au centre de toute écriture autobiographique. Et ce travail consiste – au niveau de la réalisation linguistique en tout cas – en un jeu, une lutte avec le temps, et cela est ainsi pour l'*Enfance* de Nathalie Sarraute aussi.

Parmi les deux oppositions de l'aspect⁴, nous exploiterons surtout la perfectivité de ce texte. Car un phénomène rare attire l'attention du lecteur : il semble que toute perfectivité est ôtée à ce texte. Les deux temps verbaux dominants sont le présent et l'imparfait, le passé simple est tout à fait absent, le passé composé et le plus-que-parfait sont rares. Les récits traditionnels opposent temps du discours et temps de l'histoire⁵ : les verbes à l'aspect perfectif se présentent plutôt au cours de l'utilisation du temps de l'histoire. Il paraît pourtant que, dans l'*Enfance* – quoiqu'on ait affaire à une histoire (fragmentaire : des histoires) autobiographique(s), il ne se trouve que des temps verbaux qui marquent le temps du discours : le présent, le futur, le passé composé, le plus-que-parfait. Ce texte a une très forte imperfectivité. Cet aspect temporel du texte renforce donc le style oral, parlé de l'œuvre, aussi bien que le dialogue, la structure narrative fondée sur les deux interlocuteurs.

Ce mirage du récit imperfectif s'évapore quand on examine la temporalité des propos des deux interlocuteurs, et de plus près les différentes valeurs du présent et de l'imparfait dans les textes du Narrateur. Le présent de l'énonciation est celui de leur dialogue. Les propos prononcés par le Locuteur concernent soit le passé – dans ce cas-là, il se sert des temps verbaux du passé (passé composé et imparfait) – soit le présent de l'énonciation – alors il utilise le présent. La temporalité des propos du Narrateur est plus complexe : il se sert du présent, mais ce présent a une double valeur : soit il se réfère au présent de l'énonciation, soit il est le temps verbal du récit (du / au passé). Il utilise également des différentes formes du passé, mais cela rarement pour évoquer

⁴ « L'aspect constitue une information sur la manière dont le sujet énonciateur envisage le déroulement d'un procès, son mode de manifestation dans le temps. » (Maingueneau 1993 : 33-34.) Ses deux oppositions principales sont le *perfectif* et l'*imperfectif* (passé simple, imparfait, mise en relief) et l'*accompli* et l'*inaccompli* (Je marchais quand il est arrivé. J'ai mangé puis j'ai pris mon thé.)

⁵ Termes de Benveniste cités par Ducrot-Todorov 1972 : 399. Discours et récit sont souvent qualifiés comme les deux plans distincts de la narration : « Relève du discours toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation. » (Maingueneau 1993 : 37). Le récit par contre un usage narratif de la langue dans lequel l'histoire est plus ou moins détachée de son énonciateur.

des souvenirs : nous examinerons surtout les valeurs de l'imparfait dans les paroles du Narrateur.

Le présent a une valeur plus large et plus fondamentale dans l'*Enfance* que le moment présent. Le présent, c'est la présence. Il représente les moments du passé incarnés dans l'écriture. « "Nein, dans tust du nicht." "Non, tu ne feras pas ça"... Ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée... Il ne reste qu'une présence... » (Sarraute 1995 : 10). Il ne veut pas s'éloigner du présent pour reconstruire le passé comme un monde sans faille, mais il veut faire revivre ses souvenirs un peu comme s'ils faisaient partie même du présent. D'ailleurs, aucun des deux interlocuteurs du dialogue ne se sert d'aucun temps verbal qui éloignerait le texte de son énonciateur.

Quels sont les faits stylistiques temporels, à l'aide desquels le Narrateur tient constamment la parole proche du temps de l'énonciation ? D'abord on distingue deux sortes de présents, qui sont dissociés par le choix d'embrayeurs⁶ différents.

