



HAL
open science

Analyser la cohérence énonciative : étude contrastive anglais-français

Raluca Nita

► **To cite this version:**

Raluca Nita. Analyser la cohérence énonciative : étude contrastive anglais-français. Sandrine BÉDOURET-LARRABURU; Christine COPY. L'épilinguistique sous le voile littéraire. Antoine Culioli et la TO(P)E, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp.265-288, 2018. halshs-02373403

HAL Id: halshs-02373403

<https://shs.hal.science/halshs-02373403>

Submitted on 31 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Analyser la cohérence énonciative : étude contrastive anglais-français

Raluca Nita

Dans le cadre de la thématique du colloque « La Théorie des Opérations Énonciatives d'Antoine Culioli et la littérature » tenu à Pau en octobre 2016, nous avons choisi de montrer comment la réflexion portée par A. Culioli sur l'activité du langage peut rendre compte des énoncés littéraires. Si A. Culioli lui-même privilégie plutôt les énoncés oraux, à caractère figé¹, la Théorie des Opérations Prédicatives et Énonciatives nous semble trouver un terrain d'exploitation particulièrement favorable dans les textes littéraires et notamment sur les questions de construction des niveaux d'énoncé qui font l'objet de cet article². En effet, dans l'imbrication des niveaux d'énoncé qui fait la caractéristique des textes littéraires – récit, point de vue, formes de discours rapporté libre – se joue et se déjoue l'ambiguïté, s'opère sans cesse l'ajustement entre énonciateur et co-énonciateur, fondement même de la communication, selon Culioli³. Et c'est bien l'énoncé seul en tant qu'agencement de marqueurs, à travers les opérations dont ils sont la trace, qui permet ici de saisir où et comment s'opère la distinction entre énonciateur origine et asserteur/ énonciateur rapporté, et où et pourquoi au contraire elle reste difficile à saisir pour conduire ainsi soit à identifier les transitions énonciatives soit les points de superposition possibles.

La problématique des niveaux d'énoncé est souvent liée à l'ambiguïté des repérages, or l'ambiguïté constitue l'objet de prédilection du linguiste, comme le fait remarquer A. Culioli dans sa conférence *Un linguiste devant la critique littéraire* au sujet du traitement de l'équivoque en linguistique par rapport à la littérature : « Le linguiste sait que l'œuvre étant forcément du langage et vue à travers le langage est doublement criblée. » (Culioli, 1971). Dans le traitement de l'ambiguïté énonciative dans les textes littéraires, la TOPE propose la primauté de l'énoncé puisque chaque forme, en tant que marqueur, se dévoile alors dans la dépendance de sa relation aux autres pour mettre en place un échafaudage énonciatif complexe où la situation d'énonciation origine, la situation d'assertion et la situation d'énonciation rapportée peuvent se poser successivement ou simultanément comme repères, selon le travail de production et réception à l'œuvre dans l'énonciation :

« L'énoncé n'a pas de sens sans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. Ces derniers sont à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession mais au moment

¹ Cela d'autant plus dans ses dernières conférences, selon Sarah de Vogüé, à paraître.

² Ceci est d'ailleurs largement attesté par les nombreuses études en linguistique anglaise et contrastive qui prennent comme cadre théorique la TOPE dans l'analyse des corpus littéraires notamment sur les questions de niveaux d'énoncé (Cf/Bibliographie), mais également sur les questions de structuration des textes littéraires (par exemple, Christine Copy et Lucie Gournay, « Locative Inversion in Discourse: a strategy of non-commitment », *Discours* [En ligne], 5, <http://discours.revues.org/7355>, 2009).

³ « La communication se fonde sur cet ajustement plus ou moins réussi, plus ou moins souhaité, des systèmes de repérage des deux énonciateurs » (Antoine Culioli, 1999a, p. 48).

même de l'énonciation » (A. Culioli, « Sur quelques contradictions en linguistique », 1999a, p. 47)

Notre contribution vise à montrer comment les formes peuvent constituer des points charnières dans la construction des niveaux d'énoncé en contribuant soit à la continuité soit au contraire aux transitions énonciatives. Nous avons pour cela choisi de travailler d'abord sur deux formes particulières dans deux extraits courts afin d'illustrer comment elles deviennent des marqueurs de point de vue sous l'effet des agencements contextuels, et ensuite sur le début de la nouvelle *Master Misery* de Truman Capote, afin de saisir l'accumulation successive de marqueurs dans la mise en place des niveaux d'énoncé. Nous serons confrontés par endroits à une remise à plat de la syntaxe et de l'usage canonique des unités linguistiques, ce qui nous permet de prendre pleinement conscience des formes en tant que marqueurs et de ce que la TOPE en tant que théorie des observables peut apporter à la prise en compte des intrications énonciatives :

« (...) un texte est un agencement de marqueurs et on a toujours des marqueurs d'opération. (...) cela vous contraint à une linguistique fine, du détail, avec des analyses fouillées et minutieuses. Une telle démarche a, selon moi, un double avantage: elle vous force à respecter le texte dans sa matérialité mais elle vous permet de reconstruire la relation entre des représentations (mentales) et un texte agencé qui porte la trace d'opérations par lesquelles on passe de la représentation au texte. » (Culioli, 1987, p. 5)

Nous adoptons également une démarche contrastive, qui nous oblige d'autant plus à saisir la portée de la réflexion culioliennne sur l'instabilité des formes : la traduction devra s'emparer de ce dont l'agencement des marqueurs est la trace pour le rendre dans la mesure des possibilités énonciatives, grammaticales et discursives de la langue d'arrivée.

1. La primauté de l'énoncé : en guise de préambule

Dans les questions de point de vue et de discours rapportés libres, on ne saurait échapper à la primauté de l'énoncé. Les deux extraits suivants illustrent l'importance accordée par la TOPE au texte et la nécessité de ne pas demeurer figé dans ce qu'une unité syntaxique ou lexicale peut représenter en grammaire ou en lexique.

