

Regard kaléidoscopique sur la traduction des instances narratives**A Kaleidoscopic View on Narrative Instance in Translation****Sara LEBBAL**

Université Mustapha Benboulaïd –Batna2, Algérie, s.lebbal@univ-batna2.dz

Soumission : 11/08/2021**Acceptation** : 13/09/2021**Publication** : 28/12/2021**Résumé:**

Le présent article tend à spéculer sur l'importance des instances narratives scellant le discours littéraire dans l'entreprise traductionnelle. Sa nécessité tient dans la considération que les traducteurs sont invités à cerner l'exhaustivité et la profondeur du travail littéraire pour une appréhension optimale de leur exercice. Pour ce faire, nous proposons de mettre en exergue la triade narratologique faisant office de soubassement théorique (modes/perspectives/niveaux) en la mettant en corrélation avec l'œuvre, qui nous servira de corpus à savoir *Les ailes brisées* de Gibran Khalil Gibran traduite de l'arabe par Thierry Gillyboeuf afin de rendre compte de la matérialisation et la conformité de ces mêmes instances dans le texte cible.

Mots-clés: analyse du discours, instance narrative, mode narratif, métalepse, focalisation.

Abstract:

This article tends to speculate on the importance of narrative instances sealing literary discourse with the translation enterprise. Its necessity lies in the consideration that translators are invited to define the exhaustiveness and depth of literary work for an optimal understanding of their practice. To do this, we propose to highlight the narratological triad serving as a theoretical foundation (modes / perspectives / levels) by correlating it with the work, which will serve as a corpus, namely *The Broken Wings* of Gibran Khalil Gibran, translated from Arabic by Thierry Gillyboeuf in order to reflect the materialization and conformity of these same bodies in the target text.

Keywords: Discourse Analysis; Narrative Instance; Modes; Perspectives; Levels

1. Introduction

La problématique motrice qui sert de base probante pour cette réflexion tend à démontrer qu'il serait bancal d'aspirer à traduire *fidèlement* un texte littéraire en faisant abstraction ou en reléguant au second plan les principes de l'analyse narratologique, qui incarnent l'ossature romanesque, en se contentant de conjuguer et mettre en œuvre les différents procédés techniques et autres approches, aussi prolixes soient-ils, incombant à l'entreprise traductionnelle. C'est la raison pour laquelle nous proposons, à travers ce qui suit, de débusquer les points forts sur lesquels repose la trame romanesque afin que le traducteur puisse redéfinir ses lignes de mire textuels pour plus d'efficacité.

Le second constat catalyseur de cet article réside dans le fait que les frontières séparant les deux notions dichotomiques et complémentaires (fond/forme), qui constituent le nœud gordien de la traduction, restent floues et leur jonction semble ankylotique. Ce qui nous aiguillonne à dresser des clivages étanches entre ces deux acceptions afin d'appréhender leur concrétisation textuelle voire discursive.

2. Désenchevêtrement notionnel

L'éventail que recouvre le domaine de l'analyse du discours – bannière sous laquelle nous nous inscrivons – est assez large et abrite toutes les typologies discursives. Cela dit, dans le dessein de bien nous conformer à notre objet d'étude, il convient de souligner que nous comptons nous évertuer à nous restreindre, pour la présente lecture, au discours littéraire en essayant de mettre en évidence les procédés textuels, et donc discursifs, qui lui sont attenants tout en les considérant dans une visée traductionnelle. Afin de mettre sur les rails notre entreprise, il importe, dans un premier temps, de tracer les trajectoires notionnelles prégnantes, qui mettent sur un piédestal les piliers et les bases analytiques, qui distinguent le discours littéraire du reste du panel.

L'analyse en question aspire à la réorientation et la canalisation de l'attention du traducteur vers les différentes notions et techniques sous tendant la trame narratologique car elles constituent le socle du récit et donc sa quintessence. En effet, l'analyse ne se résume pas en une simple explication paraphrasée ; il s'agit, plutôt, d'une lecture et une caractérisation méthodique mettant en œuvre des opérations analytiques en vue d'une dissection aspectuelle.

3. Balisage de l'espace romanesque

Entrant de plain-pied dans l'univers romanesque, force est de constater plusieurs dichotomies, qui l'émaillent. En somme, l'enceinte narratologique est balisée par plusieurs focales, essentiellement trois couples dichotomiques et une triade, qui tracent les bifurcations principales de l'espace en question, et qui ont pour tâche primordiale de lacérer le lien viscéral entre le réel et le fictif.

