

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

**Université Kasdi Merbah Ouargla**  
Faculté des Lettres et des Langues  
**Département de Lettres et Langue Française**



*Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat en langue française*

**Option : Sciences du langage**

Titre

**La traduction des effets rhétoriques de la  
version Būlāq des mille et une nuits**

Dans la version d'Antoine GALLAND et celle d'André MIQUEL & Djamel  
Dine BENCHEIKH



Présentée et soutenue publiquement par  
**Mme Yamina EL MEGBED**

Directeur de thèse  
**Pr. Djamel KADIK**

Jury

Salah KHENNOUR	Professeur, Université Kasdi Merbah Ouargla	Président
Djamel KADIK	Professeur, Université Yahia Fares Médéa	Rapporteur
Foudil DAHOU	Professeur, Université Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
Abdelouahab DAKHIA	Professeur, Université Mohamed Khider Biskra	Examineur
Mohamed KOUDAD	M.C.A, Université Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
Salem FERHAT	M.C.A, Ecole normale supérieure Ouargla	Examineur
Mohamed DRIDI	Professeur, Université Kasdi Merbah Ouargla	Examineur

Année universitaire : 2022-2023

# Dédicace

À ma mère et à la mémoire de mon père.

À tous mes frères et sœurs.

À ma petite famille et tous mes proches.

À tous ceux qui m'ont aidée et encouragée pour réaliser ce travail.

# Remerciement

Au terme de ce travail, je voudrais en premier lieu adresser l'expression de ma vive respectueuse gratitude à mon directeur de recherche le Professeur Djamel KADIK pour son aide et sa large patience malgré ses innombrables responsabilités. Qu'il trouve ici l'expression de ma très profonde reconnaissance.

Mes remerciements vont également aux membres du jury pour leur indulgence.

Je remercie par la même occasion tous mes professeurs qui ont guidé mes pas dans le chemin du savoir

Mes remerciements les plus vifs vont aussi à tous et à toutes qui ont été patients avec moi pour l'élaboration de ce travail

## "Système de transcription"

### Les consonnes

Alphabet arabe	Alphabet des arabisants
أ	à
ب	b
ت	t
ث	ṯ
ج	J
ح	ḥ
خ	ḫ
د	d
ذ	ḏ
ر	r
ز	Z
س	S
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ḏ
ع	ʿ
غ	g
ف	f
ق	q

## Table des matières

---

ك	K
ل	l
م	m
ن	n
هـ	h
و	w
ي	y

### Les voyelles

Alphabet arabe	Alphabet des arabisants
آ	'a
و	U
ي	'i

## Sommaire

<b>Introduction générale</b> .....	<b>05</b>
<b>Chapitre I: Présentation et origines <i>des mille et une nuits</i></b> .....	<b>14</b>
1- Les origines du recueil .....	14
2-Le contexte de production du recueil .....	16
3-Le contexte de réception du recueil.....	19
<b>Chapitre II: Les fondements théoriques de la traduction</b> .....	<b>36</b>
1-Les fondements linguistiques de la traduction .....	35
2-Traduction et approches linguistiques .....	37
3-Traduction et stylistique.....	50
4-Les types de traduction .....	53
5- Les procédés de la traduction .....	55
6-Sens et théories de traduction.....	63
7-Le sens et les situations de traduction.....	66
<b>Deuxième partie : La traduction du lexique et des images d'assimilation</b> .....	<b>37</b>
<b>Chapitre III: La traduction de lexies et d'expressions</b> .....	<b>38</b>
1- Les procédés de traduction adoptés .....	80
2- La traduction de l'épithète .....	112
<b>Chapitre IV: La traduction de la comparaison et de la métaphore</b> .....	<b>133</b>
1-La traduction de la comparaison.....	136
2-La traduction de la métaphore .....	155
<b>Chapitre V: La traduction des effets de voisinage</b> .....	<b>135</b>
2-La traduction du pléonasme .....	195
3-La traduction de la synonymie .....	203
<b>Troisième partie : La traduction des effets de redondance et de sonorité</b> .....	<b>177</b>
<b>Chapitre VI: La traduction des effets de répétition et de redondance</b> .....	<b>177</b>
1-La traduction de l'anaphore .....	218
2-La traduction de l'épiphore .....	233
3-La traduction de l'anadiplose .....	238
4-La traduction de l'épanadiplose.....	246
5-La traduction de l'épanode.....	247
<b>Chapitre VII : La traduction des effets de sonorité</b> .....	<b>251</b>
1-La traduction de l'assonance .....	253
2-La traduction d'allitération .....	262
3-La traduction de la paronomase .....	276
4-La traduction de la dérivation.....	282
<b>Conclusion générale</b> .....	<b>290</b>

---

# Introduction générale

---

*Les mille et une nuits* est un recueil de contes enchâssés, marqué par des jeux narratifs singuliers, une langue particulière et des actes de langage ancrés dans l'espace social. Il est, paradoxalement, représenté tantôt comme relevant du mythe, tantôt comme puisant sa sève du réel. Le mythe semble dialoguer avec le réel dans une sorte d'affabulation sublimée. Cette œuvre ne peut pas laisser indifférents lecteurs et chercheurs. Elle a marqué de son empreinte la littérature, les arts et la culture populaire. Il est parfois délicat de travailler sur ce type d'œuvres qui marque, pas uniquement l'univers littéraire, mais aussi l'imaginaire populaire qui transforme sans arrêt un texte écrit en autant d'histoires virtuelles. Cette mobilité ne manque pas de modifier certaines instances narratives et les différents jeux langagiers.

Ce texte dont les origines restent teintées du sceau de l'ambiguïté a connu une multitude de traductions. Il est difficile de ne pas être interpellé par ces contes adoptés et adaptés aussi bien en Orient qu'en Occident, au théâtre, au cinéma et dans tous les arts. Ainsi a-t-il constitué un élément thématique majeur de nombreux chercheurs recrutés dans plusieurs disciplines : la stylistique, la sémiologie, l'analyse du discours, l'histoire, la littérature comparée et la traductologie. Nous avons été intéressés par les jeux et les enjeux de la traduction, interrogeant une variété langagière de sa réécriture (deux langues d'écriture) et abordant la question de sa variation stylistique (la traduction des effets stylistiques), dans deux versions françaises ; l'une étant d'Antoine GALLAND et l'autre de Djamel Eddine BENCHEIKH et d'André MIQUEL. Pour ce faire, nous nous sommes référés à la version arabe (celle dite de Būlāq) comme texte source. L'entreprise est délicate et sinieuse. Nous avons pris le risque teinté d'un singulier plaisir de saisir, à partir du questionnement des différents codes linguistiques, avec la possibilité de la préservation ou non des figures rhétoriques dans le texte d'arrivée lors du passage de l'arabe au français. La traduction permet-elle pour autant de reproduire les différentes constructions rhétoriques ou plutôt trahit-elle l'essence du texte en épousant les contours de la culture d'accueil ?

Quelles sont les raisons qui nous ont incités à choisir ce recueil extrêmement travaillé, et interrogés ? La première raison est objective ; elle est liée à la fertilité sémantique et stylistique de l'œuvre. La deuxième raison porte sur la diversité des contextes énonciatifs des



versions considérées (le texte arabe est écrit au XII<sup>e</sup> siècle, le texte de GALLAND, cinq siècles plus tard. Cependant, la version d'André MIQUEL et de Djamel Eddine BENCHEIKH est écrite à la fin du XX<sup>e</sup> siècle). Il s'agit là d'envisager l'œuvre du point de vue du contexte de son écriture, de sa production et de sa traduction (le contexte d'accueil).

Quant à la troisième raison, elle est, en fait, liée aux modes d'expressions des trois versions (les effets stylistiques des trois versions). Ce choix s'explique par la richesse du recueil lui-même, que ce soit, au niveau de sa forme ou de son contenu et de sa densité et de la richesse du mouvement narratif. Il raconte à la fois le fictif et le fictionnel d'histoires nourrissant l'imaginaire et alimentant la culture populaire. Ces histoires semblent donner à lire la civilisation arabo-musulmane à l'époque des califes abbassides sous un miroir brisé (la mauvaise foi, le barbarisme, la trahison, l'injustice, etc.) ; elles ont été transmises d'une génération à une autre, traduites d'une langue à une autre jusqu'à ce qu'elles soient mondialisées avant l'heure. Cette universalisation des contes permet la mise en œuvre de variantes narratives, syntaxiques et poétiques ou rhétoriques particulières tout en mettant en œuvre des micro-univers syncrétiques faits d'universaux et d'attitudes singulières. Les actes de langage passent-ils ici d'une langue et d'un univers culturel (source) particulier à un autre espace (cible) sans oblitérer les lieux originels et les différentes formes condamnées peut-être à épouser les contours des différentes modalités de l'espace cible ?

Pour ce qui est de notre corpus, le texte arabe étant celui de l'édition Būlāq (1976), nous ne disposons pas d'informations concernant son écrivain. Il est anonyme, alors que les traducteurs sont connus : Antoine GALLAND, Éditions Garnier Frères (1965), en deux tomes. La première édition date de 1704 (Barbin). La seconde version, comme sa préface l'indique, représente la troisième édition de la traduction d'André MIQUEL et de Djamel Eddine BENCHEIKH (Gallimard 2011). Sa première édition (1991) réalisée en trois tomes comprend la traduction du texte poétique de la version arabe.

Comme il n'est pas possible de travailler sur l'intégralité du texte, ce qui exigerait un travail d'équipe, nous avons choisi aléatoirement six contes de la version arabe : (aṣ-ṣayado wa al-3ifrit, at-tājīro wa al-3ifrito, al-ḥayato wa al-aḥdabo, qamar zaman bnu ṣarmân, ḡānim bnu ayub, alḥammālo wa al-banāto). Ce qui correspond dans la première version aux titres sui-

vants : (*Le pécheur et le génie ; le marchand et le génie ; l'histoire du petit bossu, l'histoire de Camaralzaman, l'histoire de Ganem, l'histoire des trois Calenders*) et dans la seconde version : (*Le pécheur et le démon ; le marchand et le démon, Le tailleur, le bossu et le juif ; Qamar et Budûr ; Ayyûb, Ghânim et Fitna ; l'histoire du portefaix et des trois dames*).

Compte tenu de la complexité de la tâche et des difficultés intrinsèques à l'acte de traduire, nous étudierons quelques passages des contes du texte arabe et leurs correspondants dans le texte français. Ainsi, nous cernerons les stratégies traductives adoptées par les traducteurs tout en essayant de déconstruire le processus, à l'origine de la production des différentes formations discursives. Ce qui nous permettra peut-être de mieux saisir le sens, à partir de l'interrogation des conditions d'énonciation et des mécanismes énonciatifs.

Le choix de la traduction de l'arabe au français suggère les noms souvent convoqués de GALLAND, de BENCHEIKH et de MIQUEL. Ce qui pose aussi la question des conditions de production de ces traductions qui devraient éventuellement être marquées par la période de la traduction. GALLAND au début du dix-huitième siècle, à partir de 1704 ; BENCHEIKH et MIQUEL au vingtième siècle. Nous aurions ainsi affaire à deux styles, à deux façons de traduire, d'autant que l'évolution historique influe sur la pratique de la traduction d'un texte traduit du persan à l'arabe à la fin du VIIe siècle. La question du temps peut être primordiale, pouvant influencer sur le choix des mille et une nuits, du fonctionnement morphosyntaxique et des éléments poétiques et rhétoriques. Il est possible que ces aléas donnent à lire un sens particulier aux contes en fonction de la période de leur traduction.

Ces éléments orientent inéluctablement notre manière d'interroger le texte, ainsi que la construction des structures linguistiques, langagières et les réalités sémantiques. Suivant quel processus les deux médiateurs ont-ils traduit les images rhétoriques du texte arabe et jusqu'à quel point les deux versions françaises *des mille et une nuits* ont-elles pu préserver les effets stylistiques du texte arabe ?

Nous répondrons à cette question dans la mesure où la réponse conditionne nos hypothèses sur les procédés de composition et les modes de traduction. La comparaison des deux

œuvres cibles et l'œuvre source constituent les éléments clés de légitimation et de pertinence de notre étude.

Ainsi, devrait-on exposer les possibilités articulant nos hypothèses et notre rapport au sujet de la thèse.

- Dans sa traduction, GALLAND, découvrant un espace littéraire nouveau, teinté d'une grande ouverture et traversé par des schémas et des thèmes subversifs, aurait adopté une traduction libre, pouvant lui permettre d'user de censure et d'une construction classique et conventionnelle.
- GALLAND, premier traducteur opterait pour une adaptation, une modulation ainsi que pour une élisioin.
- Un enrichissement du sens et/ou une préservation des images rhétoriques du texte de départ pourraient apparaître dans le texte d'André MIQUEL et de Djamel Eddine BENCHEIKH, second traducteur.
- BENCHEIKH et MIQUEL opteraient pour une traduction littérale, une paraphrase ou une équivalence lors du passage du texte de départ au texte d'arrivée.

Si nous avons choisi de travailler sur ces trois versions, c'est aussi parce qu'il y a, nous semble-t-il, une certaine diversité dans les stratégies traductives des deux textes français pour restituer certains effets stylistiques du texte-source. Nos objectifs sont clairs. Nos motivations de départ nous ont permis de définir clairement nos finalités et de déterminer les lieux et les enjeux de cette entreprise de questionnement. Ainsi, chercherons-nous à analyser les procédés adoptés par chacun des deux traducteurs lors du passage de l'arabe au français, à vérifier la restitution ou non des effets stylistiques du texte source dans les deux versions en question. Par la suite, nous effectuerons une comparaison entre les deux versions pour vérifier la fidélité ou non des deux médiateurs à la forme et au contenu du texte de départ. Nous mettrons en lumière aussi les modes de traduction adoptés dans les deux versions.

Pour ce faire, nous avons pris le parti d'inscrire notre travail dans une perspective comparatiste, nous permettant de mieux cerner le choix de telle ou telle stratégie de traduction et le rapport aux langues en jeu. Nous articulerons notre étude autour du questionnement des faits de traduction, de façon à démontrer les points de similitude et de divergence entre les deux versions et la version source. À ce titre, nous nous contentons d'interpréter d'une part, les choix traductifs de GALLAND, traducteur du XVII<sup>e</sup> siècle et le texte de MIQUEL et BENCHEIKH, médiateurs du XX<sup>e</sup> siècle, et d'analyser d'autre part le contexte énonciatif, les conditions de production et de réception. Nous avons choisi de concentrer notre attention sur les modes d'expressions des trois versions en question. C'est sur la traduction des images rhétoriques que repose essentiellement notre analyse.

Ainsi, nous constaterons à quel point ces deux traducteurs ont été fidèles aux effets stylistiques du texte arabe, en analysant les différents choix lexicaux, et structures syntaxiques entre l'arabe et le français en raison des règles morphosyntaxiques que requiert chaque langue.

Nous avons opté, dans notre étude, pour une analyse stylistique fondée sur la comparaison des modes de traduction du texte arabe. Nous avons opté pour la « stylistique comparée », qui nous permettra de mieux examiner les modes d'expression des deux langues dont le fonctionnement morphosyntaxique est différent, l'arabe et le français. Néanmoins, nous aborderons ces différents textes en insistant sur leur fabrication suivant une approche comparative.

La stylistique comparée envisage l'activité de la traduction dans le cadre d'une réflexion pratique dont la maîtrise s'avère importante pour toute activité de traduction et de passage d'une langue à l'autre. Ainsi, les propositions de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet sont incontournables pour ce type d'investigation. Elles nous permettent de déconstruire le texte et de dégager, suivant leurs procédés de la traduction littéraire, la structure et le sens implicite.

Une série de concepts et de procédés est empruntée d'une part à la « stylistique comparée » et aux théories et aux approches de la traduction de l'autre ; celles-ci proposées par certains

théoriciens comme moyens d'analyses serviront de points d'appui essentiels à notre démarche. Notre but est de mettre en lumière les stratégies énonciatives adoptées par les deux traducteurs dans leur travail du transfert sémantique et même culturel entre l'arabe et le français.

C'est depuis les travaux d'Émile BENVENISTE relatif à l'énonciation que la linguistique considère que la langue n'est pas un instrument neutre, dans la mesure où l'idée transmise par l'auteur-énonciateur, à travers ses choix lexicaux et syntaxiques et sa mise en forme textuelle, comporte une charge sémantique plus ou moins particulière par rapport à d'autres formes. Dans le même ordre d'idées, Mikhaïl BAKHTINE souligne que : « *l'utilisation de la langue s'effectue sous des formes d'énoncés concrets, uniques (oraux ou écrits) [...] l'énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités* »<sup>1</sup>. Dès lors, il convient de nous interroger sur ce qui fait la spécificité de l'expression, du fait que, derrière toute forme d'énoncé, existent une intention visée et une charge sémantique. Une question se pose : comment peut-on préserver cette forme lors du passage d'une langue à une autre ?

Dans notre contexte, nous préciserons d'emblée que dans notre présente étude, nous nous intéresserons à la spécificité du texte de départ pour vérifier le degré de fidélité et de rapprochement des deux versions françaises au texte source. Il s'agit là d'éclairer les modes d'expressions et de justifier les choix de traduction des effets stylistiques du texte de départ.

Nous procéderons dans la suite du travail à des commentaires de la traduction des passages étudiés, qui seront organisés autour des effets stylistiques prédominants tout en insistant sur leur liaison avec les procédés de traduction adoptés par les deux médiateurs. Nos remarques seront suivies d'exemples étudiés de façon comparative

Nous décrirons divers plans de la langue (lexique, syntaxe, rhétorique) suivant des procédés de la traduction, à savoir : l'emprunt, le calque, la transposition et la modulation et des stratégies de transfert, c'est-à-dire la traduction littérale, la paraphrase, la compensation, l'innovation et l'élision.

---

<sup>1</sup> BAKHTINE M. In : BRONCKART, Jean-Paul, *Le fonctionnement des discours*, Paris, Nisetele, 1994, p.7

Nous avons conçu un travail reparté en trois parties dont la première vise à définir les fondements théoriques de l'approche adoptée et à expliquer les conditions de la production et de la réception des trois œuvres en question. La deuxième partie fait le tour des composants textuels des trois œuvres (choix des lexies, structures syntaxiques et de tournures stylistiques). Il est question des formes de composition textuelle et des choix des différents procédés de traduction et de transfert des données culturelles. Quant à la troisième partie, elle est consacrée à l'étude de la traduction des effets de redondance et de sonorité dans les trois versions.

Dans le premier chapitre, nous abordons les contextes de production et de réception qui relèvent de l'ordre sociohistorique et culturel des trois versions. Le deuxième chapitre se veut un exposé théorique de concepts, de procédés de la traduction qui nous permettront d'actualiser notre question de recherche par rapport à son contexte général : les théories linguistiques de la traduction et de la stylistique comparée, d'une part, et le domaine de la traduction des textes littéraires, d'autre part.

Dans le troisième chapitre, nous accorderons une importance particulière à la question de la recherche. Nous poserons ainsi la question qui nous semble pertinente : comment s'effectue le passage de l'arabe au français et du transfert du contenu sémantique de la langue source à la langue cible. Nous essayerons de comprendre le choix des stratégies mises en œuvre, lors de la traduction du texte de l'arabe au français : les emprunts, les calques, les transpositions, l'antéposition, la postposition des adjectifs.

Le quatrième chapitre se veut une étude comparative des effets d'assimilation du contenu sémantique dans les trois versions. Nous nous donnerons d'abord comme tâche de décrire les modes d'expression, puis nous analyserons la manière grâce à laquelle les traducteurs ont procédé pour traduire les métaphores et les comparaisons comme images rhétoriques. Nous nous en servons en tant que point de comparaison des trois textes.

Le cinquième chapitre est consacré à la traduction des constructions périphrastiques et aux expressions pléonastiques ainsi qu'à la synonymie comme effet stylistique.

Le sixième chapitre porte sur un autre effet rhétorique qui relève de l'ordre des mots et leur répétition possible : l'anaphore, l'épiphore, etc. La disposition des mots pourra nous indi-

quer l'ordre du discours, selon la formule d'Oswald DUCROT. Nous interrogeons les modes de traduction adoptés dans les deux versions pour la restitution ou non de cette image (traduction littérale, innovation ou élosion de la figure).

La sonorité est l'objet de notre septième chapitre. Nous examinerons à quel point les deux traducteurs ont pu préserver cet effet de sonorité dans leurs textes d'arrivée.

En conclusion, nous dégagerons les difficultés que rencontrent les deux traducteurs lors de leur traduction de l'œuvre.

---

# **Première partie :**

**fondements théoriques et contexte**

**de production**

---



---

# Chapitre I

Présentation et origines *des mille et une nuits*

---

Le recueil *des mille et une nuits* a traversé les siècles, les espaces et les cultures demeurant ainsi actuel. Sa forme esthétique lui attribue un sens évolutif, polysémique, changeable et interprétable par ses lecteurs. Les études sur ce texte tiennent une place de choix et consacrent un espace de recherche.

Dans la présente étude, nous nous sommes contentés de voir les origines de ce recueil, les contextes de sa production et de sa réception, ses aspects thématiques et langagiers. Nous nous sommes intéressés aussi à l'art de la parole, aux signes d'oralité dans le texte arabe et dans les deux versions françaises.

Entre temps nous aurons découvert comment ces trois auteurs (l'auteur-source, GALLAND, BENCHEIKH-MIQUEL) sont imprégnés de données culturelles d'une époque de décadence, moment propice à ce genre de productions qui avaient vu le jour au XII<sup>ème</sup> siècle en Iraq (Bagdad), Iran, Égypte et à la Mecque.

Nous aurons aussi découvert le style de GALLAND qui décrit en termes assez crus et dans un style recherché, les mœurs corrompus de cette époque ; tout en parlant de l'absurdité des comportements qui ne sont que satyriques. Ce recueil écrit au Moyen-Âge se moque de l'esprit populaire où s'inscrit la satire des mœurs de l'époque, qui parle à leur cœur et non pas à leur conscience.

### **1- Les origines du recueil**

La question de l'origine du recueil est sans cesse évoquée ; aujourd'hui, il est conçu comme le titre des plus célèbres contes arabes et d'autres histoires. Ses origines remontent d'un ensemble d'histoires fabuleuses et mythiques de vieilles civilisations : « *l'Égypte pharaonique, l'Antiquité grecque, la Mésopotamie et l'Iran, l'Inde, sans oublier l'Arabie d'avant l'islam* »<sup>2</sup>. Il semble que « *le premier noyau des Mille et une nuits était d'origine persane avec des emprunts indiens et fut traduit puis islamisé à partir du VII<sup>ème</sup> siècle. Le tout en Irak*

---

<sup>2</sup> BENCHEIKH, Djamel Eddine, MIQUEL, André, *Les mille et une nuits*, T1, Paris, Garnier frères, 2011, p.8.

et peut être plus précisément à Bagdad »<sup>3</sup>. Selon l'ensemble des recherches portées sur le recueil, ses composantes, et son contenu, nous notons qu'il est le produit d'une longue histoire, faite d'ajouts et de substitutions d'histoires fabuleuses. Toutes ces recherches ont été menées afin de découvrir ses origines et que nous en citons quelques-unes :

#### **1-1-L'origine linguistique<sup>4</sup>**

Quant à son origine linguistique, certaines recherches ont justifié ses sources persanes par les noms de personnages dans l'œuvre. Ainsi, Schahrâzâd, Schahriyâr, Schah zamân, sont des noms persans du fait que le préfixe « Schah » signifie « Roi ». Et cela reste comme trace linguistique de l'une de ses origines.

#### **1-2-L'origine mythique<sup>5</sup>**

Le mythe indien est aussi à l'origine du recueil. Les métamorphoses des êtres humains, des objets et des animaux, la rencontre des génies, des démons, des sirènes, sont des éléments typiquement indiens, et peuvent même faire remonter son écriture au III<sup>ème</sup> siècle après Jésus Christ.

#### **1-3-L'origine civilisationnelle<sup>6</sup>**

Au sujet de ses origines civilisationnelles, nous notons que le recueil est aussi d'origine indienne. Au VIII<sup>ème</sup> siècle, des conteurs arabes ont traduit ce texte indien (le premier manuscrit), puis ils l'ont adapté à leur langue et à leur civilisation.

Bien que le recueil soit écrit à l'anonymat, il ne pourrait être sans intention communicative. Il comporte en lui le reflet des civilisations, de leurs modes de vies et même de leurs

---

<sup>3</sup> Ibid. p8.

<sup>4</sup> -GABRIEL, Malek, 2018. « La publication des mille et une nuits dans l'Europe de l'orientalisme premier ». Les clés du Moyen-Orient. Site. <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-publication-des-Mille-et-une-nuits-dans-l-Europe-de-l-orientalisme-premier.html> consulté le : 4-01-2019

<sup>5</sup> -HABCHI, Sobhi, 2006. « Borges et Les mille et Une Nuits ». *La littérature comparée*, N 320, pp415-434 [en ligne]. <http://wwwuser.gwdg.de/~umarzol/arabiannights-c.html> consulté le : 05-04-2017

<sup>6</sup> DHAOUADI, Henda, 2009. « Le Monde Arabe ». *Synergies*, N 6, pp.13-23 [en ligne] <https://gerflint.fr/synergies-monde-arabe> consulté le : 11-3-2015

croyances, comme nous le détaille ECO dans son ouvrage, *Les limites d'interprétation* : « les documents peuvent être : (a) des objets produits avec une intention explicite de communiquer (manuscrits, livres, plaques commémoratives, les inscriptions, etc.), où l'on reconnaît une expression et un contenu (ou un signifié intentionnel) [...] »<sup>7</sup>. Ce manuscrit comporte en lui des images de civilisation qu'il transmet à travers son expression et son contenu. Il nous inculque comment l'humain peut surmonter toutes les difficultés qui lui arrivent pour atteindre son but ou tout simplement justifier son sort.

## 2-Le contexte de production du recueil

Avant d'aborder l'analyse proprement dite des trois œuvres, il conviendrait de voir dans quelles conditions elles ont été produites afin de justifier les choix langagiers et stylistiques des auteurs en question tout en se référant à leurs premières parutions ou éditions.

### 2-1 La version arabe

Pour suivre un ordre simplement chronologique, nous dirons donc, que l'ancien livre arabe, le « Kitab al-fihrist » qui a été rédigé en 987, mentionne l'existence d'un livre intitulé « le hezar Efsane » c'est-à-dire « les mille contes ». Ce livre est un texte de fiction qui se situe dans un passé lointain et qui a été réécrit, revalorisé à travers le temps et pleinement réédité.<sup>8</sup> Il a été transmis de génération en génération à travers l'oralité.

Au sujet des sources d'éditions, MIQUEL écrit dans sa note préliminaire : « quant aux éditions du texte, les plus célèbres restent celles de Calcutta de Breslau et de Būlāq »<sup>9</sup>. Le texte a été imprimé pour la première fois en 1835 sous l'édition « Būlāq »<sup>10</sup>. Les traducteurs de ce texte ont cherché, identifié et précisé la période historique à laquelle il a été produit, afin d'obtenir la version la plus originale. Il est à noter que certains contes du recueil peuvent

---

<sup>7</sup> ECO, Umberto, *Les limites d'interprétation*, Paris, Grasset, 2010, p.200

<sup>8</sup> GABRIEL, Malek, 2018. « La publication des mille et une nuits dans l'Europe de l'orientalisme premier ».Op.cit.

<sup>9</sup> BENCHEIKH, Djamel Eddine, MIQUEL, André, *Les mille et une nuits. Op.Cit.p.9*

<sup>10</sup> Le nom de la ville égyptienne comme lieu d'édition.

disparaître de la région où ils étaient jadis connus, pour se retrouver dans des pays voisins (en Irak, en Syrie) ou éloignés ; ce qui les situe parfois dans un monde sans cadre géographique précis.

À propos de l'auteur-source, le texte a été écrit à l'anonymat ; il n'a pas à proprement parler d'auteur. Par ailleurs, le texte a été mis par écrit après un temps plus ou moins long puis peu à peu des contes qui s'étaient développés indépendamment se sont ajoutés à l'ensemble, jusqu'à ce que les traducteurs les aient transmis au monde.

## 2-2-La version gallanienne

Antoine GALLAND<sup>11</sup> a connu le monde oriental et son attention a été attirée par un grand nombre d'histoires et de fables de cette civilisation. Il a eu d'abord le projet de traduire *Sindbad le marin*. Puis il a deviné que ces aventures faisaient partie d'un recueil de contes semblables, intitulé *les Mille et une nuits*. Et il a cherché à en acquérir un exemplaire.

GALLAND s'est accroché à la traduction du recueil dans un travail discontinu. Il a commencé à publier son texte en 1704 ; contes arabes traduits en français. En 1706, sept volumes avaient paru, le volume 8 parut en 1709 ; les volumes 9 et 10 en 1717, deux ans après sa mort<sup>12</sup>.

Le délai dans la publication des derniers volumes est significatif des difficultés qu'éprouvait le médiateur à traduire ces contes, et aussi de son indifférence à l'égard de cet aspect de son œuvre scientifique. Par ailleurs, l'ordre des contes n'était pas encore exactement celui qui se présente à nous dans la version que nous connaissons aujourd'hui. Il y a eu des remaniements qui ont permis d'imprimer et de réduire le format de l'œuvre en deux tomes.

---

<sup>11</sup> GALLAND, né en 1646 et mort en 1715 à Paris. Il est un orientaliste français spécialiste des manuscrits anciens et des monnaies, un habitué de la Bibliothèque royale, antiquaire du roi et académicien. En 1670, devenu bibliothécaire et secrétaire du marquis de Nointel et nommé ambassadeur de France auprès du sultan de l'empire ottoman Mehmed IV à Constantinople, il l'accompagne dans ses déplacements entre 1670 et 1675, en Thrace, en Macédoine, en Roumélie orientale, en Asie mineure, dans les îles Égéennes, en Ionie, en Syrie et en Palestine. Lors de son séjour, GALLAND apprend les langues turque, persane et arabe afin de pouvoir étudier les mœurs et coutumes anciennes des populations de l'empire ottoman.

<sup>12</sup> La traduction de GALLAND a été complétée par Jacques CAZOTTE et Denis CHAVIS de 1784 à 1793.

