



**HAL**  
open science

## La traduction du dialogue dans la trilogie de Naguib Mahfouz: une déformation ou un parcours créatif?

Léda Mansour

► **To cite this version:**

Léda Mansour. La traduction du dialogue dans la trilogie de Naguib Mahfouz: une déformation ou un parcours créatif?. Cadmo, Giornale Italiano di Pedagogia Sperimentale, 2008, pp.19. hal-00181672

**HAL Id: hal-00181672**

**<https://hal.science/hal-00181672v1>**

Submitted on 21 May 2011

**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.

**Version d'auteur**

**2008** : "La traduction du dialogue dans *La Trilogie* de Naguib MAHFOUZ : Une *déformation* ou un parcours créatif ?", in *CADMO, An International Journal of Educational Research*, Roma III, Italie.

**La traduction du dialogue dans la trilogie de Naguib Mahfouz :  
une déformation ou un parcours créatif ?**

Léda Mansour \*

**Abstract :**

One of the crucial problems which meets an Arabic writer is the writing of a dialogue. The origin of this difficulty results from the linguistic ambivalence between written classic language and dialectal vernacular language. How make speak a character in a novel which is written in classic language? About what oral would it be? Naguib Mahfouz opts for the writing in classic Arabic where everybody speaks about " the same language (tongue) ". And what if we translate these dialogues into French? According to Salama-Carr, the translations of the dialogues of Mahfouz in French make a sort of « exotification-explanation », thus, « a relief of oral appears by playing on the registers of language (tongue) » where from «warping tendencies » owed aside cumulative. The observation of the translation of the dialogues in the trilogy imposes the question of creativity: would it be a question of a deformation, a transformation (conversion) or a simple imitation? In this part of creativity which a translation can envisage, there would be more an idea of a creation of another dialogue in a sense where a new reading is offered to the French-speaking addressee as well as a world of departure more or less recreated by the recipients' vision. The « translation operation » engender then a creative movement in several senses.

Keywords: dialogue, diglossia, translation, creativity, warping tendencies, oralisation, horizon of wait (expectation), orientalism.

---

\* Docteure en Linguistique textuelle et discursive. Jeune chercheuse associée au laboratoire MoDyCo UMR 7114- CNRS, Université Paris X, 200, avenue de la République, 92000 - Nanterre, France, [lmansour@free.fr](mailto:lmansour@free.fr),

## Introduction

Le langage « traductionnel » dans les dialogues de la trilogie de Naguib Mahfouz<sup>1</sup> est l'objet de ce présent article. Quelle est la part de créativité dans cette traduction ? de quelle créativité s'agit-il ? Cet article essaiera de répondre à ces questions. Dans un premier temps, le contexte général introduira le problème traité et sera suivi par une partie autour de la traduction en général des œuvres de Mahfouz. Après une partie théorique de la traduction, l'article soumet le corpus à une observation descriptive et analytique avant de conclure.

### 1. Contexte général : Diglossie de la langue arabe

Au moment où les Arabes sont sortis de l'Arabie vers le monde, ils sont partis avec leurs différents dialectes- qui étaient plus ou moins proches de l'arabe littéral dit classique. Au contact d'autres dialectes et langues, l'arabe se dialectise, notamment au niveau de la prononciation et du phénomène de l'Analyse grammaticale qui, elle, tend à disparaître<sup>2</sup>. Ainsi un écart se crée-t-il entre *Fusha* ou langue littéraire (la plus éloquente) et *'Ammiyya* ou langue dialectale. Cet écart arrive à un point où l'on peut parler de phénomène de diglossie de la langue arabe. Cette séparation se traduit concrètement entre l'écrit éloquent (langue de l'école, des écrivains) et l'oral parlé (chaque pays arabe a son propre dialecte sans parler des différents accents dans un même pays). Il existe sûrement d'autres niveaux de langue comme « l'arabe médian » mélangeant *Fusha et 'Ammiyya*, celui des télévisions et des journalistes, mais ce qui est convenu est que le dialectal n'est pas la langue de l'écrit et surtout pas dans le domaine de l'écriture artistique, romanesque ou théâtrale.<sup>3</sup>

Nouhad Moussa va jusqu'à parler d'une souffrance mentale que vivent les sujets parlants :

---

<sup>1</sup> Naguib Mahfouz : Né en Egypte en 1911 et Prix Nobel Littérature en 1988, il est le précurseur du roman arabe. Ses œuvres retracent la vie quotidienne dans son pays natal. Elles sont marquées par une grande diversité qui reflète la variété de ses centres d'intérêt et la richesse des êtres humains qui constituent sa principale source d'inspiration.

<sup>2</sup> Fait attesté depuis des siècles par Ibn Khaldoun dans son *Muqqadimma*, ouvrage essentiel de la sociologie et l'histoire du monde arabe écrit aux environs de l'an 779.

<sup>3</sup> Certains écrivains avaient fait l'essai d'écrire un roman tout en dialectal (le romancier Louis Awad en Égypte), ce qui a été un grand échec étant donné que le public n'avait pas accepté cet essai. Taha Hussein parle d'une équipe de jeunes qui écrivaient en dialectal mais qui ne recevaient que les moqueries de la critique et le rejet du public.