Hormis la production autobiographique, l'*écrivain* n'est jamais le narrateur, or ces deux entités prêtent, souvent à confusion. Pour faire simple, nous dirons que l'écrivain

est une personne, qui existe, réellement, endossant la profession d'écrire et mettre en scène le narrateur ; contrairement au *narrateur*, qui est un personnage fictif et dont la durée de l'existence est tributaire du nombre des pages du roman. De même pour la seconde paire (lecteur/narrataire), qui appartient à deux espaces différents, l'un réel et l'autre fictif, et qui incarnent deux cibles différentes. En effet, le lecteur est la personne cible, potentielle, de l'écrivain alors que le narrataire serait le personnage interlocuteur du narrateur dans leur univers romanesque hermétiquement cloisonné. Aussi, son existence est fonction de l'ouverture de l'ouvrage. La troisième dualité (réfèrent/fiction) semble définitoire des deux précédentes. En effet, le réfèrent réverbère le monde réel en dehors du texte, quant à la fiction ; elle incarne ce monde purement imaginaire construit par le texte et n'existant que dans le texte et par ses mots, et ce, même chez les écrivains naturalistes et réalistes dont le récit semble insécable de la réalité. Pierre Macherey affirme à juste titre : « le Paris de BALZAC est le résultat d'une activité de fabrication, conforme aux exigences non de la réalité mais de l'œuvre » (as cited in Toursel & Vassevière, 2009, p. 16). En sommes, les distinctions sus-citées reposent sur une dissociation entre deux enceintes cardinales : l'intra-romanesque et l'extra-romanesque.

Emboîtant le pas à ce préambule définitoire, la triade (histoire/ narration/récit) rend compte de la spécificité de l'activité littéraire, le bien-fondé de la narration et, éventuellement, le génie scriptural de l'écrivain. En effet, le récit se constitue, essentiellement, de deux facettes majeures : l'histoire qui recèle la succession des événements et faits qui servent de matière pour le récit. Quant à la narration, c'est la manière de juxtaposer, agencer mais surtout tramer ces mêmes faits et événements. La fluidité, la cohérence, la mise en scène des perspectives et des angles de vision, qui marquent le style sont bien des performances différentielles, qui différencient un écrivain d'un autre. C'est la raison pour laquelle le traducteur est invité à disséquer et à repérer le canevas formel constitué respectivement de : modes, perspectives et niveaux déployés par l'écrivain et disséminés dans le texte source afin que son travail ne soit scellé d'incomplétude.

4. Instances narratives et transposition romanesque

4.1 Modes narratifs

Le choix de la mise en jeu, de l'alternance et de l'imbrication des modes narratifs dans le récit n'est jamais anodin et semble sciemment délibéré. Tout au long du récit, le lecteur oscille entre deux modes principaux : le récit mimétique, comme son étymon l'indique, représente les passages d'échange et de dialogue entre les personnages du roman, ces passages où le narrateur s'occulte faisant taire sa voix pour laisser entendre celle des figurants du roman. Autrement dit, c'est « représenter les faits, les mimer, en particulier en reproduisant les paroles des personnages au style direct, accompagnées ou non de leurs gestes et attitudes » (Schmitt & Viala, 1982, p. 49).

Le deuxième mode vers lequel s'opère le chevauchement est le récit diégétique, aussi fidèle sémantiquement à son étymon, il incarne cette voix-off, qui narre, décrit

et transporte le lecteur au fil de sa pérégrination. Le mode diégétique se subdivise en deux formes, octroyant ainsi un double statut au narrateur. En effet, l'absence du narrateur comme personnage, sa mise en écart de la fiction, qu'il raconte, entrainerait sa qualification de *hétérodiégétique*. En revanche, son implication dans la fiction, qu'il raconte lui fait valoir le statut de narrateur *homodiégétique*.

Yves Reuter (1996, p. 66) élucide ce changement statutaire et cette différence à travers l'assimilation à la dualité antithétique de (Discours/récit) que nous récapitulons dans le tableau ci-après. Ainsi, Le narrateur *homodiégétique* est présent dans le *discours*, alors qu'on trouve le narrateur *hétérodiégétique* dans le *récit*.

Narrateur homodiégétique (discours)	Narrateur hétérodiégétique (récit)
<ul style="list-style-type: none"> • L'énonciation est sous forme de pronoms (je, tu, nous) qui renvoient aux participants de l'acte de communication. • Repérage spatio-temporel par rapport au moment de l'énonciation : présent, futur, passé composé. • Les marqueurs temporels : aujourd'hui, hier, demain, ce mois-ci... • Subjectivité : exclamations, interrogations. 	<ul style="list-style-type: none"> • L'énonciation est masquée avec l'impression d'être en présence d'un compte-rendu. • Les pronoms renvoient aux personnages mentionnés dans le texte : il/ elle. • Temps dominants : imparfait, plus-que-parfait, passé simple. • Marqueurs temporels : le 18 juin, la veille, le lendemain. • Objectivité.