GALLAND a découvert le charme des littératures indiennes, arabes et persanes. Il a adapté ainsi sa traduction au goût de ses lecteurs européens, modifiant parfois l'expression du texte arabe et paraphrasant des détails qui étaient étrangers aux occidentaux. Mais il a eu des reproches pour ce remaniement dans la revue Encyclopédique (Janvier 1900) : « *d'avoir laissé de côté une partie de l'ouvrage et d'avoir remanié de façon à rendre méconnaissable au texte arabe* »<sup>13</sup> écrit MIQUEL en note préliminaire. En effet ce remaniement a été si profond que le texte-source a perdu son originalité.

Sa traduction au XVII<sup>ème</sup> siècle a permis aux occidentaux de découvrir le contenu du recueil. L'œuvre a été rééditée dans plusieurs langues mais la cause de sa reproduction ne peut être identifiée. André MIQUEL écrit à cet égard dans sa note de préface :

*« La raison de la survivance des contes doit, me semble-t-il, être cherchée ailleurs. Pour cela j'évoquerai, très brièvement, l'immense crise morale qui a secoué le monde arabe musulman avec l'arrivée en force des Turcs au XI<sup>ème</sup> siècle, puis au XIII<sup>ème</sup> des Mongols qui détruisent Bagdad et le califat abbasside »*<sup>14</sup>

Pour lui la raison était beaucoup plus morale qu'historique. Il a renvoyé sa survivance à la crise morale qui a touché ce monde. Mais du côté thématique, *les Mille et une nuits* sont néanmoins marquées par une certaine intemporalité. Bien qu'elles soient le produit et le miroir de différentes époques comme l'explique ce médiateur, elles renferment des valeurs universelles, puisque les thèmes abordés n'ont pas vieilli (l'amour, la ruse, l'injustice, etc.).

Par ailleurs, le texte que nous avons en notre possession aujourd'hui, a traversé trois siècles. Il a été réédité au XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles et XX<sup>ème</sup> siècles. L'édition Garnier Frères (1965) comme l'une de ces dernières fait l'objet de notre recherche.

---

<sup>13</sup> BENCHEIKH, Djamel Eddine, MIQUEL, André, *Les mille et une nuits. Op.Cit.p.8*

<sup>14</sup> Ibid. p14.

### 2-3 La version de BENCHEIKH-MIQUEL

Djamel Eddine BENCHEIKH<sup>15</sup> est aussi connu pour avoir traduit ce recueil des célèbres contes des *Mille et une nuits*. Sa traduction en collaboration avec André MIQUEL<sup>16</sup> et son frère Touhami est la première traduction complète, avec la totalité des 1205 poèmes, en français non censurée, fondée sur l'édition de Būlāq 1835 ; ce qui a été encore expliqué par André MIQUEL en note préliminaire de l'œuvre : « *cette œuvre appartient finalement à la littérature universelle ; le plus sage est de la créditer de toute la richesse possible, de suivre Būlāq pour l'énorme majorité du recueil* »<sup>17</sup>. L'œuvre n'est qu'un acte de communication, une forme linguistique qui peut à l'origine transmettre un message. Il faut ajouter que MIQUEL s'est non seulement servi du texte original mais aussi de la version gallanienne.

### 3-Le contexte de réception du recueil

Par le jeu des instances linguistiques, l'auteur-source assume la création de ces contes. Il se contente de dessiner ce monde imaginaire et de produire des effets rhétoriques qui prennent une teinte particulière selon ses modalités, ses choix, et ses intentions. Il communique avec son public en travaillant sur ses attentes.

Le sens du recueil n'est pas déduit seulement de mots et de paragraphes qui le constituent mais aussi de leurs combinaisons dans leurs contextes énonciatifs qui les actualisent et qui participent même à donner une image sur le contexte de sa production.

Ce qui nous intéresse dans les lignes qui suivent, c'est de mettre l'accent sur l'étude de ce recueil dans son contexte d'échange culturel au sens large du terme. Et, c'est en fonction de son appartenance au contexte de réception que nous étudierons les formes stylistiques de

---

<sup>15</sup> Jamel Eddine Bencheikh, né en 1930 à Casablanca au Maroc, d'une famille algérienne et mort en 2005 à Tours, est un écrivain et universitaire franco-algérien. Professeur à l'université d'Alger, de Paris-VIII et de Paris-IV, il est spécialiste de poésie et de littérature médiévale arabe.

<sup>16</sup> André Miquel, né en 1929 à Mèze, dans le département de l'Hérault, est un historien arabisant français, spécialiste de langue et littérature arabes. Il a été agrégé de grammaire en 1953, puis docteur des lettres en 1967. En 1953-1954, il est boursier auprès de l'Institut français d'Études Arabes de Damas. Il est également membre de la Fondation tunisienne pour la traduction.

<sup>17</sup> MIQUEL, André, BENCHEIKH, Djamel Eddine, *Les mille et une nuits*. Op.Cit.p10

ses versions parce qu'elles servent de véhicule d'expression. D'où l'importance de l'appartenance au contexte qui apparaît, à ce titre, comme critère pertinent qui justifie les choix énonciatifs des médiateurs (GALLAND, BENCHEIKH-MIQUEL).

### 3-1 Le texte arabe

La réception du recueil n'a pas été préparée dans le texte-source car l'œuvre ne comporte pas de préface. Mais dans les deux versions françaises, elle est exprimée par diverses modalités (préface, interfaces, notes explicatives). Nous estimons que les deux traducteurs interviennent auprès de leur public à travers leurs modes d'expressions puisque le contexte de réception de l'œuvre au XVII<sup>ème</sup> siècle diffère de celui du XX<sup>ème</sup> siècle.

### 3-2- La version gallanienne

Le traducteur a proposé, à travers son texte, un impact visant à ménager la réception de son œuvre. Il amène ses lecteurs à goûter le plaisir de l'expression et l'estime des belles choses aux autres. Son intention est clairement communiquée à son public à travers son épître :

*« à Madame la Marquise D'Or, dame du palais[...] les bontés infinies que feu M.de Guilleragues, votre illustre Père[...] je prendrais la liberté de lui dédier cet ouvrage, non seulement comme à mon bienfaiteur, mais encore comme au génie le plus capable de goûter et de faire estimer aux autres les belles choses »<sup>18</sup>*

Son texte a été dédié au lectorat du palais. Ainsi, GALLAND en connaissant les goûts et les choix de son public (hommes nobles, gens du palais) a essayé, à travers son œuvre, de répondre à ses attentes. Pour que les intentions de ce public soient plus ou moins remplies, son œuvre doit s'inscrire nécessairement dans les conventions de l'écriture de son époque. Le traducteur doit aussi tenir compte des exigences de l'interprétation sémantique et des règles d'organisation textuelle proposées par l'auteur-source.

Malgré les contraintes rencontrées par le premier traducteur, le recueil a été réactualisé à travers le temps et même à travers l'espace. Il est devenu un référent pour d'autres traducteurs ; la preuve est que MIQUEL a avoué s'être inspiré du travail d'Antoine GALLAND.

---

<sup>18</sup> GALLAND, Antoine, *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier Frères, 1965, p.9



### 3-3 La version de BENCHEIKH- MIQUEL

Dans la seconde version, la réception du recueil est liée à la question de plaisir du lecteur, comme l'avance MIQUEL dans sa note de préface : « *Sans oublier- et c'est sur lui, à la fin des fins, qu'il faut conclure- le plaisir, le plaisir du lecteur, le plaisir pour une fois tout à fait innocent* »<sup>19</sup>. Ainsi, le texte est écrit dans l'intention de distraire le lecteur et de lui procurer du plaisir tout en répondant à ses attentes par le jeu d'expression.

De ce fait, le parcours de son interprétation dépend en partie de sa forme d'expression qui oriente le lecteur. Le déchiffrement de l'histoire et l'interprétation du sens impliquent une disposition des compétences linguistiques (maîtrise de la langue).

Non seulement les données linguistiques qui ont été prises en compte dans l'interprétation du texte-source entrent en jeu, mais aussi les composantes socioculturelles comme l'expliquent MIRZA et TEHRANI :

*« Quelquefois le traducteur fait intervenir les connaissances qu'il partage avec l'auteur. Dans d'autres cas ce sont les fait non linguistiques qui entrent en jeu [...] la linguistique accorde plus d'importance aux composantes formelles des énonciations qu'aux compléments cognitifs indissociables de l'acte de communication »<sup>20</sup>.*

Le lecteur doit posséder une certaine compétence linguistique pour qu'il puisse comprendre son texte. L'interprétation de ce dernier s'avère aussi étroitement liée aux facteurs extralinguistiques (contextes de production et de réception) et au savoir culturel du lecteur lui-même (mode de pensée, mœurs, traditions, etc.). Il s'ensuit que l'interprétation est un niveau plus avancé que la simple compréhension de l'histoire.

### 4-Les aspects langagiers de l'oeuvre

Le recueil *des Nuits* comporte également des aspects langagiers qui dans leur totalité constituent une forme artistique liée aux éléments linguistiques et stylistiques dont la mixité des genres, les répétitions, le jeu de puzzle et l'oralité.

---

<sup>19</sup> BENCHEIKH, Djamel Eddine, MIQUEL, André, *Les mille et une nuits. Op.Cit.p.17*

<sup>20</sup> - MIRZA, Fatemeh, TEHRANI, Brahim, 1953. « Le mécanisme du processus de traduction ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, N 218, pp.53-64 [en ligne]. <http://docplayer.fr/39388496-L-approche-interpretative-dans-la-traduction-vers-une-langue-etrangere.html> consulté le : 4-10-2017

#### 4-1 La mixité des genres

Le recueil comprend essentiellement la prose, à laquelle s'ajoute aussi, le dialogue (théâtre) et la poésie. Toutes ces formes langagières se trouvent dans un même texte.

Au niveau du texte-source, la conception de la poésie orientale s'articule autour de la manifestation d'un certain nombre de données langagières telles que la recherche de rythme et de rime et d'autres formes de sonorités et d'images rhétoriques. Par ailleurs la prose comporte des symétries, des parallélismes des synonymies et des antithèses.

La poésie est décryptée dans la version BENCHEIKH- MIQUEL de sorte qu'elle paraisse aussi riche et précieuse que le sens qu'elle véhicule.

Nous venons de voir que *Les mille et une nuits* est un lieu de rencontre de plusieurs pratiques génériques de parole. Le récit, dans cette perspective, se présente comme un discours mixte qui intègre en son sein, la poésie et même des séquences théâtrales. C'est une forme d'écriture suivant laquelle se définit ce recueil.

Chez GALLAND, il est important de souligner aussi la non-traduction de la poésie car elle apparaît comme secondaire chez lui. En effet, la mixité des genres est considérée comme une transgression des règles du bon usage.

#### 4-2 Le récit cadre

Pour mieux prendre en compte l'originalité du recueil, nous pouvons aussi étudier son mode expressif. Le recueil comporte le système de conte qui sert de cadre. Ce mode de narration est très courant dans la littérature indienne mais très rare dans le mode d'expression des contes arabes. Ceci est bien la preuve de l'origine indienne de certaines parties des *mille et une nuits*.

Ces petites histoires comme récits de fiction assez détaillés et qui relatent les événements des anciens, à travers des aventures vécues par des personnages (un roi grec, un médecin juif, un marchand de Bagdad), recèlent des histoires racontées d'une façon enchâssée. Les événements se déroulent dans un temps et un lieu qui sont à la fois fictifs et fictionnels, mêlés par un temps réel.

#### **4-3-Les répétitions**

Le mode d'expression privilégié du recueil est la répétition, sous ses différentes formes : des répétitions lexicales et d'autres phrastiques (*I'on raconte, roi bien heureux, bien aimablement*). Nous notons également l'occurrence de l'énoncé : "*et le jour chassant la nuit, Shahrzade doit interrompre son récit*". Ce mode d'écrit apparaît ainsi comme un caractère de ce genre d'écriture et dans le texte-source et dans la seconde version.

#### **4-4-Le jeu de puzzle**

Les histoires apparaissent dans le recueil comme un réseau d'évènements et de crises intéressantes à exploiter de nouveau dans d'autres histoires. L'auteur-source rusant avec notre mémoire, parvient à nous replonger dans l'angoisse d'une nouvelle situation pour résoudre la première.

Dans ces contes, la succession des évènements est motivée par une crise permettant de déboucher sur une situation malheureuse (la mort du bossu, l'assassinat de la jeune fille, le vol de l'argent, etc.). Bien que nous puissions noter une linéarité d'actions, l'évocation des faits laisse transparaître l'impression de faits qui s'ajoutent les uns aux autres comme dans un jeu de puzzle.

Nous avons donc un récit qui se présente comme une chaîne d'histoires. Les séquences narratives ne seront comprises que si elles sont mises en rapport avec le récit cadre qui justifie leur coprésence. Le rappel de tous les évènements qui ont précédé permet de trouver une solution pour cette situation de crise.

#### **4-5 L'oralité dans l'œuvre**

Les mille et une nuits relèvent de la littérature orale dont la formulation indique clairement l'importance de l'oralité. L'écrit ne peut que transcrire cette oralité suivant deux niveaux qui sont linguistique et extralinguistique.

À propos du niveau linguistique, il s'agit de vérifier, dans la traduction du recueil, la perte ou non du charme de cette oralité lors de la transposition du texte arabe. Ainsi le second traducteur (BENCHEIKH-MIQUEL) faisait preuve de la simplicité syntaxique. L'expression orale,

opère ici, quant à elle, un style plus souple qui se sert de la juxtaposition des énoncés courts et de la répétition des patrons syntaxiques. Cependant le premier médiateur (GALLAND) opte pour un langage écrit, fondé sur la subordination des propositions qui révèlent le niveau soutenu de la langue.

Au cours de notre analyse, nous allons voir comment le second traducteur (BENCHEIKH-MIQUEL) a conservé les caractères propres à la littérature orale, suivant un style simple et familier comme vecteur de cette civilisation orale. GALLAND, lui, tient en compte que son texte est destiné à être lu et non à être récité. Il a, par conséquent, aménagé l'énoncé verbal et évité les répétitions inutiles. Par contre, BENCHEIKH-MIQUEL n'a pas rendu toutes les variations, mais il a effectué un choix qui tend vers la fidélité. Il s'est attaché au respect de ce qui a été dit par le conteur y compris les répétitions et les retours en arrière. Il a adopté, par conséquent, le mode de composition du texte-source dans son texte d'arrivée, afin de communiquer au lecteur le plaisir de sa récitation.

En ce qui concerne le niveau extralinguistique, il faut noter que si le traducteur ne s'intéresserait uniquement qu'à l'énoncé linguistique, il travaillerait sur un document tronqué et cela dévaloriserait son travail. Par conséquent, l'énoncé linguistique ne représente qu'une composante de l'œuvre qui ne peut en aucun cas manifester tous les éléments extralinguistiques. L'expressivité du ton, les gestes, l'utilisation des pauses et des intonations ne sont pas un simple rajout au texte mais ils forment une partie intégrante de la réalisation du conte que le second traducteur a pris soin de restituer. Il tâche à transmettre au lecteur que le texte qu'il a devant lui était à l'origine un récit raconté oralement.

### **5-Les aspects thématiques du recueil**

Les thèmes abordés dans l'oeuvre reflètent la mémoire des Indiens, des Perses et des Arabes servies par le style orné des auteurs et des traducteurs. C'est un vrai voyage de l'esprit dans le merveilleux pendant la nuit, dans un univers où convergent le mythe (la sirène, le flacon de cuivre...), l'imaginaire (un oiseau géant ; un énorme poisson, d'énormes serpents) et la religion (un musulman, un juif, un chrétien). Ceux-ci sont en quête de réponse aux questions

éternelles ; ils traversent le temps et l'espace (le fils du roi des Hébreux du Caire ; le fils du roi de Kabol, au pays de Khurasan ; le roi de Chine, le roi grec.).

Dans les détails, nous découvrons des histoires hétérogènes liées aux croyances des conteurs (auteurs-sources) par lesquels, elles ont été inventées puis transmises et diffusées. Il existe pourtant sous cette hétérogénéité un facteur d'unité qui tient au rôle essentiel *des Nuits* car la vie des anciens, leur conduite nous servent de leçon depuis plusieurs siècles. C'est le cas des personnages types (une reine qui pétrifie son époux, un méchant vizir et sa fin, un ingrat démon) sont des échantillons des caractères des gens maladroits. Ceci a pour but de redresser les torts des membres d'une communauté (punir les désobéissants, réclamer la justice, etc.).

Par ailleurs, les auteurs-traducteurs nous révèlent des détails très riches concernant les décorations, l'architecture des immeubles, les goûts culinaires et les comportements vestimentaires, etc. Ils transmettent des images des civilisations, leurs conduites et leurs modes de pensée.

### **5-1 L'image du peuple**

La représentation du peuple dans ce recueil s'avère également révélatrice d'une populace livrée à ses instincts incontrôlables et assoiffée de sang.

Les différents personnages que présentent les histoires tels que Scharazad, Scharayar, Schahzaman, les visirs, les rois, les tailleurs et les marchands, ne sont que des acteurs d'histoires banales qui se passent dans certains royaumes du monde dont le roi est aussi puissant qu'autocratique s'entretenant envers ses sujets. Mais ce roi, ses notables et ses villageois ne sont rien d'autres que des symboles de mode de vie du peuple au Moyen-Âge, caractérisé d'injustice et d'absence de liberté d'expression.

Par glissement du sens, le roi et les émirs deviennent alors l'image du pouvoir qui s'occupe de différer la résolution des problèmes qui se posent à ce peuple et permet son épanouissement mais sans une libre expression de la parole. Ceci reflète une image de la société, du fait que : « *l'histoire collective imprégnant des œuvres qu'on ne saurait isoler du contexte de*

*civilisation dans lequel elles sont rédigées* »<sup>21</sup>. À ce titre nous pouvons dire que l'auteur-source nous propose plutôt une histoire des mentalités que des histoires événementielles ; des histoires des mœurs médiévales qui passent par l'illustration de types socio-historiques. Dans l'histoire du *Petit Bossu*, les événements dénotent de manière à la fois ironique et pathétique le fonctionnement de la justice.

### 5-2-L'aspect mythique

Quant à l'aspect mythique de l'œuvre, nous constatons que la majorité de ses histoires sont établies sur une analogie entre des phénomènes réels et d'autres imaginaires qui, en effet, font le reflet des traditions et des croyances d'un peuple. Dans ce sens, le mythe est : « *un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant au moins à l'origine, manifesté par l'irruption du sacré ou du surnaturel dans le monde* »<sup>22</sup>. Tel qu'il est supposé à travers la citation, le mythe acquiert de l'importance dans ses histoires, et crée des conditions surnaturelles du réel pour répondre à des questions liées aux origines des choses (les deux chiens d'un marchand, la biche d'un vieillard, les poissons du pêcheur).

L'ensorcellement, la métamorphose des êtres humains et l'évocation des histoires des génies s'entourent ces récits fabuleux. C'est en attribuant aux personnages des caractéristiques extraordinaires que l'auteur-source donne une origine mythique à ces histoires et essaie d'expliquer les événements de chaque récit. Il peut même, à travers le discours mythique<sup>23</sup> qui confère parfois au recueil un statut religieux, décrire ou contredire le mode de pensée du monde oriental, ses convictions et ses croyances.

Ces mythes sont modifiés par l'imagination populaire et le style de l'auteur ou même du traducteur. En effet, dans ces histoires, tout est possible : les personnages peuvent parler aux

---

<sup>21</sup> BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte, 2002, p.41

<sup>22</sup> BENAOUA, Mohamed, *La littérature comparée à l'œuvre*, Alger, Flites, 2008, p.30

<sup>23</sup> Salomon était le fils du prophète David, mais il n'a pas emprisonné les démons désobéissants dans des flacons de cuivre puis il n'a pas prononcé la formule du recours à Dieu. L'enfermement du génie du prophète Salomon dans le flacon de cuivre donne naissance à une histoire mythique. Elle explique les merveilles élaborées par l'auteur-source qui fait partie de l'espace surnaturel à partir de récits fabuleux.

animaux (les chiens, la biche, etc.), les objets peuvent être dotés de pouvoir (les trois pommes de fécondité, les sabots de jeunesse, etc.), les animaux parlent, pensent et raisonnent (le poisson, la biche et les chiennes), les êtres faibles peuvent triompher du mal (le pauvre pêcheur et le gigantesque démon, etc.).

Nous comprenons que ces histoires se déroulent dans des lieux imaginaires, peuplés d'objets et de personnages magiques et étranges. Ni l'auteur ni son public ne croient à la réalité des récits.

### 5-3 Le réel et le fictif

Toutefois, *les Nuits* s'affirment comme procès d'imagination par des faits invraisemblables de toute sorte. Parfois, le non réel explique le réel en mêlant le véridique et l'imaginaire. Le lecteur peut déchiffrer des correspondances entre plusieurs symboles pour accéder au sens visé. Le conte comme produit symbolique « agit en fait comme révélateur de l'histoire et de l'organisation de la société en question »<sup>24</sup>. Ici le monde apparent s'éclaire par un monde caché qu'il faut découvrir par l'imagination (la métamorphose des poissons) d'une façon sensible d'exprimer des idées (la réalité sera dévoilée après un temps ; la justice sera aussi rétablie). Bien que les lois qui régissent ces histoires ne reflètent guère les lois du monde réel, elles sont au service de la réalité.

Dans *les mille et une nuits*, nous avons des personnages unidimensionnels qui n'ont aucune densité ; ils ne sont pas vraisemblables puisqu'ils n'ont pas la complexité du réel. Ils présentent une vision organisée d'un monde imaginaire qui se manifeste sous forme d'évènements qu'on ne peut exprimer directement par un raisonnement ordinaire.

Entrons maintenant dans les œuvres elles-mêmes, à commencer par le contexte historique et social que chacune d'elles nous restitue. Pour le texte-source, l'auteur nous plonge dès l'incipit dans un monde absolu et irréel par son emploi de l'expression inaugurale « γῆγκά » en français « l'on raconte » . C'est l'expression par laquelle la seconde version est aussi

---

<sup>24</sup> VALIERE, Michel, *Le conte populaire : approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006, p.61

inaugurée, par contre GALLAND introduit son ouvrage par « les chroniques », ce qui nous laisse interpréter qu'il tient pour vraies certaines histoires.

Nous sommes, en effet, transportés, à travers l'œuvre, dans le XI<sup>ème</sup> siècle qui se raffine dans ses mythes. Les histoires nous font plonger en plein Moyen-Âge, sous le règne des rois et des califes dans une intervention moins éclairante sur les personnages historiques qui ont été plus ou moins remaniés tels que l'histoire et la légende nous les ont décrits. Ce faisant, il nous retrace des réalités de cette époque tout en évitant de nous livrer à une simple chronique, du fait qu'il ajoute des faits imaginaires. Nous en déduisons qu'il laisse le choix aux lecteurs d'interpréter les événements ; il est intermédiaire entre plusieurs générations.

Nombre de personnages réels se mêlent à la fiction. Ils sont authentiques (Djafar le Barmicide, Haroun Arrachide, Sidi Nouman, Ali Cogia, etc.). En plus des personnages réels et des personnages fictifs (génies, houris, etc.) un grand nombre d'évènements sont aussi historiques mêlés à l'imaginaire, tout comme certains lieux (Bagdad, Mésopotamie, Égypt.).

#### **5-4- La violence**

La violence apparaît aussi comme une autre composante essentielle *des Nuits*. Elle se trouve d'autant mieux justifiée à cette époque de barbarisme. Nous trouvons tout naturel de torturer, de brûler, d'assassiner ou d'empoisonner au Moyen-Âge. Même la psychologie des personnages offre une image d'un public avide d'évasion. Leurs comportements ainsi que leurs sentiments sont marqués par des caractères violents qui permettent une identification plus facile de leurs psychiques.

Bien que le recueil des *Nuits* s'adresse à un lectorat plus large, il est parfois cru et violent. Il comporte des meurtres (l'assassinat de la jeune fille, la torture du roi des îles noires, etc.), des souffrances physiques (la maladie, la perte de l'un des yeux, etc.) et psychologique (le chagrin, le doute, etc.). Mieux la violence est exercée pour la moindre raison.

#### **5-5 L'aspect ludique**

Loin de la violence, les histoires comportaient aussi un aspect ludique ; ces récits se concentraient sur les aspects physiques du grotesque. Certains personnages sont difformes, laides



et drôles (bossu, borgne, boiteux, etc.). Leur morphologie fait rire tout le monde. La description de leurs habits, de leurs habitudes et leurs professions est révélatrice aussi de l'aspect extérieur du personnage. En vérité, ces traits ironiques ne s'apparentent qu'aux pauvres et aux traîtres qui ont été engagés pour se moquer les uns des autres. Cela permet de dire tout haut ce que chacun pense tout bas.

Au sujet de l'interprétation de cet aspect ludique, l'appréhension du texte nécessite des compétences socioculturelles et linguistiques de la part du lecteur. En fait, le texte-source ne peut être interprété selon un sens bien défini car il comporte toujours, à travers le temps, l'intention de son énonciateur. En fait, il pourrait supporter d'autres significations qui devraient tenir compte de certaines informations conventionnelles (l'allusion à l'idée source).

#### **5-6 La tradition orale**

La principale spécificité du recueil *des Nuits* est la tradition orale qui est marquée par les valeurs et les codes de la société en question. On y trouve des contes, des chants, etc. Comme l'avance ZAIMOVA : « *le cas des contes des mille et une nuits est très significatif pour le déplacement du verbal et du texte en tant que porteurs d'informations et d'idées de l'Orient vers l'Occident et vice versa* »<sup>25</sup>. Le texte-source comporte différents types de récits transmis par des membres d'une société ou bien même d'une société à une autre.

Bien que le recueil ne soit en réalité que des débats de paroles et des histoires enchâssées, il comporte en lui certains reflets des civilisations issus de la tradition populaire. Dans les sociétés traditionnelles, les contes sont adressés aux auditoires dans les marchés. Des conteurs s'entourent d'un public (enfants, adolescents, adultes, vieillards) auquel ils s'adressent pour le distraire ou l'instruire.

#### **5-7-Les traditions dans *les Nuits***

Le recueil *des Nuits*, comme production littéraire, n'est pas un simple divertissement. Il illustre aussi des images sur la tradition ou le mode de vie des personnes et des sociétés,

---

<sup>25</sup> ZAIMOVA, Raia, 2009. « À la recherche des mille et une nuits ». *Études Balkaniques-Cahier Pierre Belon*, N16, pp79-88[en ligne]. <https://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/> consulté le : 06-10-2018

comme l'explique Michel VALIERE : « *le conte comme production symbolique agit en fait comme révélateur de l'histoire et de l'organisation de la société* »<sup>26</sup>. Il reflète en quelque sorte la pensée ou le mode de vie du peuple. De manière plus précise, on trouve dans le récit le comportement vestimentaire des citoyens (kofya, kaftane, etc.), leurs goûts et leurs choix culinaires (cumin, zirbaji, etc.), leurs productions artistiques et leurs génies architecturaux. Le recueil est marqué par une volonté de résurrection du passé. Il se donne comme un témoignage destiné à faire revivre ce qui est en train de disparaître par la volonté de la transmission de l'image historique qui passe par la description des traditions et des mœurs de ce peuple.

### **5-8 La valeur de la parole**

La parole comme stratégie langagière a aussi joué des rôles importants dans ce recueil. C'était à la fois, une arme de défense et un moyen de jouissance. Il est conçu comme un art avec ses fondements, ses principes, ses ruses et ses vertus.

#### **5-8-1 L'auteur-source et l'art de la parole**

L'auteur du texte-source comme orientaliste lui-même est l'héritier d'une longue tradition de la parole. Il est dépositaire d'un savoir ancien hérité des expériences des maîtres. Il a un sens artistique particulier ; sa connaissance des différents genres littéraires l'aide en cela, il possède un talent qui fait de lui quelqu'un de différent. Nous pouvons dire que ce talent révèle son imagination et sa créativité. Il manie toutes les formes de la parole : le profane comme dans "ya wayli"(Oh, merde), la parole lointaine "zirbaja" (riz au poulet) ainsi que la parole belle "inna lilahi wa inna ilayhi raji3un"(nous sommes à Dieu et à Dieu nous reviendrons) et agréable au cœur et à l'oreille qui fait rire ou pleurer, rendre triste ou joyeux.

L'écrivain détient aussi la sagesse des proverbes, la beauté de la poésie, le goût de la prose et le secret des répétitions et d'autres modulations de la langue qui sont source d'admiration. La parole est entre ses mains, elle aussi bien une arme qu'un outil qu'il utilise

---

<sup>26</sup> VALIERE, Michel, *Le conte populaire*, Paris, Armand Colin, 2006, p.60

pour vaincre ou convaincre son auditoire. Il pourrait donc jouer plusieurs rôles selon la situation.

### **5-8-2 La parole comme arme de défense**

La place de la parole dans la vie sociale et religieuse du monde oriental est essentiellement liée à la tradition orale. La société traditionnelle a été attachée à sa pratique de l'art oratoire. À cette époque-là, les personnes sont aussi jugées par leurs qualités langagières et leur maîtrise de l'art de la parole. Cette dernière était effectivement une institution dont l'on apprenait, de l'enfance à l'âge adulte, les règles de la grammaire, les principes de fonctionnement et les finalités du discours. Cet art de la parole obéit à des règles telles que la maîtrise de la sagesse, la composition des poèmes, l'usage des proverbes avec lesquels l'on peut battre un adversaire redoutable ou désarmer une personne de mauvaise foi.

Dans les histoires du recueil, tous les échanges et toutes les communications se font par la parole. Prendre la parole en public comme en privé permet aussi de sauver la vie du sujet parlant (le médecin juif, le tailleur, l'intendant). Il est aussi conçu comme un défi (celui de Schahrazad et de Gânim le fils d'Ayyûb.).

Dans toutes les occasions de communication, l'auteur-source permet aux personnages d'éprouver leur maîtrise de la langue. Leur aisance à prendre la parole, et à parler bien, juste et clair, leur permet de justifier leur sort.

Les personnages sont capables de s'exprimer dans une langue simple mais d'une manière de dire les choses et la vérité sans donner l'impression de les dire pour heurter de front les nobles (le roi, le vizir, etc.). Cette façon de dire les choses est aussi un signe de sagesse. Par ailleurs ceux qui s'expriment sont conscients que leur prise de parole est une force capable de créer un changement radical de leur situation (sauver leur vie, gagner un titre, etc.). La parole est conçue comme un culte ou un art ayant plusieurs buts.

