

Magdalena Mitura

Université Marie Curie-Sklodowska de Lublin
magdalena.mitura@mail.umcs.pl

 <http://orcid.org/0000-0002-2871-6719>

« UNE TEXTURE
IMAGINAIRE ».
LES PHRASES INITIALES
ET LA COHÉRENCE
DANS L'ÉCRITURE
D'ANDRZEJ STASIUK
ET DANS SA TRADUCTION
FRANÇAISE

“Imaginary texture”: opening sentences and coherence in Andrzej Stasiuk’s prose and its French translations

ABSTRACT

The basic principle ensuring the cohesion and coherence of a text is the phenomenon of grammatical and semantic linkage of each sentence with the prior context. Evidently, this rule does not apply to the opening sentences of a work or, to a lesser extent, of its chapter. The subject of the article is the analysis of such opening sentences in selected works by Andrzej Stasiuk breaking out of this exception. They create the impression of false consistency with a prior, non-existent context by using a connector that opens them. The solutions applied in French translations reveal different tendencies for the construction of coherent relations. What is more, they indicate the complex factors underlying the translators’ decisions and cause modifications in the stylistic layer of the target text.

KEYWORDS: text consistency, initial sentences, translation, Andrzej Stasiuk.

Ce qu’il y a de sûr, c’est que la petite chatte blanche n’y fut pour rien :
c’est la petite chatte noire qui fut la cause de tout (Carroll 1872 : 3).

INTRODUCTION

Depuis les années 70 du XX^{ème} siècle, la linguistique textuelle alimente la traductologie d’outils conceptuels, ainsi l’aide-t-elle à cerner et à catégoriser les investigations corollaires de la communication interlinguistique (cf. Gambier 2000). La paire des termes

cohésion et *cohérence* en constitue un exemple saillant, très prisé par les traductologues dans leurs analyses du discours¹.

Rappelons que ces deux types de relations garantissent au texte de ne pas être une suite stochastique de phrases. La cohésion concerne le niveau grammatical. Elle englobe les mécanismes linguistiques assurant l'enchaînement des syntagmes dans la linéarité du texte tels que les relations diaphoriques, l'ellipse, la répétition, les connecteurs, la structure thématique-rhématique (Maingueneau 1996 : 17). Elle permet de vérifier si la phrase donnée est appropriée au contexte dans lequel elle apparaît et si elle peut constituer la suite du contexte antérieur. La cohérence définit le résultat de la cohésion au niveau sémantique, tissé dans la dimension paradigmatique du texte². Elle doit obéir à trois principes : elle exclut la contradiction logique ; elle exige le progrès du texte, l'apport d'une information nouvelle ; elle présuppose l'apparition régulière d'éléments redondants qui créent un champ intellectuel défini (Ducrot 1980). Dans l'inventaire de ses outils se trouvent notamment l'étude de l'argumentation, les genres de discours ou encore le savoir sociolinguistique du locuteur.

Dans leur travail fondamental consacré aux relations cohésives, M.A.K. Halliday et R. Hasan observent :

D'habitude, dans n'importe quel texte, chaque phrase, sauf la première, montre une certaine forme de cohésion avec une phrase précédente, généralement celle qui la précède immédiatement. En d'autres termes, chaque phrase contient au moins un lien anaphorique la reliant à ce qui s'était passé antérieurement³ (Halliday, Hasan 1985 : 293).

Nous retiendrons ici l'adverbe *d'habitude* comme crucial dans la mesure où nous nous intéresserons aux phrases initiales qui s'éloignent en langue source de la régularité signalée pour donner l'impression de poursuivre le contexte antérieur inexistant. Les auteurs de *Cohesion in English* qualifient ce phénomène de *texture imaginaire* (*imaginary texture*) (Halliday, Hasan 1985 : 297) en s'appuyant sur l'exemple de l'incipit d'*Alice de l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll figurant en épigraphe à notre étude.

