CONSTRUCTION DU POINT DE VUE ET TRADUCTION. À PROPOS DE L'INCIPIT DE *QUI J'OSE AIMER* D'HERVÉ BAZIN

Ligia Stela FLOREA[1]

Abstract: This article proposes an enunciative approach of a French novel incipit (*Qui j'ose aimer* by Hervé Bazin) as the first stage for interpretation-translation, using the instruments of textual linguistics. The article begins with a presentation of the text and the problems it raises for the translator, then focuses on the more complex issue: the point of view construction of an *I* narrator and an *I* character. Before jointly conducting linguistic analysis and translation of the text, the author presents an outline of the theoretical model on which she bases her enunciative approach, namely the textual construction of the point of view effect.

Keywords: point of view, *I* narrator, *I* character, enunciative markers, translation.

1. Hervé Bazin et le roman-témoignage

Hervé Bazin[2] est considéré, à côté d'autres auteurs tels Georges Arnaud, Roger Peyrefitte ou Jean Hougron, comme le promoteur d'un nouveau réalisme dans la littérature française d'après-guerre. Ce réalisme se distinguait tant du roman « tragique » (Bernanos, Mauriac) que du roman de la condition humaine (Malraux, Saint-Exupéry) et s'opposait radicalement au « roman-fresque » dérivé du naturalisme (Romains, Duhamel).

Le nouveau genre, nommé par Albérès (1968) *roman-témoignage*, ne retrace pas une « aventure exemplaire » mais une « anecdote prégnante », dont la valeur ne réside pas dans une signification morale aux résonances universelles mais dans le caractère authentique d'une expérience personnelle. Le narrateur distant et objectif est remplacé par un narrateur expérimentateur partial et passionnel, ce qui fait que l'univers fictionnel se construit à travers le regard et la sensibilité d'un héros-témoin. La vision réaliste ne procède plus du « milieu » mais de l'individu, un héros en conflit avec le milieu, l'époque ou sa propre existence : Jean Rezeau de *Vipère au poing*, Arthur Gérane de *La tête contre les murs*, Constance Orglaise de *Lève-toi et marche*, Isabelle Duplon de *Qui j'ose aimer*.

[1] Centre de Linguistique romane et d'Analyse du discours, Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie. Adresse électronique : lsflorea@yahoo.fr

[2] Son premier roman, *Vipère au poing*, paraît en 1949 et passe aussitôt pour un chef-d'œuvre. Il se fait suivre de : *La tête contre les murs*, en 1949, *La mort du petit cheval*, en 1950, *Lève-toi et marche*, en 1952, *L'huile sur le feu*, en 1954, et *Qui j'ose aimer*, en 1956.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

L'investissement émotionnel du narrateur prête un certain lyrisme à la prose romanesque d'Hervé Bazin ; en y ajoutant la dimension figurale et symbolique et la structure circulaire on obtient, selon Tadié (1997) le profil du « roman poétique ». La technique réaliste repose sur l'affirmation « tumultueuse » d'un narrateur intradiégetique, ou sur les qualités empathiques d'un narrateur extradiégetique qui, doué d'une exceptionnelle clairvoyance, s'insinue dans le mode intérieur du personnage. La verve du narrateur-témoin s'associe, chez Hervé Bazin, à un admirable sens du détail, à un humour enjoué, apanage d'un esprit ludique, ou à une ironie mordante tenant de la raillerie la plus cruelle. Dans *Qui j'ose aimer*, confession d'une adolescente qui vit sa première expérience amoureuse, la tonalité oscille entre une gaieté enfantine encline au badinage et une révolte à peine contenue qui tourne à l'ironie ou au sarcasme.

Le présent article propose une approche traductologique de l'incipit de *Qui j'ose aimer* en se servant des instruments de la linguistique textuelle. Nous présentons d'abord le texte et les problèmes qu'il soulève au traducteur pour nous focaliser ensuite sur l'un des plus complexes : la construction du point de vue du *Je* narrateur et du *Je* personnage. Mais avant de procéder à l'analyse linguistique du texte nous croyons utile d'exposer dans ses grandes lignes le modèle théorique sur lequel repose notre approche énonciative, à savoir la construction textuelle de l'effet-point de vue (cf. Alain Rabatel 1998, 1999, 2000, 2001, 2008).

2. Problèmes que pose au traducteur l'incipit de *Qui j'ose aimer*

> Berthe n'apercevait rien, vous pensez bien : elle est myope, aussi. Les pieds prudemment posés à un mètre du bord, les mains sur le ventre et se triturant l'une l'autre, elle dodelinait de la tête, elle plissait les yeux, elle faisait de grands efforts pour sembler intéressée, en murmurant comme d'habitude :
>
> « Tu crois, Isa ? Tu crois ? »
>
> Je ne croyais rien. J'avais des yeux pour voir et je les voyais très bien tous les deux, là, au fond de l'Erdre, sous le treillage de la nasse : un long qui s'effilait, immobile, le nez sur les ardillons du goulot et un rond qui tournait frénétiquement, dans tous les sens, avec des miroitements mordorés ; compère Brochet et commère la Tanche, la seconde assez grosse pour ne pas m'être livrée dans le ventre du premier, mais, apparemment très effrayée du voisinage. Quant à la nasse, je la reconnaissais bien aussi, à son volume, à la forme de ses mailles : seul, M. Ténor en avait de ce modèle, et comme durant les vacances, chaque matin, vers onze heures, on le voyait godiller de place en place sur son sabot vert, il valait mieux faire vite si nous voulions lui économiser le beurre.
>
> « Fait froid, Isa ? Fait froid ! » fit Berthe en me voyant porter la main au col de mon pull.
>
> Il ne faisait pas chaud, certes. Les sauges tenaient ; l'iris jaune brûlait encore parmi les cannes à peine rouillées, à peine secouées par ces coups d'air qui prennent les roselières à rebrousse-poil. Mais le ciel avait un mois d'avance,