### **5-8-3 La parole comme moyen d'évasion**

Dans le monde oriental, on peut rappeler les veillées poétiques consacrées aux auteurs et aux poètes de talent de cette époque. Ces auteurs imprègnent toutes les expériences de la

vie telles que les fêtes, les cérémonies religieuses et les soirées. Parler devient alors un art avec ses principes. C'est en utilisant les mêmes mots de la langue et en donnant à son auditoire l'impression de découvrir toujours du nouveau et de vivre des moments de bonheur.

À travers son art de la parole, l'auteur-source amène le lecteur (l'auditoire) à vivre psychologiquement dans cet univers fictif, à jouir ou à s'évader. Il crée, par son discours des émotions de joie, de plaisir ou d'enthousiasme.

Dans cette création littéraire, les histoires sont essentiellement destinées à impressionner l'auditoire. Le plaisir qu'elles lui procurent est lié aux ressources langagières utilisées tels que les répétitions des séquences narratives pour favoriser la mémorisation ; les images et les symboles pour le fasciner et le transporter hors du monde et du temps et le faire se sentir vivre autrement.

Tout cela montre la place prépondérante conférée à l'art de la parole. Donc rien qu'avec la parole, l'auteur-source ne pouvait faire passer les uns et les autres de la joie à la tristesse, de la jouissance à l'extase.

La conclusion que nous tirons de ce qui précède, c'est que ce recueil *des mille et une nuits* comporte une image plus ou moins brisée de la vie du monde oriental pendant le Moyen-Âge. Nous notons aussi qu'il y a un lien entre le contenu du discours et la forme adoptée pour l'exprimer. L'auteur-source rejoint tout ce qui passe par la mémoire du peuple (comportements, convictions et croyances) suivant un style aisé et un niveau familier de la langue.

Nous déduisons que les conditions de production et de retraduction du recueil sont diverses. Cela pourrait justifier la diversité des modes de traductions adoptés au niveau des deux versions.

---

# Chapitre II

Les fondements théoriques de la traduction

---

Nombreuses ont été les théories en traduction, nous ne comptons plus les approches et les modèles. La plupart des auteurs de cette discipline affirment leur volonté de son autonomisation et proposent pour cela des concepts et des méthodes. Nous nous contenterons, dans notre travail, de ne citer que celles qui relèvent du domaine de la linguistique.

Ainsi, nous tâcherons d'aborder les fondements linguistiques de la traduction bien qu'elle soit conçue aujourd'hui comme une science autonome; de voir aussi les critères de cette discipline à l'époque de sa découverte afin de justifier les choix énonciatifs de notre traducteur de l'ère classique; de définir quelques concepts théoriques qui peuvent nous servir comme moyens d'analyse au cours de notre étude, et de nous aider enfin à différencier entre une traduction fidèle et une traduction dite libre.

Étant donné que la traductologie est traditionnellement classée parmi les sciences humaines, elle est souvent considérée comme une science du langage. Son objet d'étude est la traduction envisagée à la fois comme *processus* et comme *produit*. Ces deux derniers concepts nous ouvrent, par conséquent, la voie, comme nous l'avons précédemment évoqué, à une réflexion comparative dont le sujet d'analyse est le recueil des contes arabes "*Les mille et une nuits*" et ses deux versions françaises.

Elles nous permettent ainsi de voir jusqu' à quel point les deux traducteurs ont été fidèles au texte-source tout en répondant à la question : *Par quels mécanismes, voire quels procédés, les deux auteurs traducteurs ont-ils pu créer leur produit littéraire ?*

Après avoir identifié les concepts de la traduction, ses types et ses méthodes, nous passerons à la définition de la stylistique et à son approche comparée qui se voulait méthodique, suivant laquelle nous nous pencherons à développer notre analyse comparative.

Ainsi, un effet rhétorique est le déploiement d'éloquence, de moyens oratoires, pour persuader quelqu'un ; c'est un style emphatique et déclamatoire. La rhétorique désigne aussi l'art du bien parlé. Selon Aristote : « *La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader. Ceci n'est le fait d'aucun autre art, car chacun des autres arts instruit, impose la croyance en ce qui concerne son objet.* »<sup>27</sup>. Bref, c'est art oratoire pour persuader un auditoire ou un lecteur.

### **1-Les fondements linguistiques de la traduction**

Certaines recherches renvoient les fondements linguistiques de la traduction aux travaux du linguiste suisse Ferdinand DE SAUSSURE et à ses successeurs suivant des points de vue divers. Mais, si on renvoie le mot à son origine, on note que "*traduction*" vient de l'arabe "*tordjomân*" c'est-à-dire *interprète* dont le rôle est la transposition immédiate de la parole de la langue-source à la langue cible.

#### **1-1-L'apport de DE SAUSSURE**

Depuis les travaux de DE SAUSSURE, la valeur d'un mot doit être comparée avec les valeurs similaires de même langue et avec les mots qui sont opposables. La question de comparaison comporte ici l'idée d'une analogie, une sorte de parallélisme entre les mots de même langue et même aussi d'une autre langue, ce qui pourrait soulever la question de la possibilité de traduction.

Dans son livre de base, *Problèmes de linguistique générale*, DE SAUSSURE, affirme la primauté de l'oral sur l'écrit et fait l'opposition entre langue et parole. Comme il a réussi à détacher la linguistique des autres disciplines en proposant des méthodes rigoureuses de la linguistique structurale élaborée, il s'est intéressé principalement à la langue, ses structures et sa syntaxe.

---

<sup>27</sup> Aristote, *Poétique*, rad. Émile Ruelle, Sainte-Genévrière, 1922

À la suite des travaux de DE SAUSSURE, les linguistes ont travaillé sur la même piste à savoir, les valeurs expressives des structures à l'intérieur d'un même système linguistique ; c'est-à-dire sur la même langue d'où viennent les travaux consacrés à la stylistique, à l'utilisation individuelle de la langue comme acte de langage.

### **1-2-L'apport de JAKOBSON**

Dans son essai, *Aspects linguistiques de la traduction*, JAKOBSON distingue trois types de traduction, *la traduction interlinguale (la reformulation)*, *la traduction intersémiotique* (transmutation) et *la traduction proprement dite*

Ainsi, la notion de la traduction ne se réduit pas au passage d'une langue dans une autre d'où l'élargissement de son champ d'investigation. La traduction consiste aussi, selon la conception de JAKOBSON, à remplacer un signe linguistique de la même langue par un autre, ce qui soulève l'idée de la synonymie, c'est-à-dire que le même sens pourrait être exprimé de manières différentes grâce aux différents signes linguistiques et aux divers procédés stylistiques. En d'autres termes, pour exprimer la même idée, différents moyens linguistiques peuvent être utilisés. C'est en effet, la capacité d'exprimer ce qui est déjà dit avec d'autres mots et d'autres structures de la même langue.

Une telle idée pourrait être importante dans le domaine de la traduction notamment pour les textes littéraires.

Pour ce qui est de la traduction intralinguistique, nous pouvons déduire qu'il n'y a pas de traduction unique pour un texte donné ou une seule façon de reconstruction d'un texte écrit dans une langue donnée. Ceci montre la liberté de choix du traducteur.

Toutefois dans le domaine de la traduction, la théorie de la communication est importante dans la mesure où elle prend en considération le rôle de l'émetteur et de son récepteur, d'encodage et de décodage du message.



Bref, JAKOBSON a attiré l'attention sur un ensemble de modes de traductions et a mis l'accent sur le rapport entre linguistique et traduction.

### **1-3-L'apport de BALLY**

BALLY, dans son *Précis de stylistique*, étudie les valeurs expressives des structures linguistiques dans le système de la langue sans se préoccuper de leur utilisation réelle dans une situation donnée par le locuteur. Il avait pour objectif d'élaborer une liste des valeurs expressives à l'intérieur d'une même langue. Cette étude contribue à l'élargissement du champ de recherche de la linguistique et ouvre la voie à d'autres études telles que la stylistique comparée, la traduction.

## **2-Traduction et approches linguistiques**

La traduction a beaucoup intéressé les linguistes qui lui ont appliqué diverses approches, en employant des concepts multiples. Cette relation entre linguistique et traduction est résumé selon Mathieu GHIDERE, sous forme de deux orientations principales ; soit par application des acquis de la linguistique à la pratique de la traduction, soit par le développement d'une théorie linguistique de la traduction à partir de la pratique.

Les linguistes ont posé la question du transfert du sens en insistant sur les différences et les spécificités ou encore sur les convergences et les points communs. Chaque groupe de linguistes propose une explication propre et des procédés spécifiques afin d'expliquer la question de préservation, de gain et de perte sémantique. Nombreuses ont été les théories linguistiques de la traduction, nous en citons quelques-unes.

### **2-1-Traduction et stylistique comparée**

Dans leur ouvrage "*La stylistique comparée du français et de l'anglais*", VENAY et DARBELNET revendiquent le rattachement de la traductologie à la linguistique. Ils font appel à d'autres disciplines telles que la stylistique et la psychologie pour compléter leur approche.

L'objectif de cette approche comparative entre deux langues est de dégager une théorie de la traduction reposant à la fois sur la structure linguistique et sur la psychologie des sujets parlants. Ils procèdent, à partir d'exemples, par l'étude des attitudes mentales, sociales et culturelles du traducteur afin d'obtenir des procédés de traduction en établissant quatre critères de base qui sont : *servitude et option, traduction et sur-traduction, bon usage et langue vulgaire, niveaux de langue.*

- 1) *Servitude et option* : la servitude est l'ensemble des opérations possibles qui peuvent créer la parole, tandis que *l'option* est définie comme une servitude facultative, c'est-à-dire comme l'ensemble des choix de la langue. Pour eux la langue : « *est un ensemble de servitudes auxquelles nous sommes contraints de nous soumettre. Par exemple, le genre des mots, la conjugaison...* »<sup>28</sup>. C'est l'ensemble des règles de la grammaire d'une langue donnée.
- 2) *Traduction et sur-traduction* : la sur-traduction est le résultat d'un choix incorrect, en d'autres termes c'est : « *le fait de traiter une servitude comme une option aboutit souvent à une sur-traduction* »<sup>29</sup>. C'est un usage incompatible des données de la langue-source dans le texte cible. Par exemple, si une langue est obligée d'employer deux mots pour rendre ce qu'une autre langue exprime par un seul mot. Le traducteur utilisant deux mots autonomes pour reprendre l'idée du texte-source, tombe ainsi dans l'erreur.
- 3) *Langue et stylistique* : le style selon sa conception est défini comme un usage personnel et spécifique de la langue. C'est ainsi que : « *la grammaire est le domaine des servitudes, tandis que les options constituent en grande partie celui de la stylis-*

---

<sup>28</sup>VENAY, Jean, DARBELNET, Jean-Pierre, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op.Cit, p.31

<sup>29</sup> Ibid. p31

*tique, tout au moins d'une certaine stylistique* »<sup>30</sup>. Suivant cette définition, ils distinguent deux types de stylistique :

a) *la stylistique interne* : elle s'intéresse à l'étude des moyens d'expression d'une langue donnée.

b) *la stylistique comparée* : elle s'attache à reconnaître les moyens d'expression de deux langues en les opposant l'une à l'autre.

4) *les niveaux de langue* : ils sont définis par l'ensemble des éléments constitutifs du texte en question d'où, selon eux, « *le traducteur doit garder la totalité du texte qu'il traduit. Pour ce faire, il doit dégager les éléments qui constituent cette totalité par rapport à tout un ensemble de caractères stylistiques que nous appelons les niveaux de langue* »<sup>31</sup>. Ces niveaux sont étroitement liés aux choix des mots et de leurs combinaisons possibles. C'est pourquoi, le traducteur est sensé préserver le niveau de langue du texte-source.

VENAY et DARBELNET ont classé ces niveaux suivant deux critères : *bon usage* et *langue vulgaire*. L'application de ces critères leur permet de distinguer sept procédés techniques de la traduction qui sont. :

-*Trois procédés directs* : l'emprunt, le calque, la traduction littérale.

-*Quatre procédés obliques* : la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation.

Ils ont proposé également comme objet d'analyse, *une unité de traduction*. Cette dernière comprend trois parties : le lexique, l'agencement, le message.

---

<sup>30</sup> Ibid. p.32

<sup>31</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.33

*L'unité de traduction* : c'est le « plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément »<sup>32</sup>. L'unité de traduction dépend ici du sens réalisé par l'ensemble des signes. Il pourrait être interprété dans leur ensemble et non pas séparément. À partir de cette conception, les deux théoriciens distinguent quatre types d'unité de traduction qui sont :

*Les unités fonctionnelles* : qui ont les mêmes fonctions grammaticales dans les deux langues.

*Les unités sémantiques* : qui possèdent le même sens dans les deux civilisations.

*Les unités dialectiques* : qui procèdent du même raisonnement.

*Les unités prosodiques* : qui manifestent une intonation analogue.

Cette distinction a donné lieu à différentes critiques. Nous pouvons citer, entre autre, la critique de LAROSE qui porte sur le plan méthodologique, à savoir l'unité sémantique qui ne peut être totalement traduite dans la langue d'arrivée. Autrement dit, la charge sémantique de l'unité lexicale ne sera pas toujours la même. Par exemple le pronom "il" peut reprendre sémantiquement un humain, et un non humain alors qu'en anglais on peut marquer une distinction entre "it" pour un non humain et "he" pour un humain.

Malgré ces critiques, LAROSE reconnaît l'importance de cette unité de traduction en tant que concept important en traduction. Elle est considérée, en fait, comme un élément de mesure des textes en traduction, c'est-à-dire que plus l'unité de traduction est grande, plus la traduction tend à être libre, et plus l'unité est courte plus la traduction est fidèle.<sup>33</sup>

Afin de pallier les lacunes de cette approche, LAROSE propose *le sémiotème* comme unité de traduction, tout en s'appuyant sur la conception traductologique proposée

---

<sup>32</sup> Ibid, p.36

<sup>33</sup> GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Paris, Seboeck, 2008, p.44

par JAKOBSON, qui tend à remplacer des messages d'une langue par des messages d'une autre langue. Pour lui on ne peut pas traduire des unités séparées d'une langue.

Dans ce sens, l'approche a été critiquée parce qu'elle est basée sur l'idée de transcodage, c'est-à-dire par la recherche des équivalences des mots et non pas des unités de message. L'école de Paris, avec LEDERER et SELSKOVITCH, critique les *unités de traduction* suggérées par les deux théoriciens et propose de les remplacer par des *unités de sens* afin d'autoriser une traduction plus dynamique.

Les procédés de traduction eux aussi, ont fait l'objet de nombreuses critiques. Les deux théoriciens ont estimé dans leur proposition de postulat de travail que : « *si nous connaissions mieux les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre nous arriverions [...] à des solutions uniques* »<sup>34</sup>. Ainsi, on ne peut obtenir une diversité de choix et de solutions possibles de traduction pour chaque unité. C'est la raison pour laquelle, leur proposition a été reprochée.

En ce qui concerne les procédés directs (l'emprunt, le calque, la traduction littérale), un certain nombre de traductologues, tel que LADMIRAL, ne voient pas leur valeur dans une situation de traduction.

Pour ce qui est des procédés obliques (la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation), LADMIRAL voit que *l'équivalence*, comme procédé traductif n'est qu'une modulation lexicalisée, c'est-à-dire qu'elle consiste en un changement d'un signe linguistique par un autre dans la langue cible. Afin d'exprimer un danger par exemple, on peut remplacer *le feu* par un analogue symbolique comme le drapeau rouge. Il considère ici l'équivalence comme toute une opération de traduction.

Pour CHUQUET et PAILLARD, la définition d'équivalence reste encore floue puisqu'elle est étroitement liée s aux facteurs socioculturels plus que linguistiques.

---

<sup>34</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op.Cit, p.21

Pour conclure, nous constatons le caractère descriptif de cette approche. Selon l'ensemble des critiques, elle ne présente pas une véritable méthode de traduction du fait que les deux auteurs ont proposé des termes préétablis pour arriver à une solution bien déterminée, c'est-à-dire des procédures à suivre pour traduire. Ils ont juste proposé un simple outil linguistique pour des apprenants, tout en soulignant les points de ressemblances et les points de différences entre la langue source et la langue cible.

Le reproche principal que les critiques ont porté à cette approche, est la confusion entre des descriptions et des processus de traduction. Or pour certains procédés tels que la modulation et l'adaptation, les deux auteurs ont sélectionné des résultats pour des procédés préétablis.

Par ailleurs, la description des structures syntaxiques utilisées dans les deux langues, ne constitue pas le processus proprement dit de la traduction. Autrement dit, ils n'ont pas décrit comment le traducteur agit réellement ni le mécanisme auquel il fait appel dans son travail. D'ailleurs, les linguistes et les traducteurs reconnaissent que les langues ont recours à des procédés linguistiques différents pour exprimer la même idée.

### **2-2-Traduction et linguistique théorique**

Pour Georges MOUNIN, la linguistique est le cadre conceptuel de l'étude de la traduction. Il la considère, en fait, comme un phénomène de contact de langues, un fait de bilinguisme. Dans son livre, *Les problèmes théoriques de la traduction*, il s'interroge sur le rattachement de la traductologie à la linguistique et il étudie par conséquent les problèmes généraux de la traduction à la lumière de la linguistique générale contemporaine.

Son souci est la scientificité de la discipline qui ne peut être justifié que dans le cadre de la linguistique. Son objectif de travail est cette scientificité de la traductologie qui revendique qu'elle soit une branche de la linguistique.

Pour confirmer la légitimité d'une étude scientifique de la traduction, il passe en revue les principales théories linguistiques de l'époque (DE SAUSSURE, BLOOMFIELD, HARRIS, HJELMSLEV).

Dans la réflexion de MOUNIN, l'intraduisible occupe une place importante. Selon lui, la traduction n'est pas toujours possible et il faut dans chaque cas limiter la mesure de son unité puisqu'elle ne peut jamais être absolue. C'est ainsi que les unités de la traduction doivent être examinées cas par cas et non pas appréciées de façon théorique et dans leur totalité.

La linguistique contemporaine définit la traduction comme une opération variable dans les niveaux de communication qu'elle peut atteindre. Cette définition est reprochée par plusieurs spécialistes dans le fait de sortir la traduction du champ de la linguistique et de la rattacher à celui de la communication.

Il ne s'agit pas pour MOUNIN de nier la réalité linguistique de la traduction mais de prouver que celle-ci comporte des aspects d'ordre non linguistique, liés aux phénomènes culturels (ethnographique). Ainsi, la connaissance de la culture de la langue source permet d'identifier les situations communes à la culture de la langue cible et rend la traduction possible.

Pour lui ce qui compte dans la communication, ce sont la situation et les différences linguistiques notamment l'arbitraire du signe, en se basant sur les points communs et en affirmant que : « *la traduction est un cas de communication [...] celle-ci se fait d'abord par le biais d'une identification de certains traits d'une situation comme étant communs pour deux locuteurs* »<sup>35</sup>. Pour MOUNIN, la traduction nécessite la connaissance de la culture des deux langues.

---

<sup>35</sup> MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p.266

Tout en adhérant à la thèse selon laquelle la langue représente une vision particulière du monde, MOUNIN a réussi à démontrer que la traduction n'est qu'un transfert linguistique. Il existe selon lui des traits universels qui rendent la traduction possible.

### **2-3- MOUNIN et la possibilité de traduction**

Selon l'auteur, l'idée de l'intraduisibilité entre langues relève du sens sur lequel repose la traduction et qui dépend de l'énoncé linguistique. Dans, *Les belles infidèles*, MOUNIN critique les mauvaises traductions et les erreurs qui sont en principe liées à la méconnaissance soit de la langue source, soit de la langue cible. Il opte pour l'originalité de la création littéraire et conteste les traductions qu'il considère comme mauvaises. LADMIRAL reproche ce critère de la non maîtrise de l'une des deux langues parce qu'il est conçu comme une exigence de traduction.

Une autre raison de l'intraduisibilité tient à la différence de structures entre les langues. Le sens appartient à un monde particulier et chaque structure exprime une manière de voir ce monde. Il n'est pas toujours possible de traduire de la même manière les mêmes visions dans les autres langues.

Il note aussi que la traduction reste insuffisante puisqu'elle ne reprend pas les mêmes moyens de style. Il juge par conséquent, l'infériorité de la traduction des œuvres littéraires et notamment poétiques dans la mesure où l'on ne peut pas rendre leur style et leur littéarité.

MOUNIN, après une longue discussion sur l'intraduisibilité, a déduit, à la fin de son étude, qu'il est possible de traduire certaines œuvres et que les universaux du langage sont forcément présents dans les différentes langues ce qui optimise la traduisibilité et permet le passage d'une langue à une autre. Mais il est à noter que ces éléments ne présentent pas de véritables solutions pour résoudre les problèmes proprement dits de la traduction car s'il en était ainsi, on aurait plus de difficultés de traduction.



Nous pouvons dire que MOUNIN a déduit finalement que la traduction est possible et qu'elle existe malgré ses difficultés. Il y a même de bonnes traductions (les belles infidèles) bien qu'elles ne soient jamais fidèles, totales, et complètes. Cette approche, rappelons-le, selon les critiques, n'aborde pas des questions aussi pertinentes que la fonction de la traduction. Cette approche s'interroge, en fait, sur la typologie des textes et de leurs fonctions ainsi que la fonction de la traduction elle-même dans la culture de la langue d'arrivée. Elle était encore reprochée pour l'invariabilité de la situation communicationnelle ce qui, en réalité, pourrait être variable et diverse.

#### **2-4-Traduction et linguistique appliquée**

Dans son livre, *La théorie linguistique de la traduction*, CATFORD s'intéresse davantage aux applications pratiques de la langue dans le domaine de la traduction. Il affirme, selon son sous-titre, *Essai de linguistique appliquée*, son intention de se concentrer sur l'étude des travaux pratiques de la traduction afin de mettre en place une théorie générale applicable à tous types de traduction.

Dans son ouvrage, il insiste sur le fait que la description des mécanismes de traduction doit recourir à la nature des catégories compositionnelles des langues et à la nature des langues elles-mêmes. C'est ainsi que CATFORD veut étudier les processus de traduction en ayant recours à la linguistique appliquée.

Il estime que la traductologie est rattachée à la linguistique comparée en affirmant que «*la théorie de la traduction s'intéresse à un certain type de relation entre les langues et elle est par conséquent, une branche de la linguistique comparée* »<sup>36</sup>. Pour lui, la traduction n'est plus une science autonome, mais juste une partie de la linguistique comparée qui s'occupe de l'étude des réalisations concrètes de la langue notamment aux phénomènes de contact des langues.

---

<sup>36</sup> CATFORD, *La théorie linguistique de la traduction*, 1965, in : GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Paris, Seboeck , 2008, p.46

Après avoir limité son champ d'investigation et donné sa définition, CATFORD distingue quatre types de traduction qui sont : *la traduction intégrale* par opposition à *la traduction partielle*, parce qu'elle s'effectue au niveau des syntagmes et non pas de mots. *La traduction totale* par opposition à *la traduction restrictive*, parce qu'elle s'intéresse aux niveaux du langage et non pas aux usages particuliers.

Cette typologie a été critiquée car en pratique, il n'y a que des traductions partielles. La traduction totale n'existe pas car, la traduction ne peut pas se limiter à la correspondance de la forme au contenu des langues.

En s'inspirant de la grammaire générative de CHOMSKY et de la stylistique comparée, CATFORD a essayé d'élaborer une théorie de la traduction ayant pour base la linguistique contrastive.

Partant de cette idée de contrastes linguistiques qui permettent le passage d'une langue à une autre suivant des processus et des mécanismes de traduction, il a pu distinguer trois niveaux de traduction.

#### **2-4-1- Les niveaux de traduction selon CATFORD**

- 1) *La traduction mot à mot* : il s'agit de chercher des équivalents lexicaux de la phrase de la langue source sans obtenir une phrase grammaticalement correcte dans la langue cible.
- 2) *La traduction littérale* : c'est une traduction qui donne une équivalence lexicale et obtient, dans la langue d'arrivée, une phrase grammaticalement correcte, en respectant les règles morphosyntaxiques de cette langue.
- 3) *La traduction libre* : elle ne se contente pas de la seule traduction de la phrase proprement syntaxique mais elle s'intéresse aussi aux équivalents idiomatiques utilisés dans l'autre langue.

#### **2-4-2- Les types de traduction selon CATFORD**

Dans son travail CATFORD se contente, comme les autres théoriciens, à affiner la classification des types de traduction<sup>37</sup> et des processus traductifs auxquels les traducteurs recourent. Une telle classification permet de distinguer deux types de traduction :

*Une traduction fidèle* : celle qui respecte la forme et le contenu du texte de départ.

*Une traduction libre* : celle qui se contente de reprendre la culture de la langue d'arrivée. C'est une opération qui consiste à donner non pas une équivalence de mot mais une équivalence de situation. Le traducteur peut avoir ainsi une liberté de choix pour traduire le sens de l'énoncé du texte-source selon les niveaux de la langue, le contexte et la situation. L'auteur cherche donc à travers son étude à établir des unités d'équivalence au niveau des langues en contact.

En somme, nous pouvons dire que CATFORD propose une théorie de traduction fondée sur une théorie du langage. Mais son étude a été souvent basée sur la comparaison des langues, car il a travaillé au niveau des langues hors de toute véritable situation de communication.

Par ailleurs, les théories linguistiques de la traduction ont réduit l'opération en un travail purement linguistique, alors qu'en réalité, la traduction fait appel à d'autres stratégies communicationnelles.

### **2-5-Traduction et linguistique générative**

Dans son ouvrage, *Théorie et pratique de la traduction*, NIDA essaie d'élaborer une théorie de traduction qui fait le lien entre la théorie et la pratique à l'aide d'exercices d'application expliqués théoriquement.

En s'inspirant de la linguistique générative et transformationnelle CHOMSKY a introduit l'idée *des universaux sémantiques* qui est l'un des fondements d'une grammaire universelle. L'auteur établit un équilibre entre syntaxe et sémantique.

---

<sup>37</sup> GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Op. Cit.p.89

L'introduction de la sémantique élargit le champ de la linguistique, et par conséquent, de la traduction qui s'intéresse aux structures syntaxiques en considérant la composante sémantique comme relevant de la grammaire générative et transformationnelle. Avec une telle idée, selon laquelle le sens est lié à la syntaxe (la structure syntaxique de la phrase détermine son sens), l'interprétation sémantique devient un examen purement linguistique.

En effet, l'introduction de la sémantique constitue un apport important de la linguistique pour le domaine de la traduction.

Selon NIDA, la conception de la structure de surface<sup>38</sup> (structure syntaxique) et de la structure profonde (contenu sémantique) permettent de concevoir les réalités de la même façon dans le monde. Autrement dit, chaque langue a sa propre structure de surface afin d'exprimer la même structure profonde (même sens).

Une telle conception peut considérer que la connaissance d'une langue s'attache principalement à la connaissance des transformations de la structure profonde, à la structure de surface pour chaque langue. C'est ainsi que la tâche principale du traducteur consisterait à connaître les règles qui régissent ces transformations.

Afin d'éclairer les ambiguïtés dues aux structures de surface des langues et aider, par conséquent, le traducteur à accomplir sa tâche, NIDA propose un processus de traduction composé de trois phases :

- *L'analyse du message* : le traducteur se contente d'analyser la structure de surface pour arriver à la structure profonde à l'aide des transformations possibles. L'auteur montre, en effet, la relation entre les unités lexicales et leurs valeurs connotatives. Cela facilite la tâche du traducteur dans son choix des équivalents dans la langue d'arrivée. Il cherche la relation entre la structure grammati-

---

<sup>38</sup> GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Op. Cit.p.91

cale et ces unités et leurs valeurs connotatives ; ce qui peut le libérer de la structure de la langue de départ en s'intéressant juste au sens de cette dernière.

- *Le transfert du message* : c'est la phase de reproduction du contenu du message de la langue de départ en tenant compte des valeurs connotatives et dénотatives des unités de cette langue.

Avec ce processus nous observons qu'il existe une seule structure profonde pour des structures de surfaces multiples.

- *Le structuration du message* : C'est la phase de transformation de la structure de surface de la langue de départ en une autre structure dans la langue d'arrivée en gardant la même structure profonde (contenu sémantique).

Il est à noter que dans cette phase, les pertes sémantiques sont inévitables et que le traducteur essaie de les réduire par le biais de compensations.

Cette restauration du message ne peut s'effectuer selon la conception de NIDA, qu'à l'aide des équivalences. Il en a envisagé deux types :

- *L'équivalence formelle* : elle s'intéresse à la forme et au contenu du message du texte-source.

- *L'équivalence dynamique* : elle vise à exprimer le message de façon la plus naturelle en tenant compte de la culture de la langue d'arrivée.

NIDA donne une importance à la réaction du récepteur. Il estime que le traducteur doit produire le même effet de réception dans les deux versions. Il s'intéresse davantage au fond qu'à la forme, en donnant plus d'importance à la formule qui répond le mieux aux habitudes et aux mœurs du texte de la langue d'arrivée.

Pour conclure, nous voudrions noter que, selon NIDA, la traduction ne peut être perçue en termes purement linguistique. Il prend en compte des éléments hors du cadre de la langue qui sont aussi importants que les éléments langagiers. Or sa théorie qui relève de la grammaire générative dépasse ces données linguistiques pour tenir en compte d'autres facteurs extralinguistiques tels que la culture et les croyances du récepteur.

Sa théorie a évalué d'une théorie linguistique vers une théorie sociolinguistique de la traduction :

- Il rattache sa théorie de la traduction à celle de la communication afin d'adapter le texte traduit (la Bible) à l'esprit de chaque peuple.
- L'approche de NIDA a été conditionnée par des considérations pratiques et d'ordre religieux.
- Il estime le primat du sens à la forme.
- Il a pris sa distance vis-à-vis la traduction littérale.

Mais il n'est pas possible qu'un récepteur de la traduction d'un texte, produit dans un contexte culturellement et historiquement différent, reçoive la version traduite de la même façon que le récepteur du texte original.

En somme, le reproche principal, que les critiques ont formulé à l'égard de l'ensemble des théories linguistiques de la traduction, c'est la confusion entre des descriptions et des processus de traduction.

### **3-Traduction et stylistique**

La stylistique comparée, nous l'avons vu plus haut, est associée aux noms de VENAY et DARBELNET qui les premiers, ont proposé des procédés suivant un processus de traduction partant de l'idée que les langues n'expriment pas la même réalité avec les mêmes moyens lexicaux et syntaxiques. Ainsi, donc, un même raisonnement et une même pensée ne sont pas présentés et ordonnés selon les mêmes critères d'organisation phrastique ou textuelle. Ils ont en effet établi une liste descriptive des procédés de la traduction.