« La langue que l'Arabe apprend à l'école n'est pas la même que celle qu'il apprend chez lui, et même celle apprise à l'école diffère d'un maître à un autre, celle du maître de géographie n'a rien à avoir avec celle du professeur de langue arabe qui, lui-même, apprend la règle aux élèves et applique son contraire... » (Moussa, 1988, p.92, TPN)

Ce problème de diglossie concerne largement les écrivains et romanciers arabes, opter pour un arabe littéral est une recherche de l'universel, alors que le dialectal ne sera lisible que pour le pays qui le parle. La plupart des romanciers arabes choisissent le littéral pour un plus large lectorat, tout en jouant sur les registres de langue où dialecte et éloquence sont orchestrés. Cependant, la réelle difficulté est dans l'écriture du dialogue romanesque. Il existe un problème que certains auteurs appellent « la langue du dialogue ». Comment faire parler un personnage ? Ou plutôt avec quelle langue ? Parler le dialectal porte atteinte à la compréhension de ce dialogue par les autres communautés et faire parler un analphabète la langue classique serait contraire aux contraintes esthétiques du réalisme. Plus spécifiquement, il s'agit de la séparation langue de narration/ langue de dialogue qui est dans ce cas gommée. La résolution de ce réel problème est propre à chaque écrivain. Naguib Mahfouz est l'un des premiers romanciers à faciliter la compréhension de la langue des romans en jouant sur les registres de langue, il a introduit dans ses romans des termes dialectaux et utilisé une syntaxe entre les deux langues. Cependant, le paradoxe réside dans le fait que Mahfouz opte pour une langue littérale dans ses dialogues, Frédéric Lagrange renvoie ce choix à une position personnelle de l'auteur, celle de ses origines :

« Mahfouz se revendique le fils de la *hâra* (quartier) et fait de ses habitants de sublimes philosophes qui s'expriment dans la langue universelle et prestigieuse qu'est l'arabe littéral, tant leur leçon est intemporelle » (Lagrange, 2003-2004, p.61)

Mahfouz explique que ce problème n'en représente pas un dans la réalité et développe :

« J'ai adopté *Al fusha* car c'est la langue de l'écrit... Il s'agit pour moi d'un problème relatif et non de premier degré, en roman, c'est très simple. En fait, je pense que mépriser une langue qui unit un ensemble de peuples est aussi mépriser l'Art lui-même ainsi que les rapports humains » (Mahfouz cité dans Uthman Badri, 2000, p.173).

Ainsi, le choix de langue du dialogue peut renvoyer à un parti pris idéologique et personnel où d'autres auteurs font parler leurs personnages le dialecte du pays et peu importe qu'un irakien ne comprend pas le dialecte

libanais ou qu'un terme comme *el-batt* lequel signifie en contexte littéral « il est certain que » veut dire au Caire « jamais ».<sup>4</sup>

## 2. Et si l'on traduit Mahfouz en français ?

Traduire le dialogue en langue élocutive de Mahfouz nécessite un choix de registre de langue. Dès lors que tout le monde parle la même langue dans ces dialogues, que cela soit un analphabète ou un philosophe, une question s'impose au traducteur en langue française : comment faire la séparation langue de récit/ langue de dialogue ? Et l'opération traduisante s'avère complexe pour une langue d'arrivée qui fait bien la différence entre langue écrite du récit et langue orale du dialogue et plus spécifiquement pour un dialogue dans un roman contemporain.

Au sujet des dialogues mahfouziens, Myriam Salama- Carr parle d'une « certaine implausibilité » qui peut être créée par le biais des personnages, elle donne l'exemple de la mère dans la Trilogie, laquelle est « une femme que l'on sait peu instruite sinon dans le domaine religieux, s'exprime dans un registre soutenu où figurent les formes classiques du duel et du passif ». (Salama- Carr in Ballard 2000, p. 282). Elle développe que cette distance n'est pas ressentie dans les traductions.

Salama- Carr étudie certains romans traduits en français et en anglais de Mahfouz et elle constate que la traduction française a opté pour une « mise en relief de l'oralité » (Ballard 2000, p. 283). Ce qui conduit Salam- Carr à parler de « tendances déformantes » au sens donné par Antoine Berman, ces tendances de traduction effectuent une sorte de déformation qui n'est pas un défaut mais il s'agit plutôt d'une tendance à gommer l'original (Berman développé in Oseki-Dépré, 1999, p. 39). Berman cite maintes façons de traduire qui pourraient révéler cette déformation. Parmi ces tendances, Salama- Carr relève l'« exotisation- explicitation » effectuée par la traduction française, laquelle privilégie le côté idiomatique en faisant des notes de bas de page au détriment parfois de l'universalité de l'œuvre. Elle fournit un exemple du terme « *zar* » qui signifie littéralement « rituel » dans l'expression « meneuse du rituel » qui devient dans la traduction française « la meneuse du zar » où ce dernier est explicité en une note de bas de page. Une autre tendance déformante est relevée par l'auteur, celle effectuée par un processus de naturalisation que l'on pourrait renvoyer au processus de *vulgarisation* qui

---

<sup>4</sup> Cet exemple est tiré de l'article de Nada Tomiche « sur la genèse des « contradictoires » dans son traitement du phénomène des « homonymes de sens opposés » in *L'ambivalence dans la culture arabe*, par Jacques Berque et Jean-Paul Charnay, Anthropos Paris, 1967, p. 85

confond l'oralité et la langue parlée. Dans l'exemple qui suit, l'idiomatisme et le naturel prennent le dessus sur l'interrogation métaphysique des personnages, il s'agit de l'expression *Faire les fous* « utilisée à plusieurs reprises dans les entretiens des deux personnages » dans la nouvelle 'Anbar LuLu (Traduction de André Miquel) :

**Version originale (207) :** wa-fi Kalima awwadd min a'maqi an arqus wa-ughani wa afraH

**Traduction littérale :** « en un mot, je voudrais, du plus profond de moi, danser et chanter et être gaie »

**Traduction française (150) :** « en un mot, je voudrais, de tout mon être, danser, chanter, faire la folle ».

**Version originale (209) :** al-raqs wal-ghina' wal- marah

**Traduction littérale :** « la danse, le chant, la gaïté »

**Traduction française (151) :** « Danser, chanter, faire la folle »

**Version original (232) :** Sa-atluq al- rasâs fi jami' al-jihât wa-sanaraqus wa-nughani wa-namrah

**Traduction littérale :** « Je tirerai des balles dans tous les sens et nous danserons et nous chanterons et nous serons très gais »

**Traduction française (172) :** « Je tirerai des coups de feu dans tous les sens, dit l'homme, et nous danserons, nous chanterons, nous ferons les fous ».

