

LES DÉFIS DE LA TRADUCTION DU BROUILLAGE ÉNONCIATIF BEIGBEDERIEN

CZU: 81`255.4:821.133.1-3=03

DOI: 10.5281/zenodo.6519850

Larisa CEBUC

Universitatea de Stat din Moldova

ORCID: 0000-0003-2301-3165

L'œuvre post-moderne de Frédéric Beigbeder continue de susciter l'attention mondiale. Notre recherche s'appuie sur son caractère polyphonique qui met en scène un nombre infini de voix. La trilogie sur les aventures d'Octave Parango, une autofiction beigbederienne, relève le recours aux brouillages des instances énonciatives. C'est le matériau à partir duquel se construit notre observation des multiples manifestations de l'altérité qui mettent à l'épreuve les compétences professionnelles des traducteurs. L'enjeu de notre recherche est d'élucider les stratégies de traduction qui permettent d'éviter les pièges de la polyphonie sans succomber à la tentation de faire légitimer sa propre énonciation dans le texte traduit.

Mots-clés : polyphonie, voix, brouillage énonciatif, auteur, énonciateur, destinataire, traduction.

THE CHALLENGES OF TRANSLATING BEIGBEDER'S ENUNCIATIVE JAMMING

Frédéric Beigbeder's post-modern work continues to attract worldwide attention. Our research is based on its polyphonic character, which features an infinite number of voices. The trilogy on the adventures of Octave Parango, a Beigbederian autofiction, notes the recourse to the jamming of enunciative instances. This is the material from which our observation of the multiple manifestations of otherness that puts the professional skills of translators to the test. The challenge of this research is to elucidate the translation strategies that make it possible to avoid the pitfalls of this polyphony without succumbing to the temptation of legitimizing one's own utterance in the translated text.

Keywords: polyphony, voice, enunciative jamming, author, speaker, reader, translation.

La polyphonie est une des fortes caractéristiques de l'écriture postmoderne. Nous relevons les limites de la puissance de la traduction dans la restitution de la pluralité interprétative des voix et l'ouverture vers l'Autre inhérente à l'œuvre littéraire d'aujourd'hui. Il s'avère que l'énonciation postmoderne à « volonté d'hétérogénéité » (Frances Fortier, 1993) intègre toujours un jeu énonciatif dont l'identité est brouillée parfois intentionnellement. L'écrivain, tout en rejetant, l'unicité de son sujet (Oswald Ducrot, 1984), décide ainsi de l'usage de celui-ci, qui, à son tour, sera repris par le traducteur en fonction de la nature de sa relation avec le texte de départ et son auteur. Le plus grand défi du processus traductif est l'appivoisement du sujet qui « vit au carrefour de multiples jeux, dont la visée est plurielle et imprévisible dans les combinaisons langagières parfois inexplicables qu'elle génère. Le tout-puissant numérique et l'omniprésence médiatique diversifient d'autant plus les coups qui peuvent se jouer » [1, p.19]. Ainsi, à la lumière d'une approche traductologique proactive, nous insisterons sur l'observation des exemples concrets des stratégies appliquées pour obtenir une traduction réussie.

Séduire par le brouillage énonciatif

« Si je parle, c'est parce que je ne suis pas seul »

Georges Gusdorf [2, p.18]

La trilogie des aventures d'Octave Parango : *99 francs* (2000), *Au secours pardon* (2007), *L'Homme qui pleure de rire* (2020) et ses traductions en roumain nous servent d'exemples de réflexions sur la traduction du brouillage énonciatif dans l'écriture postmoderne. Notre choix est guidé par son illustration confirmée à la plume de Frédéric Beigbeder. L'écrivain « finit toujours

par se trahir et on finit toujours par déceler un peu celui qu'il est » en lisant au moins un de ses ouvrages, assure l'auteur dans une de ses dernières interviews télévisées. En fait, nous nous rendons compte qu'à travers ses œuvres la panoplie d'énonciateurs est quasiment pareille. Il use de sa stratégie dans le but ambitieux, annoncé par lui-même, qu'il faut « réinventer la littérature ». Ainsi Cerstin Bauer-Funke précise-t-il que « Toutes les transgressions mises en place dans *99 francs* montrent que Beigbeder joue des frontières mal définies entre autobiographie, roman autobiographique et autofiction pour amalgamer de façon postmoderne la vie et l'art, la réalité et la fiction, le réalisme, le surréalisme et l'absurde, la littérature et d'autres modes d'expression artistique » [3]. Les preuves apparaissent dans chaque roman :

« **Je** me prénomme Octave (...) » [11, p.17].