Afin d'exemplifier cette fidélité modale dans l'exercice de la traduction littéraire, nous proposons de transposer cette première instance sur quelques morceaux choisis du roman *Les ailes brisées* traduction de الأجنحة المتكسرة de Gibran Khalil Gibran, qui nous fait office de corpus pour cette étude.

• **Extrait 1 :**

إن رؤساء الدين في الشرق لا يكتفون بما يحصلون عليه أنفسهم من المجد والسؤدد بل يفعلون كل ما في وسعهم ليجعلوا أنسابهم في مقدمة الشعب والمستبدين به والمستدرين قواه وأمواله. إن مجد الأمير ينتقل بالإرث إلى أبه البكر بعد موته، أما مجد الرئيس الديني فينتقل بالعدوى إلى الإخوة وأبناء الإخوة في حياته. وهكذا يصبح الأسقف المسيحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي كأفاعي البحر التي تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة وتمتص دماءها بأفواه عديدة. (جبران، 2013، صفحة 111)

En orient, les chefs religieux ne se satisfont pas de leur propre munificence, ils doivent s'efforcer de faire de tous les membres de leur famille des personnages haut placés et tyranniques. La gloire d'un prince revient à son fils aîné en héritage, mais l'exaltation d'un chef religieux est contagieuse parmi ses frères et ses neveux. Ainsi, l'évêque chrétien, l'imam musulman et le prêtre brahmane deviennent de véritables reptiles qui s'emparent de leur proie avec de nombreux tentacules et sucent leur sang avec d'innombrables bouches. (Gibran, 2006, p. 41)

• **Extrait 2 :**

وبقيت محمدا في وجه سلمى مصغيا لأنفاسها المتقطعة صامتا مفكرا شاعرا متألما معها ولها، حتى أحسست أن الزمن قد وقف عن مسيره و الوجود قد انحجب واضمحل ولم أعد أرى سوى عينين كبيرتين محدقتين في أعماقي ولا أشعر بغير يد باردة مرتعشة تضم يدي، ولم أفق من هذه الغيبوبة حتى سمعت سلمى تقول بحدوء: تعال نتحدث الآن يا صديقي. تعال نحاول تصوير المستقبل قبل ان يحمل علينا بمخاوفه وأهواله. (جبران، 2013، صفحة 113)

Je continuais de regarder Selma et d'écouter son âme s'affliger, souffrant avec elle jusqu'à ce que je sente le temps s'arrêter et l'univers perdre toute existence. Je ne pouvais voir que ses deux grands yeux qui me regardaient fixement et ne sentir que sa main froide, qui tremblait en tenant la mienne.

Je m'éveillais de ma torpeur en entendant Selma dire calmement « Approche-toi mon bien-aimé, discutons de l'horrible futur avant qu'il ne vienne ». (Gibran, 2006, p. 46)

A considérer de près ces deux extraits, leur affiliation récit/discours semble claire. En effet, la distanciation du narrateur, par rapport aux événements historiques à caractère socioreligieux qu'il raconte, inscrit le premier fragment dans la case récit contrairement à l'implication, patente, du narrateur dans le deuxième extrait que nous qualifierons de discours. Nous constatons, aussi, le respect du jeu narratif, qui traduit 'fidèlement' les signes ostentatoires et déictiques de son implication : le je, adjectifs qualificatifs, lexique exprimant sentiments et émotions et même l'interpellation sous forme d'apostrophe vers la fin.

4.2 Perspectives narratives

La trame narrative repose sur trois focalisations, qui permettent au lecteur une appréhension totale des différentes scènes romanesques que l'auteur défile. En effet, ces points de vue s'apparentent aux *plongées* et leurs angles dans le jargon cinématographique. Le dictionnaire de critique littéraire distingue :

1. La focalisation zéro, ou vision par-dérrière (ou au-dessus), dans laquelle le narrateur a le point de vue de Dieu sur ses personnages : dans ce cas, il est

omniscient par rapport à eux, ce qui lui permet en particulier l'accès à leur vie intérieure et à leurs motivations profondes que souvent ils ne connaissent même pas eux-mêmes... 2. La focalisation interne, ou vision avec, dans laquelle le narrateur ne dit que ce que sait et voit le personnage... 3. La focalisation externe, ou vision du dehors, où le narrateur s'en tient à ce qu'il peut observer du dehors de la conduite de ses personnages. (Tamine & Hubert, 1998, p. 118)

Cela dit, ces trois focalisations renseignent sur le positionnement du narrateur par rapport aux personnages. Ainsi, dans le point de vue externe, le narrateur perçoit le personnage de l'extérieur et, donc, décrit ce qu'il voit le plus objectivement possible. La perspective interne rend compte des réflexions et des états d'âme du personnage ; c'est l'expression, subjective, de ses réflexions et sentiments les plus intimes. Quant à la focalisation zéro, elle renvoie à la jonction des deux ; le narrateur est omniscient et sait tout, même ce qui échappe au personnage.