VERSION FRANÇAISE	VERSION HONGROISE
Il est assis <u>sur une chaise derrière moi</u> et il <u>me</u> chante une vieille berceuse... sa voix basse et incertaine, comme un peu éraillée... il ne sait pas bien chanter et cette maladresse donne à ce qu'il chante quelque chose d'encore plus touchant... je l'entends <u>aujourd'hui</u> si distinctement que je peux l'imiter et j'avoue que parfois cela m'arrive... (Sarraute 1995 : 52-53)	<u>Mögöttem ül a széken</u> , és egy régi altatódalt énekel <u>nekem</u> ... mély hangja bizonytalan, kicsit mintha rekedt volna... nem tud énekelni, és ügyetlenségétől csak még meghatóbb, amit énekel... <u>ma</u> is oly tisztán hallom, hogy utánozni <u>is</u> tudom, és bevallom, néha meg is teszem... (Sarraute 1986 : 49)

Le présent du récit et le présent de l'énonciation s'enchaînent dans la citation, dans le texte original aussi bien que dans la traduction. Jusqu'à « je l'entends » il s'agit de ce présent de récit, qui ressemble à s'y méprendre à un présent aoristique⁷. À partir de « je l'entends » pourtant il s'agit d'un présent de l'énonciation. Le déixis apparaît sous forme d'un déictique temporel (« aujourd'hui ») et le verbe « j'avoue » révèle que le « je » qui prend la parole compte sur la présence d'un « tu » : il s'agit d'une situation de parole. Nous appellerions ce présent de récit non pas présent aoristique, mais présent diégétique.

À part le présent, le temps verbal le plus fréquent est l'imparfait. Le Narrateur s'en sert le plus souvent pour sa valeur itérative⁸. Le présent de ses récits non-déictiques est la meilleure forme pour exprimer ces images inchangeables, gravées

⁶ Les *embrayeurs* (traduction de l'anglais *shifter*) ont pour fonction l'articulation de l'énoncé sur la situation d'énonciation. Les indicateurs spatiaux (à côté de la rivière, ici), les indicateurs de temps (maintenant, hier) et les personnes (je, tu, Pierre) (Maingueneau 1993 : 3-6).

⁷ Le *présent aoristique* est un présent historique, un présent de récit. L'utilisation du présent pour raconter des histoires (Maingueneau 1993 : 49-53).

⁸ « L'*itération* (est) la répétition d'un même procès. » (Maingueneau 1993 : 68.) Par exemple : « — Quant à moi, je n'avais pas peur non plus de Véra. Je savais que je ne pouvais provoquer chez elle un agacement, une impatience... » (Sarraute 1995 : 145). Ou encore : « — Peut-être... j'avais l'impression qu'il [son père] n'était pas heureux, il me semblait soucieux... il y avait chez lui quelque chose qui me donnait envie de le protéger... » (Sarraute 1995 : 157). (Verbes soulignés par nous)

« une fois pour toutes » (Sarraute 1995 : 41) dans sa mémoire. En effet, le Narrateur doit ressentir le besoin de donner l'arrière-plan de ses récits, en fournir une sorte d'explication, commentaire, et cela dans cet imparfait de généralisation.