« Donc **me** voici : Octave Parango, talent scout de France (...) » [13, p.50].

« **Je** m'appelle Octave Parango et j'ai soixante-quatorze ans dans vingt ans » [15, p.15].

La trilogie est écrite essentiellement à la première personne, ainsi la voix « Je » s'empare de la mise en scène. Cette voix dédoublée annonce fièrement qu'elle est protagoniste et narrateur qui raconte sa vie en détail : « J'écris ce livre pour me faire virer » [11, p.15]. L'énonciation est placée sous le signe de la complexité et de l'équivoque. Comme nous le démontre son œuvre postmoderne, l'accent est sûr un jeu conscient/ inconscient qui se réalise en coulisses de la mise en scène d'un « je » dont la présence semble envahissante. Il y s'agit de la voix d'Octave Parango (ou de la voix de Marc Marronnier d'une autre trilogie beigbederienne) protagoniste du chaque roman. Dans le premier il est un rédacteur publicitaire, dans le deuxième il est model-finder, dans le troisième il est chroniqueur. A distance d'une dizaine d'années on le retrouve en travaillant dans des entreprises importantes et en gagnant largement sa vie. Il s'exprime en tant qu'expert « en scandale » dans la matière publicitaire, modeling, journalistique et au nom de ses confrères. Ce « Je » s'avère pluriel de par la présence quasi silencieuse de Frédéric Beigbeder : ancien publicitaire, écrivain, critique, essayiste, rédacteur, animateur télé, réalisateur, scénariste, une voix facilement identifiable dont l'expérience est indéniable (si on fait partie des lecteurs fidèles !). Philippe Breton affirme que notre parole « parle pour nous » [2, p.58]. Appuyés par la similarité, les voix mises en scène dans les romans de Beigbeder brouillent la frontière séparant le narrateur, l'écrivain, le protagoniste et les personnages présents à l'état de traces. Grâce à ces brouillages, on cherche à séduire l'interlocuteur ou le lecteur. Guy Scarpetta y décèle « un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre ; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité de la sincérité, de la profondeur, - c'est le Moi de l'artifice, de la surface, assumée comme telle, le Moi de la séduction » [4, p.284]. L'écrivain/ le narrateur se sert de sa biographie de Frédéric Beigbeder, personne hypermédiatisée à image scandaleuse, dès son enfance jusqu'à l'âge adulte, pour rendre crédible sa vision du monde, pour proposer une expérience authentiquement vécue. A partir de ces indices un lecteur avisé pourrait facilement se retrouver lors de l'identification des voix mises en scène astucieusement par Beigbeder. En effet, au moment où la voix « Je » semble bien prise en charge, par exemple, au début de chaque roman, elle s'éclipse pour y faire glisser les voix plurielles « On » ou « Nous » à valeur plutôt collective qui portent un jugement sur la vie, la politique, la religion, l'amour, etc. Ces voix peuvent être aussi identifiées avec celle du protagoniste ou même de l'écrivain de par leurs valeurs humaines communes. Simultanément, le tissage polyphonique s'épaissit par la voix du destinataire muet « Vous » tantôt lecteur, tantôt confesseur. Pour conclure, on « ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation » [5, p.18]. A part les voix

susmentionnées, surgissent continuellement un nombre accablant d'autres introduites par des dédicaces, des épigraphes, des citations, des slogans publicitaires, des vers, des chansons, des annonces, des lettres, des sms, des notes d'auteur en bas de page, etc. La toile s'étend et s'élargit continuellement. En dépit de ce riche tissage polyphonique, l'œuvre beigbederienne promeut une solitude à plusieurs. Au premier regard facile à traduire...

Traduire une solitude à plusieurs

La traduction du texte postmoderne impose le traducteur de se détacher d'un macro-énonciation et se concentrer sur des micro-énonciations qui de par leur décentrement rendent possibles de nouveaux rapports d'altérité. Quotidiennement à la limite entre langues et cultures, pour réussir au mieux sa tâche, il doit revoir ses stratégies. Une de laquelle serait de découvrir ou faire valoir sa vision du texte de départ en dépendance de l'énonciateur. Tout en insistant sur le fait que « We translate according to our concept of translation, and into our concept of translation, in a manner which draws in differential voices and is filtered through local values » [6, p.19]. L'œuvre de Frédéric Beigbeder a été traduite par deux traducteurs : Marie-Jeanne Vasiloiu et Doru Mareş. Le dernier semble recueillir plus de suffrages de par sa confiance dans ses qualités professionnelles, de par l'étendue de ses connaissances du parcours post-soviétique de la Russie et d'autres républiques de l'ex-URSS, etc. [7].