Dans cette nouvelle qui constitue dans sa totalité un quasi- dialogue entre une jeune femme et un homme âgé, le discours tend vers des questionnements métaphysiques, philosophiques et une sorte d'aveu intime de la part de la jeune femme qui confie son mal être à son collègue. Si l'on cherche ce que le Petit Robert propose pour *Faire les fous*, nous aurons : Personne d'une gaieté vive et exubérante (Folâtrer : qui aime à plaisanter, à jouer, badiner). Cette expression intervient aussi au moment où un jeune homme qui semble fuir les policiers s'entretient avec la jeune femme en répétant : danser, chanter et faire le fou ou en arabe être gai, il semblerait que l'effet de sens recherché par l'auteur dans le texte original tend vers une couleur hermétique plus qu'une simple volonté de plaisanter et de folâtrer. Dans ce sens, Salama- Carr parle de « l'effet cumulatif des exemples et l'écart entre récit-dialogue » (Ballard 2000, p.286) qui permettent de parler de tendances déformantes.

La traduction française des dialogues de Mahfouz semble donc correspondre à une traduction érudite laquelle garde les termes locaux en s'appuyant sur des

notes explicatives- contrairement à la traduction anglaise où Salama- Carr parle d'une traduction ethnocentriste qui vise l'universel et privilégie la langue d'arrivée. L'auteur constate alors que dans le domaine français, l'universalité de l'œuvre est sacrifiée et dans un deuxième temps, l'effet de sens recherché par le texte original se trouve également gommé au profit du naturel.

### **3. De la Traduction :**

L'étude de Salama- Carr fait partie du grand débat qui partage les théoriciens de la traduction depuis toujours, ceux de l'analytique de la traduction face à l'axe de la réception. Le premier axe est représenté par Antoine Berman lequel cite les différentes tendances qui pourraient déformer le texte d'origine « *au seul profit du sens et de la belle forme* » (Oseki-Dépré, 1999, p.39). Berman caractérise toute traduction orientée vers le public comme manifestation ethnocentrique qui oblitère la langue de départ. Dans une autre optique, les théoriciens de la réception privilégient la traduction qui répond aux goûts et besoins de la langue d'arrivée, ce sont les positions de Georges Mounin et des linguistes, une position plutôt dominante et surtout au niveau des maisons d'édition pour lesquelles la voie de communication est le but de toute traduction. Ces deux positions opposées rappellent aussi bien le débat autour de la possibilité de la traduction dans son essence ou la *traduisibilité ou l'intraduisibilité* (Jean-René Ladmiral), ainsi que l'idée de l'imposition des modèles de traduction lesquels à leur tour imposent les goûts et les attentes (Pierre Bourdieu et Hans Robert Jauss).

À un autre niveau, ces théories et axes révèlent également la part de création dans toute traduction, qu'il s'agisse d'une transformation de l'original ou d'une conservation de la langue de départ et de ses spécificités, il existe un aspect actif dans la traduction qui lui confère d'un côté son caractère rapprochant entre les différentes cultures et d'un autre côté une réflexion sur le Même traduisant face à l'Autre traduit. Dans le domaine poétique, un courant de la Traduction- Recréation a fait son apparition avec l'idée d'une transformation littéraire de l'original. (Courant de la Traduction-Recréation : Léon Robel in Oseki-Dépré, 1999, p.109). Ainsi, une part de créativité est- elle présente dans la traduction. Cette part pourrait figurer sur une échelle suivant le choix du traducteur : faire une imitation de l'original, une adaptation de l'original donc une transformation ou une réécriture ?

Dans les exemples donnés par Salama- Carr, il s'agit d'une certaine déformation effectuée, en ce qui concerne l'expression « faire les fous » qui remplace « être gai », il est difficile de parler d'une perte de l'aspect métaphysique causée par le cumul de cette expression. Si l'on prend la

nouvelle- dialogue dans sa totalité, le questionnement métaphysique n'est pas gommé dans la traduction de Miquel et ceci revient à plusieurs éléments : le dialogue est dès le départ constitué de questions- réponses parlant de mal être, de désirs perdus et d'hésitations, l'espace ouvert ou le parc : lieu de rencontre ou de non- rencontre réelle, le ton triste des répliques ainsi que le répertoire lexical choisi par les personnages, et l'on peut comprendre que le choix de « faire la folle » ajoute un brin de folie aux aveux livrés par la jeune femme. Dans ce sens, la « tendance déformante » décelée par Salama- Carr ne porterait pas atteinte à l'effet de sens recherché par la nouvelle : le malaise d'être ou l'image d'un cercle mystique connotée par la danse, le chant et la folie exubérante.

Ainsi, la langue arabe présente-t-elle un problème à ses écrivains : la diglossie ou l'écart entre langue écrite classique et langue parlée dialectale. Naguib Mahfouz opte pour une langue classique pour ses dialogues : une langue parlée par tout le monde arabe, mais aussi une langue qui confère un aspect abstrait aux personnages- même si Mahfouz avait réussi à les personnaliser par leur accorder chacun un répertoire sociolinguistique spécifique. Dans ce sens, la traduction des dialogues en français semble difficile où la distinction écrit /oral en parallèle à celle de langue de récit/ langue de dialogue ne pose pas de problème au niveau de la lecture et surtout elle répond aux contraintes esthétiques du sous-genre dans lequel s'inscrit la trilogie de Mahfouz : le roman réaliste. Ce qui amènerait le traducteur à opter pour une traduction « oralisante ». Quel parcours de traduction est adoptée dans la trilogie de Naguib Mahfouz (*Impasse des deux palais*, *le Palais de désir* et *le Jardin du passé*)<sup>5</sup> ? S'agirait-il d'une créativité traductionnelle ? Si l'on part de l'idée préalable que toute traduction représente quelque part une nouvelle version qui exige une nouvelle lecture du côté de la langue- cible, et que même dans le cas d'une traduction « fidèle », elle n'est *lue* qu'à travers les yeux et sous le regard du destinataire et de l'Autre avec tout ce que ce dernier représente : la sphère linguistique et socio- culturelle. À nos yeux, une traduction est toujours une comparaison. Ce qui conduit à ce que l'on considère que tout travail de traduction est créatif. Le sens donné à cette créativité peut changer d'une traduction à une autre : déformation, transformation, une imitation ou une simple adaptation, exotisation ou traduction ethnocentriste ? Donc, le qualificatif de « créatif » peut concerner tous les choix du traducteur et c'est