1. Because the baby had come, special attention had to be given to Margaret, who was eight. On Wednesdays therefore she was to go out with Lydia the maid for the whole afternoon. Lydia said, **the first Wednesday**, that she had thought of the train. (Jane GARDAM, *God on the Rocks*, 1978)

1'. À cause de l'arrivée du bébé, il fallait avoir des égards particuliers pour Margaret, sa sœur âgée de huit ans. Chaque mercredi, elle aurait donc droit à tout un après-midi de sortie avec Lydia, la bonne. Le premier mercredi, Lydia annonça son idée de prendre le train. (Traduction de S. Mayoux, 1988)⁴

Nous nous intéressons au circonstant *the first Wednesday* imbriqué dans un énoncé rapportant entre le verbe *said* et la subordonnée, en raison du caractère marqué de cette place

⁴ Je remercie Hélène Chuquet de m'avoir fait découvrir ces exemples utilisés dans son séminaire de Linguistique contrastive.

dans la syntaxe de l'anglais. De quoi cette forme, en tant qu'elle apparaît dans un agencement particulier, est-elle la trace ? Il s'agit pour nous d'un marqueur de point de vue que l'on peut ainsi saisir en contexte. L'énoncé rapporté intervient après une première séquence qui semble relever du récit en raison des repérages par rapport à la situation d'énonciation origine Sit_0 (3^e personne *she* et prétérit *had to, was to*). On a l'impression d'une objectivation, d'un compte-rendu à travers le passif *be given*, les périphrases modales *had to* et *was to* construisant une obligation dont la source déontique est extérieure à la sphère de l'énonciation. Les connecteurs *because* et *therefore* contribuent à cette interprétation en conférant un caractère argumentatif à la séquence. Cependant ce compte-rendu objectivisé est difficilement envisageable comme pris en charge par l'énonciateur origine. A l'intérieur de la subordonnée introduite par *because*, l'aspect *had -en* est la trace d'un repérage par rapport à une origine subjective qui prend en charge le commentaire (à la fois explication et aspect accompli). La subordonnée causale est thématifiée et représente le repère constitutif de l'énoncé à caractère objectivé, *special attention had to be given...* . Se construit ainsi un repérage par rapport à une origine subjective indéterminée car distincte de l'énonciateur et non identifiable en contexte. Cette interprétation est renforcée *a posteriori* par la construction de l'énoncé rapportant et la place particulière du circonstant.

Un énoncé « canonique » *The first Wednesday Lydia said that* est interprétable en tant qu'énoncé primaire sans point de vue où le circonstant sert de repère au procès tout en faisant le lien avec la séquence précédente par rapport à la classe d'occurrences *On Wednesdays*. Cependant, l'énoncé *Lydia said the first Wednesday that...* ne se prête plus à la même interprétation. Si l'opposition entre les deux occurrences, *On Wednesdays* et *the first Wednesday*, est nécessaire à la construction d'un point de vue, elle n'est pas suffisante et c'est bien l'imbrication qui permet de repérer l'occurrence de parole par rapport à l'origine point de vue « indéterminée » mise en place précédemment. On ne saurait identifier le point de vue autrement qu'en rupture par rapport à l'énonciateur origine. En français le circonstant est antéposé. Son imbrication n'aurait pas réussi à reprendre l'effet du texte anglais, l'imbrication en français n'étant pas, contrairement à l'anglais une position marquée. Il en résulte un simple repérage dans le récit du procès de parole par rapport au circonstant.

Dans le second extrait, en français, c'est le rôle de *déjà* qui est intéressant.

2. Elle se leva, ouvrit la fenêtre, sentit le froid de l'aube. Pourquoi ne pas fuir ? Cette fenêtre seulement à enjamber... Tout, plutôt que cette agonie interminable. **Déjà** Thérèse traîne un fauteuil, l'appuie à la croisée. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*)

2'. She got up, opened the window, and breathed in the chill dawn air. Why not escape? She had but to climb across the sill... Anything would be better than this interminable agony. She dragged an arm-chair to the window, and set it firmly against the wall. (Trad. G. Hopkins)

Nous avons au départ une séquence de récit construite en rupture avec l'énonciation origine (3^e personne et passé simple), mais à l'intérieur de laquelle le point de vue du personnage est explicité, *sentit le froid*. Néanmoins, on peut déceler une ambiguïté : sentir le froid renvoie-t-il bien à une perception volontaire, « elle se laissa envahir par le froid de l'aube », ou peut-il s'agir d'une perception involontaire, « il faisait froid » ? La première interprétation est liée à la suite des actions *se lever, ouvrir*, menées dans le but de sentir le froid, ce qui est confirmé par l'état du personnage dénoté dans le discours indirect libre (DIL) qui suit (*Pourquoi... cette agonie interminable*). La rupture dans les niveaux d'énoncé est préparée par la construction du point de vue et mise en place par la syntaxe (énoncés sans verbe), la modalité interrogative, les points de suspension marquant une pause correspondant à un moment de réflexion, le déictique *cette* et la modalité appréciative, *agonie interminable*. Tous ces marqueurs introduisent un repérage dans un premier temps par rapport à un asserteur distinct de l'énonciateur origine et ensuite lui attribuent (avec le déictique *cette*) un statut d'énonciateur rapporté à part entière.

Le dernier énoncé ne se situe ni du côté du récit ni du côté du DIL ou du point de vue du personnage préalablement construits, la rupture énonciative se poursuit. La position de l'adverbe *déjà* est l'élément déclencheur de cette rupture, car elle oblige à saisir l'adverbe en dehors de ses emplois canoniques. *Déjà* ne peut pas être interprété avec son sens de concomitance, comme si sa position avait été *Thérèse traîne déjà un fauteuil, l'appuie à la croisée*.

Si la position de *déjà* est bien particulière ici, c'est parce qu'elle s'articule sur l'emploi du présent, il serait difficile d'avoir :

**Déjà* Thérèse traîna un fauteuil, l'appuya à la croisée.

*Thérèse traîna *déjà* un fauteuil, l'appuya à la croisée.

Le retour au récit avec le passé simple semble impossible tant que *déjà* lui est associé. Ce qui nous conduit à y voir un commentaire subjectif : il renvoie à une origine point de vue repérée directement dans la situation des procès. D'ailleurs, l'imparfait pourrait mieux fonctionner avec *déjà* :

Déjà Thérèse traînait un fauteuil, l'appuyait à la croisée.

Dans l'exemple de départ, *Déjà* peut être paraphrasable par : « Aussitôt dit aussitôt fait, Thérèse traîne... » . Le repérage du commentaire introduit par *déjà* se fait directement par rapport à la situation du personnage et est renforcé par l'emploi du présent, de narration, qui construit ici un rapprochement avec la situation du personnage, Mais le commentaire introduit par *déjà* ne peut pas être attribuable au personnage, origine du point de vue construit par *sentit*. L'emploi du nom propre, qui opère une rupture par rapport à la construction contextuelle de la référence (pronom *elle* jusqu'ici), indique un point de vue extérieur, qu'on ne saurait pas non plus identifier à l'énonciateur. On peut proposer un repérage de type * par rapport à l'énonciateur

du côté de la prise en charge $S_1 * S_0$, et du côté des temps, par rapport au moment de l'énonciation rapportée $T_2 * T_0^R$ du côté des procès⁵.