Au premier regard, il s'agit d'une mission impossible. Faire percevoir, entendre et comprendre les voix du texte beigbederien qui impressionnent tant par leur nombre que par le brouillage voulu afin de capturer le lecteur avide qui se laisse submergé in/consciemment le long de sa lecture et le reprendre à bout de souffle dans un autre ouvrage qui en fin de compte ne dissuade point. Les occurrences qui suivent le démontrent d'emblée. Observons les énoncés en français et leurs traductions :

1. « **Nous** avons tous été choqués par le suicide de Marc. (...) A ses obsèques, 300 publicitaires pleurnichaient au cimetière (...) [11, p.167].

1.1 « Am fost şocaţi cu toţii (...). La înmormântarea lui Marc, (...) se smiorcăiau 300 de oameni din publicitate » [12, p.169].

2. « **Nous** aurions préféré que cette cérémonie ne soit qu'un rêve. Nous étions à l'enterrement (...) » [11, p.168].

2.1 « Am prefera ca această ceremonie să fie doar un vis. Eram la înmormântarea(...) » [12, p.170].

3. « Très souvent **nous** voudrions que notre vie ne soit qu'un rêve » [11, p.168].

3.1 « Am vrea foarte adesea ca viaţa să ne fie doar un vis » [12, p.170].

4. « Comment **on** fait pour se réveiller, quand **on** ne dort pas ? » [11, p.168].

4.1 « Cum faci să te trezeşti, atunci când nu dormi ? » [12, p.170].

5. « **Nous**, c'est-à-dire toute la Rosse Europe : Jef, Philippe, (...). **Nous**, (...) tous les parasites entretenus par l'argent de la Rosse : propriétaire de chaînes de télévision, actionnaires, (...), hommes politiques, (...) » [11, p.168].

5.1 « Noi, adică toată Rosse Europa : Jef, Philippe, (...). Noi, adică toţi paraziţii întreţinuţi cu banii agenţiei Rosse : proprietarii de canale de televiziune, acţionari, (...), oameni politici, (...) » [12, p.170].

Tous les cinq énoncés sont tirés d'un seul chapitre à trois paragraphes délimité par des doubles interlignes. Dès le premier paragraphe, il est clair que la voix de « Nous », la voix éponyme du titre, est celle des 300 publicitaires (1). Entre-temps le suivant paragraphe reprend à la ligne la

même voix « Nous » (2), alors qu'un nouvel alinéa introduit la deuxième voix « Nous » (3), celle de l'opinion publique. Le brouillage s'y installe brutalement, parce que les deux énoncés se ressemblent beaucoup de par le déictique commun et le mode verbal du conditionnel : « Nous aurions préféré que cette cérémonie (...). / Très souvent nous voudrions que notre vie (...) ». Le dernier alinéa épaissit le jeu énonciatif par une phrase interrogative (4) qui change de destinataire et introduit le pronom polyphonique « On » qui fait entendre les voix du narrateur et de l'auteur. Le troisième paragraphe (5) revient à la voix « Nous » tout en précisant les deux énonciateurs pluriels : les employés de la Rosse Europe, les personnes entretenues par la publicité. Ainsi, le lecteur est quasiment rassuré par l'introduction des référents précis du déictique « Nous », pour être déconcerté par le glissement vers la voix de l'opinion publique et finalement être complètement troublé par l'irruption du « On ». Les traductions de ces énoncés (1.1 ; 2.1 ; 3.1 ; 4.1 ; 5.1) prouvent l'attention portée tant aux pronoms employés et aux modes/temps verbaux qu'au dispositif de marquage typographique. La vi-lisibilité du texte de départ ne se réduit pas à une fonction esthétique. Pour un traducteur ces interlignes doubles entre les paragraphes, une pratique courante dans le roman *99 francs*, ce sont des pauses qui peuvent annoncer l'introduction d'une autre voix ou le passage de l'une à l'autre. Nous avons pu ainsi observer que leur transfert peut se faire de deux manières avec ou sans annonce. L'emploi récurrent du déictique « Nous » démontre également son caractère hétérogène en indiquant tantôt une individualité tantôt une collectivité. Sa prise en charge problématique fait Beigbeder en recourir assez souvent. L'observation minutieuse de la trilogie découvre le large éventail des voix introduites par le déictique « Nous » : dans *L'Homme qui pleure de rire* - l'équipe de la Matinale, l'élite des médias, les Français, les Occidentaux, les bobos, les membres du Caca's Club ; dans *Au secours pardon* - les recruteurs de modèles, les Français, les Russes, les Occidentaux, le genre humain ; *99 francs* - les publicitaires, les parasites de la publicité, l'équipe, Charlie et moi/ Charlie, Tamara et moi. Et même si le roman *99 francs* propose expressément une alternation des pronoms - voix : Je, Tu, Il, Nous, Vous, Nous, Ils, ces voix font irruption à travers l'ouvrage et contribuent à l'effet de brouillage.