Les extraits qui suivent illustrent la manière dont l'écrivain embrasse toutes les facettes de son récit par le biais du narrateur

• **Extrait 3 :**

عندما طلب المطران يد سلمى من والدها لم يجبه ذلك الشيخ بغير السكوت العميق والدموع السخينة. وأي والد لا يشق عليه فراق ابنته حتى ولو كانت ذاهبة الى بيت جاره أو على قصر ملك... أي رجل لا ترتعش نفسه بالغصات عندما يفصله ناموس الطبيعة عن الابنة التي لاعبها طفلة وهذبها صبية ورافقها امرأة... إن كآبة الوالدين لزواج الابنة يضارع فرحهما بزواج الابن، لان هذا يكسب العائلة عضوا جديدا أما ذاك فيسلبها عضوا قديما عزيزا. أحباب الشيخ طلب المطران مضطرا وانحنى أمام مشيئته قهرا عما في داخل نفسه من الممانعة. (جبران، 2013، صفحة 111)

Quand l'Evêque demanda la main de Selma pour son neveu, il reçut pour toute réponse de la part de son père un profond silence et des larmes, car il détestait l'idée de perdre sa seule enfant. L'âme d'un homme tremble quand il est séparé de sa fille unique qu'il a élevée jusqu'à ce qu'elle devienne une jeune femme.

Le chagrin des parents au mariage d'une fille est égal à leur bonheur au mariage d'un fils, parce qu'un fils fait entrer un nouveau membre dans la famille, tandis qu'une fille, de par son mariage, est perdue pour eux.

Farris Effendi fit, par obligation, bon accueil à la requête de l'Evêque, obéissant à sa volonté contre son gré. (Gibran, 2006, p. 41)

• **Extrait 4**

كانت سلمى نحيلة الجسم تظهر بملابسها البيضاء الحريرية كأشعة قمر دخلت من النافذة. وكانت حركاتها بطيئة متوازنة اشبه شيء بمقاطيع الألحان الأصفهانية، وصوتها منخفضا حلوا تقطعه التهنيدات، فينسكب من

بين شفيتها القرمزيتين مثلما تتساقط قطرات الندى عن تيجان الزهور بمرور تموجات الهواء. ووجهها.. ومن يا ترى يستطيع أن يصف وجه سلمى كرامة... (جبران، 2013، صفحة 103)

Dans sa robe de soie blanche, Selma était aussi élancée qu'un rayon de lune à travers la fenêtre. Elle marchait avec grâce et rythme. Sa voix était basse et douce ; les mots sortaient de ses lèvres comme des gouttes de rosée tombant des pétales des fleurs quand le vent les agite. Mais le visage de Selma ! Aucun mot ne peut décrire son expression... (Gibran, 2006, p. 26)

Les extraits 2,3, et 4 nous offrent trois focalisations différentes corrélatives aux trois formes précédemment citées. L'extrait 2 dépeint des bribes de pensées, sentiments et impressions mêlées que le narrateur ressent et pense au plus profond de lui, autrement dit, intérieurement. L'extrait 4 dresse un portrait purement descriptif et minutieux de Selma, allant de sa silhouette à son timbre vocal. Ici, le narrateur invite le lecteur à voir le personnage de Selma, de l'extérieur, en fournissant moindre détail relatif à sa carrure. L'extrait mitoyen offre une vision omnisciente sur l'ensemble du paysage. Il donne l'impression que le narrateur perçoit les personnages de l'intérieur et de l'extérieur et sait ce qui se passe à leur insu. Il est clair que le choix de cet éclectisme de perspectives n'est pas un travail de tout repos de la part de l'écrivain, encore moins son agencement progressif and le récit. Dans un souci de conformité, le traducteur se doit de respecter cette diversité voire démultiplication d'angles de vision narrative.