On constate en anglais un degré moindre d'ambiguïté qu'en français dans l'ensemble de l'exemple : *breathed in the chill dawn air* construit explicitement une action volontaire à la suite des précédentes *got up, opened* tout en référant à la perception, ce qui déclenche le DIL. A l'intérieur de celui-ci, nous avons une actualisation plus grande qu'en français (*had to, would be better*). Enfin, contrairement au français, nous avons un retour au récit avec les prétérits (*dragged, set*), alors que l'adverbe *déjà* n'est pas traduit. Les contraintes qui régissent l'emploi du présent simple de narration sont plus strictes en anglais qu'en français et le degré d'hétérogénéité qu'il introduirait dans cette séquence construite par un repérage des temps et des personnes par rapport à la situation d'énonciation serait trop fort pour qu'il puisse être acceptable. L'équivalent de *déjà, already*, implique la construction d'un intervalle de temps et d'un repère point de vue situé à l'extérieur de cet intervalle, ce qui est incompatible avec le prétérit, mais pourrait se mettre en place avec l'aspect *had-en*. Dans ce cas, la position de *already* devrait demeurer canonique : *She had already dragged an arm-chair...* . Néanmoins, cet emploi serait ici source d'ambiguïté car le *had-en* et *already* seraient interprétables en contexte comme construisant un bilan sur une action préalable à la réflexion du personnage présentée en DIL et en prenant comme origine le point de vue du personnage, ce qui modifierait le sens de l'original. Le choix de construction des actions sur le plan du récit avec le prétérit et sans trace de point de vue permet de maintenir la cohérence de la construction du personnage.

L'analyse de ces points précis, voire subtils, nous semble représentative de la « linguistique fine, du détail » (Culioli, 1987, p. 5) à laquelle la TOPE nous oblige et qui est indispensable à la prise en compte des ajustements énonciatifs dans les textes littéraires. Ceux-ci se mettent en place justement en raison du fait que nous avons des « formes » qui ne véhiculent pas du sens pré-établi mais, comme nous avons pu le constater, dans le texte même. Comme le souligne S. de Vogüé (à paraître), « les formes, elles, sont l'objet du travail, elles se forment et se déforment, s'associent et se façonnent. Et c'est ce façonnage qui est le travail énonciatif : énonciation et syntaxe sont plus que jamais enchaînées l'une à l'autre ».

2. Entre continuité et transition énonciatives

Nous nous intéressons ici à un extrait plus long correspondant au début de la nouvelle de Truman Capote, *Master Misery*, ainsi qu'à sa traduction en français. Il nous semblait important d'étudier plus en détail l'ensemble des marqueurs qui contribuent par leur agencement, en transgressant leur valeur en langue, à produire des énoncés dont l'hétérogénéité ou au contraire

⁵ S_1 renvoie à l'asserteur. T_2 correspond au moment construit dans et par l'énoncé, T_0^R au moment de l'énonciation rapportée (Cf. Sylvie Hanote, 2003).

l'homogénéité se jouent dans l'articulation des marqueurs. La construction des niveaux d'énoncé en anglais s'appuie sur l'accumulation de marqueurs très divers (ponctuation, déterminants, temps, connecteurs, types de verbes, syntaxe, etc.) qui mettent en place un échafaudage énonciatif complexe consistant à construire le point de vue, à le suspendre pour y imbriquer du récit et à le reprendre pour déclencher du DIL, tout cela sans balisage explicite. En français, il se posera le problème de savoir dans quelle mesure cette construction peut tenir. La traduction que nous utiliserons, la seule qui existe à notre connaissance de cette nouvelle, peut poser problème par endroits. Or certaines maladroites en français nous ramènent à l'interrogation sur les formes, sur ce dont elles sont la trace.

5 a/ Her high heels, clacking across the marble foyer, made her think of ice cubes rattling in a glass, and the flowers, those autumn chrysanthemums in the urn at the entrance, if touched they would shatter, splinter, she was sure, into frozen dust ; b/ yet the house was warm, even somewhat overheated, but cold, and Sylvia shivered, but cold, like the snow swollen wastes of the secretary's face : miss Mozart, who dressed all in white, as though she were a nurse. c/ Perhaps she really was; that, of course, could be the answer. Mr. Revercomb, you are mad, and this is your nurse; she thought about it for a moment; well, no. d/ And now the butler brought her scarf. His beauty touched her: slender, so gentle, a Negro with freckled skin and reddish, unreflecting eyes.

10 (Truman Capote, "Master Misery" in *The Complete Stories*, Penguin Classics, 2005, pp. 155-156)

5 a'/ Le claquement de ses talons hauts sur le marbre de l'entrée la faisait penser à des cubes de glace qui s'entrechoquent dans un verre, et les fleurs, ces chrysanthèmes de demi-saison dans un pot, près de la porte, si on les effleurait seulement, voleraient en éclats, se fracasseraient, sans aucun doute, en une poussière de givre; b'/ la maison, quoique chaude, et même quelque peu surchauffée, donnait froid (et Sylvia frissonnait), oui, froid comme les plis neigeux du visage de Miss Mozart, la secrétaire, tout de blanc vêtue, comme si elle eût été une infirmière. c'/ Au fait, elle en était peut-être une : cela, bien sûr, expliquerait tout. « Mister Revercomb, vous êtes fou, et voici votre infirmière. » Elle y pensa un instant ; et puis, tout compte fait, non. d'/ Tiens, voilà le valet de chambre qui lui apportait son écharpe... Sa beauté la troubla : svelte, et si doux, un nègre à la peau tachetée, avec des yeux rougeâtres, vitreux.

10 (Truman Capote, « Monsieur Maléfique » dans *Monsieur Maléfique et autres nouvelles*, Traduction par Serge Doubrovsky, Folio Gallimard, 2004)

La nouvelle porte sur l'expérience d'une jeune femme, Sylvia, qui cède à la tentation de vendre ses rêves, sans pouvoir y échapper alors même qu'elle vit un sentiment de dépouillement et sombre dans la dépression. Dans ce début de la nouvelle, la jeune femme vient de vendre son premier rêve à Mr Revercomb. Nous avons choisi de nous concentrer sur le premier paragraphe de la nouvelle en raison de la complexité de la construction énonciative.

2.1. Anglais : d'un marqueur à l'autre, la continuité énonciative

Le fragment se construit autour du point de vue du personnage féminin qui accède par endroits au statut d'énonciateur à part entière (dans le DIL), alors que les rares séquences de récit intègrent le point de vue du personnage, le prétérit portant sur des verbes de pensée, de perception ou psychologiques dont le sujet renvoie majoritairement au personnage : l. 1 *her high heels, clacking... made her think*, l. 4 *Sylvia shivered*, l.7 *she thought about it...*, l. 8 *his beauty touched her*.

La construction énonciative s'appuie sur certains marqueurs privilégiés ici comme les connecteurs (l.3 *yet*, l.4 *but*, l. 2,7, *and*,) et les marques de ponctuation (deux-points l. 5, 8 ; le point-virgule l.1, 6, 7). D'autres marqueurs sont plus typiquement liés à cette problématique, comme la syntaxe relâchée ou son agencement à caractère oral : l.2-3 *and the flowers ... if touched, they would...*, l. 6 *Perhaps, she really was ; that, of course, could be...* . Cependant, c'est bien en contexte que les marqueurs deviennent des points charnière dans la construction énonciative, soit dans le maintien soit dans la rupture des niveaux d'énoncé, et c'est dans cette perspective qu'ils peuvent soulever des problèmes au moment de la traduction en raison de leur fonctionnement particulier en anglais.