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

noyait le soleil dans les gris fluides d'un automne précoce, à court de feuilles et d'oiseaux. Trop fraîche, cette eau, ni courante, ni dormante, qui ne sentait plus la vase et remontait, encore un peu crémeuse et repoussant doucement la canetille sur la berge ! Trop fraîche pour plonger. Mais comment faire autrement ? Je n'avais pas de croc et d'ailleurs, la nasse était trop loin. Nous ne pouvions tout de même pas rater l'occasion de jouer un tour à l'ennemi et d'enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates... Allons ! Le pull me jaillit des bras, ma jupe glissa, la combinaison suivit, aussitôt rejointe par ce soutien-gorge qui, du reste, n'avait jamais eu l'occasion de soutenir grand-chose depuis que, devenu trop petit pour maman, il avait repris du service en devenant trop grand pour moi. Frissonnante et les paumes sur les seins, j'hésitai avant d'enlever ma très blanche culotte. Mais la garder compliquait bien les choses ; elle n'aurait pas le temps de sécher avant le déjeuner. Derrière nous, il n'y avait après tout qu'un jardin clos et, en face, de l'autre côté des chenaux, des îles, du bras canalisé, rien d'autre que le marais prolongé par l'immense prairie basse de la Glauquaie, déserte à l'infini, sans berger, sans vache et sans chien.

« Et tes cheveux ! Tes cheveux ! protesta ma sœur, dans mon dos.

Tant pis ! La culotte venait de tomber ; mes chevilles, frottées l'une contre l'autre, se débarrassaient des souliers et, d'une vive détente, expédiaient dans la rivière, pour l'y rhabiller d'écume, ce corps qui ne m'inquiétait pas, mais dont l'eau indiscrète, durant une fraction de seconde me renvoya l'image, d'un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres.

(Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer*, I, p. 7-9)

La protagoniste de l'histoire, Isabelle Duplon, a 18 ans et vit avec sa mère, sa sœur cadette Berthe et la bonne Nathalie à La Fouve, aux environs de Nantes. Après le divorce des parents, la vie des deux filles est bousculée à nouveau par le second mariage de la mère et l'apparition d'un beau-père qui va partager dorénavant leur vie et leur foyer. La drôle de pêche à laquelle se livre Isabelle sous le regard effrayé de sa petite sœur précède de près l'annonce du mariage, l'arrivée du couple et l'installation du beau-père dans la maison, perçue comme une intrusion brutale dans cette société de femmes. Le beau-père, Maurice Méliset est le fils de celui que la narratrice appelle M. Ténor et dont le domaine, La Glauquaie, avoisine celui des Duplon.

L'*incipit in medias res*, formule chère à Hervé Bazin, plonge d'emblée le lecteur dans l'univers du roman, repoussant l'exposition à un moment ultérieur (chapitre II) ; il s'ensuit que les informations concernant le cadre et le personnage-narrateur (âge, sexe, famille) nous sont livrées ici pêle-mêle à mesure qu'avance le récit.

Bien que ce roman de type homodiégétique adopte la base temporelle de la narration classique PS/IMP, il n'est pas facile de distinguer les deux plans narratifs : le premier plan, qui accueille l'enchaînement temporel et causal des faits racontés, et l'arrière-plan où se mêlent descriptions et explications du narrateur et perceptions/réflexions de la protagoniste.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

Le premier problème auquel se voit confronté le traducteur est le mélange de styles : on a d'un côté un style « littéraire » très imagé et, de l'autre, un style familier teinté d'humour ou d'ironie. À noter aussi une difficulté d'ordre terminologique : l'abondance de vocables appartenant au domaine de la pêche (*nasse, treillage, ardillons, goulot, godiller*) et à la nature fluviale : *sauges, cannes, roselières, vase, canetille, chenaux, bras canalisé*, *marais*.

Vu la forte implication subjective du narrateur intradiégétique, on assiste ici à une étroite intrication des points de vue du *Je* narrant et du *Je* narré, phénomène connexe de celui que Rabatel (2001) appelle « fondu enchaîné énonciatif ». Il se fait jour aussi dans les récits hétérodiégétiques à focalisation interne, où cependant narrateur et personnage sont deux instances bien distinctes l'une de l'autre (cf. Florea, 2007). Pour démêler ce « fondu énonciatif » on se servira de critères qui dérivent en partie de la théorie de « l'effet point de vue » (cf. *infra* 3), à savoir : (i) le mode de référenciation des objets de discours ; (ii) le mode de sémiotisation de la subjectivité langagière ; (iii) la présence de certaines particularités stylistiques.

3. La construction textuelle du point de vue

Selon Rabatel (2008 : 33), « la problématique du point de vue est essentielle à la bonne interprétation des textes narratifs ». L'approche énonciative et pragmatique qu'il propose dépasse les conceptions immanentistes du récit, déplaçant le centre d'intérêt sur les interactions que le narrateur noue avec ses personnages et sur les stratégies interprétatives portant sur les inférences construites par le texte.

