



HAL
open science

Propositions pour une analyse linguistique d'un texte traduit

Mansour Léda

► To cite this version:

Mansour Léda. Propositions pour une analyse linguistique d'un texte traduit. SHS Web of Conferences, 2012, http://www.shs-conferences.org/index.php?option=com_article&access=doi&doi=10.1051/shsconf/201201003. <hal-00741575>

HAL Id: hal-00741575

<https://hal.science/hal-00741575v1>

Submitted on 15 Oct 2012

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.



HAL Authorization

Propositions pour une analyse linguistique d'un texte traduit

Mansour, Léda

MoDyCo UMR 7114, Paris Ouest Nanterre La Défense

ledamansour@hotmail.com

Interpréter et analyser, sur la base de faits de langue, un texte traduit constitue le cœur de cet article. L'on réfléchira sur les éléments qui construiraient une méthode d'analyse d'un texte qui est traduit. La méthode d'analyse sera fortement liée aux problèmes et questions posés par l'acte traductif. Ainsi, si le traduire est un point de départ de cette analyse, l'objectif est de dépasser les effets de la traduction sur la lecture du texte ; celui-ci peut être « libéré » des effets de sens qui lui sont imposés.

Le texte traduit mis à l'épreuve est *La Trilogie du Caire* de Naguib Mahfouz, texte publié dans les années 50 du siècle précédent. Sa langue d'origine est l'arabe, notre corpus étudié est sa traduction en français, publiée dans les années 80.

Comment un lecteur francophone, ne connaissant pas la langue arabe, peut comprendre et interpréter *La Trilogie* ? Faudrait-il élargir ses connaissances, dites « culturelles » et/ou linguistiques, afin de « mieux » saisir les effets de sens suggérés dans le texte ? Enfin, serait-il possible d'effectuer une analyse textuelle se basant sur le seul texte et dépassant tous les éléments extérieurs au texte ?

Pour répondre à ces questions, nous présentons les éléments constitutifs de notre méthode d'analyse :

Dans le cas de *La Trilogie*, il a fallu étudier un premier niveau qui est le paratextuel constitué de l'épître et du péri-texte. Pour le péri-texte, il s'agit de l'étude des préfaces des deux éditions du texte. Concernant l'épître, il est question d'entretiens avec l'auteur, des interprétations sur l'œuvre de Mahfouz à travers lectures critiques, commentaires et gloses, on peut parler ici d'éléments méta-textuels.

Au niveau du texte, une étude est faite des effets de la traduction dans les notes de bas de page, mais aussi dans le corps du texte. Les notes sont considérées comme appartenant au texte français du fait de leur fonction d'orientation (construction) du sens. Ensuite, l'analyse s'achemine vers une analyse du seul texte, dans ce qu'il a de singularités linguistiques et textuelles, en s'affranchissant du paratextuel et des effets de la notation.

Ces éléments d'analyse permettent ainsi de faire « une sortie » du texte vers d'autres contextes d'interprétation afin de mieux s'en détacher. Comme il a été dit ci haut : « il a fallu » travailler le paratextuel ; cette obligation provient du seul acte de traduire que l'on va étudier en détail afin de comprendre la raison pour laquelle une sortie du texte est effectuée. Autrement dit, c'est la traduction même qui conduit vers une réflexion sur une analyse textuelle incluant texte et hors-du-texte, pour arriver à repenser le texte traduit (*La Trilogie*) comme uniquement un texte.

Par ailleurs, les questions développées ne sauraient pas être d'ordre traductologique : il ne s'agit pas de savoir si la traduction est fidèle ou non, si la démarche traductive est créative ou non, mais les éléments de traduction sont convoqués par l'analyse du texte et non l'inverse. En effet, si la problématique de la traduction émerge, ce n'est qu'à travers l'étude des faits de variation sociolinguistique (l'oral dans l'écrit), des phénomènes de dialectalisation, des implications d'ordre énonciatif du sujet traducteur et des instructions textuelles d'orientation du sens. La description linguistique de ces effets de traduction amène à une réflexion sur une méthode d'analyse des textes traduits tout en visant le dépassement de ces mêmes effets. Cette méthode investit des faits de discours rapporté comme le discours direct, en plus de phénomènes de reprise et de postures métalinguistiques.

1 Le paratextuel

L'étude du paratextuel rend manifestes différents paradigmes dans la lecture de *La Trilogie* : un point de vue comparatif et contrastif, des tendances d'oralisation et de dialectalisation dans le texte même, et une certaine orientation du sens du texte au moyen d'une orialisation (cairote) du texte.

1.1 Approche comparative

Les interprétations et commentaires de l'œuvre de Mahfouz, tout comme les préfaces de *La Trilogie*, sont principalement fondés sur une approche comparative, Mahfouz est souvent comparé à l'école réaliste franco-russe du 19^{ème}, ce qui invite critiques et linguistes à appréhender le texte selon un point de vue contrastif. De plus, les critiques littéraires arabes et occidentaux lisent *La Trilogie* selon les « codes » du sous-genre réaliste : l'œuvre serait réaliste racontant une saga d'une famille cairote avec un arrière fond historique, sociologique et politique du début du 20^{ème} siècle jusqu'aux années 50. Siza Qassem a fait une étude de « critique comparative » entre Mahfouz et des auteurs tels Balzac, Flaubert, Zola, Mann et Galsworthy, non sans ajouter à la liste Joyce, Proust et Woolf.

Ce point de vue comparatif n'est pas contesté, néanmoins, cela enferme le texte dans une éventuelle linguistique contrastive qui comparerait, par exemple, les dialogues de *La Trilogie* à des façons de parler « réalistes », ou bien qui chercherait dans le texte ce qui peut relever d'un « effet du réel » ; cet effet du réel a été développé par Hamon (1982) qui s'interroge sur l'existence même d'un « récit réaliste » au-delà des exemples d'auteurs franco-russes du 19^{ème} siècle. Ce réalisme attribué à notre corpus peut être lié à une autre tendance caractérisant cette fois la traduction : l'oralisation et la dialectalisation du texte.

1.2 Oralisation/Dialectalisation/Diglossie

La langue arabe se caractérise par un phénomène de diglossie qui distingue entre une langue écrite dite classique et une langue parlée en lien avec le dialecte de chaque pays arabophone. Ainsi, certains romanciers de langue arabe estiment qu'il serait impossible d'écrire un roman réaliste alors que l'on ne transforme pas les dialogues, par exemple, en dialectal et en langue parlée. Cette idée, non seulement, sous-entend que le réalisme verbal est un critère principal de délimitation générique, mais surtout elle marque la confusion faite entre la construction romanesque d'un réalisme verbal – lié à un style du narrateur ou à celui de l'œuvre ainsi qu'aux enjeux et projets narratifs –, et entre des « façons de parler » qu'on peut appeler des « conversations courantes » dans la réalité externe et sociolinguistique de la sphère géographique arabe.