Ce début de nouvelle correspond au moment où le personnage sort du cabinet de Mr. Revercomb et comporte deux séquences. Une première séquence concerne la perception que le personnage a de cet environnement vu par le prisme de l'expérience qu'elle vient de vivre lui attribuant un caractère froid, artificiel (l. 1 *Her high heels* - l. 7 *... well, no*). Dans la seconde séquence (l. 7 *And now...* - l. 9 *... eyes* »), le point de vue du personnage se construit autour des observations à la sortie du cabinet.

a/ Dès le début de la nouvelle, *her high heels, clacking across the marble foyer*, un point de vue est construit à travers le verbe indiquant une perception *clack* et un repérage directement par rapport à la situation du personnage à travers le déterminant *the (marble foyer)* marqueur de fléchage situationnel. L'origine point de vue est difficile à établir dans un premier temps : elle peut apparaître ici comme distincte du personnage (*her*), ce qui relève de la perception

représentée, mais l'ambiguïté est levée dès l'introduction du verbe de pensée *think* (l.1), qui implique une perception explicitée, dans une construction factitive *made her think*. L'origine point de vue correspond ainsi au personnage.

Cette séquence fraie le chemin au discours rapporté, DIL, qui a pour origine le personnage *and the flowers, those autumn chrysanthemums in the urn at the entrance, if touched they would shatter, splinter, she was sure, into frozen dust*. La transition vers le DIL se fait à l'intérieur même de la phrase qui relevait dans la première partie du récit avec point de vue. C'est la conjonction de coordination *and* qui assure à la fois l'homogénéité énonciative des séquences qu'elle relie, repérées par rapport à la même source assertive, *her*, et opère en même temps la transition du point de vue au DIL. *And* est en effet analysé par L. Gournay (1997) comme marqueur d'une « double relation d'identification » (ibid, p. 55): « identification des valeurs énonciatives des éléments reliés » et « identification des valeurs de validation » (ibid). Deux objets de perception (*her high heels clacking*) et (*the flowers*) sont mis en relation par le biais de *and* qui assure la continuité énonciative – le repérage par rapport à une même origine point de vue – alors que sur le plan strictement syntaxique la coordination à l'intérieur de la phrase paraît « incohérente ». Ce sont bien les repérages énonciatifs et les propriétés des éléments coordonnés en tant qu'objets du même processus de réflexion et de perception du personnage qui assurent l'homogénéité dont *and* est le marqueur (ibid, p.22). C'est ce qui est confirmé par l'incise *she was sure*, à valeur de commentaire, prise en charge par *she*, en tant qu'asserteur, et non pas par l'énonciateur origine. Nous devons néanmoins souligner également le rôle de la virgule dans la mise en place de cette coordination. Il nous semble que c'est bien sur le plan syntaxique que la virgule joue un rôle en marquant une pause « minimale » qui permet la mise en place de la cohérence énonciative. On notera dans ce sens que la suppression de *and* ou de la virgule rendrait difficile le maintien de la cohérence énonciative, ce qui montre bien l'interaction des deux formes :

? *Her high heels, clacking across the marble foyer, made her think of ice cubes rattling in a glass, the flowers, those autumn chrysanthemums in the urn at the entrance, if touched they would shatter, splinter, she was sure, into frozen dust.*

? *Her high heels, clacking across the marble foyer, made her think of ice cubes rattling in a glass **and** the flowers, those autumn chrysanthemums in the urn at the entrance, if touched they would shatter, splinter, she was sure, into frozen dust.*

Autour de ces deux formes, toute une série de marqueurs interviennent pour appuyer la cohérence énonciative entre la mise en place de l'origine point de vue et le passage à la

construction de celle-ci comme source assertive S_1 distincte de S_0 et ensuite nouvelle origine énonciative rapportée dans la construction du DIL :

- La syntaxe relâchée, de par l'absence d'une proposition principale avec un verbe rattaché à *the flowers* (*and the flowers, if touched they would splinter*), est la trace, sur le plan énonciatif, de la construction de *the flowers* en tant que repère constitutif de l'énoncé, associé à une origine point de vue, voire à une source énonciative rapportée (S_0^R), le déterminant *the* ayant ici une valeur déictique.
- D'autres repérages situationnels par rapport à S_0^R apparaissent avec le déterminant *the* :
1.1 *the marble foyer* – 1.2 *the urn, the entrance*, ainsi que le démonstratif *those autumn chrysanthemums*. Deux interprétations peuvent être attribuées à l'opération de différenciation dont *those* est la trace selon que *the entrance*, par rapport à laquelle *flowers* est localisé, correspond à *the entrance of the marble foyer*, espace où le personnage se trouve, ou bien à *the entrance of Mr Revercomb's room*, espace dont elle vient de sortir. Dans un cas, il s'agit d'un objet éloigné spatialement du personnage, dans l'autre, d'un élément présent dans la mémoire du personnage .
- On notera aussi l'homogénéité sémantique des deux séquences qui contribuent à l'identification des valeurs de validation évoquées par L. Gournay au sujet de *and* : le son des talons comme la vision des fleurs sont associés par le personnage au champ sémantique du froid : 1. 1 *ice cubes* – 1. 3 *frozen dust* et à une sensation d'effritement sensoriel associé aux procès *rattle, shatter, splinter*.

La suite de la phrase (b/), séparée par un point-virgule de la séquence précédente, 1. 3 (*yet...*) - 1. 5 (*a nurse*) se poursuit sur le plan du discours indirect libre à l'exception de deux séquences sur lesquelles nous allons nous concentrer plus loin.

La continuité énonciative par rapport à la séquence précédente est assurée par la référence à la perception avec les adjectifs *warm, overheated, cold*, par la syntaxe dénotant l'oralité *yet the house was warm..., but cold*, et par les connecteurs *yet, but* qui relient les plans d'énonciation en attirant l'attention sur la continuité sémantique. La ponctuation joue également un rôle particulier (1. 3 le point-virgule, 1. 5 les deux-points). Le connecteur *yet* qui introduit cette nouvelle séquence, et est en relation avec le point-virgule, signe de ponctuation moyen, entre le virgule et le point, nous semble l'élément charnière pour la continuité énonciative. L'opposition que *yet* construit n'est bien sûr pas strictement entre *frozen* et *warm*, mais plus globale entre les sensations, les sentiments, les réflexions du personnage par rapport à l'environnement dans la séquence précédente (*ice cubes, frozen dust*) d'une part, et les perceptions physiques, réelles, objectives dans cette séquence-ci (*warm, overheated*) d'autre