Cette caractéristique stylistique – fausse cohésion avec le contexte antérieur inexistant – intervient dans les écrits d'Andrzej Stasiuk⁴. Dès lors, la stratégie adoptée dans la traduction française de celle-ci sera l'objet de notre analyse. Nous prendrons en considération les premières phrases des textes entiers, mais également les phrases qui ouvrent des macrostructures plus petites tels que les chapitres ou les paragraphes.

¹ Les recherches consacrées à la cohésion et à la cohérence foisonnent en linguistique. Leur bilan, même sommaire, dépasse de loin le cadre de la présente étude. Nous ne renverrons donc ici qu'à celles qui illustrent de façon particulièrement pertinente les phénomènes relevés au cours des analyses comparées.

² Pour cette raison, dans le titre de cet article, nous avons retenu uniquement la notion de *cohérence* que nous envisageons comme incluant les mécanismes cohésifs.

³ Sauf mention contraire, les traductions des citations ont été effectuées par l'auteur de l'article.

⁴ Chez Stasiuk, il peut s'agir aussi de rupture avec un contexte apparemment inexistant, quand la cohérence n'est bouleversée que sur le plan de l'énoncé. En réalité, la continuité reste assurée sur le plan de l'énonciation. Ce type de rupture ne se limite pas aux phrases initiales, mais prend souvent la forme d'intrusions métanarratives au cours du récit, p. ex.

Artyści zawsze umierają za wcześnie.

No nic. To jednak przeszłość. Tak jak te dzwony. (Stasiuk 2007b : 50)

Les artistes meurent toujours trop tôt.

Peu importe. C'est le passé. Comme les cloches. (Stasiuk 2010 : 42–43)

À des intensités diverses, ce trait idiolectal de la poétique de Stasiuk est présent dans l'ensemble de son œuvre, en y incluant ses textes qui ne figurent pas dans la bibliographie de cet article. Une majorité de nos observations sera axée sur des exemples provenant du recueil de nouvelles *Zima* (Stasiuk 2001), un texte particulièrement représentatif du phénomène en question. Elles seront complétées par quelques occurrences relevées dans d'autres textes, pertinentes pour le sujet abordé.

Les outils méthodologiques exploités puisent dans les apports de la linguistique textuelle, de la traductologie et de la narratologie. Pareil éventail d'approches pourrait sembler par trop hétérogène, au premier abord. Le matériau hautement complexe que constitue une œuvre littéraire de grande qualité narrative l'exige pourtant. L'envisager sous l'angle des seuls problèmes grammaticaux ou encore des seules catégories narratives ne rendrait pas compte de l'interdépendance étroite entre le niveau microstructural des mécanismes linguistiques et le niveau macrostructural des faits discursifs (cf. Charolles 2005).

LA DÉLIMITATION DU TEXTE : ENTRE L'ÉCRITURE ET L'UNIVERS EXTRATEXTUEL

Il est d'usage de commencer la lecture d'un texte par son début. Cette observation, toute naïve qu'elle puisse paraître, souligne le fait que l'entrée dans l'univers romanesque est un moment délicat, extrêmement important pour le lecteur et pour son adhésion à l'univers présenté.

Les recherches portant sur la structure d'un texte artistique consacrent beaucoup de place aux marqueurs du *cadre textuel* (Łotman 1984 ; Dobrzyńska 1978 ; Mayenowa 2000). Ce terme recouvre l'ensemble des structures qui ouvrent et ferment le texte. Celles-ci remplissent une double fonction : celle de délimitation qui sépare le texte donné en tant que construction finie de tout ce qui n'est pas lui, celle de modélisation qui détermine les catégories de début et de fin de l'œuvre comme celles qui se réalisent par le biais des formules exprimant les relations logiques ou des formules métatextuelles, annonçant et concluant les événements racontés. Les mécanismes particuliers de la délimitation initiale peuvent concerner tout texte littéraire, y compris celui qui ne prévoit pas de formules explicites, aussi fortement conventionnalisées que, par exemple, celles des contes.