Le narrateur de *La Trilogie* a écrit la totalité de son texte, dialogues inclus, en arabe classique – tout en simplifiant la syntaxe de cet écrit. La diglossie ne pose aucun problème pour lui, étant donné que l'oral dans l'écrit relève avant tout de *l'écrit*. Paradoxalement, l'instance traductive décide, dans la version française, de procéder à un travail, non systématique, d'oralisation dans les dialogues au discours direct de *La Trilogie*. Aussi, une certaine dialectalisation est effectuée au niveau du texte, voire dans certaines notes de bas de page. Il est probable que le traducteur estime qu'une œuvre réaliste, souvent comparée à celle de Zola et de Balzac, devrait introduire des variations sociolinguistiques dans ses dialogues. Les exemples sont nombreux, il s'agit d'oralisation et de jeu sur les registres dans les dialogues où nous repérons les transformations d'un :

- « Une colère » en un « coup de gueule » (*Impasse des deux palais*, p.464)
- « Ces vilains » en « ces bandes de salauds » (*Impasse des deux palais*, p.475)
- « Maudit soit ton père » en « Va te faire foutre » (*Impasse des deux palais*, p.549)
- « Quelle nouvelle » en « ça alors ! » (*Palais du désir*, p.71)
- « Sauf dans ces moments sataniques où m'exciterait une fillette » en « sauf dans ces putains de moments où me ferait bander une fillette » (*Palais du désir*, p.79)

Nous avons également des trucages orthographiques afin de créer un effet de prononciation comme :

- Si t'es malin (*Impasse des deux palais*, p.172) : élision vocalique de « u » dans « tu »
- T'emballe pas (*Impasse des deux palais*, p.196) : suppression du « ne » discordantiel de négation
- Hein (*Impasse des deux palais*, p.97) : interjection ajoutée
- Le v'là (*Impasse des deux palais*, p.537) : élision de /wa/
- L'cœur (*Impasse des deux palais*, p.537) : élision de « e » dans « le »

Ces cas apparaissent « de temps en temps », ainsi nous parlons de tendances, elles ne se basent pas sur une distribution pertinente et pré-réfléchie ; à savoir tel locuteur appartenant à tel statut social pourrait avoir un registre plutôt familier – voire vulgaire dans certains exemples. Il est question d'une distribution quasi arbitraire où l'on attribue à un bourgeois et à une femme de ménage le même effet de prononciation.

Un autre phénomène est celui de la dialectalisation dans le texte même. Il existe dans le texte français un maintien fréquent des termes locaux en arabe, et surtout des termes qui appartiennent au dialectal égyptien. Si on prend les termes de « abayé », « mélayé », « galabbiyyé », ce sont certes des termes qui appartiennent au dialectal, mais l'on ne comprend pas pourquoi en français on a le phonème /é/ final, ou le phonème /j/ ou encore le [ga] à la place de [ʒa], ce qui oriente vers une prononciation dialectale égyptienne, alors que dans le texte arabe on lit Mila'a, Jilbab et 'Aba'a : une prononciation qui est celle de l'arabe classique avec lequel *La Trilogie* a été écrite.

Cette dialectalisation est aussi opérée dans les notes et bas du texte où l'on lit dans la note sur l'instrument de la *darabukka* une précision mise entre parenthèses : « (ou *derbouka* au Maghreb) » (*Impasse des deux palais*, p.137). Aussi, pour la note sur la *djoubba*, on lira entre parenthèses « (ou *goubbâ*) » (*Impasse des deux palais*, p.19). En fait, pour les notes sur *darabukka* et *djoubba*, la dialectalisation du traducteur n'est pas conforme à l'égyptien, mais au maghrébin. Il le précise lui-même quand il ajoute : ou *derbouka* au Maghreb, alors que pour *djoubba*, ce qu'il met entre parenthèse « (ou *goubbâ*) » est bien la juste prononciation conforme au dialectal égyptien. Le fait de prononcer le /j/ par /dj/ serait en usage dans la sphère linguistique maghrébine, et non égyptienne.

Ces tendances traductives peuvent rendre manifeste la propre lecture du traducteur qui supposerait que : *La Trilogie* est un texte réaliste, mais comment « faire réel » dans le cadre de la langue arabe « diglossique » ? Comment rendrais-je un effet réaliste dans le texte français, puisqu'on dit souvent que Mahfouz serait un Zola ?

2 Le paratextuel et le texte

Les notes de bas de page sont censées être le guide du lecteur, et sont souvent considérées hors-du-texte. Ce qui n'est pas le cas de notre corpus où les bas de page feraient partie du texte du fait de leur fonction d'orientation du sens. Ce qui est censé être en marge du texte n'est pas si marginal.

2.1 Les bas du texte : orientation et Effet-Orient

L'étude du système de notation dans la traduction de *La Trilogie* souligne l'hypothèse selon laquelle l'instance énonciative qui est le traducteur procède à la construction d'un « discours du traducteur » dont la fonctionnalité est d'exercer une quasi-autorité interprétative. Le lecteur francophone ne peut pas négliger les 252 notes de *La Trilogie* en français.

Les thèmes de ces notes sont assez liés à des faits et codes « culturels ». Le religieux (53 notes), le culturel (37 notes), le politique (36 notes), l'artistique (26 notes), le spatial (26 notes), l'alimentaire (22 notes), le littéraire (22 notes), l'historique (10 notes), les « en- français- dans- le- texte » (5 notes) et le vestimentaire (4 notes).

Ces différents thèmes se centrent sur des faits et codes culturels qui ne sont pas sans créer un certain *effet-orient*, il est question d'exotiser le texte, et le cas échéant de l'orientaliser pour le rendre ainsi plus égyptien qu'il ne l'est dans sa version originale. Nous ne sommes pas loin du paradigme orientaliste développé par Edward Saïd ; l'orient créé par l'imaginaire occidental littéraire, institutionnel et politique, ainsi l'acte de traduire peut aussi imposer au texte d'origine une nouvelle coloration « culturelle ».

Outre leurs thématiques, ces notes se caractérisent par deux tendances : la quantité informationnelle inégale et leur mode d'apparition. Au plan quantitatif, toutes les notes n'ont pas le même traitement, certaines se distinguent par une quantité d'informations plus importante que d'autres, comme celui de l'alimentaire où plats et pâtisseries ont leurs ingrédients et dans certains cas la recette :

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).