part. *Yet* met en place un préconstruit : dans la séquence précédente, le son des talons, l'environnement lui laissent une impression de froid qui effritait les objets. L'idée de maison froide est suggérée sans qu'elle soit nommée explicitement. C'est par rapport à ce préconstruit que se met en place l'opposition avec une prise de conscience du personnage quant au caractère contradictoire de ces impressions par rapport à la réalité des sensations physiques (*yet the house was warm, even somewhat overheated*). Un autre marqueur adversatif, *but*, ne pourrait pas fonctionner dans ce contexte car il n'enverrait pas à un préconstruit, mais construirait une rupture par rapport à la séquence précédente, ce qui énonciativement ne tient pas : *but the house was cold*. En effet, *but* marque un passage de frontière, et se révèle souvent un élément charnière dans la rupture énonciative entre récit et point de vue ou DIL. *But* apparaît plus loin dans cette séquence et marque le retour aux impressions subjectives (*but cold*). On peut observer que, contrairement à *yet*, *but* ne renvoie pas une contradiction entre *warm, overheated* et *cold*, mais opère un recentrage sur les sensations du personnage, ce qui est renforcé par la reprise de *but cold* après l'incise qui relève du récit, *and Sylvia shivered*. La reprise même de *but cold* ne nous semble pas un simple effet stylistique pour reprendre le fil de l'énonciation rapportée, mais une trace même de celle-ci. Le personnage constate ses propres sensations, *but cold*, dans un premier temps, et les reprend et les actualise en relation avec un élément particulier de l'environnement qui en est la source, 1.4-5 *like the snow swollen wastes of the secretary's face*. Le fléchage situationnel dont le déterminant *the* est la trace ici permet de maintenir le DIL.

Deux séquences à part méritent que l'on s'y attarde ici. D'abord, l. 4 *and Sylvia shivered* relève sans aucun doute du récit, par l'emploi du nom propre qui marque la rupture avec le DIL. Cet énoncé se révèle complexe par l'emploi de la conjonction *and*. Sans celle-ci, l'insertion de l'incise est maladroit : ? *but cold, Sylvia shivered, but cold*. Cette manipulation attire l'attention sur le rôle énonciatif de *and* en tant que marqueur d'homogénéité, et met au jour le repérage de *Sylvia shivered* par rapport à la situation d'énonciation rapportée construite précédemment avec le DIL. *Shivered* n'est donc pas une réaction décrite sur le plan du récit, mais une illustration de la sensation qu'éprouve le personnage, *cold*. Ce repérage donne à l'énoncé un caractère explicatif, de commentaire, qui serait absent sans *and*, et supposant en même temps la construction d'une situation de co-énonciation entre énonciateur et co-énonciateur origine⁶. Nous avons donc ici une superposition des repérages qui donne un échafaudage énonciatif complexe.

⁶ Nous remercions vivement Lionel Dufaye et Jean Chuquet d'avoir attiré notre attention sur « le pôle co-énonciation » qui est, comme ils l'ont affirmé, peu pris en compte dans l'analyse des plans d'énonciation et qui

Il intervient également dans la séquence suivante l. 5 *Miss Mozart, who dressed all in white, as though she were a nurse*. Comme l'énoncé en incise, cette séquence est également placée en apposition par rapport à *the secretary's face* où le déterminant est la trace d'un fléchage situationnel par rapport à S_0^R . Comme dans l'incise où *and* apparaissait, les deux-points marquent un lien avec la séquence précédente. Ce lien peut être interprété dans la linéarité strictement syntaxique du texte comme un commentaire par rapport à *the secretary's face*, impliquant ainsi une rupture énonciative car le commentaire serait dans ce cas repéré par rapport à l'énonciateur origine en raison de l'emploi du nom propre. Cependant, ce lien construit par les deux-points nous semble avant tout énonciatif car d'un point de vue strictement syntaxique, la séquence est hétérogène. On devrait envisager une relation entre un groupe nominal ayant comme noyau *face*, dont le nom au génitif, *the secretary's*, est le déterminant, et un second groupe nominal, *Miss Mozart*. En revanche, si l'on considère l'apposition sous l'angle énonciatif, il s'agit bien ici, d'un commentaire sur *the secretary*. Les deux-points marqueraient ainsi une pause dans la réflexion du personnage pour un recentrage sur un nouvel « objet », Miss Mozart. Nous avons donc une continuité énonciative avec un repérage par rapport à l'énonciateur rapporté. L'ambiguïté énonciative revient dans la suite de la séquence, car la relative appositive, avec un prétérit de propriété et un verbe à fonctionnement compact dans ce contexte, *who dressed all in white*, ne saurait être prise en charge que par S_0 , alors que le commentaire portant sur la relative *as though she were a nurse* réintroduit le point de vue du personnage, puisque c'est ce commentaire qui est repris dans le DIL suivant l. 6 *Perhaps she really was ; that, of course, could be the answer*. Pour résumer, d'un point de vue énonciatif, nous avons une alternance entre un repérage par rapport à l'énonciateur rapporté, *the secretary's face* : *Miss Mozart*, un repérage par rapport à l'énonciateur origine, *who dressed all in white*, et un retour au repérage par rapport à l'énonciateur rapporté. Cette construction énonciative complexe est rendue explicite et cohérente parce que l'on a dépassé ici une analyse simplement en termes d'étiquetage syntaxique (apposition, relative, subordonnée de comparaison) et que nous avons relevé l'agencement des formes en tant que trace d'opérations de construction du sens.

Dans la suite de la séquence (c/), les niveaux d'énoncé sont moins enchevêtrés bien que le travail interprétatif des formes reste essentiel, la ponctuation continuant à suggérer une cohérence syntaxique qui n'apparaît néanmoins que sur le plan énonciatif. Dans une même phrase nous retrouvons, séparés par un point-virgule (l. 6-7) :

permet effectivement de rendre compte de la cohérence énonciative d'énoncés où le pôle énonciation/ assertion ne suffit pas pour expliquer les opérations de représentation mises en jeu.

- Du discours direct libre avec un terme d'adresse, *Mr Revercomb*, un pronom de 2^e personne, un déictique *this* et du présent *are, is* dans un dialogue fictif faisant partie des pensées du personnage ;
- Du récit avec un pronom de troisième personne et du prétérit, mais avec un point de vue explicité à travers le verbe de pensée, *she thought* ;
- Du discours rapporté (direct ou indirect) libre avec des marqueurs d'oralité, *well, no*, une réponse à l'interrogation du personnage *perhaps she really was* (l. 6).

La fin de l'extrait (d/) nous intéresse par la finesse des transitions dans la construction énonciative. Nous avons d'abord une transition « thématique » à l'intérieur d'une continuité énonciative : *And now the butler brought her scarf. His beauty touched her : slender, so gentle.* Il s'agit d'une part d'une transition thématique car nous passons des sensations du personnage précédemment représentées à ses observations dans la situation présente, et d'autre part, d'une continuité énonciative car le repérage par rapport à son point de vue est maintenu par le connecteur *and*, suggérant la continuité énonciative, et le déictique *now*, qui marque la rupture thématique. Les prétérits *brought* et *touched* se repèrent par rapport au repère translaté⁷, identifié à l'origine point de vue. Les deux points, suivis d'adjectifs, *slender, so gentle*, soulignent à nouveau la continuité subjective et introduisent la perception représentée. C'est à ce point qu'intervient la deuxième transition qui est cette fois-ci énonciative, la désignation *a Negro* n'aurait pas besoin d'être précisée dans le cadre d'une perception représentée, à moins que l'on ne considère qu'il s'agit ici de la construction d'une situation de co-énonciation fictive, qui porterait ainsi le commentaire de l'énonciateur rapporté à l'adresse du co-énonciateur rapporté.