Teresa Dobrzyńska (1978) précise que la phrase canonique d'ouverture du texte littéraire se caractérise d'abord par une référence dirigée vers l'extérieur (qui sert à introduire un personnage ou un thème dans l'histoire), ensuite par son manque formel d'expressions faisant référence aux éléments mentionnés auparavant⁵.

Les investigations de Gérard Genette (1987) sur les *seuils du texte* ont favorisé les recherches focalisées sur la notion d'*incipit* (Del Lungo 2003 ; Kasap 2005 ; Reggiani 2005 ; Wagner 2007) qui s'avère intéressant pour notre étude, bien que celui-ci se limite plus ou moins à une seule phrase. Ce *lieu stratégique du texte* (Del Lungo 2003) qui induit l'union du *monde non écrit* (Reggiani 2005) avec le monde scriptural peut

⁵ En termes d'analyse fonctionnelle, ces phrases sont donc entièrement rhématiques.

varier entre plusieurs phrases et plusieurs pages introductives de l'œuvre. Il concerne l'espace où s'établit le premier contact de l'œuvre avec son lecteur. Il peut déployer des fonctions multiples comme annoncer l'intrigue, introduire les personnages ainsi que le cadre spatio-temporel, préciser le genre littéraire et les modalités narratives (le type de focalisation adoptée), mais avant tout inciter la curiosité du lecteur pour lui donner envie de lire la suite.

Outre le commencement classique, Del Lungo (2003) évoque l'incipit *in media res*, l'incipit *in media verba* et *in media scripta*. Le premier fait entrer le lecteur tout de suite au cœur du sujet dont il ne connaît ni le début ni les péripéties. Le deuxième contient un auto-commentaire sur l'activité narrative. Le troisième fait l'effet d'une irruption au milieu d'un texte dont le commencement échappe au lecteur. En quelque sorte, tous les trois constituent des transgressions de la forme canonique de l'accroche des œuvres romanesques.

Dans la perspective diachronique, les chercheurs signalent l'évolution qui mène à la dilution des bornes textuelles longtemps rigides, pour entreprendre un jeu esthétique avec les canons littéraires. Aleksander Wilkoń (2002 : 34) remarque à ce sujet :

D'une certaine manière, l'ancien cadre métatextuel célébrait l'œuvre dans son intégralité. À cet égard, les textes contemporains semblent créer des anti-modèles, ce qui leur confère bien sûr certains traits d'indépendance par rapport à la tradition et aux caractéristiques génériques établies. L'absence de début et de fin pour l'ensemble du texte, ou même de ses parties (chapitres), remplit alors la fonction d'un « zéro » morphologique significatif ou du « silence » de Norwid.

Dans la perspective comparative de notre étude, il est important de noter qu'une constatation analogue est formulée également concernant la littérature française :

Contrairement aux romanciers du XIX^{ème} siècle, la plupart des romanciers contemporains semblent choisir un procédé technique qui consiste à jeter, dès les premières lignes/pages de leurs romans, le lecteur au cœur de l'action et dans une imprécision totale (Kasap 2005 : 391).

LA TEXTURE (NON)EXISTANTE DANS LA PROSE D'ANDRZEJ STASIUK

Chacune des cinq nouvelles du recueil *Zima* (Stasiuk 2001) commence par une phrase impliquant le contexte précédent. Il est inexistant dans la matière textuelle ; dès lors, la phrase initiale simule uniquement une référence à une communication antérieure. Le seul lien qui unit toutes les nouvelles est le lieu de l'action – elles se déroulent dans les Beskides –, ceci excepté, chacune d'elles constitue un tout fermé du point de vue narratif. Leurs titres, ainsi que leurs entames se présentent ainsi en langue source et en langue cible :

1a PAWEŁ : **No więc** kiedyś był tu dwór, a teraz stoi chałupa Pawła. (5)