Or, 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 :

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 deuxième tendance est celle de l'apparition des notes. Il existe des termes locaux – appartenant au thème du vestimentaire – qui sont explicités par des notes lors de leur deuxième voire troisième apparition. Les deux termes *Mélayés* et *Galabiyyé* 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.

Les notes participent également à la construction du discours du traducteur où son point de vue se fait glisser au moyen des « entre parenthèses », des « entre guillemets », des « sic », des points d'exclamation et des « cf ». Par exemple, pour la note de la nuit du destin, le traducteur met entre guillemets le terme « descendu » :

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). Les guillemets créent un effet de point de vue où mettre entre guillemets équivaut à une distanciation vis-à-vis de l'idée exprimée.

Par conséquent, l'analyse du paratextuel dans l'espace des notes permet de parler d'une construction du discours du traducteur, qui n'est pas loin du « personnage du traducteur » développé par Peytard (1987). Avant d'être traducteur, ce dernier est lecteur (Ladmiral, 2002). Voilà pourquoi, nous avons préféré

placer les effets de sens posés par les notes comme faisant partie du texte ; le lecteur francophone est guidé dans sa compréhension. Cette analyse peut aussi se compléter, pour ce même lecteur, avec celle de la préface qui constitue d'ordinaire le premier pas vers une compréhension du texte. La préface de *La Trilogie* fait des parallélismes entre Mahfouz et des auteurs réalistes, et va jusqu'à faire un parallélisme avec les *Mille et Une Nuits* du fait que le texte raconte les détails de la vie cairote avec des descriptions des quartiers du Caire.

Ainsi, dès lors que le paratextuel et le texte, saisi par l'instance traductive, ne proposent qu'une lecture comparative, réaliste et exotisante, est-ce que le lecteur francophone peut se détacher de ces propositions et chercher d'autres effets de sens ? La possibilité de ce dépassement peut être garantie par une analyse basée sur le texte lui-même sans l'influence des interprétations précédentes ni des suppléments imposés.

3 Le texte

Que peut un texte traduit au-delà des effets de la traduction quand, de plus, cette dernière cache des interprétations antécédentes et fixées, des orientations d'analyse et des instructions de compréhension pouvant passer de côté d'autres sens possibles ?

Ce que le texte peut est aussi ce que peut le lecteur (analyste) francophone. Ce couple Texte/Lecteur (analyste) paraît lié dans le cadre de notre analyse, cependant, ce que l'on entend par lecteur ne signifie pas la seule interprétation subjective (et légitime), plutôt les possibilités interprétatives posées et suggérées par le texte même, à travers ces seuls faits de langue.

Cette partie étudie d'abord la structure narrative de *La Trilogie* pour une construction des effets de sens suggérés, ensuite, il sera question de développer l'objet d'analyse choisi qui est le « discours » entendu ici au sens d'un effet de prise de parole des personnages (locuteurs) dans le récit – avec ses deux autres objets qui sont l'étude du « discours rapporté » et des « rapports dialogiques ». Le premier volet narratif et sémantique justifie le choix de l'objet discursif. Les deux vont vers des réponses à la problématique de la compréhension d'un texte traduit par le lecteur francophone, ainsi effets pragmatiques et faits linguistiques sont ici articulés.

3.1 Structure narrative : le paradoxe énonciatif

Pour approcher le plus possible les effets de sens, l'étude est centrée sur la dimension temporelle du récit, sur la structure de l'événement narratif et sur l'étude des isotopies. L'analyse investit la notion genettienne des anachronies pour cerner une conception temporelle qui est celle du temps présent : *La Trilogie* produit un effet du moment présent, le passé et le futur sont gérés à partir du présent qui, lui, est privilégié.

Une analyse des transformations fondamentales dans le récit (naissance, mort, mariage, déménagement etc.) rend compte du caractère linéaire de sa structure ; des événements gravitent autour de ces transformations, progressant selon une logique d'enchaînement. *La Trilogie* ne présente pas de retour en arrière, si le souvenir est présent ce n'est que pour mieux mettre en relief le temps du présent « jamais rien ne revient » (*Palais du désir*, p.500).

L'enchaînement des événements révèle aussi un temps assez fréquent, le « temps du rassemblement » lui-même caractérisé par la « séance du café » qui est l'occasion du rassemblement de la famille et ainsi de l'émergence du dialogue au discours direct.

Cet état de linéarité temporelle ainsi que la conception d'un présent plus important que le passé est mis en parallèle avec un état de stabilité au niveau du signifié : une logique constante qui est celle de la loi de passivité et de l'obéissance des personnages du récit. Non seulement les personnages sont obéissants, mais, de plus, leur discours est implicite, censuré et parfois interdit. Ainsi, une logique décisionnelle rend compte d'un « sujet-décideur » dominant. L'interdit et la censure font émerger les axes sémantiques de

« l'opaque et du transparent » au niveau de l'isotopie de la visibilité de la parole dans le récit. Ces axes peuvent être expliqués selon les relations suivantes :

- Les informations rendues transparentes, mais restent opaques. Il s'agit de la situation de la découverte causée par une situation de « hasard » et gardée secrète (le fils qui découvre la vie nocturne interdite du père avec des almées, il garde le secret).
- Les informations narratives qui restent tout au long du récit dissimulées (des relations intimes cachées)
- Les informations rendues pleinement transparentes (le cas de la mère qui ne peut rien cacher à son mari)
- Les informations transparentes restées opaques en lien avec des réactions comme la peur et les règles de bienséance (ne pas dire au père que le fils continue à distribuer des tracts politiques).

Ces axes sémantiques montrent le poids de l'autorité du père ou du « sujet-décideur » et au niveau de la parole, l'implicite règne, l'interdit de parler est en œuvre d'où des phénomènes d'« allusions » de « sous-entendus » d'« insinuation » et l'abondance de l'usage narratif du « discours intérieur ». Pour résumer, ce sont les « dire », « ne pas dire », « devoir ne pas dire » et « la peur et la prudence de dire » qui caractérisent le discours des personnages.

Dans un monde diégétique régi par la peur de dire, que signifie que *La Trilogie* soit construite de plus de 50 % d'effets de discours des personnages ? Que signifie que notre analyse laisse émerger le « sujet parlant » ou une construction narrative d'un personnage qui « prend la parole ». Pourquoi ce paradoxe énonciatif ?