Ce qui est remarquable dans cet extrait c'est la capacité de l'anglais à faire co-exister dans une même phrase plusieurs plans d'énonciation en jouant sur l'ambiguïté des formes ainsi que sur la subtilité des connecteurs (*and, yet*) et des signes de ponctuation (virgule, deux-points, points-virgules) favorisant la perméabilité des niveaux d'énoncé. La complexité énonciative de l'extrait et le fonctionnement différent des marqueurs en français peuvent amener des difficultés de traduction.

2.2. Quelques problèmes de cohérence énonciative en français

⁷ Nous retrouvons ici l'emploi « monolithique » du prétérit anglais (Helène Chuquet et Michel Paillard, 1992, p. 247).

Nous nous intéresserons ici notamment aux points charnières en anglais qui construisaient l'équilibre énonciatif, à la fois dans le maintien du niveau d'énoncé et dans l'alternance ou l'imbrication de niveaux d'énoncé différents.

Dans la première partie (a') (l. 1- 1.4 ...*de givre*), comme en anglais, la construction d'un point de vue (imparfait *la faisait penser*) est suivie d'un DIL (déictique *ces*, marqueur de modalité, *sans aucun doute*). Cependant, la conjonction *et*, équivalent de *and*, ne permet pas de maintenir en français la cohérence énonciative des deux séquences. En anglais, les repères constitutifs coordonnés étaient homogènes, en tant qu'objets de la perception *her high heels, clacking* et *the flowers*, déclenchant l'impression de froid et de destruction. Or les repères constitutifs coordonnés en français, *le claquement* et *les fleurs*, ne sont plus de même nature, en tant que l'on a respectivement un constat de perception (nom déverbal) et un objet de perception. La syntaxe suit de près celle de l'anglais, avec la mise en place du repère constitutif, même si des ajustements sont nécessaires, dont une plus grande actualisation *if touched :: si on les effleurait*. Cependant, est-ce pour renforcer le caractère oral que le traducteur a choisi ici de ne pas construire une vraie dislocation, en reprenant *les fleurs* par le pronom *elles* devant le verbe *volaient* ? L'effet, pourtant, est celui d'une syntaxe mise à mal et non pas mise à plat par l'énonciation pour la construction d'une homogénéité des repérages, comme nous avons pu le constater plusieurs fois en anglais. Au-delà de la nature différente des repères constitutifs et de la syntaxe problématique, c'est sans doute le changement de plan d'énonciation à l'intérieur d'une même phrase qui pose problème en français, contrairement à l'anglais. On a donc affaire à un dysfonctionnement énonciatif des séquences censées être reliées par *et*. Un dernier point qui peut renforcer cette analyse est la traduction de *she was sure* par *sans aucun doute*. Le français choisit de rendre la valeur modale de l'incise, mais il semble difficile de repérer la source de cette subjectivité, surtout dans le contexte problématique de la traduction de *and*, à quoi peut s'ajouter aussi une ambiguïté provoquée par le pronom indéterminé *on* qui traduit le passif *if touched :: si on les effleurait seulement*.

Sans prétendre ici à proposer de nouvelles (meilleures) traductions, nous réfléchissons, dans la démarche culiolienne, à des énoncés équivalents et sur la façon dont, par leur articulation, les formes pourraient rendre la cohérence énonciative⁸. Dans ce cas précis, il s'agit de maintenir le repérage des deux séquences par rapport au point de vue du personnage, ce qui pourrait être

⁸ Nous citons ici A. Culioli à propos de l'interaction dans l'énoncé de tous les aspects linguistiques : « une linguistique qui ne rend pas compte de façon intégrée des problèmes que j'appellerai syntaxiques, sémantiques et pragmatiques n'a pas grand-chose à dire. » (1987, p. 6).

mis en place par un changement de ponctuation et une actualisation plus grande des procès qui expliciterait le point de vue et la perception :

Et **puis, il y avait** ces fleurs, des chrysanthèmes de demi-saison **qu'elle avait vus** dans un pot, près de la porte. Il aurait suffi d'un geste, **se disait-elle**, pour qu'elles volent en éclats et se fracassent en une poussière de givre.⁹

L'adverbe *puis* soulignerait la continuité des séquences en suggérant la suite du procès de réflexion dénoté par *la faisait penser*, tout comme l'imparfait (*il y avait*) qui ré-actualiserait la présence du point de vue, explicité plus loin par le verbe, *voir*. La conjonction *et* nous semble nécessaire dans ce nouveau contexte où elle aurait un rôle énonciatif, et n'opèrerait plus au niveau de deux séquences nominales comme dans la traduction initiale. Le point avant *et* nous semblerait également plus approprié, le français aurait ainsi tendance à délimiter plus clairement les plans, qui tout en étant homogènes énonciativement, construisent (avec *puis*) une succession dans la pensée du personnage. Pour la suite de cette séquence, dans la traduction de *she was sure*, le français pourrait expliciter l'origine subjective, plutôt que la valeur modale, et construire un énoncé rapportant avec un repérage par rapport au point de vue avec l'imparfait (*se disait*). Si l'organisation syntaxique est beaucoup plus « canonique » dans la traduction suggérée, elle permet néanmoins de maintenir une cohérence énonciative pour souligner le repérage par rapport à l'origine énonciative rapportée.

Dans la séquence suivante (b'), la continuité et l'homogénéité énonciatives semblent encore mises à mal, notamment dans la traduction du point-virgule et de *yet*, qui constituaient les éléments charnières en anglais. On avait deux oppositions en anglais à travers *yet* et ensuite *but*, mais qui sous-tendaient des opérations différentes. Une seule opposition est maintenue en français, *la maison, quoique chaude, donnait froid*, qui n'est plus mise en relation avec la séquence précédente, mais construit une opposition strictement à l'intérieur de l'énoncé. Il nous semble qu'ainsi les deux séquences (a') et (b') ne présentent plus qu'une continuité de point de vue, mais sans que la pertinence de cette source de subjectivité ne se justifie par un lien « de contenu » entre les deux séquences. On a des perceptions décousues entre les impressions laissées par la maison (a') et les sensations physiques (b'). Un connecteur adversatif, comme *pourtant*, pourrait suffire pour introduire ce lien, et rendre pertinent le maintien de la construction de l'origine point de vue dans les deux séquences.