Comme modalités de représentation de la subjectivité dans le texte narratif, il y a, à part le monologue intérieur et le discours indirect libre, les perceptions et les actes psychiques qui leur sont associés, appelés par Rabatel perceptions et pensées représentées ou point de vue. Une perception représentée est plus qu'une perception énoncée, elle comporte une expansion où sont décrits divers aspects de la perception initiale et/ou sont commentées certaines de ses caractéristiques.

Avant de présenter brièvement ce modèle, il convient d'en souligner deux caractéristiques : d'abord, il s'applique aux récits hétérodiégétiques, c'est-à-dire aux « récits à la 3e personne », et ensuite, contrairement à l'approche traditionnelle du point de vue, qui visait la recherche du sujet percevant (qui voit) ou pensant (qui sait), l'approche de Rabatel vise avant tout la recherche du mode de référenciation de l'objet perçu. Ce qui permet d'attribuer le point de vue à une source spécifique, c'est la mention ou l'implicitation d'un repère, sujet d'un verbe de perception, d'état ou de mouvement.

Selon Rabatel (1998 : 25), la construction textuelle du point de vue est un processus qui implique les opérations suivantes :

(i) l'aspectualisation (cf. Adam, 1992) de l'objet focalisé, par laquelle la perception est développée ou commentée d'une manière ou d'une autre au

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

cours d'une progression thématique de type linéaire, à thème constant ou à thème divisé ou éclaté ;

(ii) l'opposition entre le premier plan de la narration et le second plan, qui donne lieu à ce que Rabatel (1998 : 25) appelle « une sorte de décrochage énonciatif propre au focalisateur ». L'arrière-plan est le « site » où s'inscrit typiquement le point de vue ;

(iii) la présence, dans le second plan, des formes temporelles-aspectuelles de visée sécante, notamment des formes d'imparfait (IMP), tiroir qui, par ses valeurs mémorielles-expérientielles, est une marque typique de la subjectivité dans le texte narratif ;

(iv) du point de vue sémantique, les perceptions représentées au second plan contractent, avec les perceptions assertées au premier plan (par une structure sujet+verbe de perception), une relation d'anaphore associative (cf. Kleiber, 2001).

Tout en restant valable dans son essence, ce modèle subit certaines inflexions dans le cas des narrations au présent, où l'opposition entre le premier et l'arrière-plan repose exclusivement sur le sens des verbes. Nous avons consacré à ce phénomène une étude portant sur quatre chapitres de *La tête contre les murs* (Florea, 2005), où le narrateur extradiégétique s'efface subtilement derrière le protagoniste Arthur Gérane. Pour en faire un foyer de perception ou, dans les termes de Banfield (1995), un sujet de conscience, l'écrivain exploite plusieurs modes de représentation narrative : récit consonant (Cohn, 1981), perceptions représentées (point de vue), monologue cité (discours direct), monologue narrativisé (discours indirect libre)[3].

Ces modes de représentation de la vie psychique, on les retrouve aussi dans *Qui j'ose aimer*, à cette différence près que la facture de ce roman, autodiégétique ou homodiégétique à narrateur protagoniste (Genette, 1983), rend assez problématique la distinction entre *Je* narrant et *Je* narré et, par conséquent, le repérage du point de vue représenté du *Je* narré. Comme hypothèse de départ, nous adoptons celle que Rabatel (1998 : 10) formule à propos du narrateur *Janus bifrons* : « *objectif* lorsqu'il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions [...] et *subjectif* par le biais des choix narratifs, du mode de donation des référents, des évaluations et modalisations qui construisent un "discours [sur le] récit" » (c'est Rabatel qui souligne).

Il est tentant de considérer que, dans les récits en *je*, les deux facettes du narrateur se répartissent naturellement entre le *Je* narrant et le *Je* narré. En réalité, les rapports entre les deux instances, qui fonctionnent en syncrétisme, sont beaucoup plus complexes, car ils puisent leur origine dans le dialogisme

[3] Ces modes de représentation narrative, Rabatel va les intégrer dans « une approche unifiante du point de vue » (1999, 2000) reposant sur la triade: *point de vue raconté* (récit consonant), *point de vue asserté* (discours direct) et *point de vue représenté* (perceptions et discours indirect libre).

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

interne au locuteur-narrateur, tel qu'il a été défini par la théorie polyphonique de l'énonciation[4].

Si, dans son ouvrage de 1998, Rabatel ne s'occupe guère du syncrétisme entre *Je* narré et *Je* narrant, il se penche sur ce phénomène dans une étude publiée en 2000 dans *La lecture littéraire* pour y revenir plus longuement dans le second volume de son *Homo narrans*. À partir de ses analyses, Rabatel constate que les brouillages qui affectent les récits homodiégétiques sont dus à ce que la frontière entre le mode et la voix, au sens de Genette (1972), tend à s'estomper. Tout en soulignant la nécessité de dissocier *Je* narrant et *Je* narré, Rabatel reconnaît que cette distinction, importante sur le plan théorique, s'avère problématique sur le plan de la *praxis*, vu que dans l'activité de narration « cette distinction n'est pas toujours nette » (2008 : 517).