Cette question sous-tend notre objet d'analyse qui est le discours des personnages. Elle l'annonce tout en formulant l'hypothèse que si le narrateur construit l'unité du personnage parlant c'est pour « faire exister » son personnage. Les personnages ne sont pas obéissants sans opposition, ou comme le souligne une interprétation fréquente des personnages de la littérature arabe depuis les *Mille et Une Nuits* : les personnages dans les contes et romans arabes seraient fatalistes. Les personnages de *La Trilogie* ne sont pas fatalistes, c'est à travers le discours qu'ils sont construits dans le texte comme étant parlant, parlant est à entendre aussi comme se parlant, pensant, imaginant, se souvenant et sentant. Cette construction discursive du personnage met en relief des formes de réaction à travers le discours, le posant aussi comme personnage réagissant ou « résistant ». Ainsi, nous parlons d'une obéissance *en connaissance de cause*, et ce par *accommodement* (justifié dans le récit par des relations de « respect » entre parents et enfants).

Dans cet univers de langage, l'esthétique de toute l'œuvre mahfouzienne est essentiellement celle de « l'homme de dialogue », en sorte que la construction romanesque s'avère fondamentalement construction de dialogues. En termes linguistiques, les faits de discours rapporté et les rapports dialogiques, objet central de cette partie, contribuent à construire un personnage « parlant » et « réagissant », ce qui le représente comme « altérité discursive », à l'encontre de la passivité et de l'obéissance qui le caractérisent.

3.2 Typologie des formes du discours direct

La notion de discours rapporté sert cette étude dans la construction du personnage parlant. Dans le cadre de cet article, nous développons la seule forme du discours direct (Désormais DD), non dans ses effets de discours « prononcé », mais dans sa capacité à représenter un discours intérieur, « inaudible et non prononcé ». Généralement, le verbe de locution « dire » présente un critère sémantique et logique dans l'introduction du DD, ce dernier se distingue par une double situation énonciative, celle du premier locuteur qui rapporte et celle du deuxième locuteur dont le discours est rapporté. Le changement énonciatif est un critère important dans la signalisation d'un DD. Partant de ce critère comme base, nous allons centrer l'analyse vers un autre critère, celui des frontières de gauche ou les segments introducteurs du DD. Ces segments peuvent concerner un verbe, une expression comme toute une phrase. La délimitation de ce segment est liée à ses enjeux pragmatiques dans les effets de sens créés par ce discours.

Notre analyse du DD peut s'inscrire dans les travaux de représentation de la parole intérieure (Rabatel, 2008). Elle ne concerne que le DD et ajoute des formes discursives non sans proposer des éléments typologiques, ouverts à la nuance.

3.2.1 Discours direct : objet de souvenir

Ici le personnage est doté de la capacité de mémorisation, il est représenté comme se souvenant d'une parole ayant été dite :

« Un souvenir tout proche, datant seulement de la matinée, la poursuivait [...] Puis il lui avait dit avec une délicatesse qui lui avait fait une impression étrange à laquelle elle n'était pas accoutumée : « Que Dieu guide tes pas et t'apporte succès et sérénité. Je n'ai pas de meilleur conseil à te donner que de te dire : Prends modèle sur ta mère à tous égards ! » [...] Elle se rappelait, le cœur gonflé de bonheur, son conseil : « Prends modèle sur ta mère à tous égards ! » (*Impasse des deux palais*, p.431)

Le DD fait l'objet d'un souvenir, mais sans que ce discours ne soit apparu précédemment dans le texte. L'environnement textuel de ce DD permet de ramener son utilisation à la représentation des sentiments de bonheur (« le cœur gonflé de bonheur »), ainsi le DD répété traduit la poursuite et l'insistance du souvenir qui date de la matinée, surtout que le segment répété est une extraction qui ne présente pas l'intégrité du DD. Il est question de fragments d'un souvenir.

3.2.2 Discours direct « entendu »

Le DD entendu est un discours soumis à l'audition d'un personnage autre que le locuteur :

La calèche stoppa devant la maison, et la voix de son mari retentit qui lançait d'un ton jovial : « Allez, que Dieu vous garde ! ». Avec amour et étonnement, elle l'écoutait prendre congé de ses amis. D'autant que, si elle n'avait pas eu coutume de l'entendre toutes les nuits à la même heure, elle ne l'aurait pas reconnu, elle, qui ne lui connaissait d'ordinaire, ainsi que ses enfants, que fermeté, dignité et austérité : d'où sortait-il soudain ce ton bon enfant et rigolard tout empreint d'affabilité et de délicatesse ? C'était si vrai que l'homme à la calèche sembla vouloir plaisanter. (*Impasse des deux palais*, p.17)

Les personnages semblent dotés de la faculté d'écouter. Le premier exemple présente un DD qui joue sur l'exactitude et l'inexactitude des mots entendus. Ce qui semble important pour le narrateur n'est pas de présenter un discours exact, mais plutôt de reporter l'attention sur le « ton jovial ». L'effet recherché est de marquer l'étonnement avec lequel l'oreille d'Amina entend la voix de son mari. Le DD est une occasion pour mettre en contraste d'un côté, un ton jovial et rigolard, et de l'autre, l'austérité dont elle a l'habitude. Si l'on se contente du segment « lançait d'un ton jovial », on n'aura pas la nuance de l'effet de sens posé ici, le discours est soumis à l'oreille du personnage. Les frontières à délimiter peuvent prendre en compte un segment plus élargi et plus éloigné du DD.

3.2.3 Discours direct non actualisé

Il s'agit d'un DD qui exprime un vouloir-dire du personnage, un dire qui ne sera jamais tenu :

Elle voulait dire : « Peut-être qu'avoir présenté l'une sans l'autre leur aura confirmé ce qu'elles avaient entendu dire de la beauté de la plus jeune » [...] Elle s'en tint là en se contentant de terminer sa phrase par un signe de la main, l'air de dire : « Etc. » (*Impasse des deux palais*, p.210-211)

En supposant même que ta plainte soit l'expression d'une misère inhérente à la nature humaine, le remède que tu préconises (il allait pour dire : est contre nature, puis il y renonça pour plus de logique) est contre la religion ! (*Impasse des deux palais*, p.454)

Dans le premier cas, le DD est explicitement présenté comme non réalisé. Le narrateur marque sa présence en interprétant le vouloir-dire des personnages, et l'usage de l'imparfait dans « voulait dire » donne un aspect subjectif au dire interprété. Le deuxième exemple apparaît dans une intervention dialogale au DD, où le narrateur fait intrusion. Le segment « est contre nature », qui relève du DD non actualisé, vient souligner le renoncement (« il y renonça pour plus de logique »). Le narrateur freine le dire du personnage, mais ne manque pas de le verbaliser au DD, ce qui peut réserver une place au personnage malgré le frein. Dans la mesure où le narrateur n'opte pas pour un Discours indirect ou indirect libre, on peut estimer que l'usage du DD justifierait notre « DD non actualisé », autrement dit, il est « non actualisé » du côté du personnage « il, elle » même si le narrateur est le premier responsable de ce discours. L'usage d'un DD place le personnage comme locuteur plus ou moins responsable de vouloir-dire freiné. Ce qui n'est pas le cas dans le DD suivant.