1b PAWEŁ : **Ø Autrefois**, un manoir s'élevait en cet endroit où se trouve désormais la baraque de Paweł. (7)

2a MIETEK : **I** nawet gdy stoi pod sklepem z facetami, to widać, że stoi sam. (16)

2b MIETEK : **Ø** Il est manifestement seul, et cela même lorsqu'il fait la queue devant le magasin avec d'autres garçons. (27)

3a GRZESIEK : ...**Albo** te wszystkie niepotrzebne już rzeczy, które leżą za chałupami w pokrzywach, te garnki emaliowane po wierzchu na niebiesko, w środku białe, a pomiędzy warstwami kolorów już tylko rdza zmieszana z cząsteczkami tysiąca obiadów (...). (26)

3b GRZESIEK : ...**Ou** toutes ces choses, désormais inutiles, qui traînent dans les orties derrière les maisons, ces pots émaillés, bleus sur les dessus, blancs à l'intérieur et, entre les couches de couleur, juste de la rouille avec les infimes parcelles des milliers de repas (...). (43)

4a PARIS–LONDON–NEW YORK : **A** gdy Heniek zjeżdża z góry, to jego przyczepka wygląda jak atak starodawnej kawalerii: barwy, proporce i furkot wśród płonących drzew jesieni, wśród czerwieni i złota naprzeciw suchego wschodniego wiatru (...). (33)

4b PARIS – LONDON – NEW YORK : **Ø** Dans leur descente vers la vallée, Heniek, sa voiture et sa remorque, font penser à une attaque de cavalerie des temps anciens, ses couleurs et ses étendards en avant, faisant front aux assauts du vent sec de l'est (...). (57)

5a ZIMA : **I** znowu jest noc. (40)

5b L'HIVER : **Ø** C'est la nuit, de nouveau. (69)

Dans l'original polonais, nous sommes face à l'ouverture *in media scripta*. L'introduction d'une forme ouverte à gauche, sous forme de la conjonction qui sert à marquer les relations intraphrastiques, crée un endroit où l'extérieur de l'univers présenté rencontre l'intérieur de l'acte de le raconter. Le lecteur a l'impression de pénétrer inopinément au milieu d'un récit qui est déjà développé depuis un certain nombre de phrases, et non pas commencer par le début. La violation de la règle suprasegmentale de la composition du récit élargit la dimension polyphonique du texte. Notamment, elle implique la participation plus active du lecteur qui doit être capable de se déplacer habilement entre le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation. Manifestement, l'auteur tient à le désarçonner et non pas à commencer le texte de façon qui « nous permettrait d'orienter, d'une manière ou d'une autre, notre réflexion, notre recherche de cohérence et de rendre le texte plus compréhensible » (Mayenowa 2000 : 261).

Comme nous l'avons dit, dans les exemples cités, toutes les phrases en polonais commencent par des conjonctions de coordination : *więc* [donc], *i* [et], *albo* [ou] *a* [et], ce qui fait croire que chacune d'elle constitue la séquence suivante de la construction hypotaxique plus développée. Il convient de souligner que la conjonction de conclusion *więc* (1a) est renforcée par la particule *no*⁶, toutes deux porteuses de valeurs modales très riches en polonais. Selon *Słownik języka polskiego* (en ligne), cette « particule se place au début de l'énoncé suivant, faisant clairement référence à l'énoncé précédent, p. ex. : *Chciał jak najlepiej, no ale mu nie wyszło*. [Il voulait faire de son mieux, mais il n'y est

⁶ Au sujet de la répétitivité de la particule *no* dans *Dukla* de Stasiuk voir (Mitura 2021).

pas arrivé.], ou bien au début de la réplique dans le dialogue, p. ex. : – *Wpadniesz do mnie na chwilę? – No dobrze* [– Tu viens chez moi pour un moment ? – D’accord.] ».