4.3 Les niveaux narratifs

La narration s'effectue dans le respect de la stratification et l'étanchéité, qui séparent les univers tant radotés réel/ fictionnel. La narratologie recense deux niveaux distinctifs susceptibles de creuser des brèches entre eux. La première effraction prend forme à travers le récit *emboité*, qui évolue par effet de dégénérescence appelé aussi *poupées russes*. Au cours de ce récit, les personnages deviennent narrateurs, se délestent de leurs rôles pour se passer le bâton au fil de la narration. L'exemple notoire de cette inversion de niveau est *Les milles et une nuit*.

La seconde forme des niveaux narratifs est incarnée par la métalepse, qui est une sorte de fusion ou de glissement entre les deux univers. Elle survient au moment où le narrateur, au lieu de s'adresser au narrataire, brise le cercle et fait irruption dans l'univers réel pour s'adresser au lecteur comme le traduit l'extrait suivant :

• Extrait 5

فيا أصدقاء شيبتي المنتشرين في بيروت، إذا مررت بتلك المقبرة القريبة من غابة الصنوبر فادخلوها صامتين وسيروا ببطء كي لا تزعج أقدامكم رفات الراقدين تحت أطباق الثرى، وقفوا متهيئين بجانب قبر سلمى وحيوا عني التراب الذي ضم جثمانها بتنهده قائلين في نفوسكم: ههنا دفنت آمال ذلك الفتى الذي نفتته صروف الدهر إلى ما وراء البحار، و ههنا توارت أمانيه و انزوت أفراحه و غارت دموعه واضمحلّت ابتساماته، و بين هذه

المدافن الخرساء تنمو كابتته مع أشجار السرو و الصفصاف. و فوق هذا القبر ترفرف روحه كل ليلة مستأنسة بالذكرى، مرددة مع أشباح الوحشة ندبات الحزن و الأسى، نائحة مع الغصون على صبية كانت بالأمس نغمة شجية بين شفتي الحياة فأصبحت اليوم سرا صامتا في صدر الأرض. (جبران، 2013، صفحة 98)

Ô, amis de ma jeunesse qui vous êtes dispersés dans la ville de Beyrouth, quand vous passez devant ce cimetière près de la forêt de pins, entrez-y en silence et marchez lentement afin que le bruit de vos pas ne dérange pas la paix des morts, arrêtez-vous respectueusement devant la tombe de Selma, saluez la terre qui recèle son corps, prononcez mon nom dans un soupir et dites-vous : " ici sont enterrés tous les espoirs de Gibran qui vit comme un prisonnier de l'amours de l'autre côté de l'océan. Sur ce lopin de terre il a perdu son bonheur, tari ses larmes et oublié son sourire."

Oui, dans cette terre grandit le chagrin de Gibran en même temps que les cyprès, et autour son âme plane chaque nuit qui commémore Selma en se joignant à la triste plainte des branches, pleurant et se lamentant de la disparition de Selma, qui hier encore était une belle musique sur les lèvres de la vie et qui est aujourd'hui un beau secret au cœur de la terre. (Gibran, 2006, p. 11)

Dans cet extrait, le narrateur n'interpelle pas ses narrataires ; il conjure, ouvertement, les lecteurs d'aller se recueillir sur la tombe de sa bien-aimée. Afin de bien marquer et appuyer cet effet, le traducteur, ayant compris la profondeur de la cassure narrative effectuée entre les deux niveaux, a cité nommément Gibran dans ce passage, alors qu'il n'est pas cité dans le texte source. Il importe de souligner que pendant ce laps de temps, tous les lecteurs participent à la narration et deviennent de personnages éphémères.

5. Conclusion

A travers cette succincte lecture, nous voulions jeter un regard aussi cursif que synoptique sur la traduction en rapport avec le texte narratif. Nous avons essayé d'interpeler la lucidité littéraire du traducteur en passant en revue les fluctuantes facettes attenantes aux instances, qui prennent forme à travers les modes, perspectives et niveaux narratifs. Le respect de ces angles, points de vue et stratifications évite au lecteur un éventuel dépaysement et génère le même effet recherché par l'écrivain en assurant une meilleure imprégnation du lecteur dans l'univers romanesque.

6. Références :

Gibran, K. G. (2006). *Les Ailes Brisées* (T.Gillyboeuf, Trad.). Espagne : Mille et une nuits.

Reuter, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod.

Schmitt, M. P., & Viala, A. (1982). *Savoir Lire*. Paris : Didier.

Tamine, J.G. & Hubert, M.C. (1998). *Dictionnaire de critique littéraire*. Tunis : Cérès Editions.

Toursel, N., & Vassevière, J. (2009). *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Paris : Armand Colin.

جبران، خليل جبران. (2013). الأجنحة المتكسرة. سوريا: دار النهج.