3.2.4 Discours direct supposé

Dans le DD supposé, le narrateur crée un discours fabriqué, où il interprète un élément non-verbal. Cet effet d'interprétation et de supposition est souligné dans le segment introducteur, à l'aide de l'expression « l'air de dire », et d'autres expressions comme « semblant dire », « comme s'il avait voulu dire » et « comme pour lui dire » :

Mais les accents courroucés de sa voix et ses regards fulminants annonçaient qu'il n'était pas dans ses intentions de s'en tenir là, *comme s'il avait voulu dire* : « Je n'ai pas sitôt fini ... avec le médiateur d'hier que tu m'en amènes un nouveau aujourd'hui !... » (*Impasse des deux palais*, p.302)

... et posa sur son père le regard tendre de ses beaux yeux noirs hérités de sa mère, *comme pour lui dire* en un criant appel au secours : « Tu es mon père tout-puissant, tends-moi la main ! » (*Impasse des deux palais*, p.150)

Elle se mit à penser à ces choses, tout en observant son mari de temps à autre, aussi furieuse que stupéfaite, *semblant lui dire au fond d'elle-même* : « Si vraiment tu étais sincère dans ta tristesse, tu ne partirais pas ce soir à ta taverne..., au moins ce soir ! » (*Impasse des deux palais*, p.476)

Elle hocha la tête d'un mouvement décidé, *l'air de lui dire* : « Ce genre de propos est loin de m'impressionner. » (*Impasse des deux palais*, p.459)

Elle fit un signe de la main, *l'air de dire* : « La situation exige que je rassemble mes habits. » (*Impasse des deux palais*, p.267)

Ce qui a la fonction d'un discours est un signe de la main, un regard et un mouvement de tête : le non-verbal est verbalisé par le DD, ici le personnage est représenté comme un « semblant dire », comme une trace discursive. Il est supposé, mais aussi non actualisé, néanmoins, la différence est que l'accent est ici mis sur l'interprétation du narrateur. Il est vrai que distinguer entre « il voulait dire » (non actualisé) et « comme s'il voulait dire » (supposé par le narrateur) paraît difficile, on n'ira pas jusqu'à dire que le sujet de « conscience dans « il voulait dire et il y renonça » renvoie au locuteur « il », et que ce même sujet est moins présent dans des locutions comme « semblant dire », « l'air de dire » et « comme s'il voulait dire », la nuance semble exister dans l'insistance sur le semblant et le comme si.

3.2.5 Discours direct : objet de sentiment

Il eut néanmoins l'impression qu'un vague sentiment de satisfaction le titillait, lui chuchotant à l'oreille : « N'aie crainte ! Ce défaut, si tant est qu'il soit vrai, n'est-il pas de nature à vous rapprocher, elle et toi, un tant soit peu l'un de l'autre ? » (*Palais du désir*, p.229)

Le DD fait figurer ce qui est donné pour des sentiments. Il existe une séparation entre l'impression du personnage et le sentiment : d'abord l'impression qui désigne une entité incertaine se place à un niveau extérieur au sentiment, et c'est le sentiment même qui est le sujet des verbes « titiller » et « chuchoter ». Ainsi, une impression inclut un vague sentiment qui, à son tour, devient sujet parlant ou chuchotant à

l'oreille du personnage. Le DD traduit ce sentiment. Le personnage est l'objet réceptif de sensations et de murmures qui sont figurés par un discours. Nous pouvons s'arrêter au niveau de « lui chuchotant à l'oreille », ce qui rend ce DD plutôt à effet prononcé, ce qui rend manifeste la prise en compte, dans notre analyse, du critère sémantique dans la délimitation du DD.

3.2.6 Discours direct imaginé

Il obliqua vers l'impasse en pressant légèrement le pas, *imaginant les gens en train de le dévisager et se demandant* : « Mais où et quand avons-nous déjà vu ce visage ? » (*Impasse des deux palais*, p.156)

Le DD imaginé, associé au personnage (« imaginant les gens »), représente son malaise (« en pressant légèrement le pas ») : celui d'être vu et dévisagé. Le DD est mis entre les lèvres des « gens » qui sont supposés se poser des questions sur l'identité du personnage. La forme directe du discours donne plus d'intensité au malaise du personnage ; il imagine que les gens parlent sur son compte, aussi le narrateur l'associe à un DD qui représente la persistance de l'imagination, à l'instar de l'insistance du regard des autres. On peut aussi se contenter du segment « se demandant » et contredire l'idée d'une représentation d'une imagination par le DD. En effet, du point de vue logique, les gens locuteurs dans le récit ne se demandent pas », il est question de la seule imagination du personnage « il », nous préférons ainsi élargir le segment et prendre en considération les enjeux recherchés par le narrateur.

Le DD « fait place » aux personnages de *La Trilogie*, outre leur DD « prononcé », ces locuteurs disposent d'une parole intériorisée et intime, laquelle exprime leurs contradictions, dire ou ne pas dire, mais le récit reconstruit cette parole interdite, prudente qui se refuse de dire. Peur et prudence s'accompagnent des signes de résistance.

3.3 Les rapports dialogiques : phénomènes textuels de l'écoute et de la résistance.

Dans son ouvrage, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Bakhtine désigne par « rapports dialogiques » le lien supposé entre le locuteur (narrateur ou personnage) et le discours de l'autre. Dans son propre discours, le locuteur embrasse les mots d'autrui, anticipe sur ses réponses et peut exprimer un rapport avec son propre discours ; il est question de rapports de dialogue qui sous-tendent le discours. En effet, le critique russe définit le « mot à deux voix », qui porte en lui une orientation interprétative en ce qu'il est orienté vers autrui :

Les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent immanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux [...]. Le simple fait de reproduire l'affirmation d'autrui sous forme de question, amène l'affrontement entre deux interprétations dans un même mot : nous ne nous contentons pas d'interroger, nous problématisons l'affirmation d'autrui. (Bakhtine, 1929, p.269)

Dans le cadre de *La Trilogie du Caire* de Naguib Mahfouz, nous parlons d'un « rapport dialogique » que nous définissons comme suit : un (inter-)locuteur se prête à une activité métalinguistique (au sens de Jakobson), s'arrêtant sur le dire de l'autre, et sur son propre dire. Ce processus revêt les formes d'une reprise, d'une suspension du dire, d'un retour réflexif ou explicatif sur un dire, d'où les catégories de reprises et de postures métalinguistiques.