<p>Quelque temps après, mon père <u>m'appelle</u>. Je le <u>voyais</u> très peu. Il <u>partait</u> le matin vers sept heures, quand je <u>dormais</u>, et <u>rentrait</u> le soir très fatigué, préoccupé, le repas <u>s'écoulait</u> souvent en silence. Vera <u>parlait</u> très peu. Les mots qu'elle <u>proférait</u> étaient toujours brefs, les voyelles <u>comme écrasées</u> entre les consonnes, comme pour que chaque mot <u>prenne</u> moins de place. (...) Après le dîner, mon père, je le <u>sentais</u>, <u>étais</u> content que j'<u>aïlle</u> me coucher... et moi-même je <u>préfèrais</u> aller dans ma chambre. (...) Donc quelques jours après <u>mon envoi</u> de cette lettre à <u>maman</u>, mon père me <u>retient</u> après le dîner. (Sarraute 1995 : 114-115)</p>	<p>Kis idő múlva <u>hívat</u> apám. Keveset <u>voltam</u> vele. Reggel hét óra körül <u>ment el</u>, mikor még <u>aludtam</u>, és este <u>jött meg</u> fáradtan, gondterhelten, sokszor szóltanul <u>vacsoráztunk</u>. Vera nagyon keveset <u>beszélt</u>. Mindig rövid szavakat <u>használt</u>, a magánhangzókat <u>összelapították</u> a mássalhangzók, talán hogy kevesebb helyet <u>foglaljanak</u> el a szavak. (...) Apám <u>örült</u>, <u>éreztem</u>, ha vacsora után <u>elmentem</u> lefeküdni... és magam is <u>jobban szerettem</u> visszavonulni a szobámba. (...) Szóval egy héttel azután, hogy <u>elküldtem</u> anyámnak azt a levelet, apám <u>ott tart</u> vacsora után" (Sarraute 1986 : 110-111)</p>	<p>Kis idő múlva apám <u>hív</u>. Akkoriban keveset <u>találkoztunk</u>. Reggel hét körül <u>ment</u>, akkor még <u>aludtam</u>, és este nagyon fáradtan, gondterhelten <u>érkezett</u>, gyakran csendben <u>vacsoráztunk</u>. Vera nagyon keveset <u>beszélt</u>. Rövid szavakat <u>mondott</u>, a magánhangzók mintha <u>összelapultak volna</u> a mássalhangzók között, hogy minden egyes szó kevesebb helyet <u>foglaljon</u> (...) Vacsora után, apám, <u>éreztem</u>, <u>örült</u>, ha aludni <u>tértem</u>... és én is inkább <u>mentem</u> a szobámba (...) Szóval néhány nappal az anyunak szóló levél feladása után apám nem enged elmenni vacsora után.</p>
--	--	--

Entre les deux verbes au présent, nous avons une dizaine de verbes à l'imparfait. Ce passage est un type de séquence descriptif, il donne l'arrière-plan des propos du père. Les verbes à l'imparfait décrivent la façon dont la famille vivait à ce temps-là. Cette utilisation itérative de l'imparfait prête un aspect souvent monotone au texte, mais renforce à ce va-et-vient qui est entre le passé (exprimé par le présent diégétique) et le présent de l'énonciation. La négligence du subjonctif imparfait (son remplacement par des subjonctifs présents) démontre également la perméabilité des deux plans temporels de la narration de l'autobiographie. La traduction de ce passage est problématique. La traductrice n'a pas remarqué cette valeur descriptive de l'imparfait, le rôle descriptif du paragraphe. Si elle s'était rendu compte de cela, elle aurait utilisé moins de verbes, et moins de verbes à l'aspect fini.

LE VERBE FRANÇAIS	ASPECT	LE VERBE HONGROIS	ASPECT	ASPECT ITÉRATIF EN HONGROIS
je le voyais	itératif	voltam vele	perfectif	találkoztunk
il partait	itératif	ment el	perfectif	ment
je dormais	itératif	aludtam	itératif	

il rentrait	itératif	jött meg	perfectif	jött, érkezett
le dîner s'écoulait	itératif	vacsoráztunk	itératif	
elle parlait	itératif	beszélt	itératif	
je sentais	itératif	éreztem	itératif	
je préférais	itératif	jobban szerettem	perfectif	inkább mentem

On peut constater, qu'au niveau macrostructural du récit, l'aspiration première stylistique de l'auteur et de trouver les expressions linguistiques d'une narration sans les gestes de narration, quasi sans narrativité. Les faits de styles examinés produisent cet effet : la situation de parole fondée sur l'interlocution et les deux styles différents des deux interlocuteurs, et les temps verbaux utilisés, qui sont plutôt ceux du discours que de l'histoire. En examinant la traduction, on constate que la traductrice ne se rend pas compte consciemment de ces valeurs stylistiques des aspects temporels par exemple, et ainsi elle n'arrive pas à se détacher de la volonté de produire un texte diégétique.