⁹ On peut aussi envisager une syntaxe plus proche de l'original, avec un groupe nominal : *Un geste seulement et elles voleraient en éclats, se disait-elle.*

Quant au point-virgule, qui renforçait la continuité énonciative en anglais, il ne semble pas avoir le même effet en français, et ne peut pas pallier l'absence de justification du rapport entre les deux séquences. Si un connecteur adversatif est introduit, l'utilisation d'un point marquerait une pause et en même temps la reprise du point de vue précédemment construit. La continuité énonciative ne nous semble pas se jouer dans une ponctuation faible comme en anglais, mais bien dans l'explicitation des rapports entre les énoncés.

Nous traiterons à présent la traduction de l'énoncé *and Sylvia shivered* où se mettait en place en anglais un double niveau de repérage : *la maison, quoique chaude, et même quelque peu surchauffée, donnait froid (et Sylvia frissonnait), oui, froid...* . On pourrait penser qu'il y a ici véritable coordination entre *la maison donnait froid* et *Sylvia frissonnait* à la fois sur le plan énonciatif et syntaxique, contrairement à ce qui se passe avec *and* en anglais, et que dans ce cas, avec les deux imparfaits, on aurait repérage homogène par rapport à un repère translaté distinct du personnage. Or cela n'est pas possible au vu de l'agencement des différentes formes en jeu :

- d'une part en raison de la présence des parenthèses qui indiquent un « arrière-plan » énonciatif et donc une rupture énonciative par rapport à *la maison donnait froid*.
- d'autre part en raison du fait que la perception représentée, *la maison donnait froid*, déclenche un DIL par delà l'incise : *oui, froid comme...*, ce qui oblige donc à repérer la perception par rapport au point de vue du personnage.

L'énoncé *et Sylvia frissonnait* nous semblait ainsi au départ maladroit, mais il fonctionne pourtant dans l'échafaudage énonciatif. C'est par le biais des parenthèses qu'on arrive à construire un repérage et un point de vue distincts au niveau des deux imparfaits et de maintenir une continuité d'origine subjective entre *donnait froid* et le DIL. On peut également envisager l'utilisation du passé simple, sans maintien des guillemets, qui suspendrait la mise en place d'un repère translaté par rapport à la situation du personnage, et indiquerait un repérage simplement en rupture par rapport au moment de l'énonciation : *La maison, quoique chaude, et même quelque peu surchauffée, donnait froid, et Sylvia frissonna. Oui, froid comme les plis neigeux du visage de Miss Mozart, la secrétaire,...* . La remise en place du repérage par rapport au point de vue, voire l'énonciateur rapporté, doit passer par une rupture clairement indiquée au niveau syntaxique par le point (. *Froid comme*).

Dans la suite, *comme les plis neigeux du visage de Miss Mozart, la secrétaire, tout de blanc vêtue, comme si elle eût été une infirmière*, l'ambiguïté des repérages en anglais (*cold, like the snow swollen wastes of the secretary's face : miss Mozart, who dressed all in white, as though she were a nurse*) est dépassée grâce à l'intégration du syntagme nominal *Miss Mozart* et la

désactualisation avec l'emploi d'un participe passé *tout de blanc vêtue*. Néanmoins, l'apposition, *la secrétaire*, reste repérée par rapport à l'énonciateur origine dans la relation au co-énonciateur.

Nous soulignons au passage dans le reste de la séquence (c'), l. 6-7 *Au fait, elle en était peut-être une : cela, bien sûr, expliquerait tout*, le choix peu justifié des deux-points. Les deux séquences reliées par les deux-points sont énonciativement homogènes (construction de DIL), mais la valeur explicative des deux-points paraît sur-jouée ici, la reprise par *cela* suffit à l'unité de la séquence. Notons également la transformation du discours direct libre anglais en un discours direct canonique l. 7-8 « *Mister Revercomb, vous êtes fou, et voici votre infirmière.* », ce qui est représentatif de la différence de construction des plans d'énonciation entre les deux langues : en anglais, discours direct libre, récit (avec point de vue) et DIL peuvent co-exister reliés par une ponctuation faible (point-virgule). En français, la distinction se fait par les guillemets ajoutés au DD. Mais la dernière partie mériterait également d'être séparée du récit (*elle y pensa*) par un point car marquant un retour au discours rapporté, DIL (*Et puis...*).

Dans la dernière séquence (d'), nous nous intéressons aux transitions évoquées en anglais dans la construction énonciative. La transition « thématique » dans le passage des impressions à l'observation de ce qui passe dans la réalité semble moins marquée en français, sans doute en raison de la saillance de la continuité énonciative qui prend le dessus :

- par l'exclamation, *tiens, voilà*, traduction de *and now*, qui met en place le repère source énonciative rapportée ;
- par l'emploi de l'imparfait qui, énonciativement, marque explicitement le repérage par rapport au point de vue du personnage à la différence du prétérit (*brought*) en anglais, qui s'appuie sur la construction de l'origine subjective par *and now*.

L'ajout des points de suspension, trace d'oralité, apporte un ancrage énonciatif dans la situation d'énonciation rapportée qui constitue un ajout injustifié par rapport à l'anglais.

On a donc un surmarquage des repérages par rapport à la situation d'énonciation rapportée et une hétérogénéité énonciative entre d'une part, *tiens* et les points de suspension fonctionnant par rapport à Sit_0^R et d'autre part, les pronoms et temps fonctionnant par rapport à Sit_0 . Nous pouvons suggérer une traduction comme *Le valet arriva pour lui apporter son écharpe*. La rupture thématique se mettrait en place avec un passé simple, et la continuité de repérage par rapport au point de vue pourrait apparaître non pas à travers des marqueurs forts d'oralité, mais plus subtilement avec le verbe *arriver* indiquant un déplacement par rapport à un repère correspondant au point de vue.

Nous terminerons cette analyse en relevant une dernière incongruité de la traduction française quand elle se maintient trop près des unités linguistiques et de la syntaxe de l'anglais produisant ainsi un dysfonctionnement énonciatif. En anglais, *His beauty touched her : slender, so gentle, a Negro with...*, le point de vue construit précédemment constitue le repère par rapport auquel se construit le prétérit. Ce fonctionnement n'est pas possible avec le passé simple en français qui marque uniquement une rupture par rapport à l'énonciation origine et construit le plan du récit : *Sa beauté la troubla : svelte, et si doux, un nègre à la peau tachetée, avec des yeux rougeâtres, vitreux*. Par conséquent, le récit ne peut pas être mis en relation, comme le font les deux points en anglais, avec une séquence désactualisée, contenant une exclamation, et repérée ainsi par rapport à la source énonciative rapportée, *svelte et si doux*. Le verbe psychologique, *troubla*, peut fonctionner comme déclencheur d'une transition énonciative vers un discours rapporté libre, mais celui-ci devra être explicité par une plus grande actualisation : *Sa beauté la troubla : il était svelte, et si doux*. La référence que construit *un nègre* ici pose les mêmes questions de représentation d'une situation de co-énonciation fictive, et assure ainsi l'homogénéité énonciative.