La voix « Je » s'impose indubitablement. C'est surtout la voix des confessions du protagoniste, d'un « enfant du millénaire » [11, p.31] dont la figure paratopique est assez consistante. C'est la voix de l'écrivain et la voix de la personne peuples qui scandalise les médias depuis plus d'une trentaine d'années. Une preuve irréfutable à la lumière de la théorie de Maingueneau (2004) d'un auteur dont les trois instances « personne/ écrivain/ inscripteur » ne peuvent pas être séparées. Ainsi, nous soulignons que la traduction de l'œuvre de Frédéric Beigbeder doit absolument obliger le traducteur à faire une connaissance approfondie de la figure de l'auteur – « figure auto- ou allo-réflexive » [8, p.13] – dont la présence dans le roman est incontestable, au moins par le glissement dans chaque texte de l'indice de son fameux « menton en galoche ». Observons le jeu énonciatif mis en scène dans *L'Homme qui pleure de rire* ci-dessous :

6. « Oh, **je** sais ce que **vous** pensez : Octave n'aurait pas dû serrer la main de Sarko, il aurait dû porter un cardigan fluorescent et appeler à la révolution » [15, p.158].

Cet exemple est tiré d'un paragraphe écrit entièrement à la troisième personne. La transition se fait sans annonce. Le discours se retrouve enchâssé dans le récit. L'interjection « Oh », les déictiques « Je » et « Vous » introduisent la voix de l'écrivain omniscient, distincte du « Je » - narrateur et protagoniste Octave Parango présent même dès le début du roman. L'apparition du destinataire « Vous » met en scène le lecteur, dont la voix se retrouve dans un discours direct libre introduit par deux points. Ainsi, Octave Parango devient l'objet d'observation des deux. En fait, les

narrateurs des romans *99 francs* et *L'Homme qui pleure de rire* ne cachent pas qu'ils sont en train de rédiger leurs ouvrages. Une autre preuve dans ce sens est la suivante :

7. « Octave ignorait le nom du conseiller qui avait rédigé ce discours mais il n'avait pas songé : la satire excuse bien des dérapages, ce n'est pas dans ce roman qu'on affirmera le contraire » [15, p.160].

7.1 « Octave nu știa numele consilierului care redactase discursul, dar respectivul sigur nu se gândește la asta: satira scuză multe derapaje și romanul în cauză nu ar fi afirmat contrariul » [16, p.142].

L'action se passe dans le même chapitre que ci-dessus dont la narration continue d'y faire glisser des voix à l'aide des discours directs libres. L'énoncé « la satire excuse bien des dérapages, ce n'est pas dans ce roman qu'on affirmera le contraire » est sûrement à Octave Parango, invité à l'Elysée, et qui est en train d'écouter le discours d'Emanuel Macron. Le pronom caméléon « On » induit un dédoublement de l'énonciation : la voix de l'« l'écrivain dépressif », narrateur et protagoniste Octave Parango et la voix de Frédéric Beigbeder, qui parle en témoin fiable vu qu'il a été parmi les invités à la soirée au palais Elysée, le 18 avril 2019, à l'occasion de la remise de Légion d'honneur de Michel Houellebecq. Il résulte que la voix du narrateur est accessible à tout lecteur, alors que la voix beaucoup plus silencieuse de l'auteur nécessite un lecteur avisé. La traduction (7.1) le prouve d'emblée. A part le jeu de voix mal-décryptée, il y s'ajoute le piège du quiproquo au sujet du roman satirique *Soumission* de Houellebecq qui sert d'exemple dans le discours du président français, ce qui affecte la lecture du texte. En fait, le protagoniste parlait de la satire, fil conducteur propre au roman qu'il rédigeait à ce moment-là. Le traducteur garde le discours direct libre mais supprime le déictique ce qui brouille encore plus la perception des voix dont celle de l'auteur. Anna Jaubert y voit la cause de « la porosité des univers de croyances promue par les fictions postmodernes » et pour trouver une solution il s'agit d'« une affaire de réception, notre interprétation est guidée par une compétence encyclopédique, la connaissance du genre pratiqué, de l'auteur, et de ses marottes, un pacte de lecture en somme » [9, p.294].