En outre, la traduction est indissociable de la stylistique comparée puisque toute comparaison doit se baser sur des données équivalentes. De ce fait, les démarches du traducteur et du stylisticien comparatif sont intimement liées. La stylistique comparée part de la traduction pour obtenir ces principes tandis que la traduction se réfère aux procédés de la stylistique comparée pour élaborer son texte.

### **3-1-La traduction classique**

La traduction atteint au début du siècle des Lumières son apogée<sup>39</sup>. Elle est par conséquent conçue comme un moyen précieux de la découverte de l'autre dans tous les domaines.

En littérature, RAGER Zauber voit dans cette période, l'époque originelle de la prose française pour laquelle la traduction a eu une place prédominante dans le but de la constitution d'une richesse prosaïque, claire, simple et élégante. Les traductions des œuvres littéraires deviennent de plus en plus infidèles puisque les textes fidèles de la poésie ont été illisibles au XVI<sup>ème</sup> siècle. Ce qui permet de mieux comprendre l'apport des nouveaux prosateurs classiques. Cette tendance avait comme principe de garder le gout du sublime<sup>40</sup>.

Les traducteurs de cette époque travaillent au service du roi ainsi qu'au service de la tradition littéraire. À cette époque, les règles de traduction demeurent implicites, bien que cette dernière ait été prescriptive. Ainsi pour guider le traducteur dans sa tâche, le procédé de mot à mot a été prescrit pour la traduction des textes sacrés. Certes, la profession a été attribuée à des grammairiens pour une traduction plus juste et plus exacte.

Certains traducteurs procèdent par une transposition des mots. Ils optent d'une liberté pour les textes littéraires et une fidélité pour les documents d'histoire. L'un des principes de la traduction de cette époque est le choix des mots, leurs significations possibles, ainsi que leurs combinaisons. Cette grande liberté permet aux auteurs traducteurs de prouver leurs talents littéraires. Ainsi chaque traduction dépend du talent de l'écrivain et du traducteur.

---

<sup>39</sup> OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p.47

<sup>40</sup> Ibid.p.47

Certains procédés ont été involontairement adoptés par quelques écrivains comme les paraphrases allongées, les additions, les suppressions et les modifications. Ceci au nom de la bienséance bien que dans un but d'embellissement et de recherche d'un nouveau rythme.

Dans le sens de la création d'une belle prose, la traduction classique<sup>41</sup>, en raison de l'emploi de la paraphrase, résulte en un texte deux fois plus long que l'original. Ainsi la façon dite classique de traduire, s'est créée durant le vivant de RICHELIEU ; façon polie, explicite, claire, simple et de bon goût.

Par la suite, LEMAITRE<sup>42</sup> comme traducteur religieux qui préfère la beauté, la qualité et le mot à mot, a reformulé des règles de traduction qui sont :

- Imiter le style, rendre beauté par beauté, figure par figure.
- Éviter l'abondance languissante et la brièveté expressive du style.
- Conserver les rapports égaux entre les membres d'une même période.
- Éviter les additions sans raison.
- Ne pas commencer deux périodes par la même particule.
- Éviter les allitérations.
- Calculer le nombre de syllabes et les réserver pour les fins de périodes.
- Couper les périodes trop longues en plusieurs petits membres.

La prescription de ces principes relève des exigences de fidélité aux textes traduits.

Nombreux sont les théoriciens qui se préoccupent de la traduction avec la volonté d'expliquer scientifiquement ou bien de la faire rentrer dans un cadre théorique clair

---

<sup>41</sup> OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Op.Cit.p.30

<sup>42</sup> Ibid.p.33



et bien identifié. Les uns se focalisent sur le sens, les autres sur l'action, d'autres encore sur la fonction.

Malgré cette multiplicité théorique, nous trouvons pourtant à la base de ces conceptions, les mêmes questionnements et les mêmes critiques de fond. Certains concepts sont en commun tels que *le sens, la fidélité, la situation, la culture*. Certains modes de traduction sont plus étudiés que d'autres tels que *l'adaptation, l'explicitation, la compensation*.

Les chercheurs s'interrogent sur la qualité du texte traduit et sur les critères de son évaluation. Le traducteur aussi est intervenu sur ses choix énonciatifs, ses stratégies traductives ainsi que sur ses décisions. La traduction devient donc une communication multilingue et le traducteur un messager en inter-culturalité.

#### **4-Les types de traduction**

Les traductologues ont voulu introduire des classifications des œuvres traduites pour clarifier les processus de leurs traductions. Au début de leurs études, ils cherchaient *les manières de traduire*. Cette attitude est devenue une activité de théorisation typologique à partir du XX<sup>ème</sup> siècle.

Certains traductologues ont proposé des typologies de traduction, comme mode d'autres des typologies de textes, comme produit, chacun selon des points de vue différents. Voici quelques exemples relevés des traductions allemandes et françaises :

##### **4-1-Selon JAKOBSON**

Dans son article, *Les aspects linguistiques de la traduction*, le linguiste distingue trois types de traduction qui sont :

-*La traduction intralinguale ou reformulation* : elle consiste en une interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. Autrement dit, c'est l'emploi d'autres éléments linguistiques de la même langue

afin d'obtenir une autre forme du même contenu (utilisée dans le cas des définitions et des explications).

-*La traduction interlinguale* : ou traduction proprement dite, elle consiste en un transfert de signes au moyen d'autres signes d'une autre langue afin d'aboutir à une autre version du même contenu.

-*La traduction intersémiotique* : ou transmutation, elle consiste en un changement des signes linguistiques par un système de signes non linguistiques. Ex : les affiches publicitaires.

La typologie de JAKOBSON est fondée sur des critères linguistiques et sémiotiques. Elle ouvre, par conséquent la voie aux études ultérieures.

#### **4-2-Selon GOETHE**

Dans son ouvrage, *Le Divan occidental et oriental*, l'auteur distingue trois manières de traduction :

La première consiste à faire connaître l'étranger suivant son mode de pensée, autrement dit, à préserver les mêmes composants culturels de la langue source.

La deuxième est appelée parodistique. Typiquement française, elle est fondée sur une adaptation des pensées et des sentiments de l'Autre, tout en cherchant des équivalents dans la langue cible.

La troisième manière se contente de rendre la traduction identique à l'original, là où le gout du public doit s'adapter au mode de pensée et à la culture de l'Autre. Selon GOETHE, ce type est plus satisfaisant que les deux premiers.

#### **-4-3-Selon MESCHONIC**

L'auteur a fourni les bases d'une poétique descriptive des traductions et renonce à la déformation de la forme poétique de l'œuvre. Il conçoit la traduction comme activité littéraire et en distingue trois types selon les résultats obtenus par la traduction :

*Traduction-introduction* : elle consiste en une interprétation du texte-source (traduction littérale).

*Traduction-traduction* : elle consiste en un transfert de signes du texte source en d'autres signes dans la langue cible.

*Traduction-texte* : elle consiste en une reformulation du texte traduit.

L'auteur précise le lien chronologique entre ces différents types de traduction

#### **4-4-Selon ETKIND**

Etienne ETKIND prescrit la dominance de l'aspect formel sur l'aspect purement sémantique de la traduction en procédant à la description de plusieurs traductions tout comme il propose une manière de traduire qui se rapproche de l'art.

L'auteur distingue six types de traduction qui correspondent globalement aux différents modes d'adaptation :

*La traduction-information* : elle vise à donner une idée générale de la version originale, comme elle résume son contenu.

*La traduction-interprétation* : c'est une forme de paraphrase de la version originale.

*La traduction-allusion* : elle fait allusion au texte source et suscite l'imaginaire du lecteur.

*La traduction-approximation* : elle intervient dans le cas de difficulté de la traduction de la version originale, voire de l'impossibilité du travail traduit.

*La traduction-recréation* : elle consiste en une récréation de la version originale.

*La traduction-imitation* : elle consiste en une substitution de la version originale.

#### **5- Les procédés de la traduction**

La traduction est une opération à dimension transformatrice. Elle est une opération de convergence, plus que de coïncidence ; tandis que le degré de transformation est imprévisible. C'est une forme de réexpression. Nous avons déjà vu qu'il existe selon VENAY et DARBELNET, deux stratégies de traduction, l'une directe ou littérale et l'autre oblique ou indirecte.

-*La traduction directe (fidèle)* : elle consiste en une transposition des éléments de la langue source en d'autres éléments de la langue cible. Elle comprend un ensemble de procédés qui sont : le calque, l'emprunt, la paraphrase, et la traduction littérale. Ils permettent le passage d'un texte d'une langue vers une autre langue. Cela est généralement possible lorsque les deux langues partagent des catégories lexicales et syntaxiques analogues.

-*La traduction indirecte (oblique)* : cette stratégie intervient lorsque le passage de la langue source vers la langue d'arrivée n'est pas possible par voie directe, « *il se peut aussi que par suite de divergences d'ordre structural ou métalinguistique certains effets stylistiques ne se laissent pas transposer en langue d'arrivée sans un bouleversement plus ou moins grand de l'agencement ou même du lexique. On comprend donc qu'il faille dans le deuxième cas, avoir recours à des procédés beaucoup plus détournés* »<sup>43</sup>. Cette impossibilité est due à des facteurs liés à la nature de la langue en question, ou aux modes de raisonnement des deux cultures.

Les procédés de la traduction oblique sont la transposition, la modulation l'équivalence et l'adaptation.

### **5-1-L'emprunt**

Ce procédé consiste à emprunter ou à utiliser dans la langue cible, un terme qui est étranger à celle-ci, et qui fait partie généralement de la langue-source. Il peut être lexical, syntaxique ou sémantique. L'emprunt syntaxique est aussi facile à reconnaître, c'est une forme syntaxique propre à une langue étrangère et il est considéré comme le plus simple de tous les procédés de traduction.

---

<sup>43</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.46

Georges MOUNIN le définit dans son dictionnaire comme une « *intégration à une langue d'un élément d'une langue étrangère* »<sup>44</sup>. C'est-à-dire que le mot sera repris tel qu'il est dans la langue cible et soumis aux normes de la morphologie de cette dernière. Il est aussi conçu comme une non-traduction. L'emprunt n'est plus une vraie transposition de lexies de la langue-source dans la langue cible.

Ce procédé traductif est généralement marqué par des facteurs socioculturels entre les deux langues, tel que leurs traditions d'échanges, leur degré de familiarisation, ainsi que leur degré d'intégration culturelle, voire leur histoire socioéconomique ou politique.

L'emprunt comme choix lexical de la langue d'arrivée attire l'attention du traducteur qui est toujours préoccupé par le problème de terminologie. Notons que l'emprunt : « *est par définition, l'absence de traduction, sa négation apparente, l'anti-traduction par excellence* »<sup>45</sup>. En vue d'une connaissance encore plus approfondie de la langue de départ tant sur le plan diachronique que synchronique, le traducteur décide d'y avoir recours ou pas du tout en cherchant une solution de rechange entre les deux langues. C'est le cas pour tout lecteur confronté à un problème de compréhension ou d'interprétation d'un texte donné.

Certains emprunts perdent leur origine dans la mémoire linguistique collective en raison de l'effet de leur évolution. Les locuteurs, par conséquent, ne sont même plus conscients d'avoir affaire à un emprunt.

L'usage de l'emprunt est lié, dans certaines langues, à un moment ou un autre de leur histoire. De ce fait, le facteur temporel est capital dans son évaluation.

---

<sup>44</sup> MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Quadrige, 2000, p.124

<sup>45</sup> HELLAL, Yamina, *La théorie de la traduction*, Alger, office Universitaire, 1986, p.61

L'emprunt, rappelons-le, est le résultat des rapports historiquement établis entre deux cultures. Son usage obéit à des facteurs plus complexes, il s'accompagne généralement de la connaissance d'une réalité et de l'intégration progressive même dans l'environnement culturel et quotidien d'une langue. Ce qui peut confirmer que l'emprunt de l'arabe au français est dû aussi aux relations socioéconomiques des deux civilisations et explique même son évolution dans la langue d'arrivée.

*Les raisons d'usage d'emprunt :*

- Dans le cas où la réalité désignée par l'emprunt est spécifique à la culture de la langue source.
- Dans le cas de nécessité d'expressivité du terme étranger dans la langue d'arrivée.
- Dans le cas de l'intraduisibilité du mot étranger car le mot de la langue de départ masque parfois le sens visé dans la langue d'arrivée.

Parfois, le traducteur n'avait besoin d'y recourir volontairement, mais juste pour créer un effet stylistique. Il y a des emprunts anciens qui ne sont pas intéressants puisqu'ils sont rentrés dans le lexique et deviennent des servitudes. Ce qui intéresse le traducteur, ce sont les emprunts nouveaux et même les emprunts personnels. C'est donc un choix raisonné du traducteur. Il est à noter encore que, souvent les emprunts entrent dans une langue par le biais d'une traduction.

### **5-2-Le calque**

C'est un type d'emprunt qui consiste à calquer la langue étrangère sur le plan lexical ou syntaxique de la langue d'arrivée. C'est une : « *forme d'emprunt d'une langue à une autre qui consiste à utiliser, non une unité lexicale de cette autre langue mais un arrangement structural, les unités lexicales étant indigènes* »<sup>46</sup>. C'est par cet arrange-

---

<sup>46</sup> MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Op.Cit, p.58

ment des unités de lexique qu'il introduit de nouvelles expressions à la langue cible et par conséquent des structures étrangères.

Nous avons déjà vu qu'à travers l'emprunt, c'était quelque fois le problème du calque qui se trouvait posé. En d'autres termes : « *le calque est un emprunt d'un genre particulier : on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent* »<sup>47</sup>.

C'est par respect des structures syntaxiques de la langue d'arrivée qu'on peut aboutir à un calque d'expression et qui introduit dans cette langue à une structure nouvelle.

Le calque, comme l'emprunt, traduit quelque fois l'effet du sens exercé par une expression étrangère jugée spécialement expressive dans la langue source. Il y a superposition de structures et de lexiques. Il devient parfois un tour stylistique subtil quand il fournit l'occasion d'un jeu de mots singulier dans la langue cible, ou comme un renouvellement, un enrichissement de la langue cible. L'expression bilingue confrontée, peut entraîner des coïncidences formelles et structurelles des deux langues.

### **5-3-La traduction littérale**

Ce procédé est conçu comme le degré zéro de transformation, c'est la traduction des éléments lexicaux, syntaxiques et stylistiques de la langue de départ dans l'irrespect de ses contraintes syntaxiques. Autrement dit, c'est une forme de décalque sur une langue seconde de la grammaire en même temps que du lexique d'une langue première sans adaptation minimale. Ou comme la définit VENAY et DARBELNET : « *la traduction littérale ou mot à mot, désigne le passage de la langue de départ à la langue*

---

<sup>47</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.47

*d'arrivée aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques »<sup>48</sup>.*

Dans cette opération, le traducteur part des mots ou unités de traduction et doit les soumettre à des procédés particuliers (structures syntaxiques) pour aboutir au message désiré.

En principe, la traduction littérale est la solution la plus aisée pour la transposition des idées entre des langues de même famille et de même culture.

On peut expliquer ce choix par une certaine convergence des pensées et un certain rapprochement civilisationnel.

Partant de l'idée que ce procédé consiste en une réexpression mot à mot des passages du texte-source dans la langue cible, sa réussite dépend des choix énonciatifs du traducteur et des contraintes d'ordre lexico-sémantique et morphosyntaxique des deux langues afin de le rendre compréhensible pour des lecteurs n'ayant pas la même culture. Car le sens du mot est étroitement lié au choix de la structure de l'énoncé qu'à la place qu'il occupe dans cet énoncé.

#### **5-4-La paraphrase**

C'est l'un des procédés de la traduction directe. Selon MOUNIN, elle est : *« l'interprétation et de commentaire serré d'un texte, plus long que lui ou que sa traduction. Si elle respecte le fond, on la dit métaphrase »<sup>49</sup>.* Ce procédé est une reproduction plus détaillée et plus longue du texte-source.

Selon BALLY, elle est conçue comme : *« l'exploitation de la pluralité des moyens d'expression, c'est-à-dire l'exploitation des séries synonymiques et analogiques, pour développer une idée première à exprimer plus en détail »<sup>50</sup>.* La paraphrase est conçue comme une sorte d'explication ou d'interprétation du contenu d'un texte d'une façon

---

<sup>48</sup> Ibid, p.48

<sup>49</sup> MOUNIN, George, *Dictionnaire de la linguistique*, Op.Cit, p.248

<sup>50</sup> Ibid. p.248



plus ou moins détaillée ou même comme la reprise fidèle du sens d'un texte en d'autres langues. C'est le développement d'une idée d'une combinaison des mots du même sens.

### **5-5-La transposition**

La transposition est définie selon VENAY et DARBELNET comme : « *le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message* »<sup>51</sup>. Il pourrait être aussi appliqué à l'intérieur d'une même langue par le changement de la catégorie grammaticale.

Il est aussi conçu chez d'autres chercheurs comme : « *le remplacement d'une partie du discours par une autre de nature et de fonction grammaticale différente puisant donc des modifications dans la structure de surface de la phrase ou du segment phrastiques* »<sup>52</sup>. Le changement de catégorie grammaticale ou de rôle syntaxique d'un élément de la langue, n'affecte pas le sens de cet élément dans la langue d'arrivée. On note ici une modification de la structure de surface et non pas de la structure de fond (au niveau du sens).

Dans le domaine de la traduction, on peut distinguer deux types : la transposition obligatoire et la transposition facultative. La tournure de base et la tournure transposée ne sont pas nécessairement équivalentes au point de vue de la stylistique. C'est le traducteur qui doit opérer le choix le plus adéquat selon le cas de nécessité.

### **5-6-La modulation**

Elle est conçue comme : « *une variation dans le message obtenue en changeant de point de vue* »<sup>53</sup>. Il est généralement employé quand la traduction littérale ou transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct ; mais il ne reprend pas le même

---

<sup>51</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.50

<sup>52</sup> HELLAL, Yamina, *La théorie de la traduction*, op.cit, p.92

<sup>53</sup>VENAY, Jean, DARBELNET, Ibid, p.51

sens dans la langue d'arrivée. Elle consiste à présenter positivement ce que la langue d'arrivée présentait négativement. Elle est plus souvent facultative.

On peut en distinguer deux types : *une modulation libre* ou facultative dans l'exemple de « It is not difficult », « Il est facile de » et *une modulation figée* « the time when », « le moment où ».

Dans la modulation libre, le choix n'est pas fixé. Alors que la modulation figée tend vers un choix unique qui repose sur un mode habituel de pensée. On peut donc dire que la différence entre la modulation figée et la modulation libre est une question de degré et qu'une modulation libre peut devenir une modulation figée si elle est fréquente et représente un choix unique.

### 5-7-L'équivalence

Ce procédé consiste à employer des moyens linguistiques et stylistiques entièrement différents pour le passage de la langue-source à la langue cible. Ce procédé est adapté pour traduire des proverbes, des clichés et de locutions substantivales ou adjectivales. L'équivalence est donc : « *une somme de modulation imbriquées créant un effet d'ensemble linguistiquement (sémantiquement et structurellement) fort éloigné de l'original* »<sup>54</sup>. C'est une réorganisation complète dans la langue cible des éléments du texte original. On peut distinguer plusieurs types d'équivalence, selon le point d'étude :

- *Équivalence linguistique* : celle qui manifeste une analogie sur le plan linguistique entre le texte source et sa traduction.
- *Équivalence stylistique* : ce type crée une relation fonctionnelle entre les éléments stylistiques du texte de départ et du texte d'arrivée afin d'obtenir un lien expressif entre les deux textes sans modifier le sens de l'énoncé.

---

<sup>54</sup> HELLAL, Yamina, *La théorie de la traduction*, Op.Cit., p.97

- *Équivalence paradigmatique* : ce type est marqué par l'imposition d'une certaine correspondance sur le plan grammaticale entre le texte-source et sa traduction sans que le sens de l'énoncé ne soit modifié.
- *Équivalence sémantique* : dans ce type, le texte original et sa traduction ont le même contenu sémantique.
- *Équivalence formelle (textuelle)* : dite aussi syntagmatique, elle constitue en la reproduction du contenu de la forme du texte de départ de façon à obtenir le même message, dans son contenu, comme dans sa forme.
- *Équivalence référentielle* : dans ce type d'équivalence les deux textes traitent le même sujet et se rapportent aux mêmes réalités.
- *Équivalence pragmatique* : le traducteur vise à produire chez le lecteur du texte traduit les mêmes effets et les mêmes réactions pratiques que le texte original a produit chez son lecteur.
- *Équivalence dynamique* : elle est fondée sur l'intention donnée au texte de départ dans le texte d'arrivée le plus fidèlement possible. C'est le cas par exemple du texte publicitaire.
- *Équivalence fonctionnelle* : elle consiste à chercher dans la langue d'arrivée les éléments linguistiques contextuels et culturels permettant de rendre le texte traduit plus fonctionnel dans la culture réceptrice.

### **5-8-L'adaptation**

Ce procédé : « *s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans la langue d'arrivée et doit être créée par rapport à une autre que l'on juge équivalents* »<sup>55</sup>. Il est adapté non seulement pour la traduction des structures mais aussi pour l'ordre des idées et leur présentation matérielle dans le texte cible.

### **6-Sens et théories de traduction**

---

<sup>55</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.53

Le sens des unités de traduction a été différemment conçu selon les théories de traduction, à savoir :

### **6-1-Le sens selon JAKOBSON**

Il est le premier à aborder la question du sens d'un point de vue traductologique. Il définit le sens par le signe et le signifié. Dans la terminologie saussurienne, on trouve le signifiant et le signifié.

### **6-2-Le sens selon VENAY et DARBELNET**

La question du sens est centrale dans le domaine de la traduction. Il peut se dégager de plusieurs façons selon les cas de figures de son emploi et de son rôle. Ainsi *VENAY et DARBELNET* considèrent le sens comme fondamental dans tout acte de traduction. Il est classé suivant son usage ou sa fonction au niveau de la structure syntaxique ou situationnelle en deux types qui sont :

1- *Le sens structural* est : « celui qui se dégage normalement des éléments de la structure fournis par le lexique et assemblés selon les lois de l'agencement »<sup>56</sup>. Ce type est généralement repéré sur le plan de l'agencement dans le cas de la traduction littérale. Sa signification est liée à l'ensemble des éléments stylistiques et sémantiques qui se superposent à la somme des mots dont il est composé. Il offre au traducteur des situations simples et susceptibles de recevoir des solutions plus exactes dans la langue d'arrivée.

2- *Le sens global* : il est étroitement lié au contexte dont il fait partie. Dans certain cas, la structure ne suffit pas à expliciter la totalité du message. Autrement dit, il ne se situe pas sur le plan de la phrase mais plutôt sur le plan du paragraphe.

---

<sup>56</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit. p.161

Or le sens du paragraphe même, dépend du contexte qui l'encadre. C'est pour cette raison qu'il ne faut jamais commencer à traduire une version avant d'avoir lu le texte tout entier. Il est aussi intéressant de chercher les éléments précis du contexte afin de justifier le choix de l'unité de la structure par rapport à ce contexte

Le sens global, ne peut être repéré pleinement que par l'identification de la situation à laquelle le message se réfère. C'est le cas de certains écrits où le traducteur se réfère à la situation suivant laquelle il peut repérer le sens.

### **6-3-Le sens selon NIDA**

L'auteur accorde une attention particulière à la question du sens. Pour lui c'est un moyen de communication à travers le langage. Il distingue, en effet, trois types de sens :

*Le sens référentiel* : celui-ci est étroitement lié au contexte, il le subdivise encore en deux autres types, *situationnel* et *comportemental*.

*Le sens linguistique* : il comporte tout sens dépourvu de toute situation autre que la langue. Il le subdivise en *un sens linguistique* et un *sens extralinguistique*.

*Les sens émotionnel* : comme son nom l'indique, ce sens est lié aux sentiments, c'est-à-dire au côté émotionnel et affectif du récepteur.

NIDA propose trois niveaux d'étude du sens : sémantique, syntactique et pragmatique.

### **6-4-Le sens selon CATFORD**

Pour CATFORD, toute théorie de traduction doit comprendre une théorie du sens ; il estime aussi que le sens est une propriété d'un langage donné et que le sens du texte source ne peut être le même de celui de texte cible. Or selon sa conception : « *un texte dans une langue source possède un sens inhérent à la langue source et un texte*

*dans une langue cible possède un sens inhérent dans la langue cible »<sup>57</sup>. C'est dans cette perspective que le sens est l'une des propriétés de chaque langue dans la mesure où il comporte sa propre culture.*

Pour lui, le sens est un ensemble de relations contextuelles internes pour chaque langue, et le transfert de ce sens est un transcodage et non pas une traduction.

#### **6-5-Les sens selon MOUNIN**

À l'opposé de la conception de CATFORD, MOUNIN affirme que le sens n'existe pas en dehors du sujet dont la compréhension peut être variable. Le plus important n'est pas le sens du texte mais sa compréhension globale qui ne peut être effectuée qu'à l'intérieur d'un contexte bien précis. Donc : « *le sens se réfère à un énoncé particulier, concret, explicité par le contexte et les circonstances* »<sup>58</sup>. Ce dernier ne peut être interprété qu'à l'aide de l'identification des circonstances de sa réalisation.

Loin du contexte, le sens est conçu comme « *l'ensemble des relations sémantiques existants entre un signe et d'autres signes de la langue* »<sup>59</sup>. Il ne peut être tenu isolément mais bien à l'intérieur d'un groupe d'unités sémantiques qui déterminent sa signification.

#### **7-Le sens et les situations de traduction**

Le sens situationnel n'est perceptible que pour celui qui connaît la situation. Selon VENAY et DARBELNET, l'étude du contexte est essentielle en stylistique comparée puisque lui seul permet de décider le sens d'un texte ou d'un message. Si par exemple, une phrase se laisse traduire littéralement, elle reflète la culture du texte source.

---

<sup>57</sup>GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Op.Cit, p.80

<sup>58</sup> MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Op.Cit. p.297

<sup>59</sup>MOUNIN, Ibid, p.297

L'interprétation ou le déchiffrement du sens du message dépend en grande partie de la situation dont il fait partie. Mais il existe des cas où, même si la situation est nécessaire à la compréhension, elle n'est pas forcément évoquée par le message.

Afin d'éviter ces ambiguïtés contextuels, le traducteur introduit, le plus souvent, une marque permettant de se référer exclusivement à une situation donnée. Les véritables ambiguïtés, au contraire proviennent de son ignorance de la situation originale.

En effet, seule la situation ou le contexte pourront guider le récepteur dans son interprétation correctement. Il reste aussi que chaque groupe culturel est individualisé pour que les langues reflètent ces divergences dans leur stylistique, même si, par la force des circonstances, la majorité des traductions se rapprochent des langues participant à la même aire culturelle (culture occidentale, culture orientale).

Il est à noter que toute la stylistique comparée est basée sur la différence d'interprétation d'une même situation par deux groupes linguistiques (deux langues). Donc, l'explication par la situation se présente comme le problème le plus délicat auquel le traducteur devra chercher la solution.

### **8-Le gain et la perte sémantique**

L'un des soucis de la traduction est la transmission du contenu de l'original sans rien en perdre. Outre, toute perte de sens ou de tonalité, peut être récupérée grâce aux procédés de compensation.

- Dans la pratique, le traducteur ne traduit pas seulement les mots mais la pensée qui est derrière. Pour cela, il se réfère au contexte et à la situation. Or il est fort possible qu'une des deux langues rende compte avec une plus grande précision les sens. On sait d'ailleurs que deux langues ne peuvent reprendre dans une même situation le même sens.

- *Gain sémantique* : On peut parler d'un gain sémantique « *lorsque la traduction explicite un élément de la situation que la langue de départ laisse dans l'ombre* »<sup>60</sup>. Ce gain, selon cette conception, ne peut affecter que la langue d'arrivée.

Parfois, la phrase ou l'énoncé qui marque un gain, comporte le sens de ce qui été dit précédemment. Elle est, par conséquent, plus ou moins indépendante du contexte. En français par exemple, le pronom possessif "*son*", implique à la fois un féminin et un masculin (*son livre*) alors qu'en anglais, on peut connaître le genre du propriétaire (*his book, her book*). De même pour le pronom personnel (*tu*) qui pourrait être rendu en arabe soit par (*anta* (masculin) ou *anti* (féminin)). Cette explicitation est due à des raisons d'ordre, soit sémantique (qui relève de la charge sémantique du mot lui-même) soit structural (selon son emploi dans la phrase).

Dans certains cas de figure, la structure de la langue oblige le traducteur à employer une tournure plus explicite que celle de la langue de départ ou l'inverse. Le gain ne peut qu'ajouter quelques détails non indispensables au sens global de l'énoncé ou encore qu'à satisfaire certains besoins d'expressivité qui n'est pas logiquement nécessaire.

- *Perte sémantique* : C'est l'insuffisance sémantique qui aboutit à une perte du sens dans la langue d'arrivée. Le traducteur est amené à être plus explicite quand il traduit son texte, à se rendre compte de la situation et même de la nature de la langue en question. Ce principe d'explicitation par le contexte basé sur l'interprétation globale du texte en question semble relever de l'expérience du traducteur.

---

<sup>60</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit. p.164



## **9-Le sens et la valeur stylistique**

La valeur stylistique d'un mot comprend des caractères affectifs et langagiers. Il arrive en effet, qu'une des deux langues possède deux synonymes dont l'un est soutenu et l'autre qui est familier. C'est pourquoi le traducteur doit vérifier le choix de son emploi des mots dans la langue d'arrivée. Ces choix sont liés à des typologies selon leurs emplois :

### **9-1-Sens propre et sens figuré**

L'opposition du sens propre et du sens figuré est primordiale dans le domaine de la stylistique. Certains mots perdent, avec le temps, leur sens propre et gardent leur sens figuré. Les dictionnaires ne reprennent pas toujours cette évaluation. D'autres mots changent de sens selon leur emploi dans un contexte bien particulier ; on parle ici d'un sens situationnel. Le mot *canal* en français peut avoir, plus d'un sens : une voie, une chaîne, etc.

### **9-2-Sens intellectuel et sens affectif**

La distinction entre le sens intellectuel et le sens affectif comme deux modes de pensée est plutôt rattachée à la traduction qu'à la linguistique. Certains mots peuvent être purement intellectuels, tels que, *apporter, ajouter*. D'autres mots sont uniquement affectifs : *sentir, goûter, affliger* ; c'est-à-dire qu'ils ne peuvent jamais s'employer sans engager notre sensibilité. La plupart des mots enfin, sont tantôt intellectuels et tantôt affectifs ; c'est une question de contexte.