Nous voyons dans la dualité *Je* narrant/*Je* narré une relation dialogique entre une instance qui rapporte et une instance qui (re)vit les faits racontés en expérimentateur, d'où l'alternance, à peine perceptible parfois, entre une modalité de type *telling* et une modalité de type *showing*. *Telling* c'est *dire* ce qui se passe mais aussi à quel endroit et à quel moment cela se passe, alors que *showing* c'est *montrer* comment tout cela est vu, perçu, ressenti *hic et nunc* par le protagoniste. Pour distinguer les deux instances, nous allons prendre en compte : (1) le mode de référenciation des objets de discours, (2) le degré d'implication subjective-affective du *Je*, qui entraîne une polarisation des marques (par exemple, le DIL, les connecteurs argumentatifs sont spécifiques du *Je* narré) et (3) les particularités stylistiques, qui séparent une narration de facture plutôt classique de la confession pleine de verve et d'humour d'une adolescente pas tout à fait sortie de l'enfance.

4. Analyse linguistique du texte et traduction

Nous allons utiliser ces critères pour identifier dans le texte ci-dessus les passages où le point de vue du *Je* narré émerge du fondu énonciatif. L'analyse va porter essentiellement sur les séquences à l'IMP qui constituent l'arrière-plan de la narration et qui l'emportent en nombre sur les séquences au PS, qui assurent la progression temporelle du récit.

4.1. Le premier paragraphe « Berthe n'apercevait rien, vous pensez bien... », qui brosse en quelques touches fugitives le portrait de la petite sœur d'Isabelle, construit le point de vue du *Je* narrant, comme en témoigne l'adresse directe au lecteur, qui ne peut venir que du narrateur.

[4] On pense d'abord à la distinction que fait Ducrot (1984) entre *locuteur* et *énonciateur*, le premier étant à l'origine de l'ancrage référentiel du discours et l'autre, à l'origine des modalisations et des qualifications. Mais on peut penser tout aussi bien à la distinction entre locuteur en tant que tel et locuteur en tant qu'être du monde.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

BERTHE n'apercevait rien, vous pensez bien : elle est myope, aussi. Les pieds prudemment posés à un mètre du bord, les mains sur le ventre et se triturant l'une l'autre, elle dodelinait de la tête, elle plissait les yeux, elle faisait de grands efforts pour sembler intéressée, en murmurant comme d'habitude :
« Tu crois, Isa ? Tu crois ? »

BERTA nu zărea nimic, vă daţi seama : e şi mioapă pe deasupra. Stând prudent la un metru de mal, îşi freca mâinile pe burtă, îşi clătina mereu capul dintr-o parte în alta şi, încreţind pleoapele, se străduia din greu să pară interesată, şoptind ca de-obicei : « Crezi, Isa ? Crezi ? »

L'insistance que met l'auteur à répéter le pronom *elle* devant les verbes des trois dernières propositions juxtaposées, nous l'avons restituée en partie en répétant le pronom réfléchi *îşi*. Mais le gros problème a été d'établir un juste équilibre entre la série des constituants périphériques et les propositions constituant le noyau central de la phrase.

Tout le deuxième paragraphe du texte est dominé en revanche par le point de vue de l'héroïne :

Je ne croyais rien. J'avais des yeux pour voir et je les voyais très bien tous les deux, là, au fond de l'Erdre, sous le treillage de la nasse : un long qui s'effilait, immobile, le nez sur les ardillons du goulot et un rond qui tournait frénétiquement, dans tous les sens, avec des miroitements mordorés ; compère Brochet et commère la Tanche, la seconde assez grosse pour ne pas m'être livrée dans le ventre du premier, mais, apparemment très effrayée du voisinage. Quant à la nasse, je la reconnaissais bien aussi, à son volume, à la forme de ses mailles : seul, M.Ténor en avait de ce modèle, et comme durant les vacances, chaque matin, vers onze heures, on le voyait godiller de place en place sur son sabot vert, il valait mieux faire vite si nous voulions lui économiser le beurre.

Ce qui atteste l'émergence du point de vue du *Je* narré ce sont le registre familier et la série des marqueurs qui font passer le mode narratif du *telling* au *showing*, à savoir :

- la reprise diaphonique en DIL (« je ne croyais rien ») qui fait écho au DD de Berthe ;
- la syntaxe suggérant la saisie sur le vif des perceptions (« je les voyais très bien tous les deux, là, au fond de l'Erdre, sous le treillage de la nasse ») ;
- la personnification signalant que la perception est filtrée par le regard d'un enfant (« compère Brochet et commère la Tanche, la seconde assez grosse pour ne pas m'être livrée dans le ventre du premier ») ;
- la pointe d'humour visant à ridiculiser le voisin d'en face (« M. Ténor, on le voyait godiller de place en place *sur son sabot vert* ») ;
- le discours indirect libre (DIL), le ton enjoué et familier (« il valait mieux faire vite si nous voulions lui économiser le beurre »).

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

Du fait qu'ils mettent en scène les perceptions et les pensées représentées du personnage, ces marqueurs sont des repères essentiels dans la traduction du second paragraphe :

> Nu credeam nimic. Aveam ochi să văd şi-i vedeam bine pe amândoi, acolo, pe fundul apei, sub împletitura plasei : unu lung şi subţire, înţepenit cu nasul pe baierele de la gâtul plasei, şi unu rotofei, care se învârtea nervos în toate sensurile, aruncând sclipiri de aur; cumătra Ştiucă şi cumătrul Lin, al doilea destul de mare ca să nu-mi fie predat în burta celei dintâi, dar pare-se tare speriat de vecinătatea ei. Cât despre plasă, o recunoşteam după mărime şi forma ochiurilor : doar Dl. Tenor avea dintr-astea, şi cum, în timpul vacanţei, îl puteai zări în fiecare zi către ora 11 învârtindu-se de colo-colo pe titirezul lui verde, era mai bine să ne grăbim niţel dacă voiam cu tot dinadinsul să-l scutim de grija prăjitului.