Dans cette multiplicité de voix, une place à part est revendiquée par le destinataire. Il est introduit par le déictique « Vous » et s'adresse aux lecteurs fidèles comme dans les exemples qui suivent :

8. « **Vous** l'aurez compris : Octave est de retour à Paris après quelques années d'expatriation en Russie [15, p.36].

8.1 « Fiindcă, ați priceput: Octave s-întors la Paris după câțiva ani de expatriere în Rusia » [16, p.30].

9. « **Vous** verrez. A la parution de ce livre, Octave sera massacré pour crime de lèse-hilarité » [15, p.60]

9.1 « O să vedeți, La apariția acestei cărți, Octave va fi masacrat pentru crimă de lezhilaritate » [16, p.54]

10. « Moi, **vous** me connaissez : quand je suis lancé... » [15, p.257]

10.1 « Mă știți: când m-am lansat pe-o pistă... » [16, p.224]

La voix « Vous » est plurielle et revendique une marque de politesse évidente. L'emploi du futur antérieur « Vous l'aurez compris » (8) souligne la valeur de bilan à nuance affective. Son lecteur fidèle est supposé connaître et savoir tout sur son roman. Le protagoniste discute souvent avec son lecteur, il lui lance des invitations à réfléchir sur des sujets qui lui tiennent à cœur. Le traducteur emprunte fidèlement le vouvoiement du texte de départ (8.1, 9.1, 10.1).

Un prêtre devient le destinataire de sa confession dans le roman *Au Secours Pardon*. Il est aussi introduit par le déictique « Vous » repris farouchement à travers les trois parties du roman.

11. « Vous pourriez me dire que vous vous en foutez, batiouchka : ils ne sont pas orthodoxes » [13, p.44].

11.1 « Părinte, poți să-mi spui că ți se rupe, doar nu-s ortodocși » [14, p.27].

12. « Mais vous devriez savoir, mon père, que pour être pardonné il faut le demander (...) » [13, p.85].

12.1 « Ar trebui să știți, părinte, că pentru a fi iertat, trebuie să ceri iertare (...) » [14, p.51].

13. « Merci de m'accueillir à nouveau dans ta demeure de marbre, père Ierokhpromandrit » [13, p.255].

13.1 « Îți mulțumesc că mă adăpostești din nou în lăcașul tău de marmură, părinte hieroarhimandritovici » [14, p.145].

Les exemples ci-dessus démontrent que le traducteur fait recours tantôt à « Vous », tantôt à « Tu ». Les autres occurrences observées démontrent aussi plusieurs omissions de l'annonce de la voix du prêtre dans la traduction. En somme ces emplois ne créent pas de tensions évidentes, jusqu'à la survenue du déictique « Tu » dans la dernière partie *Automne/Osen* du roman *Au secours pardon*. La voix du prêtre ne change pas, l'attitude change. Le passage de « Vous » à « Tu » devrait marquer une évolution qualitative des relations. En fait, le narrateur protagoniste dénonce la dégradation des relations. Son interlocuteur jadis plus âgé et plus respecté de par sa position hiérarchique religieuse, a perdu subitement tous son respect suite à des découvertes malencontreuses. Ce tutoiement spontané met les deux énonciateurs sur un pied d'égalité pas si « flatteur » pour le prêtre. Le glissement subtil n'a pas été remarqué par le traducteur (13.1). Il serait souhaitable de ne pas priver le lecteur sensible à la dimension polyphonique de moduler à son gré son jugement moral en fonction de la visée de l'auteur.