---

<sup>5</sup> *Impasse des deux palais* (1956), *Palais du désir* (1956), *Le jardin du passé* (1957), Livre de Poche, Jean-Claude Lattès, Traduction : Philippe Vigreux (1985, 1987, 1989).



dans ce sens-là que l'on saisit la part de créativité langagière dans ce présent article. Dans cette optique, la créativité du langage dans une traduction pourrait se positionner au niveau de la lecture laquelle recrée le monde de départ ou la sphère- source suivant ses propres codes et son propre imaginaire.

#### **4. Le dialogue de la trilogie : Impasse entre deux langues ou *objet de désir* ?**

« Pour le traducteur d'un roman, c'est souvent le dialogue en discours direct qui pose les problèmes les plus aigus, en particulier les effets de connotation : le rythme des phrases, le niveau de langue, les idiotismes, les interjections... »

Voilà ce qu'affirme V.G.Mylne dans son ouvrage « *le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute* » (Mylne, 1994, p.153). Dans la traduction des dialogues de la trilogie, le traducteur a maintenu en apparence le choix de l'auteur, celui de faire parler tous les personnages « la même langue ». La mère analphabète inverse le sujet lors d'une question tout comme son fils le professeur et philosophe. S'agirait-il alors d'une traduction « fidèle » sans aucune tentative ou tendance d'adaptation, de changement ? La lecture de la traduction française rend manifestes certains phénomènes de changement.

L'aspect « créatif » pourrait porter sur différents éléments. Dans cette partie, il s'agira d'un relevé descriptif qui amènerait à poser des questions et faire des constatations sans prétendre à des réponses ou à des jugements quelconques. Suivant cette description, le parcours traductionnel ferait émerger certains phénomènes lesquels, à leur tour, constitueraient des éléments d'une traduction plus au moins « créative ». Il sera question de quatre phénomènes et questions constatés qui diffèrent de la version originale arabe : l'oralisation par le changement de registre et niveau de langue, les trucages orthographiques ou l'effet de prononciation, le troisième phénomène concerne les notes de bas de page qui semblent être un outil important dans une traduction, une dernière observation qui pose plutôt des questions.

##### **4.1. Oralisation et jeu de registres**

Le tableau suivant montre la traduction littérale de la version originale en arabe et la traduction effectuée par la version française, il ne s'agit pas d'un relevé exhaustif :

**Traduction littérale  
de la version originale arabe**

**Traduction  
française**

*Impasse des deux palais :*

Une colère (p. 328)  
Quel discours ! (p. 330)  
Ces vilains ! (p. 336)  
Il nous a fait peur pour rien (p. 376)

Un coup de gueule (p. 464)  
ça alors ! (p. 467)  
Bande de salauds (p. 475)  
Quelle frousse ! il nous a  
fichus pour rien (p. 533)

Occupe- toi des mineurs et  
laisse moi tranquille (p. 388)  
Maudit soit ton père (p. 388)  
Où est- ce qu'ils t'ont arrêté ? (p. 425)

Occupe- toi des moutards et  
fiche moi la paix (p. 549)  
Va te faire foutre (p. 549)  
Où est- ce qu'ils t'ont chopé ?  
(p. 600)

J'ai envie d'aller uriner (aux toilettes) (p. 427)

Envie de pisser du diable (p.  
603)

Il s'est arrêté pour uriner (p. 428)  
Qu'ils sortent d'abord du camp  
d'al- Nahassine (p. 428)

Pour pisser (p. 604)  
Qu'ils foutent  
d'abord le camp (p.  
604)

*Palais du désir :*

Je n'ai pas insisté (p. 9)

Je n'ai jamais voulu  
l'embêter (p. 21)

Je te l'aurai offerte sur une chaussure (p. 138)

te pousser vers elle par la  
peau des fesses (p. 202)

*Jardin du passé :*

A uriné sur elle (p. 44)  
Dieu soit loué (p. 49)  
Quelle nouvelle ! (p. 52)  
Sauf dans des moments sataniques  
m'exciterait une fillette (p. 58)

Pissé sur elle (p. 61)  
Faut pas se plaindre (p. 67)  
ça alors ! (p. 71)  
Sauf en ces putains de où  
ferait bander une fillette  
(p.79)

Rassasie-t'en-toi (p. 98)

Gave-t'-en-toi (p. 135)

Comme il apparaît dans ce relevé comparatif, la traduction a recours aux formes syntaxiques et lexicales de l'oral. Le registre adopté pour la plupart des exemples est le familier avec des tournures vulgaires (*Va te faire foutre, Envie*

*de pisser du diable, Bande de salaud, putains de moments où me ferait bander*) et une forme argotique (*occupe toi des moutards*). La construction orale *faut pas se plaindre* vient remplacer le *Dieu soit loué* de l'original, ce qui peut revenir à un choix de non-répétition car la phrase contient un deuxième *Dieu soit loué* dans l'original, le traducteur ayant opté de ne pas introduire *Dieu soit loué* deux fois dans une même phrase. Cette expression constitue une pratique discursive plutôt fréquente dans les dialogues de la trilogie, tout comme *Satan* ou *Maudit soit Satan*. Or, la traduction a gommé *Satan* dans *moments sataniques* pour le remplacer par une tournure plutôt vulgaire *putains de moments*. Si l'on revient aux développements de Salama –Carr, cette traduction « oralisante » constituerait plutôt une tendance déformante, celle de la *vulgarisation* où s'opère une confusion entre l'oral et la langue parlée. Cependant, il est vrai qu'elle ne parle de *déformation* que quand il s'agit d'un cumul de ces exemples, or dans la trilogie, ces tendances surgissent plutôt sans prendre le dessus sur la tendance générale, celle d'une langue plus au moins commune à tous les personnages.