La particule *no* est extrêmement fréquente dans l’écriture de Stasiuk en fonction de la marque métanarrative avec laquelle l’auteur passe du plan de l’énoncé au plan de l’énonciation. Elle apparaît alors souvent en position initiale, délimitée en plus par un alinéa, comme c’est le cas du paragraphe ci-dessous. Le passage cité suit une description (dont la fin nous avons mise entre parenthèses) avec laquelle il n’est pas lié par un lien de cohérence quelconque. La traduction préserve l’ouverture par la conjonction mais affaiblit, pour des raisons évidentes, l’effet de l’oralité lié à la particule :

6a (Teraz widziałem, że ten step był podmokły i w rzeczywistości przypominał bagna.)

No bo jak to jest? Że z czasem oddaliśmy się od miejsca własnych narodzin i to ma być ucieczka, zdrada, emigracja? (Stasiuk 2014 : 104)

6b (À présent, je voyais bien que cette steppe était gorgée d’eau et ressemblait plutôt à des marécages.)

Car, au fond, de quoi s’agit-il ? De constater qu’avec le temps on s’éloigne du lieu de sa naissance, et que c’est une fuite, une trahison, un départ ? (Stasiuk 2017 : 105)

Dans l’exemple 3a l’impression du contexte gauche est également renforcée, cette fois-ci par le point de suspension qui instaure un lien avec ce qui, en apparence, vient d’être dit, ou pensé par le narrateur.

Revenons maintenant aux traductions des passages de *L’Hiver* (Stasiuk 2006) cités plus haut. La version française apporte des solutions qui, par l’intermédiaire de procédés divers, témoignent de la médiation entre le début classique et l’effet de la cohérence brisée. Dans les exemples 2b et 4b, la traductrice opte pour les ouvertures canoniques des textes ce qui fait disparaître les conjonctions et l’effet de perturbation. La traduction 4b s’ouvre par une construction intraphrastique neutre en français mais inexistante dans la syntaxe polonaise, où le premier référent de la personne est constitué par le pronom possessif *leur*, suivi des syntagmes nominaux qui en sont la saturation : *Heniek, sa voiture et sa remorque*.

La symétrie des moyens utilisés pour construire la cohérence dans 2a et 2b n’est pas idéale et, par conséquent, le jeu de cohérence en polonais est plus subtil. La phrase 2a est dépourvue du pronom sujet, en accord avec les règles de la grammaire polonaise qui accepte une telle ellipse. Le manque de cette marque cohésive atténue la cohérence, il incombe alors au lecteur de restituer le lien référentiel afin de décider que, probablement, le référé⁷ du référant implicite *il* de la première phrase est à chercher dans le prénom du titre. Ceci dit, une autre lecture, celle qui instaurerait le lien cataphorique avec un autre référé, introduit dans le contexte postérieur, n’est pas exclue. La présence obligatoire du pronom sujet en français y déclenche plus sûrement l’anaphore morphématique segmentale (Maillard 1974) et renforce ce lien cohésif. Grâce à l’enchaînement explicite, le lecteur identifie tout de suite le pronom avec le protagoniste de l’histoire. En revanche, la lecture univoque semblable est en partie bloquée dans l’original par

⁷ Michel Maillard (1974) appelle *référant* le segment qui doit être mis en rapport avec une autre partie (antécédente, subséquente) de la chaîne d’énonciation, impliquée par le référant, nommée *le référé*.

la conjonction *I* [et], illégitime dans cette position. Marquant la relation de connectivité dans une phrase coordonnée, elle active chez le lecteur une attente de l'anaphore résomptive (Maillard 1974), renvoyant au contexte antérieur plus large (toujours absent ici) qui ne se limite pas à un seul syntagme.