Conclusion

En tant que méthode, nous avons choisi les outils d'une stylistique comparée pour ces études de linguistique appliquée dans le domaine de la traduction littéraire. L'examen des faits linguistiques des textes-sources et leur prise en considération en tant que faits stylistiques est un soutien technique pour l'élaboration d'une traduction stylistiquement équivalente à l'original.

Nous avons examiné deux caractéristiques du texte qui sont valables au niveau macrostructural, la forme dialoguée et les aspects temporels. On remarque une différence de style entre les deux interlocuteurs de l'autobiographie. Ensuite nous pouvons conclure que les temps verbaux utilisés sont ceux du discours, le présent et l'imparfait en premier lieu.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
 lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1997). *Le style dans la langue*, Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé S. A.
- BARTHES, Roland (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (1964). « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris : Seuil. 147-154.
- BARTHES, Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1-27, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113. Page consultée le 15 avril 2019.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard.
- BUREAU, Conrad (1976). *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris : PUF.
- CRESSOT, Marcel (1959). *Le style et ses techniques*, Paris : PUF.
- CHEVREL, Yves (1995). *La littérature comparée*, Paris : PUF.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- DUCROT, Oswald – Tzvetan, TODOROV (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.
- ÉLTHES Ágnes (2006). « Racine en hongrois avec un regard particulier sur les répétitions lexicales dans Phèdre, traduite par György Somlyó ? Le cas du monstre. Linguistique contrastive, linguistique appliquée, sociolinguistique, Hommage à Etienne Pietri », *Études contrastives*, Vol. 6., Bern : Peter Lang, 83-15.
- ÉLTHES Ágnes (2009). « Rejtett szövegszubsjektivitás. Szabó Magda *Az ajtó* című regényének francia fordításáról. », *Fordítástudomány*, XI. évf. 2. szám 22. Budapest : Scholastica, 82-100.
- FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF.
- FROMILHAGUE, Catherine (1992). *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.
- GICQUEL, Bernard (1993). *L'explication de textes et la dissertation*, Paris : PUF.
- GOSELIN-NOAT, Monique (2002). « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, n° 656-657, 22-36.
- GROUPE μ (1982). *Rhétorique générale*, Paris : Seuil.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1993). *La stylistique de la prose*, Paris : Belin.

- KLAUDY Kinga (1994). *A fordítás elmélete és gyakorlata*, Budapest : Scholastica, 1994.
- LADMIRAL, Jean-René (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod.
- PICHOIS, Claude – André M., ROUSSEAU, (1971 [1967]). *La littérature comparée*, Paris : Armand Colin.
- ŠABRŠULA, Jan (1990). *Problèmes de la stylistique compare du français et du tchèque*, Praha : Universita Karlova.
- SARRAUTE, Nathalie (1995 [1983]). *Enfance*, suivi du dossier par Marie-France SAVÉAN Paris : Gallimard (Folio).
- SARRAUTE, Nathalie (1986). *Gyerekkor*, ford. PÓR Judit, Budapest : Magvető Kiadó.
- SARRAUTE, Nathalie (1996). « Roman et réalité », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1645.
- SARRAUTE, Nathalie (1996b). « Le Langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1679-1694.
- SPITZER, Léo (1970). *Études de style*, traduit par Éliane KAUFHOLZ, Alain COULON, Michel FOUCAULT, Paris : Gallimard.
- SUMPF, Joseph (1971). *Introduction à la stylistique du français*, Paris : Larousse.
- SZABÓ Zoltán (2001). « Gondolatok az összehasonlító stilsztikáról », *Magyar Nyelvőr*, n° 125, 1-3.
- ZJAIČEK, Jacques (1973). *Études de stylistiques comparatives Néerlandais – Français*, Paris : Mouton.