#### **4.2. Trucages orthographiques : effet de prononciation**

Dans un dialogue romanesque, le recours à des « effets spéciaux » qui créent une illusion du verbal réel est un procédé fréquent. La représentation de l'oral pourrait s'opérer au niveau des parlures des personnages et ceci étant soumis à une visée ou à une certaine idéologie du texte préconçue par l'auteur. Les trucages orthographiques soulèvent toute l'idée d'un « écrit standard » représentant la norme face ou contre une langue parlée laquelle est moins valorisée. Dans le roman, l'intervention de ces trucages joue un « rôle désignatif d'appartenance sociale ou géographique » des personnages. (Lane-Mercier, 1989, p.165)

Dans la traduction des dialogues de la trilogie, ces trucages interviennent sous forme d'une dissémination plutôt que d'une certaine revendication d'un quelconque réalisme linguistique. Soit le relevé suivant :

##### *Impasse des deux palais :*

- si t'es malin (p.172) : élision vocalique de u dans tu
- t'emballe pas (p.196) : suppression de ne de la négation
- hein (p.197) : interjection ajoutée
- te fais pas de mauvais sang (p.198) : suppression de ne
- t'es un chef (p.189) : élision de u dans tu
- elle est pas tombée (p.198) : suppression de ne
- comme j'te pousse (p. 408) : élision de e dans je
- bah ! tu n'peux (p. 508) : interjection ajoutée et élision de e dans ne
- le v'là (p. 537) : élision de /wa/

- l'cœur (p.537) : élision de e dans le
- je me suis pas arrêtée (p.537) : suppression de ne
- c'te bonne blague (p.539) : élision de /Σ/

*Palais du désir :*

- hein ? (p.204) : interjection ajoutée
- t'es tranquille (p.234) : élision de u dans tu

*Jardin du passé :*

- t'es pas tout seul (p.194) : élision de u dans tu et suppression de ne
- quoi que, p'tit monsieur à sa mère (p.150) : élision de e dans petit

Ces exemples relevés n'appartiennent qu'au choix de la traduction, si l'on cherche qui est concerné par ces trucages, nous remarquons qu'il s'agit pour la plupart de Khadija la sœur analphabète et moqueuse, mais ils concernent également la servante tout comme le fils bourgeois d'une famille cultivée, ainsi que l'almée. Pourquoi ces personnages sont choisis par le traducteur pour répondre à un certain réalisme linguistique ? La réponse est difficile à trouver quand il s'agit de quelques tentatives d'adaptation ou plutôt d'une modification un tant soit peu modeste.

#### **4.3. Les notes de bas de page**

Les notes de bas de page constituent un mode énonciatif paratextuel qui, dans le cas d'une traduction, relèvent de l'allographie authentique suivant la définition de Genettes (Genettes, 1987, p.324). Les notes, en général, relèvent soit « *du texte soit du hors- texte ou de l'entre- deux* ». Dans une traduction, il pourrait être question du texte quand la note est indispensable voire urgente pour la lisibilité du texte. En fait, il ne s'agit pas ici de savoir si la note de bas de page appartient ou non au texte mais plutôt d'étudier ce qu'elle représente dans le parcours traductionnel : Quelle sorte d'outil représente le traitement des notes de bas de page ? S'agirait- il d'un moyen de « déformation »- dans le sens d'une tendance déformante ? Où est la part de créativité dans le choix de « ce qui est à noter » ? Créativité ou fabrication d'une autre lecture ? L'étude des notes de bas de page est importante dans la mesure où elle informe tant sur la traduction, voilà pourquoi, nous avons opté pour une étude étendue des notes où c'est l'ensemble des notes de toute l'œuvre qui sera prise en compte, ce qui semble plus intéressant que de se contenter des notes des dialogues.

En premier lieu, il s'agit de relever les notes en les regroupant sous des thématiques générales au nombre de onze. Le nombre des notes peut ne pas être exacte par simple omission. Ensuite, il sera question d'étudier la façon avec laquelle ces notes se présentent, mais aussi ce qui paraît poser problème dans le traitement des notes par le traducteur.

Les notes de bas de pages dans la trilogie de Mahfouz portent sur les thèmes suivants :

- Le religieux : 53 notes de sourates coraniques, de fêtes religieuses, de personnalités connues et des codes et savoirs religieux partagés : *Verset du trône, Hanbalisme, Al-Hussein, Sourate XXX...*
- Le culturel : 37 notes de codes culturels partagés, de fêtes, de moyen de transports, de pratiques discursives, de personnages culturels, de proverbe et de formules d'appel : *L'ambassadrice Aziza, cinq dans l'œil, Suares...*
- Le politique : 36 notes de dates et événements politiques, de personnalités politiques, de partis et de journaux politiques : *Wafd, Saad Zaghloul, Liwa, Sir Reginald...*
- L'artistique : 26 notes de titres de chansons, de noms de chanteur et d'almée, de notes et d'instruments musicaux : *La Bomba, Barhoum, Al Hamouli, daraboukka...*
- Le spatial : 26 notes de lieux connus et de quartiers : *Bay el Qassrayn, Hidjaz, Palais Abdine...*
- L'alimentaire : 22 notes de plats, de pâtisseries, des restaurants et salons de thé connus : *Groppi, Mouloukkiya, Konafa, Mezzé...*
- Le littéraire : 22 notes de titres de recueils et de noms de poètes, de vers et d'allusions littéraires : *Ahmad Chawqi, Diwane de la Hamasa...*
- Les nuances de sens et rappels : 12 notes d'explication et de rappel.
- L'historique : 10 notes de dates et événements historiques.
- Les « en- français- dans- le- texte » : 5 notes.
- Le vestimentaire : 4 notes : *Mélayé, Djoubba...*