Ces réactions métalinguistiques interviennent dans la zone de la réponse de l'interlocuteur, souvent dans un échange à deux interventions, mais aussi dans des réponses au discours intérieur faisant pas partie de la structure de l'échange. Notre catégorisation des rapports dialogiques met l'accent moins sur l'aspect structurel des échanges que sur le rapport au discours de l'autre. Les objectifs narratifs se concentrent par conséquent sur la notion d'altérité plus que sur la structure interactive du dialogisme.

Notre analyse de ces phénomènes permet de définir le dialogue comme le lieu d'écoute active et d'interrogation de la parole d'autrui. C'est bien une perspective dialogique du dialogue qui autorise la prise en compte de l'interlocuteur, de ses réponses et du rapport langagier exprimé. La « résistance » est prise au sens de réaction verbale accordée aux personnages de *La Trilogie*.

La catégorisation des rapports dialogiques s'appuie sur une dimension pragmatique du discours. Les catégories des reprises et des postures métalinguistiques sont classées selon « la valeur illocutoire » exprimée par le discours. Le choix de privilégier la visée pragmatique des actes de parole revient à rechercher leurs effets de sens dans la représentation du dialogue ; les rapports dialogiques sont aussi décrits formellement selon leur position dans la phrase, leurs modalités, mais regroupés selon « l'acte illocutoire ».

3.3.1 Les reprises

Dans la présente analyse, il s'agit de la reprise d'un terme et d'un segment textuel. Censément mimétique, elle peut subir une modification légère – en resituant le segment repris dans le contexte de l'interlocuteur, en ajoutant d'autres termes, ou en remplaçant le terme par un autre – ou plus nette, quand le segment repris se trouve reformulé et réinterprété par l'interlocuteur. Le classement des sous-catégories des reprises est lié à leurs effets pragmatiques ainsi, nous avons : les reprises interrogeant le dire de l'autre, la précision du dire, l'adhésion au dire, la négation du dire et le rejet du dire.

L'interlocuteur reprend un mot d'autrui soit en début de phrase soit au milieu, il peut également le remplacer par un synonyme ou un mot du même champ sémantique. Par exemple à la phrase du fils désirant devenir enseignant :

« C'est le seul moyen qui s'offre d'accéder à la formation de *la pensée* ! ».

Le père reprend le terme « la pensée » en l'interrogeant tout en le mettant dans un autre contexte, celui du chant :

« *La pensée* ?... » Ahmed Abd el-Gawwad en vint alors à se répéter en lui-même le couplet de la chanson d'al-Hammuli : « *La pensée* vagabonde, larmes de mes yeux, venez à mon secours... », qu'il avait tant aimée et qui jadis était revenue tant de fois sur ses lèvres. Était-ce *cette pensée-là* que son fils poursuivait de ses vœux ? (*Palais du désir*, p.91)

Nous trouvons aussi un exemple où le mot « étrangères » est repris trois à quatre fois entre mère et filles, sans que le mot soit élucidé (qui sont les étrangères ?). La pudeur de la mère lui interdit de dire à ces filles qu'il est question de « marieuses », mais le lecteur comprendra le sens à travers le récit narratif.

Tandis que le mot « étrangères » se trouve répété par pudeur, une almée a toute liberté à reprendre des mots tout en les interprétant et disant leur réel sens. Par exemple, les « choses sérieuses » deviennent « *Sérieuses* ? Vous voulez dire *l'animation de la soirée* ». « L'animation » devient « Je veux dire *l'animation* de la vie tout entière », et ce qualificatif « entier » sera remplacé dans « *Entière* ou la moitié » dans un dialogue de séduction entre le père et l'almée (*Impasse des deux palais*, p.134)

Les interlocuteurs procèdent à des précisions des mots repris comme Yasine qui, parlant de la beauté de sa femme, reprend « *les apparences irréprochables* » afin de donner à l'expression sa propre signification: « *apparences irréprochables* » deviennent des mots comme « *chien* », « *ver de terre* » ou « *leçon* » (*Impasse des deux palais*, p.453)

Outre ces ensembles, on peut encore citer des cas de négation du dire :

« M'a-t-on jeté dans cet endroit pour la seule et unique raison *que je révère Dieu* ?
Ahmed lui chuchota à l'oreille, le sourire aux lèvres :
– Et quelle faute ai-je commise, moi *qui ne le révère pas* ? » (*Jardin du passé*, p.431-432).

La reprise est mise en négation par l'interlocuteur qui se distancie des convictions religieuses de son frère.

Les reprises présentent les façons que les locuteurs ont afin de résister à la parole de l'autre, en voulant l'interroger, le modifier, voire imposer le leur. Cette réaction- résistance peut aussi être définie comme un phénomène d'écoute active des interlocuteurs.

3.3.2 Postures métalinguistiques

Les postures métalinguistiques désignent les retours sur un dire, en l'interrogeant, en lui conférant un autre sens ou en le remplaçant par un autre terme. Il n'est plus question de reprise, quand le retour s'exprime par une suspension du dire à travers des commentaires métalinguistiques, mais d'une activité à laquelle se prête l'interlocuteur, qu'il soit le narrateur ou un de ses personnages. Il s'agit donc d'une *posture*, au sens d'une attitude responsive, qui prend la forme de l'interrogation, de la démonstration, de la rectification et de la correction du dire de l'autre. Le terme de « posture » souligne le caractère réactif de la parole, l'essentiel étant de pointer les façons de réagir des locuteurs, désignant également l'expression d'une écoute.

Nous avons classé trois types de postures : la posture interrogative, démonstrative et le cas de la rectification.

3.3.2.1 Posture interrogative

Le locuteur interroge la parole de l'autre en posant une question sur le sens de la parole, ce sont les cas des réponses comme « *Voulait-elle réellement dire ce qu'elle disait ?* » avec des séries de question-réponse comme :

- « Que veux-tu dire ? »
- « Le sens de mes paroles est clair, maugréa-t-il. Il signifie que »
- « Que veux-tu dire ? »
- « Je veux dire que » (*Impasse des deux palais*, p.163-164)

Ces postures interrogatives peuvent concerner le sens caché du dire dans des phrases telles « *Qu'est-ce qui se cache derrière tout ça ?* ». Aussi, portent-elles sur l'implicite du dire, mais en suggérant un sens caché « *Cette phrase cacherait-elle quelque moquerie ?* Le discours peut aussi s'arrêter sur la nature de l'acte illocutoire « *Est-ce un compliment ou un reproche ?* ».