Le ton moqueur d'Isabelle en train de ridiculiser son voisin transparaît dans « on le voyait godiller de place en place sur son *sabot vert* ». Si *godiller* (manœuvrer une embarcation à l'aide d'une godille) est un verbe neutre stylistiquement, *sabot* est pris ici dans un sens (jouet, toupie que l'on fait tourner en la fouettant) qui prête une valeur péjorative au SN. Employé pour désigner l'embarcation de M. Ténor, *sabot*, qu'on a traduit par « titirez » est très marqué du point de vue stylistique.

4.2. Le troisième paragraphe, sans compter les brèves interpellations de Berthe, s'amorce toujours par le DIL du sujet expérimentateur, signalé par la modalisation : « Il ne faisait pas chaud, *certes* ». La phrase, centrée sur une négation descriptive, fait de nouveau écho au DD de Berthe : « Fait froid, Isa ? Fait froid ! ».

En échange, la description du cadre, qui s'amorce par « Les sauges tenaient » et progresse avec intermittences jusqu'à « repoussant la canetille sur la berge », doit être attribuée au *Je* narrant, vu que ce passage se distingue du précédent par un style plus recherché et surtout très imagé. Mais ces images (l'iris qui brûle parmi les cannes, le vent qui prend les roselières à rebrousse-poil) trahissent la même acuité du regard :

> Il ne faisait pas chaud, certes. Les sauges tenaient ; l'iris jaune brûlait encore parmi les cannes à peine rouillées, à peine secouées par ces coups d'air qui prennent les roselières à rebrousse-poil. Mais le ciel avait un mois d'avance, noyait le soleil dans les gris fluides d'un automne précoce, à court de feuilles et d'oiseaux.

> Sigur că nu era cald. Salvia se ţinea încă bine; stânjeneii galbeni se mai iveau ca nişte flăcări prin trestiile abia atinse de rugină, abia clătinate de palele de vânt care fac stufărişul să se zburlească. Dar cerul era cu o lună înainte şi îneca

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

soarele în gri-ul fluid al unei toamne timpurii care-şi pierdea deja frunzele şi păsările.

Les métaphores qui colorent le paysage ont été rendues tantôt par une métaphore (*cannes à peine rouillées* – trestii abia atinse de rugină), tantôt par une comparaison (*l'iris jaune brûlait parmi les cannes* – stânjeneii se iveau ca nişte flăcări prin trestii). Pour ne pas sortir du registre métaphorique, on a traduit l'expression *à court de feuilles et d'oiseaux* par une paraphrase : « care-şi pierdea deja frunzele şi păsările ».

Le point de vue de l'héroïne refait surface avec la phrase nominale exclamative « Trop fraîche, cette eau... » et, en laissant de côté la relative, se déploie sur trois lignes jusqu'à la particule *allons*. Tout au début, on assiste à un phénomène de coénonciation entre le point de vue du personnage et celui du narrateur. Si « Trop fraîche, cette eau... » et « Trop fraîche pour plonger » renvoient au discours intérieur du *Je* narré, la relative insérée entre les deux phrases nominales est une description attribuable au *Je* narrant.

Trop fraîche, cette eau, ni courante, ni dormante, qui ne sentait plus la vase et remontait, encore un peu crémeuse et repoussant doucement la canetille sur la berge ! Trop fraîche pour plonger. Mais comment faire autrement ? Je n'avais pas de croc et d'ailleurs, la nasse était trop loin. Nous ne pouvions tout de même pas rater l'occasion de jouer un tour à l'ennemi et d'enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates... Allons !

La construction du point de vue du *Je* narré se résout dans un monologue intérieur marqué par:

- *Mais* + infinitif délibératif dans une interrogation tenant du discours autocentré, un DD ou un DIL (« Mais comment faire autrement ? ») ;
- *Trop loin*, variable argumentative servant à appuyer la conclusion implicite de « je n'avais pas de croc et d'ailleurs la nasse était trop loin » ;
- *D'ailleurs, tout de même*, connecteurs servant à introduire des arguments en faveur de la conclusion implicite « il n'y avait pas d'autre solution » ;
- Expression familière teintée d'humour (« jouer un tour à l'ennemi et enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates ») ;
- *Allons*, particule exclamative relevant de l'oral spontané.

La traduction de ce passage s'astreint à restituer l'articulation des points de vue du *Je* narré et du *Je* narrant ainsi que le monologue du *Je* narré. La présence de l'imparfait fait de ce monologue un DIL :

Prea rece, apa asta, nici curgătoare, nici stătătoare, care nu mai mirosea a mâl şi unduia încă molcom, împingând cârdul de raţe la mal. Prea rece să te-arunci în ea. Dar cum puteam face altfel ? Nu aveam cârlig iar plasa era prea departe. Doar nu era sa scăpăm prilejul de a-i juca un renghi duşmanului şi de a mai îmbogăţi nitel meniul Nataliei, care cam exagera cu cartofii. Ei hai !

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

Si, pour traduire *patates*, on a recouru au terme commun « cartofii », c'est parce que ses équivalents familiers sont en roumain des régionalismes.