Conclusion

Nous avons choisi la question de la construction des niveaux d'énoncé pour illustrer les principes de la TOPE d'A. Culioli. L'étude contrastive d'exemples courts et d'un extrait de nouvelle nous a permis de constater l'impossibilité de transposition des formes d'une langue à l'autre pour obtenir la cohérence énonciative. Dans les deux exemples courts choisis, nous avons pu observer que celle-ci se mettait en place dans les deux traductions au prix d'un effacement, par rapport à l'original, des repérages par rapport à une origine subjective distincte de l'énonciateur. Ce faisant, la traduction tient compte des opérations liées aux marqueurs spécifiques de la langue source et témoigne de l'impossibilité de les reconstituer à travers des formes équivalentes, mais qui sont la trace d'opérations différentes. Dans l'extrait de la nouvelle de Truman Capote, au contraire, la cohérence énonciative a été souvent mise à mal par les choix de traduction qui ont repris les formes de l'anglais, notamment les connecteurs et les marques de ponctuation. Le caractère problématique de la traduction française nous a semblé néanmoins pertinent pour mettre en évidence certains concepts de la linguistique culiolienne, entre autres la notion d'ajustement ainsi que la priorité des formes en tant que marqueurs¹⁰. Le

¹⁰ « (...) tout énoncé suppose un acte dissymétrique d'énonciation, production et reconnaissance interprétative des textes. Ramener l'énonciation à la seule production et l'énonciateur au locuteur, c'est, en fin de compte, ne pas

traducteur se trouve dans un premier temps en position de récepteur du texte anglais et d'émetteur du texte français. Or ce qui est produit en français échoue du côté de la réception, car ce sont les formes elles-mêmes qui ont été traduites et non pas ce dont elles sont la trace en tant que marqueurs. Revenir sur la faillite énonciative de la traduction en français permet de déceler les incohérences dans l'agencement des marqueurs, et met au jour la démarche de la linguistique culiolienne. On relève, entre l'anglais et le français, une différence dans le mode de construction des plans d'énonciation, observée régulièrement par les linguistes contrastivistes travaillant sur cette problématique¹¹. Face à la facilité de l'anglais à construire à la fois la continuité et la rupture énonciatives dans les repérages en faisant fi de la syntaxe canonique, des limites des phrases, le français est davantage obligé de délimiter les espaces énonciatifs, de marquer et de rappeler l'homogénéité comme l'hétérogénéité énonciatives¹². En évoquant la cohérence énonciative dans le titre de cet article, nous voulions insister justement sur la façon dont chaque langue arrive à maintenir une cohérence dans les repérages pour produire une construction énonciative propre grâce à la compatibilité d'agencement de ses marqueurs.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUSCAREN, J., CHUQUET, J., & DANON-BOILEAU, J., *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique*, 1987, Gap, Ophrys.
- BOUSCAREN, J., « La cohérence énonciative - les écrivains sont linguistes sans le savoir », L. GOURNAY & J.-M. MERLE (éds.) *Contrastes. Mélanges offerts à Jacqueline Guillemin-Flescher*. 2004, Gap : Ophrys, p. 17-24.
- CHUQUET, H., « La notion de point de vue en analyse contrastive anglais-français », *Journal of French Language Studies*, Vol. 8 n° 1, 1998, Cambridge University Press, p. 29-43.
- CHUQUET, H. & CHUQUET, J., « La construction des repérages dans la nouvelle 'The Patriot Son' de Mary Lavin », *Études Anglaises – Littérature et linguistique*, Volume 57 n°2, 2004, Didier Érudition, p. 202-205.
- CHUQUET, H. & PAILLARD, M., « Énonciation et traduction chez les linguistes francophones », *Journal of French Language Studies*, Vol.2 n° 2, 1992, Cambridge University Press, p. 237-259.
- CULIOLI, A., « Un linguiste devant la critique littéraire », Conférence, Clermont-Ferrand, 1971.
- CULIOLI, A., « Un point de vue énonciatif sur la traduction », *Le Français dans le monde*, n° spécial août-septembre, *Retour à la traduction*, 1987, p. 4-10.
- CULIOLI, A., « Sur quelques contradictions en linguistique », *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, Tome 2, 1999a [1973], Gap : Ophrys, p. 13-52.
- CULIOLI, A., « Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique », *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, Tome 2, 1999b [1978], Gap : Ophrys, p. 127-143.
- DANON-BOILEAU, L., *Produire le fictif*, 1982, Klincksieck.

comprendre que l'énoncé *n'a pas de sens* sans une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs. » (A. Culioli, 1999a, p. 47).

¹¹ Voir par exemple les notions de constat et de commentaire chez J. Guillemin-Flescher, 1981.

¹²Pour citer Bruno Poncharal, 2000, p. 29, « Tout se passe comme si en anglais on pouvait superposer les plans d'énonciation, et en français, seulement les juxtaposer ».

- DELECHELLE G. & GAULT, P., « Littérature et linguistique : retour sur une pratique », *Études anglaises* n°2, Tome 57, 2004, Didier Erudition, p. 133-145.
- DE VOGÜE, S., « La jolie syntaxe culiolienne : de la complexité des agencements de marqueurs à la continuité des façonnages des formes », S. Hanote et R. Nita (éds.), *Volume Hommage à Helène Chuquet et Jean Chuquet*, à paraître.
- GOURNAY, L., *Etude contrastive de la coordination en français et en anglais*, 1997, Gap : Ophrys.
- GUILLEMIN-FLESCHER, J., *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, 1981, Gap : Ophrys.
- GUILLEMIN-FLESCHER, J., « Énonciation, perception et traduction », *Langages* 73, 1984, Larousse, p.74-97.
- GUILLEMIN-FLESCHER,, J., « Traduction et fonctionnement du langage », D. DUCARD et C. NORMAND (éds) *Antoine Culioli. Un homme dans le langage*, 2006, Gap : Ophrys, p. 249-266.
- HANOTE, S., « *Énonciateur rapporté*, un opérateur nécessaire dans la définition du discours indirect libre ? », G. Mathis, M. De Mattia et C. Pégon (éds.) *Stylistique et énonciation : le cas du discours indirect libre*. Numéro spécial du *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*. 2003, Atelier Intégré de Reprographie, Paris X – Nanterre, p. 165-183.
- HANOTE, S., « Des introducteurs de discours aux indices de fraying », in J. M. López-Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (éds.) *Le Discours rapporté dans tous ses états*, 2004, L'Harmattan, p. 538-548.
- PONCHARAL, B., « Problèmes de traduction posés par certains prédicats subjectifs au discours indirect libre », *Linguistique contrastive et traduction*. Tome 5, 2000, Gap : Ophrys, p. 3-31.
- PONCHARAL, B., « Approche contrastive de la construction du point de vue en anglais et en français : un cas 'limite' ? », L. GOURNAY & J.-M. MERLE (éds.) *Contrastes. Mélanges offerts à Jacqueline Guillemain-Flescher*. 2004, Gap : Ophrys, p. 46-56.