3.3.2.2 Posture démonstrative

La posture démonstrative fait usage d'un commentaire métadiscursif, en tant que dire en train de se faire. Ce qui peut laisser supposer d'autres dires et d'autres sens. Cette démonstration peut porter sur un aspect quantitatif du dire « *Je dirais même plus, de henné et de roses, mais que pouvons-nous faire quand la Providence nous arrive sans se faire annoncer (Impasse des deux palais, p.122).* À l'inverse, la monstration peut porter sur le mot de plus qui ne sera pas dit « *Vous êtes mon frère ! Plus cher encore qu'un frère ! et je n'ajouterai pas un mot de plus...* » (*Impasse des deux palais*, p.297). Il existe un cas de démonstration d'un vouloir-dire « *Ce n'est pas seulement un soupçon ! Je veux bien dire ce que je dis ! Vous êtes un homme non dépourvu d'intelligence...* » (*Impasse des deux palais*, p.459). Inversement, la démonstration peut pointer le dire de l'autre, et surtout déjouer l'allusion « *Fais ce qu'il te plaît et laisse les autres – ou « certains », si tu préfères – comme ils sont* » (*Palais du désir*, p.60). Enfin, la monstration peut se manifester avec les formes de « à ce qu'on dit », « selon l'expression de » où le locuteur montre la source du dire.

3.3.2.3 La rectification

La rectification est aussi un moment de retour sur la parole, qui peut être lié à la reprise. Néanmoins, la différence avec les reprises est que l'accent est plus mis sur l'activité de rectification et de correction que sur les termes repris. Ce sont des formes comme « *tu veux dire X et non Y* », « *voilà ce que je voulais dire* », « *dites plutôt que* ».

Au-delà d'une simple réaction et réponse, ces reprises et postures métalinguistiques traduisent dans le dialogue – qu'il soit au discours direct ou non – une recherche permanente, chez les personnages de Mahfouz, des mots de l'autre, sinon une altérité traduite elle-même par des mots. Il va sans dire que ces réponses dépendent de ce qui est dit avant, mais l'idée d'un rapport dialogique focalise sur l'attitude responsive, et de fait sur l'activation du processus d'écoute ; une écoute qui fait émerger des signes de résistance à cette parole de l'autre.

4 Du textuel-culturel au textuel

Est-ce que le lecteur francophone est capable de lire *La Trilogie* comme nous avons pu le faire ? Est-il possible, en se limitant au texte, de comprendre l'importance de l'objet discursif ? A-t-il besoin des notes de bas de page, des préfaces, des interprétations attribuées au texte quant à son genre, à son air de famille avec les auteurs franco-russes, au problème de diglossie qui ne concerne, ni de près ni de loin, le texte d'origine ?

Suivant l'analyse réalisée, le lecteur francophone peut lire autrement *La Trilogie*. Quant à un lecteur analyste, il peut se concentrer sur l'objet discursif sans prendre en compte les détails des éléments ajoutés et des interprétations précédentes qui, par ailleurs, lui sont parfaitement accessibles à travers les analyses des chercheurs arabisants.

Ainsi, à la suite de notre analyse d'un texte traduit, nous pouvons reformuler quelques propositions méthodologiques, ou comment lire un texte traduit :

- Le texte traduit en ce qu'il révèle dans l'ordre du culturel (ou de l'anthropologique) peut être compris et analysé au-delà de cet ordre de culture. Le texte, dans sa dimension pragma-discursive, plus précisément dialogale, et dialogique, remet en cause toute autorité : celle du traducteur, des interprétations, d'un « sujet-décideur » construit par l'autorité narrative : il est une forme de résistance, à travers faits de langue et faits textuels.
- Nous avons effectué une sortie du texte vers le contexte proche (la traduction) et lointain (interprétations littéraires, diglossie) afin de mieux les dépasser, la condition de ce dépassement est une analyse du texte dont la démarche se limite à ce que le texte légitime comme lecture, comme effets de sens. La démarche peut paraître prudente, mais il ne s'agit pas d'enfermer le texte, au contraire, d'autres sens sont possibles, d'autres lectures aussi. Nous pouvons ouvrir le texte, non vers un extérieur « culturel », mais sur d'autres textes et d'autres problématiques. Une ouverture a ses limites, ainsi, afin de mieux comprendre la dimension temporelle dans l'œuvre de Mahfouz ou l'esthétique de son œuvre (l'homme de dialogue), nous avons pu lire aussi d'autres textes de Mahfouz appartenant, selon les critiques littéraires, à différents sous genres. La problématique de diglossie peut aussi être un moteur pour l'ouverture du texte tout en comparant les façons avec lesquelles les auteurs arabes traitent cette question, ce qui clarifierait le choix et la position de Mahfouz : écrire ne relève pas nécessairement de la langue parlée, ainsi écrire un dialogue est une question romanesque, et non sociolinguistique.
- Si les limites de la traduction constituent un point de départ pour cette étude-méthode, elles autorisent une réflexion sur les limites de l'interprétation/lecture, sur les limites de certains paradigmes comme l'approche comparative (essentiellement dans la littérature de Mahfouz, voire la littérature arabe). Aussi, le paradigme orientaliste peut être contesté, les travaux d'Edward Saïd invitent à faire la part des choses, la part de l'orient et de l'occident, la part imaginaire et celle de la réalité sociale (1978) alors que le même penseur estime, dans ses *Réflexions sur l'exil*, que tout acte

de lecture est une comparaison (2000). L'orientalisme comme courant de pensée peut être lié à d'autres visions du monde, ou paradigmes analytiques, comme celui des Postcolonialism studies, ou des études culturelles présupposant que l'acte d'interpréter est un acte idéologique. Ecrire et lire pourraient ainsi se traduire en un acte de prise de position idéologique. Et dans ces cas-là, traduire serait aussi un acte idéologique. Sans évaluer leur importance, il convient de séparer le domaine du texte du domaine de l'idéologie quand cette dernière enferme ce texte dans des sens fixés : rapport supérieur/inférieur, exotisation du texte, politisation du texte, rendre culturelle une trilogie romanesque. Il existe certes des liens possibles entre le textuel et le culturel, il serait nécessaire de repenser ces liens, et de les redéfinir. Nous ne prétendons pas à l'exclusivité de l'analyse linguistique et textuelle, mais se limiter au texte paraît une attitude plutôt prudente, en cherchant ce que le texte construit comme modèle d'analyse, voire comme éléments théoriques.