#### A. Exotisation- explicitation, ajouts et suspension

L'observation de ces notes renvoie à la « tendance déformante » dont a parlé Salama- Carr, celle de l'exotisation- explicitation. Il s'agit de garder des termes locaux- mais exotiques pour le destinataire francophone, en les explicitant par des notes, tendance plutôt dominante dans les traductions françaises de Mahfouz. Cette tendance intervient au niveau du récit comme celui du dialogue. Si l'on procède à une observation descriptive des notes, nous aurons quelques constatations. Certains thèmes se distinguent par une quantité informationnelle plus importante que d'autres, comme celui de l'alimentaire où plats et pâtisseries ont leurs ingrédients et dans certains cas la recette : *La basboussa* : Pâtisserie faite de farine, de beurre fondu, de sucre et d'huile (Impasse des deux palais, p.70). *Konafa* : plats de vermicelles faits de fleur de farine, frités dans du beurre et sur lesquels on verse du miel fondu

(Impasse des deux palais, p.624). Le plat de *Mouloukhiyya* dispose de deux notes différentes, une au premier tome où il s'agit d'une anecdote concernant le plat et une autre au deuxième tome qui ajoute des informations concernant les ingrédients et la recette. *Mouloukhiyya* : est l'autre plat national égyptien avec le *foul*. Il s'agit d'une soupe de gombo, dont on dit que le calife fatimide al-Hakim en avait fait interdire la préparation pour son odeur (Impasse des deux palais, p.57). *Mouloukhiyya* : La corette. Plante mucilagineuse, dite aussi guimauve potagère ou guimauve des juifs, cultivée pour ses feuilles qui sont alimentaires, que l'on sèche, broie et prépare en soupe ou avec du riz. C'est le plat national égyptien (Le nom désigne à la fois la plante et le plat). (Palais du désir, p.54).

Cette quantité informationnelle n'est pas exhaustive dans le cas de certaines notes appartenant au thème religieux où les sourates coraniques sont indiquées par leur numéro seulement ou leur référence dans le Coran sans citation des sourates : ex. Coran, Sourate XXX, 1, 2. (Impasse des deux palais, p. 629)

La *Basmala* est un exemple d'une note plus au moins « suspendue » par trois points de suspension dans toute la trilogie. Dans les trois notes consacrées à la *Basmala*, l'information est la même : *Basmala* : nom donné à la formule qui ouvre la quasi-totalité des sourates du Coran (*Bismi-l-lahi...* : « Au nom de Dieu... ») (Impasse des deux palais, p 641). Et ailleurs dans le deuxième tome (Palais du désir, p 168) : *Basmala* : Même note avec les mêmes trois points de suspension, lesquelles ne continuent pas la formule : *Bismi-l-lahi-l-rahman-l-rahim* : Au nom de Dieu le Bon et le Miséricordieux. La troisième note dans le troisième tome répète la même information en ajoutant une autre concernant la mise en forme de la *Basmala* : nom donné à la formule qui ouvre la quasi-totalité des sourates du Coran (*Bismi-l-lahi...* : ...Au nom de Dieu...), et que l'on suspend en certains lieux calligraphiée et encadrée. (Jardin du passé, p. 22). Il ne s'agit pas ici de la même suspension, alors que le traducteur a décidé de suspendre sa note en ne pas achevant la *Basmala*, l'autre suspension désigne les cadres accrochés dans des maisons et dans des cafés.

### *B. Apparition et disparition*

D'autres exemples des notes présentent un changement dans le traitement de la traduction de ce mode énonciatif spécifique où des termes locaux appartenant au thème du vestimentaire- sont explicités par des notes lors de leur deuxième voire troisième apparition. Les deux termes *Mélayés* et *Galabiyé* sont cités en italique dans le premier tome à la page 105, *Mélayé* est aussi cité deux fois en italique à la page suivante et une quatrième fois à la page 107 sans aucune note d'explicitation. Or, d'autres signes vestimentaires sont explicités : *abayé* (Impasse des deux palais, p 58) et *châle* (p 61). Ce n'est qu'au deuxième tome à la page 119 que le terme *Mélayé* refait apparition en

italique et il a donc le droit à une note : *Mélayé* : Grand voile noir de femme qui enveloppe le corps de la tête au pied.

### C. Horizon français d'attente

La note sur la nuit de destin se caractérise par un effet d'orientation exprimé par la ponctuation ou les deux guillemets : La nuit de destin : la nuit de destin est celle des dix dernières nuits du mois de ramadan pendant laquelle, suivant la tradition musulmane, le Coran est « descendu » du ciel supérieur dans le ciel inférieur, le plus proche de la terre. (Impasse des deux palais, p. 645). La même note se répète au deuxième tome avec les mêmes guillemets pour « descendu », ce qui crée un effet de point de vue qui concerne le traducteur où mettre entre guillemets équivaut à une distanciation vis-à-vis de l'idée exprimée.

La présence du destinataire réside au préalable dans le choix d'une traduction exotisante où l'axe part des yeux d'un étranger qui découvre vers un étranger à être découvert sans essai d'universalisation du texte ou en quelques sortes de réduire la distance en réduisant la tendance à l'exotisation, ce qui constitue toujours un choix de traduction qui lui est libre. Une autre présence du destinataire existe dans l'absence d'une note concernant la chanteuse Oum Kalsoum alors que d'autres grands chanteuses et chanteurs ont le droit à une note explicative comme Mounira el Mahdiyya et Mohammad Abdel Wahab, ce qui peut revenir à un présupposé où la traduction estime que le destinataire n'a pas besoin d'une note dans le cas de Oum Kalsoum. La France existe aussi dans les notes: Pour le journal *Liwa* : le *Liwa* publiait une édition en français, Hafez Ibrahim... traducteur en arabe des *Misérables*, Mustapha Lutfi al Manfaluti... ses adaptations d'œuvres d'auteurs français comme A. Dumas fils, François Coppée, Bernardin de Saint- Pierre (son adaptation de *Paul et Virginie* connaîtra un immense succès en Egypte). Viser le destinataire est un choix légitime du traducteur qui répond à l'« horizon d'attente » ou « le système de référence propre aux lecteurs » (Jauss, 1978, p.54).