4.3. Le passage suivant marque un net changement de perspective : des perceptions/réflexions du *Je* narré on passe à la série d'actions qui forment le premier plan narratif : « Le pull me jaillit des bras, ma jupe glissa, la combinaison suivit, aussitôt rejointe par ce soutien-gorge... ». Le fait que tous ces PS ont pour sujet des objets de vestimentation, alors que la référence au possesseur revêt la forme d'un datif possessif (*me jaillit*) ou d'un article (*ma jupe*) semble traduire une volonté d'objectivation propre au statut du narrateur.

Cette première série d'actions qui font avancer le récit s'achève sur un PS ayant pour sujet le *Je* narrant « J'hésitai avant d'enlever ma blanche culotte », pour céder aussitôt la place à une délibération intérieure qui signale le point de vue du *Je* narré :

> Mais la garder compliquait bien les choses ; elle n'aurait pas le temps de sécher avant le déjeuner. Derrière nous, il n'y avait après tout qu'un jardin clos et, en face, de l'autre côté des chenaux, des îles, du bras canalisé, rien d'autre que le marais prolongé par l'immense prairie basse de la Glauquaie, déserte à l'infini, sans berger, sans vache et sans chien.

Les « embrayeurs » de ce point de vue sont les connecteurs argumentatifs *mais*, *après tout* qui, en lien avec la négation restrictive et le prospectif *n'aurait pas le temps* servent à appuyer l'assertion qui amorce ce passage. Les marqueurs spatiaux *derrière nous, en face* connotent, comme au 2e paragraphe, la saisie sur le vif des perceptions et des pensées.

> Dar dacă nu, treaba se complica prea mult ; nu aveau timp să se usuce până la prânz. In spatele nostru nu era de fapt decât o grădină împrejmuită cu gard, iar în faţă, de cealaltă parte a canalelor, a insulelor şi a braţului canalizat, nimic altceva decât mlaştina, după care se întindea până hăt departe pajiştea joasă numită Glauquaie, pustie cât vezi cu ochii : nici urmă de cioban, vacă sau câine.

La version roumaine de ce passage s'astreint à rendre, *via* les embrayeurs du point de vue de l'héroïne, la saisie sur le vif des référents, en accentuant un peu la tonalité familière.

Le dernier paragraphe du texte mêle intimement les deux points de vue, ce dont témoigne, au niveau du lexique, la coprésence de termes relevant du registre familier et littéraire. Ce qui confère sa note originale à cette prose narrative est justement le mélange de registres et la dimension poétique reposant sur la densité figurale:

> Tant pis ! La culotte venait de tomber ; mes chevilles, frottées l'une contre l'autre, se débarrassaient des souliers et, d'une vive détente, expédiaient dans la rivière, pour l'y rhabiller d'écume, ce corps qui ne m'inquiétait pas, mais dont

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

> l'eau indiscrète, durant une fraction de seconde me renvoya l'image, d'un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres.

Le bref énoncé exclamatif *tant pis* fait écho aux avertissements de Berthe : comme dans les deux cas précédents, le discours direct du *Je* narré se convertit en discours intérieur du type DIL.

Bien que dominé par l'imparfait, ce passage observe l'opposition des plans narratifs :

- le premier plan, qui prolonge la succession chronologique des actions par le biais de trois imparfaits pittoresques et d'un passé simple. Les verbes d'achèvement *tomber, se débarrasser, expédier, renvoyer* se voient attribuer des sujets non animés (*la culotte, mes chevilles, l'eau*) ;
- le second plan, qui propose un « arrêt sur image » par le biais d'un imparfait descriptif (*ce corps qui ne m'inquiétait pas*) et d'un ample groupe nominal suggérant une perception visuelle du *Je* narré « un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres ».

À part le début et la fin, le dernier paragraphe du texte construit le point de vue du *Je* narrant. Le SN démonstratif *ce corps* connote l'attitude détachée du narrateur, alors que les qualifications *indiscrète* et *secrètement* semblent renvoyer plutôt au point de vue du personnage. L'eau est « indiscrète » pour une adolescente qui commence justement à découvrir son corps et qui est « secrètement » fascinée par les signes de sa féminité. Ainsi, *mais*, connecteur argumentatif et embrayeur du point de vue, marque une opposition sur le plan énonciatif entre la relative en *qui* et la relative en *dont* : il signale que les deux points de vue qu'il relie sont anti-orientés du point de vue argumentatif. Autrement dit, le *Je* narrant et le *Je* narré ont une aperception différente du corps de l'héroïne. Au fond, ces variations sur le motif du corps – la partie de pêche servant de prétexte à la mise en exergue du corps d'Isabelle – ne font que préfigurer la première expérience amoureuse de la protagoniste, où elle va « plonger » la tête la première comme dans cette scène et, toujours comme ici, pour voler, car son amant, ce sera nul autre que son beau-père, le second mari de sa mère.