## **10-Les unités de traduction**

Elles désignent des fragments ou des parties du texte-source que le traducteur doit repérer afin d'accomplir sa tâche. Ces unités peuvent être des mots isolés, des propositions, des fragments ou des passages selon le choix du traducteur.

**10-1-Unité de traduction et transfert sémantique**

Dans certaines études, le choix de ces unités est lié, en premier lieu, à la nature de l'information elle-même (la nature du texte) et en second lieu, aux compétences du traducteur.

D'autres études ont montré que la structure du texte en question détermine ce choix d'unité. Or dans la pratique la différence entre les niveaux d'unités est marquée lorsque les deux langues sont éloignées. C'est dans cet ordre de raisonnement que CAT-FORD propose de traduire « structure par structure ». Cette segmentation s'attache à la forme compositionnelle des unités du texte de départ.

Les appellations varient en unité *de sens*, en unité *d'idée* ou en unité *linguistique*. On note que derrière cette variation terminologique une divergence conceptuelle de traduction apparaît comme processus ou même comme produit.

Nous constatons également que cette unité de traduction ne peut être prise isolément de son contexte et que le traducteur doit chercher son équivalent suivant ces considérations contextuelles d'ordre social, historique et culturel.

Pour mettre fin à ce débat terminologique, LAROSE propose un mot générique pour les unités de traduction, les *traductèmes*. Ce sont des unités sémantiques à valeur fonctionnelle. Le traducteur doit les repérer, identifier le mode de leur combinaison et tenir compte des mécanismes de leur transfert.

Ces unités sont repérées à l'aide de la segmentation du texte ; leurs traits distinctifs sont identifiés aussi selon le type de texte ou la nature de la langue.

Par ailleurs le choix de ces traits peut s'effectuer en fonction de certains critères, notamment par la théorie suivant laquelle ils sont étudiés (pragmatique, culturelle, structurale). Elle détermine, en fait, le système de transfert d'équivalences entre les langues en question par le recours aux principes de corrélation et de correspondance.

Cet examen d'identification et d'organisation des équivalences permet la constitution d'un système traductologique en tenant en considération la dimension fonctionnelle de ces unités.

### 10-2-Unité de traduction et stylistique comparée

Le traducteur part du sens du mot et effectue toutes ses opérations de transfert à l'intérieur du contexte sémantique, il lui faut donc une unité de transfert. L'unité à dégager est l'unité de pensée dans le sens où il doit traduire des idées et des sentiments et non des mots.

VENAY et DARBELNET ont défini l'unité de traduction comme « *le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément* »<sup>61</sup>. Ainsi le traducteur ne peut transférer que des signes corrélatifs, c'est-à-dire, des unités de pensée. Ils distinguent plusieurs types d'unités de traduction selon le rôle qu'elles jouent dans le message.

- *Les unités fonctionnelles* : ce sont les constituants immédiats d'une proposition dont les éléments participent à la même fonction grammaticale. Ex : mon beau-frère/ habite/ chez ses parents.
- *Les unités sémantiques* : ce sont l'ensemble des signes qui présentent une unité de sens. Ex : *sur le coup*.
- *Les unités dialectiques* : ce sont celles qui articulent un raisonnement. Ex : *en effet, aussi bien*.
- *Les unités prosodiques* : ce sont celles dont les éléments reprennent la même intonation.
- *Les unités simples* : chacune d'elles correspond à un seul mot.

---

<sup>61</sup> VENAY, Jean, DARBELNET, Jean- Pierre. *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Op. Cit, p.37

- *Les unités diluées* : elles sont composées de plus d'un mot mais représentent une seule idée. Ex : *tout de suite* : *immediately* : *hâlan*.

- *Les unités fractionnaires* : l'unité n'est qu'une partie d'un mot « petite brune » en anglais, « a tall brunette ».

Bref, l'identification des unités de traduction repose sur une classification de degré de cohésion des éléments en présence. Ce choix reste variable et dépend en partie du choix du traducteur.

### **11-Les modes de traduction**

Certains modes ou mécanismes de traduction ont été largement étudiés par les traductologues. Et loin de reprendre les procédés de VENAY et DARBELNET, nous pouvons distinguer l'adaptation, l'explicitation, la compensation.

#### **11-1-L'adaptation**

C'est un processus de traduction qui consiste en un changement d'un élément du texte source par un autre élément propre à la langue d'arrivée dans le texte cible.

Les partisans de ce courant adaptent les textes étrangers au goût de l'époque et aux habitudes de la culture cible pour assurer leur succès auprès du public. L'adaptation constitue le trait dominant de la traduction française tout au long du grand siècle.

Dans les études contemporaines, plusieurs théories ont abordé l'idée d'adaptation. Certains auteurs l'ont considéré comme une infidélité, une forme de trahison. BERMAN, par exemple, refuse l'idée d'adaptation car elle empêche le lecteur du texte cible de découvrir le mode de raisonnement et la culture de l'autre.

Pour VENAY et DARBELNET, l'adaptation est conçue comme un procédé de traduction indispensable au transfert du sens quand le contexte auquel se réfère le texte original n'existe pas dans la culture cible.

Elle est aussi importante dans certains genres tels que les textes dramatiques (pièces de théâtre) ou même les textes publicitaires. Ici, c'est une forme de naturalisation visant à produire le même effet que l'original, en préservant la même fonction du texte-source. L'adaptation comme manière de traduction n'est réalisée qu'à travers des formes.

**11-1-1-Les formes d'adaptation :** on peut distinguer trois formes principales qui sont : la suppression, l'adjonction, la substitution.

- *La suppression* : elle consiste en une non-traduction d'une partie de l'original, que ce soit des mots ou des paragraphes.

- *L'adjonction* : elle consiste en l'ajout d'informations qui n'existent pas dans l'original, par une explication, une expansion au niveau du texte ou une note de bas de page.

- *La substitution* : c'est le fait de remplacer un élément culturel de l'original par un autre élément équivalent dans le texte cible. L'une des formes de substitution, *la création*, consiste à réécrire le texte-source en gardant seulement les idées et les fonctions de l'original. On trouve également, *la mise à jour*, qui consiste à remplacer une information ancienne par une information moderne ou récente.

Ces formes d'adaptation sont liées à des contraintes contextuelles. Le traducteur y recourt en effet pour combler un vide dû à une absence d'équivalence dans la culture cible.

L'adaptation joue un rôle indispensable dans la transmission du message dans les cas de nécessité en procédant par des modifications au niveau du style ou du contenu. Pour réussir cette opération, le traducteur doit tenir en considération, les attentes du public-cible ainsi que les connaissances partagées entre les deux langues. Sur le plan de la réflexion théorique, elle permet d'ouvrir la voie à une communication multilingue.

**11-2-L'explicitation**

C'est le fait de rendre explicite ce qui a été implicite dans le texte-source. Ce concept a été introduit par VENAY et DARBELNET, du moment qu'ils évoquent la notion du gain sémantique. Pour eux, il est légitime, dans la mesure où on peut le ressortir du texte-source.

Pour NIDA, l'explicitation est un ajout au texte cible. Il en distingue plusieurs types : expliciter une ellipse, une structure grammaticale et amplifier un énoncé. Chez lui, *l'amplification*, consiste à ajouter des informations qui n'existent pas dans le texte source.

Concernant la question d'utilité de ce mode de traduction, certains linguistes estiment qu'il est nécessaire en raison des différences qui existent entre les langues. Ils distinguent en effet, selon ce critère deux types d'explicitation, *l'une obligatoire*, qui intervient dans les cas des différences structurelles entre les langues et l'autre facultative qui renvoie aux choix stylistiques du traducteur.

Ainsi, les explicitations d'ordre sémantique ou syntaxique sont obligatoires lorsque le texte traduit risque d'être asémantique ou agrammatical. Ces explicitations sont nécessaires parce qu'elles influent réellement sur le sens du texte.

L'explicitation est conçue comme un outil de transposition adopté par le traducteur suivant le cas de nécessité.

**11-3-La compensation**

C'est l'un des modes de traduction qui : « *consiste à pallier la perte d'un effet du texte source par la recréation d'un effet similaire dans le texte cible* »<sup>62</sup>. C'est une opération de changement d'un élément du texte source par son analogue dans le texte cible.

Dans le même ordre d'idée, HERVEY et HIGGINS distinguent quatre types de compensation :

*La compensation du genre* : elle consiste en l'utilisation d'une forme linguistique différente pour reprendre le même sens du texte-source.

*La compensation du lieu* : c'est le remplacement de l'endroit du texte-source par un autre semblable à celui du texte de départ.

*La compensation par fusion* : elle consiste en une synthèse ou un mélange de certains éléments du texte source dans la reformulation du texte cible.

*La compensation par succession* : elle consiste en un développement de l'idée du texte source par une formulation plus étendue dans le texte cible.

Ainsi, ils distinguent, entre les spécificités lexicales d'une langue et les particularités stylistiques du texte. Bref, les traductologues affirment que la compensation est souvent difficile à réaliser et dépend en grand partie de la nature de la langue en question.

**12-Fidélité et traduction**

La question de la fidélité en traduction est ancienne. Elle est proposée d'abord pour la traduction biblique (livres sacrés). Par la suite, elle est consacrée aux préoccupations religieuses ; c'est le degré de fidélité qu'on cherche à vérifier en chaque occasion.

---

<sup>62</sup> GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Op. Cit. p.88

Dans quelle mesure est-il possible d'être fidèle au texte-source ? Tout au fil du temps, la traduction a été liée à ces deux manières opposées. La première opte pour un respect au fond et à la forme de l'œuvre ; la seconde offre une liberté de choix énonciatif lors du transfert du message.

La fidélité constitue la problématique centrale des théories de la traduction. Autrement dit, toutes les théories de la traduction qu'elles soient linguistique, pragmatique ou synchroniques, sont fondées sur la même question de fidélité.

Dans, *Après Babel*, STEINER propose d'envisager la question en termes de degré. On doit s'interroger, comme nous l'avons déjà vu, sur le degré de fidélité qu'on peut obtenir en chaque situation de traduction.

En outre, le texte à traduire est perçu comme une combinaison de fond et de forme, ou encore de mots et d'idées. Alors qu'en réalité, c'est un tout indécomposable lié à un contexte et destiné à remplir une fonction bien précise. La fidélité en effet, n'est plus une obligation mais un choix parmi d'autres.

### **13-Registre de langue et traduction**

La question des registres<sup>63</sup> et des niveaux de langue remonte à la rhétorique grecque, où l'on faisait la distinction entre les différents niveaux (sublime, moyen, bas).

Dans le domaine de la traduction, le registre de langue est toujours discuté quel que soit le type d'approche. Le terme *registre* a des acceptions plus ou moins larges par rapport au *niveau*<sup>64</sup> et au *style*<sup>65</sup>, comme terme général. Il désigne une variété isolable d'une langue employée dans des situations sociale bien définies, alors que *le niveau* de

---

<sup>63</sup> Caractère particulier d'une écriture, registre familier, soutenu ou standard.

<sup>64</sup> Valeur intellectuelle ou artistique.

<sup>65</sup> Configuration particulière de traits linguistiques perçue comme caractérisant un texte ou un ensemble de texte



langue est défini comme une variété stylistique que l'on distingue à l'aide de marques socioculturel.

La problématique des registres de langues est soumise à plusieurs modèles proposés selon les écoles et les approches. Les méthodes de traduction accordent une place importante à la problématique des styles et des registres, tout comme elles soulignent l'importance de cette dimension structurelle du texte.

Dans certaines théories, la préservation du style de l'écriture du texte original est l'un des critères de bonne traduction. D'autres affirment que la confusion des niveaux de la langue et des registres est un des critères d'évaluation de la médiocrité d'une traduction.

L'intérêt pour la notion de *niveau* est dû aux réflexions de la stylistique comparée. Dans tout texte, le traducteur est tenu de chercher et d'identifier le registre de la langue pour le transfert du sens du texte-source.

Le rapport du registre au style doit être également pris en considération. Très souvent, le traducteur, imposant son style au texte traduit, se base sur des connaissances poussées en linguistique et sur sa façon particulière de relier la forme au contenu.

La recherche des correspondances possibles des registres est essentielle dans le processus de traduction. Dans le cas de la non-correspondance des variétés des langues ; les stratégies de la traduction des registres s'imposent dans certaines approches. Autrement dit, la compréhension et la connaissance des registres dans les langues mises en contact par l'acte traductif sont des aspects pris en compte dans les approches linguistiques de la traduction.

Au-delà de la nécessité de la connaissance des particularités de registre, niveau et style de chaque langue, toute étude de cette problématique doit également prendre en compte le côté essentiellement subjectif du traducteur ; ses choix justifiés par ses intentions, sa visée et son contexte socioculturel ainsi que son histoire.

Au cours de ce chapitre nous avons vu les différentes théories linguistiques de la traduction et comment elles se distinguent par l'aspect qu'elles abordent dans la théorisation. Ainsi, VENAY et DARBELNET ont fondé une théorie basée sur la stylistique comparée ; MOUNIN, en élaborant un cadre conceptuel de la théorie considère la traduction comme un fait de bilinguisme. CATFORD à son tour, s'intéresse aux applications pratiques tandis que NIDA essaie d'élaborer une théorie fondée sur la pratique.

Ainsi, chacune de ces théories adopte un point de vue particulier, développe des méthodes et des procédés propres à ses conceptions.

---

# **Deuxième partie :**

**La traduction du lexique et des images  
d'assimilation**

---

---

# **Chapitre III**

**La traduction de lexies et d'expressions**

---

Le précédent chapitre se veut un exposé théorique des différents modes de traduction développés suivant diverses conceptions linguistiques dans lesquelles nous avons actualisé notre problématique de recherche.

Le présent chapitre nous permet, à son tour, d'étudier les procédés adoptés par les deux traducteurs lors de la transposition des lexies et des structures syntaxiques de l'arabe vers le français au niveau des deux versions en question.

Notre analyse porte sur les modes de traduction adoptés par les deux médiateurs (GALLAND et BENCHEIKH-MIQUEL) dans leurs textes. Elle est liée, en fait, à une réflexion sur la nature des mots et les relations morphosyntaxiques ainsi que sémantiques qui les unissent et qui jouent par conséquent, un rôle prépondérant à la compréhension de l'histoire.

Ainsi,, nous opterons pour une étude comparative des différents choix de procédés de traduction pour la restitution ou non des effets stylistiques de la version arabe, afin de vérifier le degré de fidélité des deux médiateurs dans leur rôle de transfert du contenu sémantique et stylistique de ce recueil des *Nuits* en trois versions, objet de notre étude.

### **1- Les procédés de traduction adoptés**

Les différentes manières de traduire aussi bien que les cadres théoriques sont d'une très grande diversité, d'où l'importance de faire apparaître les mécanismes sous-jacents de la traduction, de façon la plus objective possible. L'exploration des stratégies de traduction qui par le jeu des procédés de transposition donne à lire l'esprit d'un peuple et la pensée d'un auteur.

Notons également que le choix de lexies et de stratégies est une réalité dont nous sommes souvent conscients parce qu'elle introduit des risques d'ambigüité ou de méprise surtout au moment du passage d'une langue à une autre.

Il nous faut donc, dans notre recherche, un effort pour prendre conscience des nuances sémantiques douées de contact de l'arabe et du français par le simple fait des procédés traductifs proposés par les deux auteurs et leurs choix de stratégies. C'est dans ce sens que nous aborderons quelques extraits de ces trois versions.

Dans les lignes qui suivent, ce qui nous intéresse, c'est de mettre l'accent sur la justification de ces choix énonciatifs et leur rapport avec la synonymie des termes dans les deux langues.

En la circonstance, notre nous intéresserons aux spécificités contextuelles et sémantiques précédemment évoquées qui touchent aux plans du lexique et de la syntaxe voire à d'autres plans (morphologie, composition, dérivation). C'est en fonction des procédés de traduction mentionnés dans la partie précédente que nous approfondissons l'analyse des exemples représentatifs tirés des trois versions.

### 1-1 -L'emprunt

Il est conçu comme le plus simple des procédés de transfert du sens d'une langue à une autre. Il peut être lexical ou syntaxique. Son usage dépend d'emblée du choix du traducteur et de la nature différentielle entre les deux langues en question. Mais il est aussi à noter que plus l'écart culturel est plus ou moins grand entre la langue de départ et la langue d'arrivée plus les difficultés de traduction sont importantes.

C'est dans ce sens que nous repérerons quelques exemples d'emprunts, au niveau des deux versions, en nous référant toujours à la version arabe comme texte-source.

Dans ce premier exemple d'écriture, nous examinerons comment les deux médiateurs ont procédé pour reprendre la même idée de départ. Puis nous étudierons les nuances de sens qui résultent de ces choix adoptés.

Soit l'exemple suivant :

- « idâ bišayhin kabirin aqbala 3alayhi wa ma3âho **gâzâlaton** mosalsalaton » de la version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.8

- , « lorsqu'un grand vieillard vint à passer qui tenait en chaîne **une gazelle** » BENCHIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.55
- « Un bon vieillard qui menait **une biche** à l'attache, parut et s'approcha de lui. » GALLAND, *Le Marchand et le génie*, T1, p.44

Ainsi, dans le texte-source, le mot " *gázâlaton* ", renvoie à la réalité sémantique d'un mammifère ruminant ; on l'appelle aussi " *antilope* ", alors que " *la biche* " est la femelle du cerf, en arabe (*aḍ-ḍabiya*). Donc ici, la "biche" est un type de gazelle , c'est-à-dire que nous passons d'un hyponyme à un hyperonyme.

De ce fait, nous pouvons noter un non-usage d'emprunt, au niveau de la première version. Cela explique que ce qui importe pour le traducteur, ce ne sont pas les mots, mais le sens général du texte. Donc nous retenons l'idée de remaniement comme susceptible non seulement de rendre compte de l'idée de départ, mais de répondre aux attentes de son public. Alors que l'emploi d'emprunt lexical de " *gazelle* " dans la seconde version préserve le même contenu sémantique que celui de l'original. Ainsi, sur le plan sémantique, le traducteur semble fidèle à la version arabe. Notons donc qu'en traduction du texte arabe, cette solution est adoptée ponctuellement pour faciliter l'intégration du terme tel quel.

Nous constatons également que, dans cette deuxième version, la simplicité du style et la précision de l'idée sont liées au fait d'une proximité avec le style du parler ordinaire qui est largement employé dans le texte source.

C'est dans cet ordre d'idée que nous analysons, encore une fois, le choix de l'emprunt " *génie* " comme mot partagé entre les deux langues :

Soit l'exemple suivant :

- « hikâyato attâjiri ma3â **al-3îfrit**. » La version arabe, *at-tâjro wa al-3îfrito*, T1, p.7
- « Conte du marchand et **du démon**. » BENCHIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.53
- « Le marchand et **le génie** » GALLAND, *Le Marchand et le génie*, T1, p.39

Dans ce second exemple, nous notons au niveau de ces trois titres, une diversité de choix de lexies qui traduisent à leurs tours des réalités sémantiques plus ou moins

différentes.

Ainsi, l'hyperonyme "*génie*" comme emprunt peut prendre le sens d'"*ange*" (bon ou mauvais). Alors que le mot "*démon*" vient du grec (daimôn) qui veut dire "*génie protecteur*"; c'est un être surnaturel toujours (bon ou mauvais). Le *démon* dans la religion chrétienne est un ange déchu, révolté contre Dieu (synonyme de *diable*). Alors, dans son texte GALLAND a opté pour le choix du mot "*génie*" qui prend en compte les deux possibilités du bien et du mal, et non pas du "*démon*"<sup>66</sup> comme symbole de désobéissance.

Sur le plan sémantique, d'autres synonymes peuvent être évoqués, mais à des niveaux de sens plus ou moins différents. Le mot "*Satan*" par exemple, comme chef des anges révoltés contre Dieu, est appelé aussi "*Belzébuth*", "*Lucifer*". Il est toujours maudit.

Citons aussi le mot arabe "*3ifrit*" qui est un hyponyme du mot "*j'in*" comme hyperonyme. Ce premier est le plus fort de ces êtres surnaturels à savoir "*Âmir*": le génie qui habite avec les gens, "*al-arwâh*" (esprit); le génie qui apporte le mal aux enfants, "*šaytân*" (diable); le génie qui représente le mal "*El-mârid*" (Satan)<sup>67</sup>. C'est le génie plus puissant que le diable, toujours désobéissant, "*el-3ifrit*" (Belzébuth); il est plus puissant que "*El-mârid*". Enfin "*El-malaq*" (l'ange) est le génie qui représente le bien.

Nous estimons ici qu'en raison de sa nature, l'emprunt est une reprise complète ou

---

<sup>66</sup> Esprit bienfaisant ou malfaisant, doué de raison, émanant de lieux ou de personnes censé pouvoir influencer les esprits des humains ou les lieux qu'ils traversent.

<sup>67</sup> Mot emprunté, par l'intermédiaire du latin chrétien, du grec *Satan*, « Satan ; le diable, l'esprit du mal », lui-même emprunté de l'hébreu *Satan*, « adversaire, accusateur ». Satan chef des anges rebelles, devenu l'esprit du mal. Nom donné à l'ange révolté contre Dieu.



approximative du signifiant (sens), d'une langue à une autre. C'est-à-dire, même par l'usage d'emprunt, nous pouvons parfois nous échapper du sens exact du texte de départ.

Donc, le choix du mot " *3ifrit* " au niveau de l'énoncé source et l'usage de l'emprunt « *génie* » dans la version gallanienne restent toujours approximatifs, puisque la désignation la plus précise, c'est " *Belzebuth* ". Mais ce lexème est aussi rare que connu. Ces choix proposent ici une diversité d'interprétation.

De même, l'emploi de lexème " *démon* " dans la seconde version ne renvoie pas directement au lexème arabe " *3ifrit* ". Dans ce cas-ci, il y a une différence de connotation entre le texte source et le texte cible. En arabe les mots " *3ifrit, jin* " renvoient à une réalité coranique du moment où on les retrouve dans le verset : « *Kâla 3ifriton mina el-jini* »<sup>68</sup>, de la sourate An-nâml (les fourmis). Sa traduction : « un djinn redoutable dit ». <sup>69</sup>Donc, ces deux lexèmes ne sont pas méconnus ni étrangers pour un lecteur arabophone qui a lu ou interprété ce verset coranique et qui peut aisément en saisir le sens. Ainsi, le rapprochement connotatif entre le texte source et le texte cible devient plus possible.

À la rigueur, GALLAND, présentement traducteur français, s'adressant de prime abord à des Français, aurait pu transformer l'information connotative de " *génie* " par une information plus ou moins dénotative de " *démon* " afin de faciliter la compréhension et l'interprétation des lecteurs de son texte. Aussi a-t-il souhaité emprunter le mot juste pour s'ouvrir à une autre langue, à un autre monde, et découvrir, en fait, l'arabe oriental. Il a tenté, par conséquent, d'approcher la nuance du sens de l'original sans alourdir la traduction française.

---

<sup>68</sup> Le ministère des Affaires islamiques, des Waqfs, de l'Appel et de l'Orientalion, *Le Noble Coran : An-Naml (les fourmis)*, verset N° 39, Riad, Complexe Roi FAHD, 1997, p.380

<sup>69</sup> Ibid.p.380

Face à cette diversité connotative, seul le contenu de l'histoire peut préciser le sens visé dans ce contexte particulier ; lui seul peut activer une seule conception connotative parmi d'autres.

En outre, la question posée par le lecteur vise à savoir comment appréhender le sens correct du texte, car il a affaire à un texte littéraire transposé d'une langue à une autre ; en ce sens que la possibilité de l'accès au sens vrai est le souci qui occupe sa réflexion. Cette possibilité est peut-être due à sa maîtrise ou non de la syntaxe et de la charge sémantique des mots employés qui diffèrent parfois d'une culture à une autre.

Donc, c'est par son choix que le traducteur tient compte de la distance culturelle entre les deux civilisations, car il : « *vise essentiellement à établir un rapprochement entre deux cultures éloignées, d'une part, et à rendre le texte source lisible et plus facile à digérer pour le lecteur de la culture cible, d'autre part.* »<sup>70</sup>. Ce rapprochement et cette lisibilité sont, d'emblée, liés à des contraintes d'ordre culturel. Ainsi, le médiateur cherche à travers son œuvre à rapprocher l'idée ou le sens de cette culture de départ à celle de son public.

Nous pouvons encore déceler, dans un nouvel exemple, le choix d'un autre emprunt au niveau de la première version, mais de façon à préserver son registre de langue.

Soit l'exemple suivant :

- « wa ḥaṭṭa yadaho fi **horjihi** wa akala kisratan wa tamratan kânat ma3aho... ». La version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.7
- « Il emplit **ses fontes** de pains ronds et de dattes... ». BENCHIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.53,
- « *et partit avec **une valise** derrière lui...* » GALLAND, *Le Marchand et le génie*, T1, p.38

---

<sup>70</sup> HELLAL, Yamina, *La théorie de la traduction*, Op.Cit., p.99

Nous assistons encore une fois dans le présent exemple à une diversité de choix de lexies. Ainsi, l'usage du mot "*horj*" inscrit le texte arabe dans le registre familier. Cette lexie a été exprimée dans la première version par le mot "*valise*", emprunt de l'arabe (*waliḥa*) (sac du blé) qui se met sur le dos d'un animal pour semer du blé. Ce qui est de même sens dénotatif pour le mot arabe "*horj*" : siège qui se met aussi sur le dos d'un âne, ou le mot "*sirj*" : siège d'un cheval (*la selle*) en français.

Alors que le choix du mot connotatif "*fontes*" reste moins représentatif de la réalité sémantique du terme arabe "*horj*", dans la mesure où ce premier, comme mot pluriel désigne les deux fourreaux attachés à une selle pour cacher des pistolets et non pas pour emporter une provision. Donc, il aurait dû employer le mot de « *cabas* » (sac à provisions pour faire le marché), *un sac, un couffin, un panier*. Il se peut que ces lexies ne répondent pas aux attentes des citoyens du Moyen-Âge.

Laissant le voyage, la provision et la valise, nous voudrions maintenant nous reposer en mentionnant l'emprunt d'un autre objet, là où nous assistons à une petite pause avec le roi et son frère sur un sofa.

Soit l'exemple suivant :

- « *wa zayāna laho al-madinata wa jalasa ma3aho yataḥaddato binširāḥin...* » La version arabe, *Šahrayār wa āḥihi šahzamān*, T1, p.2.
- « Ils s'assirent sur **un sofa** et comme les courtisans... » GALLAND, *Shahrayar et Schah Zeman*, T1, p.20.
- « Il avait fait décorer la ville en son honneur. Les frères s'assirent pour converser tout à leur aise... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Shāhriyār et shāh Zamān*, T1, p.35.

Dans ce cas de figure, ce n'est que par choix innovatif que GALLAND emploie le mot "*sofa*",<sup>71</sup> car il n'existe plus dans la version source. Cet emprunt vient de l'arabe *sof-fah* (*jalsa, mokām, maq3ad, arika*) ; il s'agit d'une estrade élevée couverte de coussins, signifiant "*lit de repos à trois appuis*", synonyme de "*canapé, divan*".

---

<sup>71</sup> Le mot est introduit en français au début du XVI<sup>e</sup> siècle de la Renaissance, en 1519

Le médiateur emploie le mot non pas comme " *une estrade d'un orateur* ", mais comme " *un lit pour se reposer* ". Notons ici que le médiateur s'efforce d'amener une langue étrangère dans sa langue maternelle.

Après avoir pris cette petite pause sur le sofa, nous reprendrons notre étude sur l'emprunt, et cette fois-ci, nous analyserons les titres des nobles des Arabes : le sultan et son visir.

Soit l'exemple suivant :

- « tomma ḥakama **el-maliko** wa walla wa 3azala... » La version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.9
- « **Le sultan**, selon sa coutume, passa la journée à régler les affaires de son empire... » GALLAND, *Le Marchand et le génie*, T1, p.42
- « **Le souverain** rendit la justice, nomma aux emplois, révoqua... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le marchand et le Démon*, T1, 58

Un autre emprunt peut se remarquer au niveau de la seconde version. Il vise à accentuer certains traits de la vie de ce monde oriental. Ainsi, en raison de sa nature, le mot " *Sultan* " <sup>72</sup> équivaut au souverain de l'empire. Tandis que dans la version originale, le mot arabe "malik" prend le sens de " *souverain* ", mot employé par le second traducteur, et non pas le sens connotatif de " *roi* " : (*ḥâkim*), *prince* ('*amir*).

Ici, le mot " *souverain* " comme titre donné au détenteur du *pouvoir suprême*<sup>73</sup>, détient une liste des synonymes et des degrés de sens différents. À savoir : *monarque*<sup>74</sup>, *autocrate* (monarque absolu) *potentat*<sup>75</sup> (personne qui a la souveraineté absolue).

---

<sup>72</sup> C'est un emprunt arabo-turc introduit en français à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>73</sup> Pouvoir suprême tel qu'il est présenté par le dictionnaire, mais par association qu'on pourrait l'accorder aux rois.

<sup>74</sup> Vient du mot **Arkhein Monos** : **monos** : seul, **arkein** : commander ; apparu en 1661

<sup>75</sup> Le mot est introduit en français en 1554

Tant que ce sultan, dans cette histoire, impose de se marier chaque nuit, avec une jeune fille de la ville, puis la tue du bon matin, il peut être aussi qualifié comme *tyran*, *dictateur*, *opresseur*, *despote*. Mais, l'histoire reste toujours fabuleuse, car ce caractère n'est plus celui des califes des musulmans à l'époque.

Quant à son visir, ce dernier est mentionné dans l'extrait suivant :

- « fa àmara **waziraho** an yosâfira ilayhi wa yaḥdora bihi... ». La version arabe, *Šahrayâr wa âhihi šahzamân*, T1, p.2.
- « Il ordonna à son **vizir** de l'aller prier, de venir le voir... ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Shâhriyâr et shâh Zamân*, T1, p.33.
- « Il choisit pour cette ambassade son premier **visir**... ». GALLAND, *Shahrayar et Schah Zeman*, T1, p.18.

Nous constatons que cet emprunt est maintenu dans les deux versions. Cette lexie vient de l'arabe "*alwazir*"<sup>76</sup>, *ministre*, un membre du conseil des califes et sa présence dans la version gallanienne apparaît comme le reflet de la vision politique du peuple oriental.