### D. Destinataire en attente

D'autres exemples de notes ne prennent pas forcément en considération le destinataire. Le fait qu'une épouse soit récalcitrante est explicité par une note : un homme mécontent de sa femme pouvait la faire enfermer dans une maison privée, en ville, et la faire surveiller par la force publique (Impasse des deux palais, p 548), tout comme dans la phrase « soit je la répudie, soit je la ramène à la maison de l'obéissance », cette dernière est explicitée par une note : Sic. Métaphore courante en arabe désignant la maison conjugale (Impasse des deux palais, p 549). En fait, la maison conjugale dont parle le traducteur est la même maison qu'il avait évoquée dans la première note sur

une épouse récalcitrante, mais la question ne concerne pas l'exactitude de la note que de signaler le fait qu'une autre phrase (abordant la répudiation d'une épouse) aurait pu se doter d'une note, ce qui n'est pas le cas. Il s'agit de la réplique de l'époux : Disparais de ma vue ! Tu es répudiée !... Répudiée !... Répudiée ! (Palais du désir, p.405). Ici, il n'y a pas de note, cependant la répétition par trois fois du terme « répudiée » pourrait se traduire par un lecteur français ou occidental comme une sorte de discours hystérique lors d'une dispute entre un mari et sa femme ; une hystérie qui le pousse à répéter le même mot. Ce qui ne représente aucune bizarrerie pour un lecteur arabe et surtout musulman, lequel sait qu'il s'agit d'une vraie répudiation de la femme où la parole constitue une arme: le terme « répudiée » multiplié par trois équivalait une répudiation légitime. Le résultat de cette répétition serait que la femme « normalement » ne devrait pas retourner à la maison conjugale, ce qui est le cas dans le récit où l'épouse parle à sa voisine : Non, ce n'est plus ma maison ! S'exclama Maryam, puisque ce bon monsieur m'a répudiée ! (Palais du désir, p 407). Il est probable que le lecteur occidental comprendrait que Maryam est répudiée mais le processus de « trois fois » semble plus difficile à comprendre pour un lecteur non renseigné de manière générale sur les pratiques sociales et culturelles de la sphère arabe.

#### *E. Le Prophète dans les notes de bas de page*

Les notes de bas de page qui abordent le Hadith - Dits et actes du Prophète Mohammad et de ses compagnons transmis par des *Isnad* ou chaînes de transmissions, un recueil qui a fait l'objet d'une science de Hadith- peuvent poser problème au niveau informationnel. Par comparaison à l'œuvre littéraire de Diwan de la Hamasa, laquelle dispose d'une note explicative à chaque apparition, les hadiths ont le droit parfois à une note explicative et d'autres fois le traducteur se contente de signaler le genre de propos en ne mettant que : Hadith. Ce qui peut revenir à un présumé qui estime que le destinataire comprend bien de quoi s'agit-il. Certains hadiths sont non attestés dans le sens où certains propos accordés au Prophète sont rejetés par les transmetteurs qui jugent de la véracité ou non de ces dits. Dans un dialogue de la trilogie, une réplique est signalée comme un hadith par le traducteur alors que d'ordinaire il s'agit plus d'une maxime populaire courante dans la sphère arabe : Si tu n'as pas honte, fais ce que tu veux ! (Palais du désir, p 138) où une note signale par hadith cette maxime, laquelle est dans la réplique suivie par une allusion à un hadith attesté : Dans la villa, la honte n'existe pas (le hadith original est : en science et religion, la honte n'existe pas). Cependant, il n'existe pas de note pour ce hadith déformé. Il faudrait également ajouter que cette absence de note gomme un trait d'humour créé par la déformation du hadith où la science et la religion sont



remplacées par la villa. Il est certain que le choix du traducteur revient à la difficulté de la traduction elle-même quand il s'agit de spécificités culturelles et de savoirs partagés entre une communauté étrangère aux destinataires visés. Ce choix est compréhensible dans la mesure où même la présence d'une note ne produit pas l'effet recherché dès le départ par l'auteur de la version originale. Ce qui est le cas de la note de bas de page qui précise : titres de chansons pour plusieurs chansons, cependant une de ces chansons se distingue des autres par son histoire et son contexte : une chanson qui a été chantée par les habitants de la Médine lors du voyage du Prophète Mohammad de la Mecque à la Médine, et pour le recevoir, ils lui ont chanté : la lune vient nous éclairer... ce même titre est utilisé dans la version originale de la trilogie pour des buts ludiques visant un effet humoristique, lequel ne pourrait pas se faire saisir par un lecteur occidental même avec une note qui explique le trait d'humour et ceci revient à la nature même du phénomène de l'humour : frapper les esprits sans passer par une explication qui rend fade l'effet recherché.

L'observation de ces notes se veut descriptive sans fournir aucun jugement sur la façon avec laquelle les notes sont organisées, il est à noter que la tendance est à l'exotisation, la traduction opte pour une posture qui va de l'un à l'autre étranger avec des choix d'une information qui varie entre un terme à un autre, pourquoi ce choix ? Il s'agit moins de répondre à cette question que de procéder à une description de ce phénomène, laquelle pourrait mettre une lumière sur la part de créativité dans la traduction, une part qui balance entre tendance déformante et choix effectués répondant à une certaine visée traductionnelle. Ces choix qui traversent plusieurs tendances : exotisation-explicitation, ajout et suspension, apparition et disparition de note, présence et absence du destinataire ainsi que de certaines informations.