La complexité du dernier paragraphe se répercute sur la syntaxe et le choix des qualifications, qui induisent une lecture au second degré. Il n'en reste pas moins que le principal responsable des effets argumentatifs indirects est le connecteur *mais*. La longueur de la phrase et l'ordre des mots dans la relative en *dont* posent de sérieux problèmes au traducteur roumain, d'où les deux variantes :

> Ei şi ! Chiloţeii căzură la picioare ; gleznele, frecate una de alta, aruncau pantofii cât colo şi, dintr-o zvâcnire energică, expediau în râu ca să-l îmbrace-n spumă corpul ăsta care nu mă tulbura deloc dar care, reflectat pentru o fracţiune de secundă în apa indiscretă, îmi apăru deodată colorat în roz, cu nişte umbre misterioase la baza membrelor.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

Şi ce dacă ! Chiloţeii lunecară la picioare ; gleznele, frecate una de alta, aruncau pantofii cât colo şi, dintr-o zvâcnire energică, expediau în râu ca să-l îmbrace-n spumă corpul ăsta care nu mă tulbura deloc dar a cărui imagine indiscretă, de un roz mat umbrit tainic la baza membrelor, îmi apăru pentru o fracţiune de secundă în oglinda apei.

Afin de restituer le caractère plastique de la représentation et les qualifications associées au point de vue du *Je* narré (*indiscrète, secrètement*), nous avons recouru à deux solutions différentes qui présentent chacune des avantages et des inconvénients. Si « colorat în roz » est un peu gauche et laisse échapper la nuance, la première variante est pour l'ensemble plus proche de l'original.

4.4. Voici, pour finir, la traduction intégrale du texte :

BERTA nu zărea nimic, vă daţi seama : e şi mioapă pe deasupra. Frământându-şi mâinile pe burtă şi clătinând mereu capul dintr-o parte în alta, stătea prudent la un metru de mal şi, încreţindu-şi pleoapele, se străduia din greu să pară interesată, şoptind ca de-obicei :

« Crezi, Isa ? Crezi ? »

Nu credeam nimic. Aveam ochi să văd şi-i vedeam bine pe amândoi, acolo, pe fundul apei sub împletitura plasei : unu lung şi subţire, înţepenit cu nasul pe baierele de la gâtul plasei, şi unu rotofei, care se învârtea nervos în toate sensurile, aruncând sclipiri de aur; cumătra Ştiucă şi cumătrul Lin, al doilea destul de mare ca să nu-mi fie predat în burta celei dintâi, dar pare-se tare speriat de vecinatatea ei. Cât despre plasă, o recunoşteam după mărime şi forma ochiurilor : doar Dl. Tenor avea dintr-astea, şi cum, în timpul vacanţei, îl puteai zări în fiecare zi către ora 11 învârtindu-se de colo-colo pe titirezul lui verde, era mai bine să ne grăbim niţel dacă voiam cu tot dinadinsul să-l scutim de grija prăjitului.

« E frig, Isa ? Frig ! » făcu Berta văzând că mă pregăteam să-mi scot puloverul.

Sigur că nu era cald. Salvia se ţinea încă bine; stânjeneii galbeni se mai iveau ca nişte flăcări prin trestiile abia atinse de rugină, abia clătinate de palele de vânt care fac stufărişul să se zburlească. Dar cerul era cu o lună înainte şi îneca soarele în gri-ul fluid al unei toamne timpurii care-şi pierdea deja frunzele şi păsările. Prea rece, apa asta, nici curgătoare, nici stătătoare, care nu mai mirosea a mâl şi unduia încă molcom, împingând cârdul de raţe la mal. Prea rece să te-arunci în ea. Dar cum puteam face altfel ? Nu aveam cârlig iar plasa era prea departe. Doar nu era sa scăpăm prilejul de a-i juca un renghi duşmanului şi de a mai îmbogăţi niţel meniul Nataliei, care cam exagera cu cartofii. Ei hai ! Puloverul îmi ţâşni peste cap, fusta lunecă la picioare, după ea furoul şi sutienul care oricum nu prea avea ocazia să susţină mare lucru, după ce, rămas mic pentru mama, reintrase în uz, prea mare pentru mine. Zgribulită, acoperindu-mi sânii cu palmele, şovăii înainte de a-mi da jos chiloţeii albi. Dar dacă nu, treaba se complica prea mult ; nu aveau timp să se usuce până la prânz. In spatele nostru nu era de fapt decât o grădină împrejmuită cu gard, iar în faţă, de cealaltă parte a canalelor, a insulelor şi a braţului canalizat, nimic altceva decât mlaştina, după care se întindea până hăt

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

departe pajiştea joasă numită Glauquaie, pustie cât vezi cu ochii : nici urmă de cioban, vacă sau câine.

« Şi părul ! Părul ! » protestă Berta în spatele meu.

Ei şi ! Chiloţeii căzură la picioare ; gleznele, frecate una de alta, aruncau pantofii cât colo şi, dintr-o zvâcnire energică, expediau în râu ca să-l îmbrace-n spumă corpul ăsta care nu mă tulbura deloc dar care, reflectat pentru o fracţiune de secundă în apa indiscretă, îmi apăru deodată colorat în roz, cu nişte umbre misterioase la baza membrelor.

5. En guise de conclusion

L'incipit de *Qui j'ose aimer*, tout comme celui de *Vipère au poing* ou de *La tête contre les murs*, présente une situation, des faits, qui ne sont pas relatés par un narrateur distant et surplombant mais sont montrés tels que perçus et vécus par les protagonistes (Isabelle Duplon, Jean Rezeau, Arthur Gérane) dans un moment du récit qui acquiert le statut de scène emblématique.