La réussite de la traduction a été axée ci-dessus sur les connaissances professionnelles et les sensibilités innées du traducteur. Alors que traduire Beigbeder, c'est surtout adopter une attitude créative éthiquement bien encadrée. Lawrence Venuti s'interroge : « Les traducteurs s'alimentent-ils tous du même supradésir : se faire l'auteur original d'un texte étranger ? » [10, p. 232]. Nous avons déjà signalé que ce soit la voix de l'écrivain, du narrateur, du protagoniste ou d'autres personnages, ils s'adressent tous en tout premier à des Français, puis à des Européens, des collègues, des amis, etc. et en fin à tout « homme moderne » en citant Frédéric Beigbeder [13, p.39]. Le traducteur se voit presque obligé de s'adapter aux connaissances de son destinataire. Dans notre cas, il s'agit d'un lecteur roumain. Il est évident qu'il faut agir avec prudence pour répondre à des attentes d'un lecteur qui n'a pas évolué dans le même univers de référence. Le paratexte vient au secours en tout premier [7]. Heureusement sa qualité évolue sensiblement en dépendance de la chronologie des traductions de l'œuvre beigbederienne. Nous avons relevé dans les communications précédentes que depuis 2007, Doru Mareș prend en charge la traduction des six de la totalité de dix romans traduits en roumain. Marie-Jeanne Vasiloiu n'a traduit que quatre romans entre 2005 et 2008. Ainsi, nous avons constaté plus de pertes dans les traductions initiales, le glissement de la voix du traducteur dans la toile polyphonique de la traduction reste toujours perceptible. Cette voix peut être bien timide, tel est l'exemple qui suit :

14. « La loi française considère que les crèmes ne sont pas aussi toxiques que des médicaments. Une aubaine qui permet aux industriels de **nous** tartiner à peu près n'importe quoi sur la troche » [13, p.79].

14.1 « Legislația franceză consideră (...). Drept seniorial care permite industriașilor din branșă să ne ungă tartina tărtăcuțelor cu te miri ce, ba chiar să lanseze cașete cu antiriduri care poate că ne vor lăsa fără păr la fel de iute ca Poloniumul 210 » [14, p.47].

La voix plurielle « Nous » (14) du narrateur protagoniste et du consommateur s'indigne au sujet des crimes de l'industrie cosmétique. Malgré le fait que le dit chapitre ne soulève aucun sujet politique, le traducteur ajoute en douce la comparaison exagérée mais pertinente « ba chiar să lanseze cașete cu antiriduri care poate că ne vor lăsa fără păr la fel de iute ca Poloniumul 210 ». En s'imaginant, de toute évidence, que le protagoniste aurait pu mieux appuyer son argumentation, le traducteur n'arrive pas à s'abstenir est fait référence à l'affaire de l'année 2006 d'espion russe d'Alexandre Litvinenko empoisonné au Polonium 210 à Londres. L'exemple suivant démontre que l'esprit créatif de notre lecteur-traducteur s'enflamme :

15. « Je me demande tout de même si le nationalisme russe, celui de votre Eglise et de vos gouvernants, ne sert pas à faire oublier le silence assourdissant de la décommunisation. En l'absence de justice, c'est la peur qui gouverne » [13, p.88].

15.1 « Totuși, mă întreb (...). Totul : incursiunile neo-naziștilor contra „negrilor”, traficul de tinere, averea oligarhilor desemnați de către stat pentru a cumpăra consorțieri occidentale și pentru a reduce la tăcere presa obraznică, obsesia puterii pentru controlul energetic ai Europei și zdrobirea provinciilor islamice cu prețul a 200 000 de victime civile, toate aceste bune acțiuni nu sunt posibile decât datorită mutismului care a urmat căderii comunismului. În absența justiției, frica este cea care conduce » [14, p.47].

Nous observons un ajout de sept lignes qui représente une énumération détaillée de crimes proliférés après la chute de l'Union Soviétique. La voix « Je » du protagoniste est doublée par celle du traducteur. Les précisions introduites ne font qu'anticiper ce que le narrateur allait découvrir le long de son récit. La tension dans la voix du traducteur trahit l'amertume du destin presque pareil de son pays natal. Un témoin de cette époque pleine de violence, il agit comme un traducteur de son monde intérieur par l'imitation de la voix du protagoniste lui-même un esprit combattant. Ces intrusions multiples rendent l'équilibre très fragile entre servir et desservir son lecteur lors l'interprétation de la polyphonie de l'œuvre.