Dans l'exemples 3b, le choix consiste à respecter la rupture de cohérence en dépit du risque de bousculer les attentes du lecteur cible. Peu familier avec l'écriture de Stasiuk ou peu enclin à entrer dans cette esthétique imprégnée de l'oral, il pourrait avoir l'impression encore plus prononcée de se trouver face à des bouleversements inattendus, voir inacceptables de la cohérence. Le début de la troisième nouvelle présente l'équivalence formelle la plus fidèle par rapport à l'original, car elle rend aussi bien le point de suspension que la conjonction de coordination *ou*. Par conséquent, il reflète aussi fortement que la version polonaise le même effet « d'entrer dans le texte (...) à tout moment choisi, indépendamment des événements racontés » (Wilkoń 2002 : 36).

L'exemple 5b constitue une illustration très intéressante de la médiation. La version finale, qui a été citée, montre le penchant pour la version classique de la phrase initiale, avec la formule présentative *c'est*. La première version proposée par Maryla Laurent était pourtant différente : « **Et** la nuit de nouveau »⁸. Elle conservait la conjonction *et* de l'original, en plus, la traductrice y faisait recours à la technique de compensation à l'échelle macrostructurale du texte. Toute en s'éloignant de la fidélité au niveau de l'organisation syntaxique, elle proposait la phrase averbale, si typique de l'écriture stasiukienne en maints endroits de son œuvre. Ainsi, la décision de s'écarter du canon stylistique a-t-elle permis d'inscrire ce début de la narration dans la poétique globale de l'écrivain.

L'exemple 1b est encore plus nuancé, parce qu'il peut être considéré comme un cas intermédiaire. Malgré l'effacement de la conjonction originale, l'adverbe *autrefois* de l'ouverture entretient très discrètement l'illusion du contexte précédent. Le *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* en donne l'acception suivante : « À une époque appartenant à un passé révolu, généralement opposée à l'époque actuelle et pouvant être précisée par le contexte ». Faute de contexte antérieur, le moment *actuel* s'aligne dans cette phrase-là sur la réalité *hic et nunc* de la narration.

Journal de bord, un autre texte de Stasiuk (2004), nous fournit également les preuves de solutions diversifiées proposées par la traductrice. La phrase initiale de tout l'essai introduit l'effet de la texture imaginaire antécédente à l'aide d'un connecteur modal *oczywiście* (*certes*) qui signale l'incipit *in media verba*, aussi bien dans l'original que dans la traduction. Il est intensifié de nouveau typographiquement par la ponctuation, car le point de suspension placé tout au début suggère sans équivoque le contexte gauche duquel la phrase vient d'être extraite :

7a ...**Oczywiście**, geografia nie jest tak ważna, jak wyobraźnia, choćby z tego względu, że częściej jest pułapką niż schronieniem. (Stasiuk 2007a : 85)

7b ... **Certes**, la géographie n'est rien comparée à l'imagination, ne serait-ce que parce que, souvent, elle est plus un piège qu'un refuge. (Stasiuk 2004 : 83)

⁸ Nous remercions la traductrice, Maryla Laurent, pour le manuscrit de cette première version de *L'Hiver* qu'elle a bien voulu mettre à notre disposition.

Ailleurs, la traductrice se décide pourtant à effacer la rupture de cohérence par l'omission de la conjonction initiale, comme dans la phrase qui ouvre la troisième partie de l'essai :

8a I znów jest zima. (Stasiuk 2007a : 101)

8b Ø L'hiver est revenu. (Stasiuk 2004 : 99)

CONCLUSION

Différentes manifestations de ruptures de cohérence, relevées au cours de nos analyses, et dont nous n'avons présenté ici qu'une partie, permettent d'inscrire ce mécanisme textuel dans le répertoire des traits stylistiques propres à l'écriture de Stasiuk. Le lecteur attentif de sa prose y remarquera facilement une affinité certaine pour l'emploi fréquent d'éléments de la langue parlée dans la couche lexicale et syntaxique. Les intrusions de l'oral concernent aussi bien les parties dialogiques que la manière de narrer. Elles se manifestent par toute une gamme de moyens linguistiques comme la segmentation phrastique tronquée, les répétitions, les phrases elliptiques ou nominales, qui servent à styliser le discours littéraire vers un registre plus relâché. Les phrases initiales qui exploitent l'effet de la fausse cohérence reposant sur *la texture imaginaire* concourent à la construction de cette poésie toute particulière.