Ces emprunts comportent en fait certains traits qui ressortent de la mentalité de ce monde, c'est pourquoi leur restitution est un gain sémantique tandis que leur élision dans le texte d'arrivée est néanmoins conçue comme une perte sémantique du texte source. Mais le traducteur est parfois contraint de le restituer, bien qu'il comporte certains traits ressortissants du mode de vie de ce monde et instaure même un climat de transfert culturel entre les deux civilisations.

Encore une fois, pour ce qui est des titres des nobles des royaumes arabes, leurs dénominations et leurs rangs, nous notons une diversité de choix de lexies.

Soit les passages suivants :

- « -wa kâna ma3aho **al-omarâo** wa **al-ḥojâbo** wa **al-wozarâo** wa **arbâbo ad-dawlati**, fa lammâ istaqarra bihi aljuluso fi al-maydâni, ḥatta daḥala 3alayhi al-ḥakimo royâno », La version arabe, *as-ṣayado wa al-3ifrito*, T2, p.16

---

<sup>76</sup> Le mot est introduit depuis 1433.

- « Le médecin, pendant ce temps-là, mit ordre à ses affaires et comme le bruit s'était répandu qu'il devait arriver un prodige inouï après son trépas, **les vizirs**<sup>77</sup>, **les émirs**<sup>78</sup>, les officiers de la garde » GALLAND, *Le pêcheur et génie*, T1, p.54
- « **les chambellans et les grands du royaume** furent admis en sa présence ainsi que le médecin Duban » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pêcheur et le Démon*, T1, p. 83.

Soit l'énoncé source où les lexies : "*al-omarâo, al-ħojâbo, al-wozarâo, arbâbo ad-dawlati*", sont identifiés à la culture et aux modes de vie de ce peuple. Ces deux facteurs et bien d'autres réunissent ce qui est lié aux habitudes et aux croyances du monde oriental à cette époque. Ces lexies ne sont donc qu'un reflet de cette civilisation. L'auteur source choisit des situations dans lesquelles l'on peut voir vivre le peuple du XII<sup>e</sup> siècle. Les lieux, les personnages et les événements révèlent toujours quelque chose de l'esprit de l'époque.

À l'égard de leurs traductions, la comparaison de choix est intéressante dans la mesure où elle montre que la traduction n'est pas seulement une affaire de stratégies langagières, mais aussi de goût. Ce que nous estimons dans le choix gallanien de l'emprunt "*vizir*" au lieu de "*ministre*" est bien l'ouverture à la culture de l'autre. En outre, le choix du XII<sup>e</sup> siècle est celui d'une période de transition, le passage d'une société médiévale à une société moderne. Les histoires sont à la fois sociales et sentimentales.

Quant au second traducteur, nous notons qu'il faisait usage des deux emprunts : *visir, émirs* et paraphrasait le mot "*al-ħojâbo*" en l'énoncé "*les officiers de la garde*". Ici, les emprunts "*émirs*" comme chef d'État, chef du monde musulman, prince, gouverneur et "*vizir*" comme membre du conseil des califes, sont accompagnés d'un rappel de notes ; le traducteur signalant en bas de page la signification des termes dans la langue source afin de faciliter leur compréhension aux lecteurs de son époque.

Bien que nous ayons noté chez GALLAND une tendance à utiliser un vocabulaire re-

---

<sup>77</sup> Les membres du conseil dont le grand-visir est le chef (note explicative de GALLAND)

<sup>78</sup> Les premiers officiers civils (notes explicatives de bas de page dans le premier tome des mille et une nuits de la version gallanienne)

cherché, dans le désir de communiquer avec son public, ce dernier a volontairement opté pour ces mots qui peuvent être créés pour rendre compte non seulement d'une image de l'autre, mais aussi d'une forme mélodique, d'un son, d'un bruit, ou pour rythmer la phrase par une répétition du son/r/.

Concernant le second traducteur qui détient une connaissance approfondie des différentes façons de dire, dans l'une et l'autre langue et chez qui, dans la majorité du temps, nous pouvons lire, un désir de restituer au texte ses caractéristiques langagières et stylistiques, ce dernier a opté cette fois pour un sens global de ces unités de traduction : " *Les chambellans* " renvoyant à l'expression : "arbâbo ad-dawlati ". Et " *les grands du royaume* " reprenant les trois autres lexies, à savoir : "al-omarâo wa al-ḥojâbo wa al-wozarâo". Ce qui peut créer ici une sorte de perte sémantique dans son texte d'arrivée.

Dans une nouvelle illustration, le second traducteur n'a pas procédé de la même façon comme dans l'exemple précédent. Un nouvel emprunt repéré au niveau de sa version est conçu encore une fois comme une forme de fidélité au texte original. Considérons exemple suivant :

- « wa arsala ilâ **al-qâḍi** wa aš-šohudi wa katabu kitâbi ». La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.110
- « Il fit appeler des témoins, ensuite j'épousais sa fille ». GALLAND, *Le petit bossu*, T1, p.338
- « Le préfet envoya sur le champ, chercha **cadis**<sup>79</sup> et témoins, on rédigea le contrat ». BENCHIEKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, et le Juif*, T3, p.338

L'énoncé source a donné lieu à des solutions variables dans les deux versions, même si nous notons des points communs aux modes d'expressions. Cependant, chacun d'eux possède son propre vocabulaire, sa propre syntaxe. Nous constatons aussi que le second traducteur a toujours le souci de rester le plus proche possible du texte source. Nous percevons une traduction littérale, phrase par phrase, mot par un mot, où rien ne paraît se perdre et ce qui est manifesté dans le texte de départ semble conservé

---

<sup>79</sup> Mot arabe introduit en 1351

dans le texte d'arrivée.

De surcroît, le premier traducteur a opté, en fait, pour une élision totale du vocable dont il est question dans cet exemple. Il n'a pas adopté la même perspective dans son texte d'arrivée, comme il n'a pas suivi fidèlement les effets langagiers du texte-source. Ces remaniements donc, sont conçus comme une infidélité au texte arabe.

Toutefois, le second traducteur, à la différence de son confrère, n'a pas modifié le mode d'expression du texte d'origine. Par conséquent, l'expression source a été maintenue telle qu'elle dans son texte d'arrivée. Son usage de l'emprunt "cadis" qui provient de l'arabe "qâḍi" prend le sens de "juge", *magistrat musulman* ancrant son texte dans son contexte socioculturel, du fait que ce "Cadis" remplit des fonctions civiles et religieuses de ce monde.

Nous constatons ainsi que ce médiateur a volontairement opté pour cet emploi et non pas pour d'autres puisque, d'une part, il possède un savoir partagé avec les deux civilisations. D'autre part, il avait d'autres choix de lexies dans la langue cible. Toutefois, nous sommes tentés de dire tout simplement que c'est une question de choix.

Ce choix dépend aussi du type de public auquel il s'adresse, mais parfois le traducteur propose des solutions qui sont jugées non indispensables à la situation du transfert des données sémantiques ou culturelles de la langue source. L'exemple ci-dessous illustre nos propos :

- « tomma an-nahom aḥadu yaṣifuna miṣra wa nilaha » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.110
- « Et qui disaient des merveilles de l'Égypte, et particulièrement de grand Caire ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.297.
- « N'a rien vu ici-bas La terre y est d'or, le Nil une merveille, les femmes des **houris**<sup>80</sup> ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.245

---

<sup>80</sup> Mot arabo-persan de l'arabe « *ḥ our* » adjectif désignant les femmes qui ont le blanc et le noir des yeux



La beauté du Caire et de son Nil a été différemment décrite dans les trois textes. Par ailleurs, aux cas précédents, GALLAND n'a pas repris littéralement ce qui a été écrit dans le texte de départ, comme il n'a pas ignoré les différences entre les états des deux langues. Il n'a pas rédigé un texte du 17<sup>e</sup> siècle dans une langue qui rappelle celle des anciens, mais plutôt dans le sens de la lisibilité de son texte.

Contrairement à son confrère, le second traducteur a réexploité sa créativité afin de décrire la beauté séduisante du monde égyptien. Il emprunte le vocable "*houris*" de l'arabe « *hour* ». Il est vrai que ce mot a subi des modifications articulatoires selon les spécificités phonétiques de la langue emprunteuse, désignant les femmes qui ont une beauté céleste. Il est aussi établi par l'usage français pour désigner cette beauté superbe.

Par son emploi de l'emprunt, le traducteur a inventé une expression cible, dans la langue du texte source d'où son éloignement de la structure du texte de départ. Dans ce sens, il a enrichi son texte à partir de ses propres possibilités productrices et créatrices. En ce sens, nous considérons que les mots choisis pour traduire la pensée de l'Autre ne sont plus généralement le reflet de cet Autre, car ils sont parfois le reflet de la pensée du traducteur.

Par ailleurs, il est bien des lexies dans le texte source qui renvoient au registre de la langue parlée, et qui sont aussi régionales. Les marques de ce langage familier sont nombreuses et inscrivent l'œuvre dans le cadre d'oralité à travers des lexies et des expressions orales qui reflètent ce parler. Or, c'est en fonction du choix du traducteur que ces marques apparaissent ou non dans le texte cible. Leur absence est conçue comme une perte de cette forme d'oralité. Information confirmée dans ce nouvel exemple d'écriture :

- « *yâ sayidati naĥno tojjâron... wa lanâ fi baġdâda 3ašarato ayâmin wa ma3ana tijâraton wa naĥno nâziluna fi ĥâni at-tojâri* » La version arabe, *al-ĥammâlo wa al-banâto*, T1, p.36

- « Nous sommes, madame, des marchands..., dit Dja'far, à Bagdad pour affaires, une dizaine de

jours. Nous logeons au **caravansérail**<sup>81</sup> des marchands » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, p. 25

- « Nous sommes trois marchants..., arrivée depuis environ dix jours, avec de riches marchandises que nous avons en **magasin**<sup>82</sup> dans un **khan**<sup>83</sup> » GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.86.

Plusieurs traductions sont possibles, mais cette fois le premier traducteur a tenté de rapprocher sa traduction au texte arabe en faisant le choix des emprunts. " *Magasin* " vient de l'arabe " *maḥzan* " et veut dire " *dépôt* ", et " *hân* "; *mot* arabo-persan employé en Moyen-Orient, signifiant " caravansérail ". C'est-à-dire un endroit plus large qu'un hôtel ou une auberge. Cela a justifié le choix du premier traducteur de le garder comme tel. C'est le choix personnel du médiateur qui tranchera ici. Ce dernier se veut neutre envers le passage qu'il a traduit et montre du respect envers l'intention de l'auteur source tout en gardant " *khan* " dans sa langue de départ, bien qu'il y ajoute " *magasin* ".

Par ailleurs, il a essayé, comme médiateur entre les deux langues, d'équilibrer les nuances du sens, en rendant possible l'interprétation du texte arabe à celui à qui il est destiné. Or, cette traduction peut être conçue, non pas comme une simple possibilité ou facilité, mais comme un désir évident de la communication de certaines formes lexicales du texte de départ pour son public.

Mais, il est difficile parfois de savoir si le choix du traducteur est dicté exclusivement par des facteurs d'ordre linguistique ou culturel. Dans ce cas, le second médiateur n'a pas opté pour cet emploi d'emprunt et nous ne pouvons justifier son choix par la nature différentielle de ces deux langues. Il a, en fait, décrypté le mot " *khan* " par « caravansérail » qui présente une connotation à ses yeux d'un sens proche du texte

---

<sup>81</sup> Le mot est introduit en 1432 : logement de caravane, auberge, lieu fréquenté par des étrangers

<sup>82</sup> Le mot introduit au 14<sup>e</sup> siècle est bien imprégné dans la société européenne.

<sup>83</sup> Mot arabo-persan, introduit en 1457

arabe, sans pourtant à préserver cette forme dialectale d'expression.

Ce même traducteur semble plus fidèle, dans l'exemple ci-dessous, à la langue et au contenu du texte de départ, tout en faisant le choix d'un autre emprunt. Soit ce nouvel exemple d'écriture :

- « imḡi ilâ **as-suqi** wa « itini bimazinin yakuno 3âqilan qalila al-foḡuli » La version arabe, al-hayato wa al-aḡdabo, T1, p.114
- « Aussitôt, j'ordonnai à un de mes esclaves d'en chercher un qui fut habile dans sa profession et fort expéditif... ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.345.
- « ... va au **souk** et trouve-m'en un d'intelligent, de discret... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.259

Dans le texte-source, l'ordre effectué par la proposition injonctive ne comporte aucune tournure de politesse ; cette forme relève moins du vocabulaire que de la syntaxe du registre familier, très simple, très compréhensible, sans trop de détails ou d'explications.

Le premier médiateur a traduit l'énoncé de manière paraphrastique, c'est-à-dire une forme plus ou moins conforme à l'énoncé source. Mais nous remarquons qu'il n'est pas qualifié d'une littéralité. Pour le choix du vocabulaire, nous notons, en effet, une élision totale de l'emprunt.

Pour la syntaxe, c'est la restitution conceptuelle par équivalence qui est manifestée. Nous constatons clairement un changement de la voix narrative ; le discours direct du texte de départ est rendu par un discours « narrativisé » dans le texte d'arrivée en transformant l'impératif en un énoncé narratif, moins fidèle à l'original.

Cependant, le second traducteur a opté encore une fois pour une littéralité, que ce soit au niveau du choix de lexies, par l'usage de l'emprunt « *souk* », ou au niveau de discours, par préservation du type injonctif de la phrase impérative du texte source.

D'autres stratégies de choix d'emprunts entrent en jeu, dans un autre passage des trois textes en question.

Soit l'exemple suivant :

- « wa nazala bihâ ila **suqi**<sup>84</sup> at-tojâri... » La version arabe, *ġânim bnû ayyûb*, T1, p.162
- « et les porta au **bazar**<sup>85</sup> des marchands... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.182
- « Il se contenta d'y laisser ses marchandises dans **un magasin** » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.69.

Dans le présent exemple, nous montrons à nouveau que le choix des mots ou d'emprunts dépend, en effet, d'implications d'ordre sémantique et culturel.

Pareillement à l'exemple précédent, le premier traducteur établit un certain nombre de priorités guidant tel choix et non pas tel autre en faisant des paris. C'est ce que nous explique U. Éco, pour qui : « *interpréter signifie faire un pari sur le sens d'un texte... c'est l'histoire de toute une culture à qui assiste le traducteur lorsqu'il fait ses paris* ». <sup>86</sup> Par choix personnel, il nous propose une recreation du texte source à travers son choix de lexies et de syntaxe.

Donc, c'est par son emploi du mot " magasin " que GALLAND introduit, sur le plan du contenu, des modifications plus ou moins justifiées par le génie de la langue cible et par son interprétation personnelle. L'emprunt prend le sens de « dépôt », alors que le mot arabe "suq" prend le sens de " marché " ; là où les marchandises sont exposées et non pas laissées stockées comme nous le suggère GALLAND dans sa traduction. Ce dernier, en prenant l'énoncé dans son sens général et non pas en le traduisant littéralement, a détourné le sens du texte source.

Cependant, le second traducteur, quant à lui, tente d'approcher la nuance du sens du texte original sans alourdir la traduction française, en recourant à un emprunt régional " bazar " au lieu de " suk ", et ce bien qu'il possède toutes les composantes morphosyn-

---

<sup>84</sup> Mot arabe introduit en 1848, marché couvert des pays du Moyen-Orient réunissant des boutiques et des ateliers

<sup>85</sup> Mot persan, bazar, marché public en Orient, introduit en 1892.

<sup>86</sup> ÉCO, Umberto, *dire presque la même chose*, Paris, Biblio Essais, p.195

taxiques et lexicales des deux langues. Par ailleurs, il importe de noter que les glissements de sens révélés jusqu'ici restent minimes et que cela n'affecte en aucune manière la fidélité au texte source de la part du second traducteur.

De surcroît, comme nous l'avons précédemment souligné, la traduction est souvent considérée comme un moyen de communication entre civilisations. Ajoutons une nouvelle illustration pour expliquer d'autres connotations des lexies et des emprunts. Considérons l'exemple suivant :

- « wa lam aš3or illâ wa anâ fi **dâri al- ħalifati** [...] » La version arabe, *al-ħayato wa al-aħdabo*, T1, p.108
- « à travers une foule d'esclaves et serviteurs proposés au **harem**<sup>87</sup> jusqu'à un chef [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.237
- « lorsqu'elle se vit libre, elle me vint trouver dans la chambre où j'étais monté [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.319.

Le second traducteur opte pour une adjonction, par choix personnel du mot "*harem*". L'emprunt de l'arabe signifie "*l'appartement des femmes*" chez les musulmans, qui est habituellement attribué aussi aux femmes des rois ou de la personne noble et même au lieu saint de la Mecque. Alors que dans le texte source, on trouve l'expression "*dâri al - ħalifati*" (la maison du Calife) que le second traducteur se permet de décrypter par "*harem*" même si le texte source n'en fait aucune mention. Ce dernier est tenu dans son sens synthétique et sa signification fonde une valeur tout autant sociale et subjective que linguistique. Ceci explique aussi l'intention du traducteur de s'ouvrir à la civilisation orientale.

De surcroît, l'emprunt peut avoir différentes interprétations possibles et dans la langue source et dans la langue cible, comme nous explique WECKSTEEN :

« Le changement de sens, ou métamésie, pour reprendre le terme de Tournier [1985 : 199], peut affecter les emprunts lorsqu'ils passent d'une langue à l'autre, d'un système à un autre. La différence sémantique n'est toutefois pas toujours aussi

---

<sup>87</sup> Le mot est introduit en 1673 signifie, l'appartement des femmes chez un grand personnage musulman.

*patente, et elle peut prendre des formes qui sont plus de l'ordre du glissement d'emploi que du changement proprement dit. »<sup>88</sup>*

La lexie peut prendre différentes conceptions selon son usage suivant un ordre de glissement de sens. Considérons le substantif (harem) qui pourrait être différemment employé dans la langue de départ et celle d'arrivée. Par glissement du sens, la lexie signifie aussi le siège d'un organisme.

À ce titre, nous notons que cette stratégie d'innovation est en particulier personnelle, car son choix de lexique, comme second traducteur, ne correspond pas à l'habitude paraphrastique, mais vise à embellir son texte et à s'ouvrir sur le monde oriental.

D'où cette localisation spéciale qui n'existant pas dans l'original nous permet de constater ladite stratégie adoptée par le second traducteur ; information confirmée dans d'autres passages de l'œuvre.

En outre, il est aussi question de registre et de mots. En effet, dans ce recueil, la différence entre l'Orient et l'Occident est aussi perceptible au niveau des goûts culinaires. Comme nous le propose à nouveau le second traducteur.

Soit l'exemple ci - dessous :

- « fa min jomlati mâ qaddamu zirbâjatan faqadimnâ linâkola az-zirbâjata [...] » La version arabe, al-hayato wa al-aḥdabo, T1, p.105
- « Entre autres, mets une composition aigre-douce relevée de **cumin**<sup>89</sup> [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.231
- « Il y avait entre autres choses une entrée qui était accommodée avec de l'ail qui était excellente et que tout le monde voulait avoir [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.310.

Dans cette traduction, la pluralité des variantes lexicales et syntaxiques attestant de la

---

<sup>88</sup> - WECKSTEEN, Corinne, 2009. « La traduction de l'emprunt : coup de théâtre ou coup de grâce ». *Textes et cultures*, N13, pp.137-156 [en ligne]. <https://journals.openedition.org/lexis/649>. Consulté le : 10-03-2015

<sup>89</sup> Cumin : de l'arabe, *kammûn*, plante aromatique originaire du Moyen-Orient. Le mot est introduit en 1260

pluralité des lecteurs nous permet de constater la diversité de stratégies adoptées par les deux traducteurs afin de satisfaire leur lectorat.

Partant de l'idée que chaque traducteur écrit pour son temps et non pas pour satisfaire un lectorat d'antan, nous estimons que le second traducteur a essayé ici de garder le champ sémantique culinaire du monde oriental par son usage de l'emprunt "cumin". Dans la réalité, ce dernier n'existe pas dans le texte source, mais relève de la culture de cette civilisation et s'inscrit dans le sens de communiquer avec son public. Cependant, le premier médiateur a paraphrasé le contenu sans faire usage d'emprunt tout en veillant à écrire suivant un registre soutenu. Donc les choix qui se présentent dans cette traduction sont plus ou moins liés à des raisons de communication du public en question et de satisfaction de ses attentes.

Il est encore une fois question de choix de lexies et de registre de langues. Cependant, nous les abordons dans l'exemple suivant d'un point de vue de littéralité et non pas de créativité. Nous analysons cet autre passage extrait de l'histoire " de marchand et de démon " afin de démontrer que le contexte constitue aussi une aide pour l'élaboration du sens.

Soit le texte suivant :

- « tumma dahabto bihi ila **al- hammâmi** wa albastoho ḥollatan mina al-malâbisi al-fâḥirati [...] »  
la version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.10
- « Je le conduisis au **hammam**<sup>90</sup>, l'habillais d'une robe des plus riches [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.62
- « je le menai au **bain**, et lui donnai les plus beaux habits de ma garde-robe [...] » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1, p.36

Ainsi, il est intéressant de nous interroger quant à la traduction de la lexie et sa fidélité. C'est-à-dire de nous questionner sur les choix et les priorités qui ont guidé la transformation du texte source en texte français.

---

<sup>90</sup>Mot arabo-turc, un bain chaud, bain de vapeur (1655).

Effectivement, le second traducteur a opté pour l'emprunt " *hammam* " bien qu'il ait non seulement une connaissance approfondie des différentes façons de s'exprimer dans les deux langues, mais il maîtrise aussi des correspondances et des équivalences entre ces façons de dire. Cet emprunt est effectué pour démontrer la possibilité du rapprochement des deux textes, car le mot est introduit dans le dictionnaire français depuis le 17<sup>e</sup> siècle. Donc il n'éprouve aucune difficulté à employer ce mot. Quant à la lexie "*bain*", celle-ci prend le sens d'étuve. C'est pourquoi nous estimons que le second traducteur s'efforce ici de rendre le texte français plus lisible en essayant de reproduire ou de recréer la cohérence du texte arabe. Alors que le premier traducteur, GALLAND, priorise davantage la question du registre d'où son choix du mot « bain ».

À ce propos, il convient de souligner que selon les modes de vie, chaque société tend à se constituer ou se doter d'un lexique dont elle a besoin. En effet, cette richesse lexicale répond à ses besoins réels dans la pratique quotidienne, devenant ainsi un reflet de son image.

Il semble dès lors que la volonté de la transmission de l'image historique passe par la description spatiale, physique, morale, etc qui révèle toujours l'esprit de l'époque.

C'est dans ce sens que le comportement vestimentaire et les relations sociales nous renseignent sur le style d'habillement adopté par ce monde arabe au Moyen-Âge. Ce style se réalise, au niveau du texte source, dans la posture du corps. Comme l'illustre l'exemple ci-dessous :

- « lâbisatan ḥollatan mina al - ḥariri motarrazatan bid-dahabi al-moraṣa3i biljawâhiri wa qâla la-hâ yâ waladî [...] » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T2, p.117.
- « elle passa par-dessus un premier **caftan**<sup>91</sup> de brocart et un second **caftan** de chasse bordé de fourrure d'écureuil [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.106.
- « il l'a reçu comme le fils d'un roi, son ami [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T1, p.514.

---

<sup>91</sup> Vêtement oriental, ample et long. Le mot est introduit en 1537



Comme nous l'avons précédemment constaté, la seconde version est caractérisée par l'existence d'un grand nombre de concepts purement arabes qui ne trouvent pas aisément leurs équivalents dans le français. S'agissant d'une traduction volontairement choisie, celle-ci est motivée par le désir de faire connaître l'Orient ; le désir de partager une certaine connaissance socioculturelle avec son lectorat.

Ainsi, le traducteur cherche à la fois, à accentuer le sens d'un substantif et à donner du rythme à ses phrases par sa créativité innovatrice. Tout en faisant usage de l'emprunt « *caftan* » qui apporte une information supplémentaire par rapport à d'autres mots français, le traducteur conserve la richesse de la connotation de ce mot en désignant son appartenance civilisationnelle. Au fond, cette lexie vise à la recreation de la pensée orientale dans son expression populaire.

Sur le plan de la syntaxe, il s'agit là d'un jeu de répétition du même emprunt " *caftan* " qui se présente intentionnellement dans sa traduction. Nous admettons que le médiateur sait bien que c'est par cette répétition que son texte acquiert son effet et son impact. Cette dernière constitue donc un élément du sens.

Pour ce qui est du premier traducteur, nous observons chez lui une élision totale du passage décrivant les habits du héros. Mais il subsiste une difficulté quant au fait de savoir si son choix est dicté par des facteurs linguistiques ou non. Dans ces conditions, nous estimons que c'est tout simplement une question de choix qui malheureusement ne reste pas sans perte sémantique.

### **1-2-Emprunt syntaxique**

Au sujet de l'emprunt syntaxique, il s'agit, en fait, d'employer intentionnellement la structure syntaxique ou la formule morphosyntaxique de la langue de départ, dans la langue d'arrivée. Cet emprunt est facile à déceler dans le texte cible. À ce propos, nous observerons comment est-il aussi possible d'emprunter une structure syntaxique arabe dans le texte français.

Soit l'extrait suivant :

- « fa haraja el-maliko ilâ ḥokmihi wa **iltaqâ bi al-waziri bil-kafani** [...] » la version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.9
- « le roi gagna la salle du conseil où **il fut rejoint par le vizir** qui portait un linceul sous le bras [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.58.
- Mais, si dans cette triste attente il craignait la vue du sultan, il fut agréablement surpris lorsqu'il vit que ce prince entrait au conseil sans lui donner l'ordre funeste qu'il en attendait [...] » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1 p.25.

En fonction de sa forme syntaxique, l'énoncé traduit par le second médiateur : "**il fut rejoint par le vizir**" est à la forme passive. Il reprend la structure syntaxique de l'Arabe dialectal "*iltaqa bilwaziri*" et non pas de l'arabe classique, "*iltaqa alwazir*". En effet, il aurait pu dire "Le vizir rejoignit le roi". Présentement, le traducteur a volontairement emprunté la structure syntaxique de l'arabe dans son texte français, bien qu'il existe d'autres possibilités de l'exprimer dans sa langue d'arrivée. Cependant, cette rencontre a été rendue dans le texte gallanien par une simple vue. Ce qui nous laisse supposer une sorte de liberté dans sa transposition du sens, s'éloignant ainsi de tout emprunt syntaxique.

De même, la structure syntaxique de l'énoncé suivant :

- « Wa lam yoḥbir al-wazira bi-ṣayi min dâlika fata3ajjaba al-waziro [...] » la version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.9
- « [...] il ne souffla pas un mot de ce qui s'était passé à son vizir qui en fut fort étonné [...] », BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.58.
- « [...] Le grand vizir était **dans une inquiétude cruelle** [...] ». GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1 p.25.

Dans ce cas, nous notons que la structure n'existe que dans la version gallanienne. Donc, ce n'est que par choix personnel que l'auteur fait allusion à la syntaxe arabe "*fi hayratin kabiratin*". Vu son expérience linguistique lors de son séjour au Proche-Orient, il a préféré la syntaxe arabe à la syntaxe française qui aurait pu suggérer : *le grand vizir était cruellement inquiet*.

Ainsi, le médiateur emploie cette forme syntaxique arabe dans la version française en

jouissant pleinement de ses prérequis et en faisant usage de ses expériences pour reprendre l'idée source. Ce qui explique que le texte traduit n'est pas aussi autonome, du fait que : « *la traduction peut être considérée comme une création bien qu'elle soit non autonome. En effet, l'auteur produit un texte littéraire avec ses impressions, son expérience du monde* »<sup>92</sup>. Ici, GALLAND a exploité ses connaissances en matière linguistique de la langue de départ afin de reprendre la structure de surface du texte de départ. Ipso facto, il essaye de se reprocher de l'original.

Au-delà de l'exotisme vestimentaire et de l'archaïsme langagier, il s'agit également de nous proposer des histoires de mœurs à l'aide de types sociohistoriques. La volonté de l'auteur est, en effet, de montrer le peuple médiéval et non les grands hommes et les grands événements. Il est intéressant de noter que les différentes incarnations du peuple sont des figures ironiques, comme si le peuple n'est composé que par ce type de personnes.

### **1-3-Le calque**

Le calque est également un cas d'emprunt que le traducteur pourrait aussi adopter dans son opération du transfert de l'information. Mais parfois, ce dernier se contente de calquer ou de reprendre la même formule du texte de départ dans son texte d'arrivée. Cette stratégie est identifiable dans la seconde version d'une façon qui prouve l'intention du traducteur de communiquer au lecteur certaines formules propres à l'arabe ou pour montrer qu'il est aussi possible de reproduire certaines structures de l'arabe dans le français.

Ce procédé consiste, dans notre contexte, à traduire littéralement des mots arabes en suivant le plan syntaxique du français tout en gardant une structure figée de la langue de départ. Dans ce cas, on traduit chaque mot littéralement de l'arabe en français tout

---

<sup>92</sup> BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdelhaq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Paris, Harmattan, 2001, p 26

en préservant le sens du syntagme ou de l'expression de la langue source. Le résultat est la création d'une nouvelle expression, comme le démontrent les exemples ci-dessous :

- « Nous sommes à Dieu et à Dieu nous reviendrons » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.54.
  - « innâ li-llâhi wa innâ ilayhi râji3una » la version arabe, at-tâjïro wa al-3ifrito, T1, p.10
- « **Par Dieu** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.58.
  - « Billâhi » la version arabe, at-tâjïro wa al-3ifrito, T1, p.10
  - « Il n'y a de puissance et de force qu'en Dieu le Très-Haut, le Tout-Puissant » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pécheur et le Démon*, T1, p. 73
  - « La ḥawla wa lâ qowata ila billahi al-3âlli al 3 âḍim ». La version arabe, aṣ-ṣayado wa al-3ifrito, T2, p.13

Nous constatons ici une traduction littérale des éléments constitutifs de l'énoncé source, suivant une formule arabe, mais toujours calquée sur la syntaxe du français. à savoir : (innâ, nous sommes), (lillahi, à Dieu), (wa innâ lilayhi, et à Dieu), (raji3una, nous reviendrons). Pour préserver le plan syntaxique du français, le traducteur a rendu le pronom annexé « hi », le nom de majesté « Dieu » créant ainsi une reprise grammaticalement correcte dans la langue d'arrivée.