Aussi, le repérage des marques qui soutiennent le point de vue de ces protagonistes s'avère essentiel pour l'interprétation-traduction du texte narratif. L'approche énonciative se propose de mettre à jour les interactions que le narrateur noue avec ses personnages, activant les stratégies interprétatives en vue de détecter les inférences construites par le texte. Dans le cas de *Qui j'ose aimer*, le dédoublement *Je* narrant/*Je* narré explique dans une large mesure la coexistence des registres littéraire et familier, particularité stylistique qui renvoie à son tour à la structure générique de cette œuvre, pendulant entre roman-témoignage et roman poétique.

Faisons remarquer, par ailleurs, que ce sont les scènes qui favorisent en général le dédoublement narrateur/personnage ou, si l'on veut, l'émergence du point de vue du personnage, qui peut l'emporter parfois sur le point de vue du narrateur. Si dans le premier chapitre de *Qui j'ose aimer* les deux points de vue se font équilibre, de sorte qu'on peut parler, dans les termes de Rabatel (2008), de coénonciation, dans le troisième chapitre du roman, la scène où Isabelle, cachée derrière son cormier, contemple l'arrivée en barque des nouveaux-mariés, le point de vue du *Je* narré domine, par un effet de surénonciation, le point de vue du *Je* narrant[5].

Récapitulons, pour finir, les étapes que l'on a parcourues dans notre tentative d'appropriation progressive du texte à traduire :

[5] Voici en guise d'illustration un extrait du 3e chapitre : « Mais, tandis que je m'efface instinctivement derrière le cormier [...], la barque pique droit, sans même balancer, file vivement sur son erre [...]. Maman s'avance sur la pointe des pieds [...]. « Ta main » gémit-elle. Et le tutoiement me rallume. On la lui tend, la main ! On lui tend même les deux – en assurant la chaîne avec le pied. Elle saute, exagérant à plaisir une maladresse exquise [...]. Elle est... comment dire ? Elle est en ce moment la beauté même ». (*Qui j'ose aimer*, p. 29-30)

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

- identification du genre (espèce en l'occurrence), qui permet de prévoir certaines particularités stylistiques : roman témoignage associé à un registre familier et roman poétique associé à un style classique riche en images ;
- repérage des isotopies liées au cadre référentiel : (i) la nature fluviale à l'automne et les activités correspondantes, pêche et navigation (cf. 2) ; (ii) le corps féminin et les objets de vestimentation associés à l'acte de se dévêtir (cf. verbes propres à vitaliser ces objets : *jaillir, glisser, suivre, rejoindre, tomber, expédier*) ;
- repérage des difficultés macrostructurales que le texte soulève au traducteur : la forte implication subjective-affective du personnage narrateur estompe la distinction des plans narratifs, des séquences narratives et descriptives. Le récit de facture homodiégétique rend difficile l'identification des deux instances en syncrétisme : *Je* narrant et *Je* narré ;
- pour cerner les rapports dialogiques entre les deux instances, nous avons procédé à une analyse linguistique du texte en utilisant les concepts méthodologiques inspirés par la théorie de l'effet point de vue : décrochage énonciatif entre premier et second plan, mode de référenciation du focalisé, point de vue représenté (perceptions et pensées, DIL), effets argumentatifs indirects ;
- pour mettre en œuvre ces instruments nous avons procédé, sur un plan microstructural, au relevé des marques linguistiques du décrochage énonciatif, de la référenciation du focalisé, de l'embrayage du point de vue : temps verbaux, déictiques spatiaux, connecteurs, particularités syntaxiques, effets stylistiques (figures, humour, ironie, registre familier).

Cette déconstruction systématique du texte qui conduit à dissocier premier et second plan, séquences narratives et séquences descriptives, point de vue du *Je* narrant et point de vue du *Je* narré est une condition nécessaire à la bonne interprétation du texte et partant à la reconstruction opérée par l'activité traduisante.

Bibliographie

Adam, J.-M. (1992) : *Les textes : types et prototypes*. Paris, Nathan.

Albérès, R.-M. (1968) : *Istoria romanului modern*. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Banfield, A. (1995) : *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris, Seuil.

Bazin, H. (1956) : *Qui j'ose aimer*. Paris, Editions Bernard Grasset.

Cohn, D. (1981) : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Editions du Seuil.

Ducrot, O. (1984) : *Le Dire et le Dit*. Paris, Les éditions de Minuit.

Florea, L.-S. (2005) : « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue ». *Revue de sémantique et pragmatiqu*e, 17, p. 69-88.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)

I d e m, (2007) : « Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de Georges Simenon ». *Studia Universitatis Babeș-Bolyai* – seria Philologia, 1, p. 193-209.
Genette, G. (1972) : *Figures III*, Paris. Editions du Seuil.
I d e m (1983) : *Nouveau discours sur le récit*. Paris, Editions du Seuil.
Kleiber, G. (2001) : *L'anaphore associative*. Paris, Presses universitaires de France.
Rabatel, A. (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne-Paris, Editions Delachaux-Niestlé.
I d e m (1999) : « *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel ». *Le Français moderne*, LXVII, 1, p. 49-60.
I d e m (2000) : « Un deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursifs ». *La lecture littéraire*, 4, p. 195-254.
I d e m (2001) : « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue ». *Poétique*, 126, p.151-173.
I d e m (2008): *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome II *Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges, Editions Lambert-Lucas.
Tadié, J.-Y. (1997) : *Le roman au XXe siècle*. Paris, Pierre Belfond.
I d e m (2005) : *Le récit poétique*. Paris, Gallimard.
Weinrich, H. (1973/1964) : *Le Temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Seuil.

BDD-A23049 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-26 16:11:32 UTC)