La disposition non conventionnelle des débuts des récits entiers, ou de leurs parties, ouvre l'espace de la fictionnalité au dialogue avec le lecteur. Cette opportunité intéressante peut quand même se heurter parfois à des attentes esthétiques déçues et à l'exigence de l'effort accru, indispensable afin de reconstruire la texture perturbée. D'autant plus que les entames analysées semblent prendre à contre-pied l'exigence fondamentale de l'incipit qui est celle d'accrocher l'intérêt du lecteur. Nous n'avons pas analysé les incipit entiers, mais les phrases initiales montrent suffisamment que le narrateur stasiukien ne pêche pas par un souci excessif du confort de son lecteur. Celui-ci doit se débrouiller pour saisir l'endroit textuel où il est invité à rejoindre la narration.

Diverses théories, tant littéraires que linguistiques, perçoivent la spécificité d'un texte littéraire par rapport à d'autres types de textes dans son organisation unique de la matière linguistique. Il en ressort clairement que la traduction d'un texte littéraire implique un acte créateur à part sur le plan discursif. Reconstruire la relation entre la manière de structurer l'information dans l'organisation phrastique et la mise en forme artistique du discours littéraire devient donc le point central du travail du traducteur. Cette interdépendance entre *le mouvement des idées* et *le mouvement syntaxique* (Combettes 1988 : 10) varie d'une langue à l'autre et, en plus, ressort de la subjectivité de chaque écrivain, mais aussi de son premier lecteur qu'est le traducteur ou le correcteur éditorial.

Vus globalement, les résultats de l'examen des traductions françaises attestent de la tâche difficile des traducteurs qui tentent de trouver un équilibre entre la fidélité à la texture originale et le risque de décourager le lecteur cible. Ils proposent des solutions diversifiées qui vont d'un pur effacement vers l'équivalence parfaite respectant la syntaxe insolite.

Les connecteurs employés en position initiale dans la langue source possèdent leurs équivalents dans la langue cible, c'est pourquoi leur traduction ne ferait pas d'obstacle au niveau lexical. Pourtant, les exemples cités ont montré de temps à autre un blocage de la traduction littérale et la propension à une cohésion plus marquée. Ainsi, les règles macrostructurales de l'organisation textuelle l'emportent sur la correspondance microstructurale. Dans les versions françaises, les prédilections stylistiques gravitent vers une langue littéraire plus classique, en dépit des tendances novatrices signalées par les théoriciens de la littérature. Les facteurs qui sous-tendent les décisions des traducteurs sont complexes et pratiquement impossible à cerner d'une manière univoque, surtout si l'on prend en considération les ingérences possibles d'autres acteurs de la chaîne éditoriale.

Il nous semble que la prudence des traducteurs, effaçant parfois la caractéristique stylistique si saillante de l'écriture de Stasiuk, s'explique par une tendance bien connue en traductologie. Sous des étiquettes différentes, celles d'orthonymie (Chevalier, Delport 1995, 2010), d'homogénéisation (Berman 1999 : 60), de canonisation (Kozak 2009 : 173), de loi de la standardisation croissante (Touy 1995 : 267) elle fait remplacer en traduction *les textèmes* typiques de l'original par *des repertorèmes* admis dans la langue cible.