Pareillement, les structures calquées dans le deuxième et le troisième exemple : (par, bi) (llahi, Dieu), (lâ ḥawla, il n'y a de puissance), (wa la quwata, et de force) (illa billahi, qu'en Dieu), (allâli, le Très-Haut), (al-3âḍim, Tout Puissant)) suscités, nous mènent à une traduction littérale de l'arabe en français.

Donc, c'est par choix personnel que le second traducteur reprend, dans sa version, l'expression arabe telle qu'elle, en gardant la même formule du texte source.

L'interprétation de cette expression ne pose pas de problème pour un lecteur. S'il

comprend aussi l'arabe, il lui sera facile d'interpréter ou de comprendre l'énoncé en recourant à ses prérequis dans cette langue.

Par ailleurs, en passant de la forme au contenu, l'analyse de l'expression ou de la formule lui permet de : « *trouver les éléments linguistiques et les instances de l'énonciation qui sont au fondement du texte pour les traduire* »<sup>93</sup> tout en préservant l'idée de départ. De même, le sens de l'énoncé trouve son essence dans le contexte culturel dont il fait partie, car il s'agit d'une expression courante.

En revanche pour un lecteur français qui n'a pas l'habitude d'entendre ces expressions par lesquelles les musulmans invoquent le Bon Dieu, ce dernier n'y trouvera aucune valeur significative. Donc le calque sert à transmettre une réalité arabo-musulmane. Ceci explique que l'interprétation d'une telle expression nécessite parfois une certaine connaissance des coutumes ou des croyances du peuple en question. Ici, par exemple, ce sont les musulmans.

Après avoir étudié l'emprunt et le calque comme deux procédés de traduction établis sur une reprise plus ou moins directe des mots et des expressions de l'arabe en français selon les choix des deux traducteurs, et justifiés parfois par des raisons objectives, en cas de nécessité (du moment qu'il s'agit des noms propres, des lieux et des personnes Égypt., Hassan), nous aborderons ci-après un autre procédé fondé sur des critères généralement d'ordre culturel.

#### **1-4 -L'équivalence**

C'est un procédé qui consiste à traduire un mot, une idée ou un message de la langue source en cherchant son équivalent dans la langue cible. Dans ces conditions, nous considérons comment les deux traducteurs ont analysé l'idée ou le contenu sémantique du mot arabe et comment ils ont recherché l'expression ou le mot équivalent

---

<sup>93</sup> BOUNFOUR, Abdelhak, REGAM, Abdelhaq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit, p 26

approprié utilisé dans la même situation en français. Bien entendu, il s'agit : « *de retrouver des façons préexistantes, préétablies, c'est-à-dire les équivalences (les traductions) qui se trouvent déjà dans notre mémoire profonde* ». <sup>94</sup> Ainsi, nous avons affaire à deux formes différentes pour un même contenu. En d'autres termes, c'est la recréation du même message d'une manière entièrement différente de l'arabe au français. Un tel art nécessite une bonne maîtrise de la culture des deux langues.

Soit l'exemple suivant :

- « *ḥokia annaho* [...] » La version arabe, *šahrayâr wa âhihi šahzamân*, T1, p.1.
- « L'on *raconte* [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Shâhriyâr et shâh Zamân*, T1, p.33.
- « Les chroniques des Sassniens [...] rapportent » GALLAND, *Histoire de Shahrayar et Schah Zeman*, T1, p1.

L'inaugural de la version arabe "*ḥokia annaho*" (l'on raconte) qui élimine toute responsabilité de l'auteur, est exprimé dans la seconde version par un énoncé littéral : "*l'on raconte*" qui, à son tour, parle au nom d'un indéfini, nie par conséquent toute intention directe d'un auteur source. Alors qu'au niveau de la version gallanienne, l'énoncé est rendu par : "*rapportent*", ce qui rend ici le contenu du recueil plus crédible ; ce dernier serait donc considéré comme vrai. Notons que cet exemple ne présente pas l'équivalence telle que nous l'avons définie auparavant. Manifestement, ce premier traducteur fait un choix qui répond au besoin de compréhension de son lecteur, alors que le second a opté pour une traduction littérale. Dans le même ordre d'idées, nous abordons à nouveau ce procédé d'équivalence, mais sous d'autres lexies.

Soit l'exemple ci-après :

- « *balaġani* [...] *annaho kâna honâka tâjiron katiro al-mâli* [...] fa *ištadda 3âlayhi al-ḥarro* »  
la version arabe, *at-tâjiro wa al-3ifrito*, T1, p.7
- « On raconte [...] qu'il y avait une fois **un très riche** marchand qu'il y avait à son service es-

---

<sup>94</sup> LANTER, Elfoul, *Traductologie et littérature comparée*, Alger, Casbah, 2006, p.152

claves et serviteurs [...] **La chaleur devint insupportable** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.53.

- « [...] il y avait autrefois un marchand qui **possédait de grands biens** [...] incommodé de **l'ardeur du soleil** et de la terre échauffée par ses rayons » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1 p.23.

Ainsi, l'énoncé-source "*Balaġani*" (*j'ai reçu, j'ai entendu parler*) trouve son équivalent dans la seconde version "*l'on raconte*" qui signifie en arabe "*yoĥka*", alors que dans la version gallanienne, l'énoncé marque son absence.

De même l'expression « *annaho kâna honâka* » rendue, dans la seconde version, en « *il y avait une fois* » paraît plus commode que celle de GALLAND "*il y avait autrefois*", dans la mesure où cette dernière se réfère à un repérage temporel borné dans un passé lointain. Tandis que la première proposition traduit un temps absolu qui indique un sens identique à l'expression arabe.

Encore une fois, et par le biais d'équivalences, l'expression "*katiro al-mâli*" (a beaucoup de richesse) puise son essence dans la version gallanienne "*possédait de grands biens*", et chez MIQUEL-BENCHEIKH "*un très riche*". Ces deux expressions représentent la même réalité sémantique de la richesse du marchand.

Dans le même exemple, il importe de noter le dernier élément d'équivalence. C'est-à-dire, le message de la chaleur. Nous avons affaire à l'équivalence d'expression entre le texte source "*fa cĥtadda 3alayhi al-ĥarro*" et la seconde version "*la chaleur devint insupportable*". Quant à la version gallanienne, il s'agit plus de l'équivalence du message : « *l'ardeur du soleil* ».

Face à leur lectorat, l'idée demeure neutre, car l'auteur n'a pas besoin, en effet, de fournir d'effort, du simple fait que l'énoncé est un équivalent qui fait partie de sa langue.

Cette chaleur dont nous venons de parler dans l'exemple précédent devient vraiment insupportable pendant une partie ou période de la journée. Laquelle sera

différemment évoquée dans l'exemple suivant :

- « [...] **yawman mina al-ayâmi waqta ađđohri** [...] ». La version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrito*, T1, p. 13
- « **Un jour de clair de lune**, il se rendit [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pêcheur et le Démon*, T1, p. 73
- « il partit **un matin au clair de la lune** [...] ». GALLAND, *Le pêcheur et génie*, T1, p.40

Présentement, le repérage temporel « *waqta ađđohri* » est rendu par le « *clair de lune* ». Chacune des deux expressions renvoie à l'évidence à une réalité naturelle facilement saisie par le lecteur, juste par sa traduction. L'unité de traduction est différemment rendue dans les deux versions françaises. Cependant, dans d'autres exemples d'écriture, nous assistons à une diversité de choix d'équivalences, comme des adverbes, des locutions adverbiales et des prépositions.

Nous citons l'exemple ci-après :

- « [...] arba3â marrat **lâ ġair** [...] » La version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrito*, T2, p.13
- « [...] quatre fois dans la journée et **pas une de plus** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pêcheur et le Démon*, T1, p. 73
- « [...] quatre fois **seulement** [...] » GALLAND, *Le pêcheur et génie*, T1, p.40

La locution arabe " *lâ ġair* " possède comme équivalent français l'adverbe " *seulement* ". Chez GALLAND, elle peut avoir comme synonyme : *uniquement* (qui n'arrive qu'une fois). Ce dernier fait l'option de l'adverbe. Alors que BENCHEIKH et MIQUEL optent pour une locution adverbiale « pas une de plus ». Toutefois ces deux équivalents décryptent la même réalité sémantique.

Un autre procédé est adopté par les deux médiateurs, mais cette fois-ci par le simple changement de la classe grammaticale de l'élément traduit.

### 1-5-Latransposition

Celle-ci consiste à remplacer une partie du discours par une autre en prenant soin de ne pas en changer le sens. Ce procédé est adopté quoiqu'à des degrés différents,



selon les cas de nécessité ou par choix personnel. Nous pouvons, à travers des exemples, illustrer nos propos :

- « fa lammâ **raâ'ho**, aṣ-ṣayâdo **fariha** [...] ». La version arabe, *aṣ-ṣayado wa al-3ifrito*, T2, p.14
  - « À **cette vue** le pécheur fut empli de **joie** [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pécheur et le Démon*, T1, p. 75
  - « Cela le **réjouit** [...] ». GALLAND, *Le pécheur et génie*, T1, p.59

Ainsi, au niveau de l'énoncé source, le verbe "raâ'ho" est objectivé par un nom "vue". Ce remplacement touche ici aux catégories grammaticales du discours : le verbe et le nom. Bien que l'énoncé de départ et sa traduction soient différents sur le plan morphosyntaxique, ils ont néanmoins le même sens.

Sur le plan sémantique, nous estimons que les verbes conjugués au passé "raâ, fariha" donnent plus du mouvement au sens, à la différence de l'énoncé français, où les deux verbes sont transposés en noms "vue", "joie", mots auxquels le médiateur ajoute d'autres éléments pour préserver le sens verbal du texte de départ.

De la même manière, le médiateur traduit, dans un nouvel exemple d'écriture, le chagrin du malheureux pécheur.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « [...] fa lamma râa' dâlîka **hazina** [...] » La version arabe, *aṣ-ṣayado wa al-3ifrito*, T2, p.13
  - « [...] C'est une charogne d'âne ! **Affligé** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pécheur et le Démon*, T1, p. 73
  - « [...] il en eut beaucoup de **chagrin** [...] » GALLAND, *Le pécheur et génie*, T1, p.58

D'un point de vue morphologique, et en dépit même des nuances sémantiques, chacun de ces termes prend une forme différente ; le verbe arabe "hazina", conjugué au passé, exprime une action achevée, et il est transposé tantôt en nom "chagrin", tantôt en participe passé épithète "affligé".

L'emploi du nom "chagrin" dans l'énoncé décrit ici l'état d'âme du pécheur, par imitation de la formule "avoir l'air". On peut dire aussi « il eut de mal ».

Le participe passé "*affligé*" est conçu comme étant attribut d'une proposition elliptique : "*il fût*". Cette ellipse peut révéler l'un des signes d'oralité du texte de départ, que le second médiateur a intentionnellement introduit dans son texte pour garder cette spécificité du texte source.

Soit le cas inverse dans l'exemple suivant :

- « [...] wa howa **jâlison** yabki [...] » la version arabe, *at-tâjïro wa al-3ifrito*, T1, p.8
- « Il **s'assit** tristement et pleurait sur son sort [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.55.
- « Il en fut dans une extrême affliction où il **attendit** le génie avec toute la tristesse qu'on peut imaginer [...] » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1, p.27

Dans ce cas de figure, c'est le nom d'agent "*jâlison*", cas nominatif qui est transposé en un verbe au passé simple "*s'assit*". Ce qui donne ici une forme de transposition. Nous osons en déduire que c'est une question de choix, car il aurait pu employer le participe passé attribut "*il fut assis*". Tandis que cette position du marchand n'est plus formulée explicitement dans la version gallanienne. Il emploie le verbe "*attendit*" qui, sur le plan sémantique, ne reprend pas tout à fait le même sens de départ.

Nous évoquerons un autre exemple de transposition, mais cette fois-ci au niveau des critères grammaticaux de deux verbes cités ci-dessous ; l'un au participe présent et l'autre dans un temps passé :

- [...]wa bi yadihi sayfon fa **danà** min dâlika at-tâjïri [...] ». La version arabe, *at-tâjïro wa al-3ifrito*, T1, p.8
- « [...] qu'**apparut** devant lui un gigantesque démon qui brandissait un sabre [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.53.
- « « [...] qui, **s'avançant**, jusqu'à lui le sabre à la main [...] ». GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1, p.23.

Sur le plan grammatical, la transposition du verbe "*danà*" (se rapprocher) donne naissance à un participe présent, dans la première version "*s'avançant*". Alors que dans la seconde version, le verbe n'a pas subi des modifications d'ordre morphosyntaxique.

Cependant sur le plan sémantique, une dissemblance apparaît dans cette dernière version, au niveau du choix du verbe lui-même. C'est-à-dire dans sa charge sémantique. Ainsi, " *danà* " et le verbe " apparut " n'ont pas le même sens, car le premier (*danà*) prend le sens de *rapprocher*, tandis que le second (apparut) prend le sens de *montrer sous une forme visible*. Nous notons donc ici l'existence d'une perte sémantique.

D'autres unités de traduction ont subi des modifications au niveau de leur catégorie grammaticale. Cela renvoie dans la majorité des cas à la nature différentielle des deux langues.

Soit un autre exemple qui illustre nos propos :

- « *fa fi* allaylati al-oulà qalàt [...] » la version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.7
- « Et **lorsque** ce fut la première nuit, elle dit [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.53.
- « et puis, adressant la parole à Schahriar, elle commença de la sorte [...] » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1 p.23.

Dans cet exemple d'écriture, la préposition arabe " *fi* " (se traduit par *dans*) est rendue dans la deuxième version par la conjonction du temps " *lorsque* " qui marque la simultanéité. Alors que la première version ne marque aucune trace de l'opération de transposition. D'ailleurs, l'énoncé y est remanié d'une manière à reprendre le sens général de l'idée première. Donc, nous assistons une fois de plus à une perte sémantique.

À tout ce qui précède s'ajoute un autre procédé de traduction, conçu lui aussi comme une sorte de transposition.

### 1-6 -L'étoffement

Ce procédé consiste généralement à traduire une préposition, un adverbe, une conjonction, etc. par un syntagme verbal ou nominal ou autre. C'est-à-dire, nous passons d'une seule unité lexicale à une expression. Parfois, il est indispensable pour obtenir le même sens que celui de texte de départ, du fait que : « *ce qu'on traduit essentielle-*

ment dans un texte, ce ne sont pas les mots, mais l'ensemble du texte, dont il faut dégager, puis essayer de reproduire avec le minimum possible de pertes, le sens à communiquer »<sup>95</sup>. ; surtout s'il s'agit d'éléments de la langue. Dans certains cas, le traducteur se trouve obligé d'utiliser ce procédé pour maintenir le contenu du texte de départ. Ce changement de la classe grammaticale des lexies fait l'objet des lignes qui suivent.

Soit l'exemple :

- « fa lammà àkala tamrata ramà nawata **fa idà** howa bi3ifritn ṭawilin [...] » la version arabe, at-tâjro wa al-3ifrito, T1, p.8
- « À peine avait-il terminé le salut rituel **qu'apparut** devant lui un gigantesque démon [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T.1, p.53.
- « et il était encore à genoux, **quand** il vit paraître un génie tout blanc de vieillesse [...] » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1 p.23.

Sous l'angle grammatical, le " fa " du texte arabe comme première particule exprime la simultanéité et " idà " comme seconde particule prend le sens de l'insolite. L'ensemble étant traduit en français par l'énoncé : " qu'apparut " comme proposition subordonnée complétive avec la conjonction " que " et le verbe au passé simple : " apparut ". Cet ensemble donne forme à un étoffement en tant que procédé de transfert.

Sur le plan sémantique, seule la particule " idà " nous renseigne sur l'apparence ou l'arrivée insolite du démon, alors qu'en français la conjonction " que " a besoin d'un verbe pour en compléter le sens. Ceci explique pourquoi le sens est tenu par toute la proposition complétive " qu'apparut " et non pas juste par la conjonction. Alors que dans la première version, cette particule est exprimée par l'adverbe du temps : " quand " avec une suite d'expression, pour obtenir le même sens.

Après avoir étudié quelques exemples sur les procédés de transfert des constructions syntaxiques, notre étude nous a conduits ci-après à analyser la traduction des expan-

---

<sup>95</sup> LANTER, Elfoul, *Traductologie et littérature comparée*, Op. Cit. p.151

sions adjectivales.

## 2- La traduction de l'épithète

L'épithète est par définition : « *la manière d'être de la chose* »<sup>96</sup>. Elle peut aussi jouer des rôles plus complexes à cause des variations de places qu'elle peut occuper.

En français, l'adjectif qualificatif se place généralement, avant le substantif ; la postposition est donc la place non marquée pour les adjectifs classifiants qui tend à atténuer la subjectivité, tandis que dans la syntaxe arabe, il est très généralement postposé.

En général, le choix de l'antéposition correspond, naturellement, à la manifestation de la subjectivité de l'auteur. Ce choix qui pourrait marquer différentes structures morphosyntaxiques, fait l'objet de l'examen d'exemples auxquels nous nous intéressent ci-après et où les médiateurs adoptent diverses stratégies selon leurs propres choix ou parfois par nécessité.

### 2-1-La traduction littérale de l'épithète

Nous assistons à une traduction littérale de l'épithète au niveau de la seconde version, alors qu'au niveau de la première, nous sommes confrontés à de multiples choix.

Soit l'exemple suivant :

- « [...]wa qad daħala madinata àl-maliki yûnân ħakiman **kabiron**, **ṭâ 3inon fi as-sinni** yoqâlo laho àl-ħakim rûyân wa kâna **3ârifan** bi *àl-kotobi àl-yûnaniyati wa àl-farisiyati wa àl-rûmaniyati wa àl-3arabiati wa aṣ-ṣiryania* wa 3ilmo aṭ-ṭibi wa àn-nojûmi wa **3âliman** bi-oṣoli ħikmatiha wa qawa3idi omuriha min manfa3atiha wa maḍarratiha [...] w àl-a3rasi **al-moḍirati wa annafi3ati** » La version arabe, *aṣ-ṣayado wa al-3ifrit*, T1, p.16
- C'est alors qu'arriva dans la ville **un grand et très vieux** médecin et astronome. Il avait une connaissance approfondie des livres **grecs, persans, byzantins, arabes et syriaques**. Il excellait dans les arts **de la médecine et de l'astronomie**, discipline dont il maîtrisait particulièrement les principes et les règles qui présidaient à leurs **bons** et à leurs **mauvais usages**. Il était **fort savant** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pêcheur et le Démon*. T1, p.80.
- « Lorsqu'**un très habile** médecin nommé Douban arriva dans sa cour, ce médecin avait puisé sa science dans **les livres grecs, persans, turcs, arabes, latins, syriaques et hébreux** ; et outre qu'il était consommé dans la philosophie, il connaissait parfaite-

<sup>96</sup> SUHAMY, Henri, *Les figures du style*, Paris, PUF, 2010, p.212

ment les **bonnes** et les **mauvaises** qualités de toutes sortes de plantes et de drogues  
[... ] » GALLAND, *Le pêcheur et génie*, T1, p.46.

Dans la seconde version citée ci-dessus, sont proposés deux adjectifs coordonnés antéposés qui décrivent ce *médecin* : le premier évaluatif "*grand*" dénote une large expérience du médecin comme il pourrait prendre d'autres sens "*renommé, respecté*" ; le second précédé d'un adverbe d'intensité "*très*", est un caractérisant qui confirme l'âge avancé de cet homme. L'antéposition impliquant le choix subjectif des évaluatifs. Ces deux adjectifs trouvent leur essence dans le texte-source : "*kabiron, ṭâ 3inon fī as-sini*". Nous pouvons noter dans cette version, une sorte de traduction littérale, du fait que les termes traduits gardent le même sens que dans la version arabe.

Dans la version gallanienne, l'adjectif "*habile*" comme évaluatif antéposé précédé de l'adverbe "*très*", marque une nuance du sens, mais il est plus significatif que le terme "*grand*", car le premier implique forcément une large expérience dans le domaine alors que le second pourrait être différemment interprété.

En outre, l'évaluatif "*approfondie*" détecté dans la seconde version est cette fois-ci postposé. Sa place tend à atténuer la subjectivité de son auteur. Là, tout l'énoncé : "*une connaissance approfondie*", remplace un seul mot en arabe : "*3arifan*"<sup>97</sup>. Il est aussi traduit par un énoncé verbal composé d'un verbe au plus-que-parfait et d'un complément d'objet : "*avait puisé sa science*" dans la version gallanienne. Ce qui pourrait témoigner de l'économie linguistique en langue arabe.

Par ailleurs, dans les deux traductions, toute une série d'adjectifs est dérivée des noms propres : grecs, persans, turcs... Ils sont en principe, des adjectifs de relation. Ils peuvent même être chargés d'une valeur appréciative dénotant une propriété du savoir historiquement associé à une civilisation reconnue par les recherches avancées en médecine à l'époque du savoir.

---

<sup>97</sup> Dans la grammaire arabe concerne le cas direct

Notons que ces adjectifs gardent tous le même ordre de position dans les trois versions. Cet ordre tend à annuler la subjectivité de l'adjectif épithète.

Nous pouvons donc déduire que ces adjectifs relationnels pourraient occuper la même place et dans la langue arabe et en français sans pour autant marquer un changement d'ordre sémantique.

De la même manière que nous avons étudié ces évaluatifs antéposés, nous comparerons les deux énoncés ci - après :

Leurs **bons** et à leurs **mauvais** usages.

« fi *manfa3atiha wa maḍarratiha*.

Le second traducteur essaye de reprendre à la lettre le sens du texte source à l'aide du substantif "*usage*" et les deux évaluatifs "*bons* et *mauvais*".

En arabe, seul le mot "*manfa3a*" comme nom d'action dans la grammaire arabe occupe le cas indirect, et il prend le sens de "*bon usage*". Quant à l'expression "*mauvais usage*", celle-ci traduit le substantif arabe "*maḍrra*". Nous avons là encore un autre exemple de l'économie linguistique de l'arabe.

Toutefois sur le plan sémantique, la première version n'équivaut pas à la traduction littérale des deux substantifs "*manfa3a*" (bienfait), "*maḍrra*" (méfait). Ainsi, une dissemblance sera notée entre "*manfa3atiha*" et "bonnes qualités", "*maḍarratiha*" et "*mauvaises qualités*". Ces derniers n'ayant pas le même sens littéral de ces deux lexies.

Afin de découvrir d'autres remarques au sujet des choix liés aux positions des adjectifs et à leurs sens possibles, nous analyserons dans les lignes qui suivent d'autres exemples illustratifs.

### 2-2-La paraphrase de l'expansion adjectivale

L'épithète pourrait aussi être composée de groupes nominaux prépositionnels compléments de qualité, de matière, de couleur, etc. Cette structure nous permet de constater certains choix de traduction de l'arabe au français illustrés dans les exemples suivants :

- « fa-ħaffaḍa ṣawtaḥo wa *3awaja lisānaho* wa takallama bikālamī [...] ». La version arabe, *aṣ-ṣayādo wa al-3ifrit*, T1, p.30.
- « Alors, d'une voix **basse** et **tordant sa langue** pour imiter [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Pêcheur et le Démon*, T1, p.114
- « Alors le sultan, feignant de sortir d'un profond sommeil et **contrefaisant** le langage [...] » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.99.

Ce passage contient des bouffonneries et des personnages comiques. D'ailleurs, même le choix de terme, dans le texte-source "*3awaja*" pourrait avoir une valeur caractérisant une évaluation subjective.

Ainsi, GALLAND a gardé le sens du texte-source, en employant le gérondif "*contrefaisant*" qui est le fait d'imiter une personne en se moquant d'elle.

Si nous notons un gain de sens dans la seconde version en employant le gérondif "*tordant sa langue*" pour reprendre l'énoncé arabe "*3awaja lisānaho*". Nous remarquons pareillement que le choix du mot familier "*tordre*", au sens de déformer, reste extrêmement drôle.

Encore une fois, les choix des caractérisants des expansions attributives nous amènent à découvrir d'autres structures allant de la moquerie des paroles à l'admiration de la beauté, à travers l'exemple que nous présentons ci-après :

- fa raāha ṣabiyatan **bāri3atan fi al-ḥosni** wa aljamāli wa al-qaddi wa àl-i3tidāli wa wajhohā ka-ānaho **dāirato àl-qamar** 3inda tamāmihi wa àš-šamsi àd-dahiyati fi às-samāi aṣ-ṣāfiati fa-ta3ajaba min ḥosniḥā wa jamaliḥā » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmān*, T2, p.74.
- « [...] Il aperçut une **jeune** fille. Elle avait l'éclat **d'une perle**, l'arrondi **d'une coupole construite, élançée** comme la lettre « alif », sa taille pouvait se saisir d'une main » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budūr*, T2, p.38.,
- « [...] et il fut dans la **dernière** surprise de voir une dame [...] une dame **d'une si grande beauté**. Il leva la tête et s'appuya du coude pour la **mieux** considérer. La **grande** jeunesse de la princesse et sa beauté **incomparable** » GALLAND, *Camaralzaman*, T2, p.124.

Dans la seconde version, les deux groupes prépositionnels (d'une perle, d'une coupole) jouent le rôle d'épithète. Le premier (d'une *perle*) est un complément de qualité qui décrit la brillance de la peau de la jeune fille. Quant au second (d'une *coupole*), ce dernier est une expansion nominale qui dessine la forme du visage de la jeune princesse endormie. Les deux caractérisants sont des substantifs précédés de la préposi-



tion "de". Tandis qu'au niveau du texte-source, les deux énoncés " *bari3atan* " et " *dâirato àl-qamari* " remplissent la fonction d'attribut.

D'un point de vue sémantique, " *d'une si grande beauté* " reprend le sens de l'énoncé arabe " *bâri3atan fi al-ḥosni wa aljamâli*". Donc ici le sens est préservé.

Ainsi, sur le plan stylistique, le second traducteur a paraphrasé les expansions adjectivales, tandis que GALLAND ne prend la beauté de la femme que dans sa globalité. Cela est conçu comme une perte sémantique et stylistique du texte-source.

D'autres expansions attributives introduites par des prépositions laissent paraître des propriétés de matière ou même des propriétés intrinsèques. Chacun des deux traducteurs les a employées à sa propre façon pour décrire, cette fois-ci, des matières précieuses :

- «[...] wa naḍara faraâ ṣabiyatan **nâimatan mobanajatan** wa nafasoha ṭâli3on wa nâzilon illa annahâ dato ḥosnin wa jamâlin wa 3alayhâ ḥolayon wa *moṣağ min dahabin* wa *qalâida min àl-jawhari* ; tusâwi molka soltân » La version arabe , *ğânim bnû ayyûb*, T1, p.161
- «[...] Sous une housse qu'il souleva, il vit une **jeune** femme qui dormait **droguée**. Son souffle montait et descendait. Elle était **belle, charmante**, elle portait des bijoux et des *parures d'or*, des colliers **de pierres précieuses, inestimables**, un **vrai trésor de roi** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.193
- «[...] Au lieu d'y trouver de l'argent, comme il se l'était imaginé, Ganem fut dans une surprise que l'on ne peut exprimer d'y voir une **jeune dame d'une beauté sans pareille**. À son teint **frais et vermeil**, et plus encore à une respiration **douce et réglée**, il reconnut qu'elle était **pleine** de vie, mais il ne pouvait comprendre pourquoi si elle n'était qu'**endormie**, elle ne s'était pas **réveillée** au bruit qu'il avait fait en forçant le cadenas. Elle avait un habillement si **magnifique**, des bracelets et des pendants **d'oreilles de diamants** avec un *collier de perles fines si grosses* » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.72.

Sur le plan morphosyntaxique, nous constatons que les deux traducteurs ont adopté le même mode d'expression pour rendre les expansions nominales du texte de départ : " *des parures d'or, des colliers de pierres précieuses* " chez BENCHEIKH-MIQUEL et " *des pendants d'oreilles de diamants, un collier de perles fines si grosses* " chez GALLAND. Les groupes prépositionnels " *d'or, de pierres, de diamant, de perle* " occupent la fonction d'un caractérisant de matières.

Par ailleurs, pour le premier traducteur, nous notons un rajout d'expansions adjectivales : (frais, vermeil) pour des adjectifs coordonnés, (pleine, magnifique) pour des adjectifs attributs (fines, grosses) et pour des adjectifs postposés et intercalés. Chez le second, nous constatons un respect du contenu et de la forme du texte source. Ainsi, contrairement à son habitude, le premier traducteur propose un enrichissement du texte-source.

Nous inscrivant toujours dans les mêmes stratégies de traductions, nous approfondirons notre analyse avec cet autre exemple :

- «[...] mâ kâna min amri zûbida fa innaho fi ġaybati al-ħalifati fa3alat bi qawti àl-qolubi dâ lika al-amr tomma šârat **mutaħayiratan** taqulo fi nafsihâ mâdâ aqulo li-lħalifati ida jaà wa saàla 3anha wa mâda yakuno jawabi laho » La version arabe, *ġânim bnû ayyûb*, T1, p.172.
- « Zubayda, elle, savait comme on sait Qût al-Qulûb l'absence du Calife. Mais **l'incertitude la saisit** : qu'allait-elle dire à celui-ci, lorsqu'à son retour il demanderait de la **jeune** femme et que l'on ne saurait trop que lui répondre ? ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.203
- « Zobeide n'était pas sans embarras au palais d'Haroun Al - Rachid [...]qu'elle devint la proie **d'une cruelle inquiétude. Mille importunes réflexions** vinrent troubler son repos. Elle ne put goûter un moment **la douceur du sommeil**, elle passa la nuit à rêver aux moyens de cacher son crime. Mon époux, disait-elle, aime Tourmente plus qu'il n'a jamais aimé aucune de ses favorites. Que lui répondrai-je à son retour, lorsqu'il me demandera de ses nouvelles ? ». GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.81.

Au niveau de la première version, GALLAND traduit l'expansion arabe "*mutaħayiratan*" (inquiète) en "*d'une cruelle inquiétude*" qui est constituée de l'épithète affective antéposée "*cruelle*". Cette dernière marque par sa position la subjectivité de son auteur qui souhaitait amplifier l'état émotionnel de Zobéide, mais aussi exprimer l'image vive d'une crainte horrible de son personnage.