- Les enjeux de la traduction et de l'interprétation sont aussi ceux de la linguistique du texte. Peut-on considérer qu'une linguistique du texte traduit est à séparer d'une linguistique du texte ? Une des réponses possibles à cette question peut concerner *La Trilogie* : Ce texte, écrit en arabe et traduit en français, a son propre système de références (historique, sociale, politique etc.). Il représente son propre contexte à travers intertextes, éléments dialogiques, emprunts, création d'idiolectes, implicite, allusions et renvois. Lorsque ce même texte exige au lecteur de mobiliser des connaissances et des savoirs externes – ce qui, à nos yeux, ne semble pas fréquent –, il serait légitime que l'instance traductive intervienne et ajoute une note, celle-ci devrait servir les enjeux narratifs et non les outrepasser vers d'autres horizons. Nous pouvons évoquer une multitude d'exemples d'énoncés rituels fréquents dans le texte (comme l'énoncé *Si Dieu le veut*). Ces énoncés sont utilisés par les personnages dans une visée ludique, voire ironique. Ils procèdent à un détournement d'énoncé rituel. Par exemple, ils font usage d'un verset coranique dans un contexte ludique, évoquent un propos du prophète Mahomet, et ce dans une situation ironique. Ici le lecteur francophone peut être accompagné par une note expliquant la nature de l'énoncé : énoncé rituel, propos du prophète ou verset coranique. Le lecteur est ainsi guidé, mais selon les effets de sens existant dans le texte et non, selon des codes culturels ajoutés par la traduction.

Pour finir, notre analyse du texte traduit autorise de penser qu'une linguistique d'un texte traduit peut être une linguistique d'un texte.

Références bibliographiques

- Anonyme. (VIII^e siècle). *Alf layla wa layla*. Beyrouth : Dar al-'awda, 1985.
- Adam J.M. J.-M. & Heidmann U. (2004). Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm), in *Langages, Les genres de la parole*, n° 153, pp. 62-72
- Adam J.M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan: Paris.
- Adam J.M. (1990) *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- Alam (al-) M.-A. (1970). *Ta'amulat fi'alam Naguib Mahfouz*. Le Caire : al-Hay'a al-'amma li ta'lif wal nachr.
- Authier-Revuz J. (1978). Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés, in *DRLAV, n°17*, pp. 1-78.
- Bakhtine M., (1929). *La poétique de Dostoïevski* (Isabelle Kolitcheff trad.). Paris : Éditions du Seuil.
- Bakhtine M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barbérís J. M. (2005). Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho ». Dans J. Bres, J.-P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke, et L. Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles : De Boeck et Larcier. pp. 152-172.
- Bremond C. (1966). La logique des possibles narratifs, *Communications n°8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 60-76.

- Chardaire N. (1985-1987). « Préface », dans Mahfouz N., 1956-1957, *Bayn al-kasrayn*, et *Qasr al-shawq*, Le Caire, Maktabat Misr. Traduits sous le titre *Impasse des deux palais* et *Palais du désir* par Philippe Vigreux, Paris, Lattès, 1985-1987.
- Dujardin E. (1887). *Les lauriers sont coupés*. Paris : 10/18, 1968.
- Eco U. (1985). *Lector in fabula*, trad. fr. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Fleisch H. (1974). *Études d'arabe dialectal*. Beyrouth : Dar al-Machreq Éditeurs
- Genette G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Goffman E. (1981). *Façons de parler*. Paris : Éditions de Minuit.
- Granier J. M. (2003). Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux. Dans J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots : le fait autonymique en discours*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle pp. 217-231.
- Greimas A.-J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hamon Ph., (1982). Un discours contraint, in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Rifaterre et I. Watt (éds), *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 117-168.
- Jakobson R. (1949-1963). *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Jeandillou J.-F. (2008). *Effets de textes*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Jeandillou J.-F. (1997). *L'analyse textuelle*. Paris : Armand Colin/Masson.
- Kassem S. (1985). *Binâ' al-riwaya. Dirasa muqârana fi thulathiyat Naguib Mahfouz*. Beyrouth: Dar al-tanwir.
- Kazimirski B. (de) A. (1860). *Dictionnaire Arabe-Français*, Tomes 1 et 2. Paris : Maisonneuve et cie Éditeurs.
- Kerbrat-Orecchioni C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1990). *Les interactions verbales*, tome 1. Paris : Armand Colin.
- Ladmiral J.-R. (2002). De la linguistique à la littérature : la traduction , in J. Anis, A. Eskénazi et J.-F. Jeandillou (éds), *Le signe et la lettre. Hommage à Michel Arrivé*. Paris : L'Harmattan, pp. 337-347.
- Mahfouz N. (1985, 1987 et 1989). *Impasse des deux palais, Palais du désir, Jardin du passé* (Ph. Vigreux, trad.). Paris, Lattès. (ouvrages originaux publiés en 1956-57 sous les titres, *Bayn al-qasrayn, Qasr al-chawq, Al-sokariyya*. Le Caire, Maktabat Misr).
- Marnette S. (2002). Etudier les pensées rapportées en français parlé : Mission impossible ?, *Faits de langue*, n° 19, *Le Discours rapporté*, pp. 211-220
- Oseki-Dépré I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Peytard J. (1995). Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours. Paris : Bertrand-Lacoste.
- Peytard J. (1987). Réécriture, et personnage du traducteur dans les chroniques italiennes, *Semen n°3, La réécriture du texte littéraire*, 1987, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2007. URL : <http://semen.revues.org/document5423.html>. Consulté le 14 novembre 2008.
- Rabatel A. (2008). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome I et II. Limoges : Lambert-Lucas.
- Rosier L. (1999). *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles : Duculot.
- Roulet et al. (1985). *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne/Francfort-sur-Main : Peter Lang.
- Saïd E. W. (2000). *Reflections on exile*, Londres, Garntabooks. Traduit sous le titre *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Charlotte Woillez. Paris : Actes Sud, 2008.

Saïd E. W. (1978). *Orientalism*, England, Penguin Books. Traduit sous le titre *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud. Paris : Éditions du Seuil / Le Monde Diplomatique, 2004.

Salam-Carr M. (2000). L'oralité dans les traductions anglaises et françaises de Naguib Mahfouz , dans Michel Ballard (éd.), *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université, pp. 279-288.

Stati S. (1990). *Le transphrastique*. Paris : PUF.