BIBLIOGRAPHIE

- BERMAN Antoine, 1999, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.
- CARROLL Lewis, 1872, *De l'autre côté du miroir*, disponible sur : https://www.argothe.me/carroll_de_autre_cote_miroir.pdf (consulté le 6.05.2020).
- CHAROLLES Michel, 2005, Analyse de discours, grammaire de texte et approche grammaticale des faits de textualité, *Le français aujourd'hui* 148 : 33–45.
- CHEVALIER Jean-Claude, DELPORT Marie-France, 1995, *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris : L'Harmattan.
- CHEVALIER Jean-Claude, DELPORT Marie-France, 2010, *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction, II*, Paris : L'Harmattan.
- COMBETTES Bernard, 1988, *Pour une grammaire textuelle : la progression thématique*, Paris-Gembloux : De Boeck-Duculot.
- DEL LUNGO Andrea, 2003, *L'Incipit romanesque*, Paris : Seuil.
- Dictionnaire CNRTL*, disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/autrefois> (consulté le 9.03.2020).
- DOBZYŃSKA Teresa, 1978, *Delimitacja tekstu mówionego i pisanego*, (in :) *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, Maria R. Mayenowa (ed.), Wrocław : ZNiO, 101–118.
- DUCROT Oswald, 1980, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann.
- GAMBIER Yves, 2000, Traduction et analyses de discours : typologie croisée, *Studia Romanica Posnaniensia* XXV/XXVI : 97–108.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.
- HALLIDAY Michael A.K., HASAN Rukaiya, 1985, *Cohesion in English*, Londres : Longman.
- KASAP Nizamettin, 2005, Incipit des romans beauvoiriens ou mise en place des unités romanesques, *Frankofoni. Revue d'études et recherches francophones* 17 : 391–411.
- KOZAK Jolanta, 2009, *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŁOTMAN Jurij, 1984, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MAILLARD Michel, 1974, Essai de typologie des substituts diaphoriques, *Langue française* 21 : 55–71.
- MAINGUENEAU Dominique, 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil.

- MAYENOWA Maria R., 2000, *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy*, (in :) *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław: ZNiO, 261–280.
- MITURA Magdalena, 2021, Powtórzenie w oryginale, powtórzenie w przekładzie. Uwagi o zjawisku repetycji na materiale *Dukli* Andrzeja Stasiuka i jej wersji francuskiej, *Między Oryginałem a Przekładem* 27, 1 (51) : 87–108.
- REGGIANI Christelle, 2005, L'ordre des signes : fixation de la référence et *incipit* romanesque dans *La vie mode d'emploi*, *Semen* 19, disponible sur : <http://journals.openedition.org/semen/2127> (consulté le 14.01.2020).
- Słownik języka polskiego PWN*, disponible sur : <https://sjp.pwn.pl/szukaj/no.html> (consulté le 18.03.2019).
- STASIUK Andrzej, 2001, *Zima*, Wołowiec : Wydawnictwo Czarne.
- STASIUK Andrzej, 2004, *Journal de bord*, (in :) *Mon Europe. Essais*, Y. Andrukhovych, A. Stasiuk, trad. Maryla Laurent, Montricher : Noir sur Blanc.
- STASIUK Andrzej, 2006, *L'Hiver*, trad. Maryla Laurent, Lausanne : Noir sur Blanc.
- STASIUK Andrzej, 2007a, *Dziennik okrętowy*, (in :) *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, J. Andruchowycz, A. Stasiuk, Wołowiec : Wydawnictwo Czarne.
- STASIUK Andrzej, 2007b, *Dojczland*, Wołowiec : Wydawnictwo Czarne.
- STASIUK Andrzej, 2010, *Mon Allemagne*, trad. Charles Zaremba, Paris : Christian Bourgeois.
- STASIUK Andrzej, 2014, *Wschód*, Wołowiec : Wydawnictwo Czarne.
- STASIUK Andrzej, 2017, *L'Est*, trad. Margot Carlier, Paris : Actes Sud.
- TOURY Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- WAGNER Frank, 2007, *Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques)*, (in :) *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document761.php> (consultée le 23.09.2019).
- WILKOŃ Aleksander, 2002, *Spójność i struktura tekstu : wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków: Universitas.