Conclusion

Le brouillage énonciatif de l'œuvre postmoderne attire le lecteur d'aujourd'hui par son discours emprunté aux mass-médias. Les auteurs postmodernes de par leur écriture décentrée l'attirent, le tiennent sous tension, le mettent en garde continue pour le prévenir et le préparer pour habiter la toile informative quotidienne dont les voix se superposent continuellement. Anne Jaubert nous avertit : « Lorsque l'on quitte la fiction pour les enjeux de la vraie vie, les conséquences deviennent considérables. En l'absence de source identifiable, le discours, privé de caution, est sujet à caution » [9, p.299]. Toutefois, en qualité de traducteur, d'une part, il ne faut pas sous-estimer les compétences interprétatives du lecteur et minimiser ses libertés, d'autre part, il sera mieux travailler son transparence énonciative. Tout peut se jouer dans le compromis ! La connaissance approfondie de l'écrivain et de la visibilité médiatique de sa personne s'avère être d'importance cruciale. Ne pas se fier au singulier et au pluriel des déictiques personnels ! Le dispositif de marquage typographique est aussi mis à la contribution de la superposition des voix. La liste est longue et notre recherche n'en est qu'à son début. Traduire le brouillage énonciatif c'est continuer de creuser dans la texture feuilletée du roman beigbederien.

Références bibliographiques:

1. BOULANGER, P.-P. *Les théories postmodernes de la traduction*. Teză de doctor în traducere, Université de Montréal, 2002. [Accesat 01.03.2022] Disponibil: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14667/Boulanger_Pier-Pascale_2002_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y
2. BRETON, P. *Éloge de la parole*. Paris: La Découverte, 2007. 190 p. ISBN: 978-2-7071-52381.
3. BAUER-FUNKE, C. Les Stratégies de la fictionnalisation de soi dans 99 francs et Un roman français de Frédéric Beigbeder. In: *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XXe et du XXIe siècles*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015. p.27-37. [Accesat 16.03.2022] Disponibil: <http://books.openedition.org/pub/16508>
4. SCARPETTA, G. *L'Impureté*. Paris: Grasset, 1985. 389 p. EAN : 9782246348016.
5. RABATEL, A. *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges: Lambert-Lucas, 2008. 690 p. ISBN 9782915806816.
6. HERMANS, T. Paradoxes and aporias in translation and translation studies. In: *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*. Dir. Alessandra Riccardi. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.10-23. ISBN: 0 521 81731 5.
7. CEBUC, L., ZBANȚ, L. La polyphonie et le paratextuel dans la traduction en roumain des romans de Frédéric Beigbeder. In: *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire ? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, dir. Acerenza, G. Trento: Università degli Studi di Trento, 2019. p.183-206. ISBN: 978-8884438744.
8. LACROIX, M. Introduction. "Un texte comme les autres" : auteurs, figurations, configurations. In : dir. Bjôm-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix, *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012.
9. JAUBERT, A. Main basse sur l'altérité : la problématisation énonciative des discours louches. 2019. p.291-300. [Accesat 10.03.2022] Disponibil: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02461391/document>.
10. VENUTI, L. The difference that translation makes: the translator's unconscious. In: *Translation Theories. Perspectives on an Emerging Discipline*. Dir. Alessandra Riccardi. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.214-241. ISBN: 0 521 81731 5.

Corpus :

- BEIGBEDER, F. *5,90 € (99 F)*. Paris: Grasset, 2000. 281 p. ISBN 978-2-253-16430-2.
- BEIGBEDER, F. *29.9 RON*. Târgoviște: Pandora-M, 2008. 285 p. ISBN 978-973-88542-0-8.
- BEIGBEDER, F. *Au secours pardon*. Paris: Grasset, 2010. 318 p. ISBN 978-2-246-67801-4.
- BEIGBEDER, F. *Iartă-mă!... Ajută-mă!...* . Târgoviște: Pandora-M, 2007. 195 p. ISBN 978-973-88543-1-4.
- BEIGBEDER, F. *L'Homme qui pleure de rire*. Paris: Grasset, 2020. 316 p. ISBN 978-2-246-81923-3.
- BEIGBEDER, F. *☺ : omul care râde cu lacrimi*. București: Editura Trei, 2020. 275 p. ISBN 978-606-40-0953-1.