#### **4.4. Interrogation ?**

Un dernier exemple est à citer puisqu'il suscite une interrogation qui reste sans réponse, il s'agit de tout un changement effectué par la traduction lors d'une réplique dans un des dialogues de la trilogie, soit l'exemple :

« À ces mots, Ahmed Abd el- Gawwad fit signe à Gamil al- Hamzawi d'apporter le cadeau du cheikh, en s'exclamant radieux :

- Remettons- nous en à Dieu ! » (Impasse des deux palais, p. 67)

Il s'agit du dialogue entre le cheikh Metwalli et Ahmed Abd el-Gawwad où ce dernier se trouve accusé de manquement à ses devoirs religieux puisqu'il boit de l'alcool et passe une vie nocturne de plaisirs interdits. Après avoir offert le

cadeau au cheikh, Abd el- Gawwad lui dit, dans le texte arabe : « *fī sehhitak* : À ta santé ! ». L'effet humoristique de cette réponse peut être saisi par le destinataire occidental, or, la traduction décide de changer complètement cette intervention qui devient : « Remettons- nous en à Dieu ! ». Il est difficile de savoir pourquoi le traducteur a voulu changer la réplique qui ne poserait aucun problème de compréhension au niveau de la lecture.

D'autres exemples de ce genre ont été repérés dans la trilogie où il existe une traduction libre qui supprime et change ou qui ajoute et invente ce qui n'est pas dans le texte source, comme un certain *five o'clock* (Impasse des deux palais, p.586). Un anglicisme qui s'ajoute dans la traduction française et qui est réussi car il crée un effet humoristique (l'intrusion d'un anglicisme dans les vieux quartiers du Caire), un effet qui n'est probablement pas saisi par un lecteur français et francophone, mais par un lecteur arabophone qui est en train de lire la traduction française.

### **Conclusion**

Le point de départ de cet article était la diglossie de la langue arabe qui conduit les romanciers à faire un choix dans l'écriture du dialogue. La soumission du dialogue de Mahfouz à « l'opération traduisante » française révèle des tendances diverses, que subit le dialogue ? L'étude de près du corpus rend manifestes les constatations suivantes :

- Une oralisation- vulgarisation due à un jeu sur les registres de langue : tendance qui ne domine pas.
- Une modeste invention de parlures : tendance qui ne domine pas.
- Un jeu sur les notes de bas de page : un mode qui domine dès le début jusqu'à la fin de la trilogie.
- Un changement complet d'intervention et des ajouts libres.

Si l'on constate ces tendances de première vue, nous remarquons qu'il s'agit de modestes modifications, adaptations et changements. Où réside la part de créativité dans cette dissémination effectuée par la « machine traduisante » ? Et pourquoi machine ? Si la traduction recrée l'Autre et refait son monde suivant ses propres goûts et ses attentes, il semble d'après tous les exemples cités que la traduction dans les dialogues de la trilogie ne procède pas à une création d'un autre dialogue, plus qu'une créativité du langage traductionnel, nous pouvons parler d'une fabrication voire d'un bricolage d'un « monde dialogal ». En fait, l'oralisation effectuée paraît non uniforme et n'est pas soumise à un système ordonné de traduction, ces cas apparaissent de temps en temps. Ce qui va de même pour l'invention des parlures qui semble arbitraire (une servante et un bourgeois prononcent de la même manière « de temps en temps »). L'étude des notes de bas de page fait émerger un jeu qui balance

entre absence et présence, suspension et quantité informationnelle importante avec la volonté d'une permanente exotisation jusqu'au bout de la trilogie. La traduction semble hésiter : oraliser ou garder la forme d'origine ? celle-ci est maintenue sauf que des tentatives de changement et d'adaptation traversent l'œuvre et c'est cet aspect passager des modifications et petites inventions qui permet de parler d'un bricolage d'un autre dialogue et non d'une création. Dans « création » il y a « fabrication » mais aussi « illusion ». La traduction du dialogue de la trilogie semble se positionner entre plusieurs places : la volonté de « parler arabe », de « préciser qu'il s'agit de l'arabe », de « faire lire en français », de « remodeler l'arabe », de « parler français »... C'est là une grande illusion ou une créativité décousue d'un langage dialogal, voire une création d'un langage dialogal décousu. Enfin, si le paradigme de l'orientalisme ou - bien approfondi et développé par Edward Said- existe dans les œuvres françaises, il n'est pas loin d'être présent aussi dans les traductions françaises des œuvres arabes où un certain orient est créé par l'occident.

#### Références bibliographiques :

- BALLARD M. (Textes réunis, 2000), *Oralité et Traduction*, Artois Presses universitaires.
- BERQUE J. et CHARNAY J.P. (1967), *L'ambivalence dans la culture arabe*, Paris Éditions Anthropos.
- GENETTES G. (1987), *Seuils*, Éditions de Seuil, Paris.
- IBN KHALDOUN, (779), *Al- Moukaddimma*, Alami édition, Beyrouth, Liban.
- JAUSS H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Tel, Gallimard.
- LADMIRAL J.R. (1979), *Traduction : théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- LAGRANGE F. (2003- 2004), « l'invention de l'arabe romanesque » in Qantara n°50-51, Éd de l'Institut du Monde Arabe.
- LANE-MERCIER Gillian (1989) *la parole romanesque*, Presses universitaires d'Ottawa, Éditions Klincksieck, Paris.
- MAHFOUZ N.
- *Impasse des deux palais* (1956), *Palais du désir* (1956), *Le jardin du passé* (1957), Livre de Poche, Jean-Claude Lattès, Traduction : Philippe Vigreux (1985, 1987, 1989).
  - *Le jour de l'assassinat du leader* (1989), Sindbad/Actes Sud, Traduction : André Miquel.
- MOUSSA N. (1988), *Al Izdiwajiyya fi l'arabiyya*, Majmaa' all lougha l'arabiyya l ordoni, TPN.
- MYLNE V. G. (1994), *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas.
- OSEKI-DÉPRÉ I. (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin.

- OUTHMAN B. (2000), *Wathifat ell lougha fi l khitab e rriwa`i l waki`i ind Najib Mahfouz*, Moufam Édition, Alger.
- RULLIER- THEURE F. (2001), *Le dialogue dans le roman*, Hachette, Paris.
- SAID E. (1985), *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Gallimard, Paris.