Cette inquiétude est suivie de "*mille importunes réflexions*" qui troublent son repos. À cette occasion, les deux épithètes antéposées renforcent, encore une fois, la réaction émotionnelle de l'actrice qui n'a pas pu profiter de "*la douceur du sommeil*". Dans cette dernière construction, l'élément caractérisant "*douceur*", décatégorisé par déri-

vation propre en substantif, remplit la fonction prédicative par rapport au second terme " *sommeil* ". En la circonstance, nous constatons la présence d'une séquence régressive : "*prédicat, thème* ". Cet élément fonctionne comme un nom de qualité exprimant une appréciation singulière.

Par ailleurs, sur le plan linguistique, il importe de souligner que la caractérisation régressive est conçue en français comme un niveau de la langue familière, ce qui prouve dans ce cas son origine populaire. En y recourant, GALLAND prouve l'origine populaire du texte-source.

Ipsa facto, dans ce passage, le traducteur aspirait à décrire les sentiments de la méchante Zobéide qui se préoccupe de sa propre vie, sans pour autant regretter son acte (le récit du texte-source). Cette description est une sorte d'amplification de ce passage. C'est en fait, une sorte d'enrichissement du texte de départ.

Sur les plans syntaxique et sémantique, ce passage " *d'une cruelle inquiétude..., mille importunes réflexions... la douceur du sommeil* " est de toute évidence loin de trouver son équivalent dans la version-source. Ainsi, une telle stratégie de traduction demeure perceptible dans la seconde version. Cependant le caractérisant arabe " *mutaḥayiratan* " est paraphrasé, dans la seconde version par " *l'incertitude la saisit* " qui est une proposition verbale décrivant le souci du personnage.

Il s'ensuit que la possibilité d'accès au sens résulte de la compréhension de la charge sémantique des adjectifs employés et de leurs combinaisons qui permettent de marquer des nuances du sens lors de leurs traductions. Cette diversité de choix de structures nous ouvre une fois de plus la voie à la découverte d'autres formes de combinaisons. Comparons à ce titre les passages ci-après :

- [... ]id waqafat 3alayhi imraàton ***moltaffaton*** fi izârin mûṣili min ḥaririn muzarkašin bi àd-dahabi wa ḥâšiyatoho min qašabin fa rafa3at qinâ3aha fabâna min taḥtihi 3oyonon ***sawdâ*** biahdâ bin wa àšfârnin nâ3imato àl-aṭrâfi ***kâmilato*** àl-awšâfi wa ba3da dâlika qâlat ***bi- ḥalâwati lafḍiha*** » La version arabe, *al-ḥammâlo wa al-banâto*, T1, p.32

- «[...] s'arrêta devant lui une femme **drapée** d'un voile *en soie* de Mossoul, **brodé d'or** et **ourlé de fils d'argent**. Elle découvrit son visage, révélant deux yeux **noirs** et leurs **paupières ornées de longs cils**. Ah ! le **doux regard** ! comment la décrire ? Elle *était parfaite*, qui dit d'une voix **suave** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, p.11.
- «[...] "Une **jeune dame de belle taille, couverte d'une grand-voile de mousseline**, l'aborda et lui dit d'un air **gracieux** » GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p. 76.

Sur le plan thématique, l'auteur-source prend, à chaque fois, pour cibles des sujets d'amour fou de personnages grotesques dans leurs comportements exagérés, incohérents dans leurs passions pour le corps féminin, et ce dans tous ses détails.

Sur le plan stylistique, ces détails sont portés par des expressions adjectivales, comme l'illustre l'exemple ci-dessus. Nous y notons que la traduction de la première épithète "*multaffaton*" est rendue respectivement chez GALLAND et chez BENCHEIKH-MIQUEL par "*couverte, drapée*" qui est une traduction dite littérale. Syntaxiquement, le participe passé joue ici le rôle d'épithète caractérisant.

Sur le plan sémantique, la nuance est presque minime, mais notable, entre ces deux lexies, du fait que "*couverte*" est l'hyponyme de "*drapée*". Le premier signifie "*revêtir pour cacher, dissimuler*"; le second veut dire "*habiller de vêtements amples*"; l'acte ici est plus précis. Remarquons que cet habillement est aussi propre au comportement vestimentaire des musulmanes à un moment donné de l'histoire voire un reflet des coutumes de cette civilisation.

De la même manière, l'énoncé "*mûşili, min ħarir*" est traduit par "*en soie de Mossoul*". L'ordre des deux caractérisant est respectivement inversé; ils sont tous deux des groupes prépositionnels: Le premier, introduit par "*en*", joue le rôle d'épithète, et occupe la fonction d'un caractérisant de matière "*soie*" (*ħarir*). Le second, engagé par la préposition "*de*" est un complément de relation, relatif à la ville de Mossoul en arabe (*mûşili*).

Par ailleurs, d'autres adjectifs juxtaposés interviennent afin de décrire ce voile "*muzarkasin bi àd-dahabi wa ħâşiyatoho min qaşabin*" en français "*brodé d'or et ourlé de fils d'argent*". Le participe passé "*brodé*" fonctionne là comme épithète caracté-

risant de forme, et son groupe prépositionnel " *d'or* " est aussi caractérisant, mais de matière. Nous avons affaire donc à une traduction littérale. L'énoncé " *muzarkasin bi àd-dahabi* ", est rendu en " *brodé d'or* ".

Dans la suite de l'énoncé, le participe " ourlé " joue le rôle d'un caractérisant et prend le sens du substantif arabe " *ḥâšiyatoho* " (ses bordures). Toutefois, sur le plan sémantique, ces deux lexies n'ont de toute évidence pas le même sens, car " ourlé " signifie " *est travaillé* " alors que " *ḥâšiyatoho* " fait référence à la bordure.

Une pareille dissemblance sera aussi notée entre les deux énoncés (*min qaşabin* et *de fils d'argent*) : ainsi " *l'argent* " est une matière précieuse par contre " *qaşabin* " ne l'est pas. Cette longue description n'est traduite dans la version gallanienne qu'à l'aide de deux épithètes : l'une antéposée " *grande* ", comme évaluative ; l'autre postposée, précédée de la préposition (de), renvoie à une matière, la " *mousseline* ", dont l'origine se trouve dans la région de Moussoul. À cet égard, nous notons, par conséquent, une sorte d'élosion descriptive au niveau de cette version.

Cette description est suivie d'un long énoncé arabe " *3oyunon sawdà wa àh-dâbon nâ3imato àl-aṭrâfi, kâmilato àl-awşâfi* ". Les caractérisants " *sawdà, nâ3imato, kâmilato* " sont rendus dans la seconde version par : " *noirs, ornés, longs* ".

Dans la traduction des deux derniers adjectifs (ornés et longs), nous constatons une sorte de perte de sens, car la traduction n'est pas littérale. Quoi qu'il en soit, l'idée "des beaux yeux de la jeune femme" a été transmise.

Cette description n'a voulu que taper sur les sentiments du portefaix par le " *doux regard* " écrit le second traducteur. L'épithète affective antéposée " *doux* " dénote ici sa subjectivité. Cette douceur n'est en réalité qu'une image de la créativité de l'auteur et elle n'a pas d'équivalent dans le texte de départ. Pour clôturer cette pause descriptive, le second traducteur écrit " *elle était parfaite* ". Seul l'adjectif attribut " *parfaite* "

prend le sens de " *kâmilati àl-awṣâfi* ". Enfin, L'adjectif " *kâmilati* " est annexé au substantif " *àl-awṣâfi* " qui fait allusion à la beauté de la femme.

De la même manière, la douceur de la voix devient l'objet d'une description par " *bi-ḥalâwati lafḍiha* " qui signifie " *d'un air gracieux* " (GALLAND) et " *d'une voix suave* " (BENCHEIKH-MIQUEL).

Dans l'énoncé arabe, l'adjectif au cas génitif " *ḥalâwati* " constitue une simili " *ha* ". C'est par la transposition de ces éléments que l'énoncé de départ devient en langue d'arrivée " *air gracieux* " ou " *voix suave* ".

Une pareille dissemblance est observée au niveau des structures syntaxiques des caractérisants dans l'exemple ci-après :

- « [...]wa àḥdat àlqafaṣa wa tabi3ahâ ilâ àn waqafat 3ala bâbi dârin faṭraqat àl-bâba » La version arabe, *al-ḥayâto wa al-aḥdabo*, T1, p.92
- « [...]s'arrête à la porte d'une maison, frappe. Un chrétien [...] **Grand Dieu** ! C'est une journée **faste** » » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p 206.
- « en disant : « ô jour **heureux**, ô jour **de bonne rencontre**. D'abord, la dame s'arrêta devant une *porte fermée*, et frappa [...] » » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.287.

Par galanterie, le premier médiateur décrit ce jour de rencontre à l'aide des adjectifs affectifs postposés. Le premier comme épithète (heureux) et le second comme expansion nominale (de bonne rencontre). L'adjectif " *bonne* " est antéposé par rapport au substantif " *rencontre* ". L'ensemble descriptif est conçu comme enrichissement du texte source, car il n'existe pas dans la version source.

Alors que dans la seconde version, l'épithète postposée " *faste* " prend le sens " *d'heureux* ". L'expression " *journée faste* " est conçue comme un énoncé stéréotypique de l'antiquité romaine.

Dans la suite chronologique des faits narrés, la dame frappa " *une porte fermée* " sans aucun complément descriptif comme repère référentiel précis. Le participe postposé (*fermée*) décrit de cette façon un état de l'objet. Tandis que dans la deuxième ver-

sion, la dame s'arrête "à la porte d'une maison". Le repérage reste encore d'ordre absolu. Ceci est juste pour donner une caractérisation du référent (porte), qui est en fait le type de l'immeuble (une maison). Mais l'expansion nominale "d'une maison" reprend littéralement le substantif "dârin".

Nous déduisons, à cet égard, que l'annexion en arabe "dârin" remplit la fonction du groupe prépositionnel expansion nominale en français "de la maison".

Une nouvelle dissemblance est marquée au niveau des énoncés décrivant le chrétien :

- « Un chrétien **vénéral** par une **longue** barbe **blanche** ouvrit. » La version arabe, *al-hayâto wa al-ahdabo*, T1, p.92
- « Un chrétien descend. » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p. 206.
- « fa nazala laha rajolon **naşrâniyon**. » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.287.

Le mot "chrétien" comme adjectif décatégorisé par dérivation impropre devient substantif par le seul rajout du prédéterminant indéfini "un", remplissant la fonction sujet, il remplace l'énoncé "rajolon naşrâniyon", qui est un substantif au nominatif suivi d'un adjectif de relation et d'appartenance "naşrâniyon". Nous constatons présentement une sorte de traduction littérale. Ce chrétien dans les deux autres versions est caractérisé par son élan du cœur et sa forme physique à l'aide de quelques adjectifs.

Dans ce cas de figure, trois adjectifs épithètes accompagnent le substantif "un chrétien vulnérable, par une longue barbe blanche". Ce dernier est décrit par une épithète affective postposée "vulnérable", et un groupe prépositionnel expansion nominale "par une longue barbe blanche". Nous avons affaire ici à une construction synthétique où les deux adjectifs "longue, blanche", encadrant le substantif, remplissent la fonction descriptive. L'ensemble des caractérisants donne une image d'un homme de religion avancé en âge.

Cette description n'est en réalité qu'un rajout, du fait que le texte arabe n'a caractérisé cet homme que par son christianisme ; attribut par lequel il lui donne un jugement de valeur typique, pour le particulariser par rapport aux autres pratiquants. Nous constatons également une perte sémantique au niveau de la traduction de la lexie

arabe "nazala " qui est rendu par " ouvert ", alors que le mot prend le sens de " descendit "; terme, auquel recourt le second traducteur dans sa traduction.

De la même manière que nous avons analysé les exemples de choix descriptifs, nous étudierons les stratégies d'ordre lexical ainsi que syntaxique, au niveau de l'extrait ci-après :

- «[...] tomma waqafat 3ala àl-3aṭṭâri wa àḥadat minho 3ašarata miyahin **mà wardin** wa màa **zahrin** wa hilâfaho wa ġayra dâlika wa àḥadat qadran mina às-sukari wa àḥadat *miraša wardin mumasaki* wa hasa lubâni dakarin wa 3ûdan 3anbaran wa miskan wa àḥadat šam3an **iskan-dâriyan** wa waça3at àl-jami3a fi qafašin », La version arabe, *alḥammâlo wa al-banâto*, T1, p.32.
- «[...] La dame s'arrêta à la boutique d'un vendeur de fruits et de fleurs, où elle choisit plusieurs sortes de pomme [... ]des lys, du jasmin et de quelques autres sortes de fleurs et de plantes de **bonne** odeur. Elle dit au porteur de mettre tout cela dans le panier et de la suivre [... ]». GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.72.
- «[...] puis, elle s'arrête chez le parfumeur, achète dix sortes d'eaux **de rose**, de fleur **d'oranger**, **de soule** et autres ainsi que du sucre, un *aspersoir d'eau de rose musquée*, des grains **d'encens mâle**, de bois **de senteur**, de l'ambre, du musc, et de la cire **d'Alexandrie**. Elle pose le tout dans le couffin » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, p.12.

Non seulement les choix d'ordre syntaxique demeurent perceptibles, d'autres sont aussi d'ordre sémantique. Nous observons également une sorte d'émissions non justifiées qui peuvent témoigner de l'interprétation libre du premier traducteur. Ces illustrations nous aident à expliquer les procédés adoptés par nos traducteurs.

Dans la première version, l'émission des passages dénombrant les différentes sortes d'eaux de fleurs et de plantes témoigne d'une perte du sens du fait que le personnage féminin n'a pas acheté des fleurs, mais plutôt des sortes d'eaux de fleurs, tandis que dans la seconde version, la traduction littérale demeure perceptible.

Dans la version arabe, la caractérisation est réalisée par un accusatif "mà " (*eau*) suivi d'un autre substantif "wardin" (*fleur*) comme spécifique. Le premier substantif est repris avec "mà zahrin ". Cette structure syntaxique est rendue en français par des groupes prépositionnels d'expansions nominales "d'eaux de rose, de fleur d'oranger, de soule ", mais sans reprise de substantif "eaux". Nous notons là une suite de groupes prépositionnels intercalés.



Une autre forme de traduction littérale se révèle à travers l'expression " *un aspersoir d'eaux de rose de fleur d'oranger* » qui reprend l'idée de l'énoncé arabe " *miraša m̀ wardin m̀masakin* " .

Sur le plan syntaxique, l'énoncé français garde le même ordre des lexies de l'énoncé arabe, sans pour autant que la structure ne soit la même. Dans la version arabe, l'accusatif " *miraša* " est suivi de trois adjectifs successivement intercalés, tandis que le substantif " *aspersoir* " est suivi de quatre expansions nominales structurées de la préposition " *de* " et des substantifs " *rose, fleur, oranger* " qui sont des caractérisants de matière.

D'un point de vue sémantique, le groupe prépositionnel *de " fleur d'oranger "* ne reprend pas le sens du participe passif " *m̀masak* ". Ce qui pourrait illustrer un changement radical de l'idée première, et par conséquent, une perte sémantique.

La traduction littérale ne fait cette fois-ci que reprendre le sens exact de l'énoncé arabe " *ḥaṣḥa lubāni dakarin* ", composé de l'accusatif " *ḥaṣḥa* " annexé à un datif, " *lubāni* " comme spécificatif annexé à son tour à un autre " *dakarin* ". L'ensemble est rendu par l'énoncé français " *des grains d'encens mâle* " .

D'un point de vue syntaxique, le substantif " *grains* " comme complément d'objet caractérisé par une expansion nominale " *d'encens* " est suivi par l'adjectif " *mâle* " ; il reprend le sens de l'énoncé-source.

En dépit de choix des mots, le sens des énoncés dépend nécessairement de leur mode d'agencement dans les deux langues, mais ce qui est à relever dans ce dernier exemple est l'ordre identique des éléments constitutifs de l'énoncé dans les deux versions. Ce qui prouve qu'on peut garder et la forme et le fond de l'énoncé arabe.

Par fidélité au contenu du texte-source, le second traducteur a dénombré les mêmes produits de bonne odeur, cités dans la version arabe " *du bois de senteur, de l'ambre, du musc et de la cire d'Alexandrie* ", énoncé par lequel, l'auteur reprend l'idée de

l'énoncé arabe " *wa 3ûdan 3anbaran wa miskan wa àhadat šam3an iskandarâniyan* ". Ici, l'accusatif " *3ûdan* " est suivi d'un spécifique " *3anbaran* ". Un second accusatif " *šam3an* " est caractérisé par un adjectif de relation " *iskandarâniyan* ".

Bien que l'ordre des lexies de l'énoncé français soit le même que celui de l'énoncé arabe, la structure morphosyntaxique est loin d'être identique faute de contraintes compositionnelles des deux langues.

Après avoir tracé le portrait de la jeune dame, raconté sa rencontre avec le chrétien, dénombré les objets qu'elle a achetés, la narration nous mène à une pause descriptive d'un lieu aussi beau qu'imprécis ; il s'agit là parfois de " *maison* ", ou de " *hôtel* ", qui est encore une fois décrits à l'aide des caractérisants :

- [... ]wa tabi3ahâ bihi ilâ àn àtat dâran **maliḥatan** wa qoddâmha raḥbaton **fasiḥaton** wa hiya **3âliato** àl-binyâni, **mašidato** àl-arkâni bâboha bišafatayni **mina àl-àbnusi mûsafahin** bi-šafâiḥa mina àd-dahabi àl-**aḥmari** fawaqafati aš-šabiyato » , La version arabe, *alḥammâlo wa al-banâto*, T1, p.98.
- Ils arrivent à une **belle maison** précédée d'une **vaste esplanade**, **haute**, avec de **solides piliers d'angle** et une **porte à deux vantaux d'ébène plaquée d'or rouge** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, pp.12-13
- [... ]Alors ils marchèrent tous deux jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés à un **hôtel magnifique**, dont la façade était **ornée de belles colonnes**, et qui avait une **porte d'ivoire**. Ils s'y arrêtaient... » GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.77.

La traduction gallanienne, cette fois-ci a gardé l'ordre des composants de l'énoncé arabe " *dârin maliḥatin* " ; le premier élément comme substantif, et le second comme adjectif postposé. En français, " *un hôtel magnifique* ". Mais sur le plan sémantique, le substantif " *hôtel* "<sup>98</sup> prend ici le sens d'une habitation d'un grand seigneur ou d'un homme riche. Cette lexie signifie aussi chez un lecteur de son époque, *un palais*. Son choix est donc justifié par sa conformité aux idées de son lectorat, tandis que " *maison* " veut dire " demeure, habitation " pour loger une seule famille. Rappe-

---

<sup>98</sup> Au début du XVII<sup>e</sup> siècle signifie citadine d'un grand seigneur. Le lexie veut dire aussi palais, Hôtel Grillon, Hôtel du Marais

lons-nous que le sens de la première lexie paraît plus analogue à celui du texte source, en raison de la suite de l'histoire.

En dépit de l'évolution sémantique de ces lexies, la signification est effectuée, effectivement, dans la version gallienne, à l'aide de l'équivalence d'idées dans le texte cible.

Cet immeuble, écrit le second traducteur " *précédée d'une vaste esplanade, haute* "; cet énoncé lui permet de reprendre le sens de deux propositions coordonnées de la version arabe " *Wa qoddâmha raḥbaton fasiḥaton wa hiya 3âliato àl-binyâni* ".

Sur le plan morphosyntaxique, le participe passé " *précédée* " occupe la place de l'adverbe de lieu " *qoddâmaha* " annexé au pronom personnel affixe " *ha* ". Le groupe prépositionnel " *d'une vaste esplanade, haute* ", est composé d'un substantif et de deux adjectifs épithètes ; l'une antéposée " *vaste* ", l'autre intercalée " *haute* " traduit l'énoncé " *raḥbaton fasiḥaton* ".

Seule l'épithète " *haute* ", comme caractérisant axiologique traduit tout un long énoncé arabe " *wa hiya 3âliyato àl-binayani* ", structuré d'un pronom personnel isolé du nominatif " *hiya* ", d'un adjectif " *3âliyato* ", annexé à un datif " *àl-binyâni* ". L'ensemble descriptif n'a pas trouvé place dans la version gallienne. Dans la circonstance, cette élimination pourrait dénoter la non-conformité au texte-source. L'énoncé arabe " *mašidata àl-arkâni* " constitué d'un participe passif " *mašidata* " annexé à un datif " *àl-arkâni* " est rendu dans la seconde version, par un groupe prépositionnel d'expansion nominale " *avec de solides piliers d'angle* ". Composé de la préposition " *avec* ", d'une épithète antéposée " *solide* ", d'un substantif " *piliers* ", d'une seconde préposition " *de* " et du substantif " *angle* ".

Sur le plan morphosyntaxique, l'énoncé arabe paraît plus « économique » que celui en français. Dans la mesure où il manifeste un ton rythmique à la fin de ces courts énoncés, ce rythme est détruit dans les deux autres versions françaises. Nous observons à cet égard, une perte de forme stylistique.

Le premier traducteur n'a pas pu sauvegarder la forme et le fond du texte-source. À la différence de la version arabe, les énoncés, dans le texte gallanien, sont dans leurs totalités longues, caractérisés par la subordination ou la coordination.

Ce choix d'expression est justifié par son obéissance aux principes des modes d'écrits de son époque ainsi que par le souci de satisfaire son lectorat auquel a-t-il dédié son œuvre.

En dépit de son choix et de ses contraintes, la description lui permet de faire montre de sa créativité. Ainsi, il nous dépeint une image aussi agréable qu'authentique d'un hôtel magnifique, écrit-il, " *dont la façade était ornée de belles colonnes* ".

C'est par la subordonnée relative constituée du pronom " *dont* ", du substantif : " *façade* ", et du participe passé attributif " *ornée* " suivi d'une expansion adjectivale " *de belles colonnes* ", qu'il traduit l'énoncé " *mašidata àl-arkani* ".

D'un point de vue sémantique, l'auteur décrit la morphologie des piliers, leurs constructions " *mašidata* ", signifiant ce qui résiste aux efforts, à l'usure ou qui garde sa rigidité. Toutefois, le sens traduit ne se contente que de leur image extérieure, l'ornement des colonnes.

Nous déduisons, à cet égard, que le texte cible n'est pas fidèle à l'idée première. Alors que dans la seconde version, la traduction littérale demeure perceptible tout au long du passage descriptif.

Par la suite, la porte de l'immeuble constitue le sujet de l'énoncé suivant " *une porte à deux vantaux d'ébène plaquée d'or rouge* ". Le substantif " *porte* " est caractérisé par une longue expansion introduite par la préposition " *à* ", suivie de l'adjectif numéral " *deux* " et du substantif " *vantaux* ", caractérisés à leur tour d'une expansion nominale introduite par la préposition " *de* " et du substantif " *ébène* "; l'ensemble est conçu

comme étant caractérisant de matière. Le participe passé "*plaqué*" joue ici le rôle épithète. Le groupe prépositionnel "*d'or rouge*" est une expansion adjectivale.

Sur le plan morphosyntaxique, ces composants sont pour ainsi dire analogues à celui de l'énoncé arabe "*bâbohâa bişafatayni mina àl-àbnûsi mûşaffaḥin bi-şafâiḥa mina àd-dahabi àl-aḥmari*".

Le nominatif<sup>99</sup> "*bâbo*" est annexé au pronom personnel affixe "*ha*". Le génitif "*bişafatayni*" est suivi d'un second génitif, comme caractérisant de matière "*mina àl-àbnûsi*". Le participe passif "*mûşaffaḥin*" correspond au participe passé du verbe français "*plaqué*" comme forme nominale.

Le génitif "*bi-şafâiḥa*" suivi d'un autre génitif "*àddahâbi*" en tant que second caractérisant de matière, correspond au groupe prépositionnel "*d'or*". L'adjectif postposé "*àl-aḥmari*" étant traduit par son analogie "*rouge*". Le texte gallanien résume ce long énoncé en deux mots "*une porte d'ivoire*".

En la circonstance, nous observons un manque descriptif, c'est en fait, une sorte de perte sémantique du texte-source ; le substantif "*ivoire*" comme caractérisant de la matière, renvoie à une peinture noire faite d'ivoire et d'or carbonisé, alors que "*àl-àbnûsi*" est une *sorte de bois noir dur et lourd*" car c'est une matière précieuse. Le point commun entre "*àl-àbnûsi*" et "*ivoire*" est la couleur noire. La première lexie attribue une valeur plus précieuse à la porte que la seconde. Or, le texte-source décrit l'essence de l'objet tandis que sa traduction ne s'intéresse qu'à son apparence.

### 2-3 -L'innovation de l'épithète rhétorique

De la même manière, nous analyserons la place de l'adjectif épithète dans les trois versions. Dans certains exemples, nous avons bien affaire à des épithètes rhéto-

---

<sup>99</sup> Le sujet de la phrase verbale ou nominale, aussi l'attribut de la phrase nominale

riques<sup>100</sup> où l'adjectif est sémantiquement redondant par rapport au nom. C'est-à-dire que d'une certaine façon, il est déjà inclus dans le sens du nom.

Soit l'exemple suivant :

- «[...] dâ3ni adhabo ilâ bayti wa aâti kolla di ħaqin ħaqqaho tomma a3udo ilayka ». La version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p7.
- «[...] Le **pauvre homme** pleurait le sort de son épouse ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le génie*, T1, p.54
- «[...] Vous voulez absolument ôter la vie à un **pauvre innocent** ? ». GALLAND, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.24.

Dans la version gallanienne, nous comprenons que le substantif "*innocent*" signifie "*celui qui n'est pas coupable*". Et l'adjectif antéposé "*pauvre*", prend le sens de "*celui qui n'a pas commis un crime*". Ici, l'auteur n'oppose pas de manière classifiante "*un innocent*" à d'autres qui ne le seraient pas, mais il se réfère à un innocent stéréotypique dans l'imaginaire d'un monde fictif où l'humain innocent devient coupable aux yeux du démon<sup>101</sup>, symbole de force et de méchanceté. L'adjectif "*pauvre*" réalise donc pleinement l'essence de l'innocence. La redondance sémantique de l'innocence crée ainsi une épithète rhétorique.

De même, dans la seconde version, ce monde de stéréotypie est reconstruit par l'intervention d'un choix analogue à celui de la version gallanienne. L'adjectif antéposé évoque ainsi les valeurs attachées au nom par une interprétation connotative. Le cas de "*pauvre*" où l'adjectif justifie le sort de cet homme.

Cet adjectif prend dans ce cas le sens de "*l'innocence*" et non pas de "*pauvreté*". Il se réfère à une qualité morale dont la présence chez un humain n'aurait comme nécessi-

---

<sup>100</sup> Le XVI<sup>e</sup> siècle constitue en France l'Âge d'or de l'épithète rhétorique ; elle est bien répandue dans les écrits de cette époque.

<sup>101</sup> Un démon fâché qui voulait nécessairement prendre la vie de l'assassin de son fils. Un meurtre non intentionnel et non prémédité.

té que celle de justifier de sa situation. Mais il est à noter que ce jeu énonciatif ne figure pas dans la version arabe comme texte-source, ce qui pourrait aussi justifier l'innovation de cet effet rhétorique au niveau des deux versions françaises.

Pour GALLAND, le choix énonciatif "*pauvre innocent*" s'appuie sur des stéréotypes installés depuis la civilisation gréco-romaine dans la culture à travers la littérature. Alors que le second traducteur a repris la même structure tout en imitant le modèle gallanien sans pour autant obtenir l'épithète rhétorique.

Parfois, d'autres expansions ont été inventées au niveau des textes traduits pour délivrer certains détails des événements racontés, comme l'illustre l'exemple ci-dessous :

- «[...] arsalat ma3a jāriyatīn **bonjan** wa bannajathā falammā taḥakkama al-bonjo minhā wa ǧa3athā fi aṣ-ṣonduqī », La version arabe, *ǧānim bnū ayyūb*, T1, p.174,
- «[...] "l'a fait endormir par une servante. Quand elle a été sous l'effet **du narcotique**, on l'a déposée dans un coffre » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyūb, Ghānim et Fitna*, T1, p.206
- «[...] "L'une de mes esclaves qui me présenta, hier au soir, dans de la limonade une drogue **qui cause un assoupissement si grand**, qu'il est **aisé** de disposer de ceux à qui l'on en fait prendre et cet assoupissement ». GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.77.

Dans le texte gallanien, nous nous trouvons en présence de deux expansions propositionnelles du groupe nominal (une drogue). La première relative "*qui cause un assoupissement si grand*" complète son antécédent comme le ferait un adjectif qualificatif ; la seconde est "*qu'il est aisé de disposer de ceux à qui l'on en fait prendre*" apporte plus de détails sur les effets de la drogue.

Cette expansion n'est, véritablement, qu'un enrichissement du texte-source. C'est une sorte d'amplification, car au niveau du texte-source nous ne trouvons que le substantif "*bonjan*", traduit dans la seconde version en "*narcotique*" et ce sans aucun complément. Donc, nous réaffirmons que la seconde version reste toujours fidèle à la fois à la forme et au contenu du texte de départ.

De tout ce qui précède, nous constatons que la valeur des *Nuits* réside dans sa litté-  
rité et dans le plaisir que nous éprouvons à sa lecture. Cette double propriété du re-  
cueil qui séduit son lecteur, provient moins de la spécificité des sujets ou des référé-  
rences multiples qui la constituent relevant tant d'une réalité culturelle particulière  
que du choix des mots, des tournures propres aux orientalistes autour desquels  
s'inscrit la production de ce texte arabe. Ces formes langagières employées dans di-  
verses versions par le biais de la traduction apparaîtront comme le reflet de la vision  
de ce peuple, transmises d'une civilisation à une autre et d'un temps à un autre. Elles  
font également l'objet de ce chapitre.

Nous avons constaté certaines difficultés au niveau du plan lexical, concernant les  
termes liés à la culture matérielle ou aux particularités de l'environnement en raison  
de conceptions notionnelles différentes dans les deux langues.

En ce qui concerne les choix des procédés de leurs traductions, les exemples se multi-  
plient à travers toute l'œuvre et les conclusions que nous soulignons pour la clarté de  
l'exposé, se multiplient aussi :

Quant au premier traducteur, la beauté de son texte tient autant à l'exploration des  
mots arabes qui, par le jeu des procédés traductifs, donne à voir l'image d'une civilisa-  
tion aussi différente de la sienne. Parfois, l'auteur sait pertinemment que ces/ses mots  
ne seront pas compris par des lecteurs de son époque, mais il les emploie tout de  
même avec une note explicative. L'idée étant d'ancrer le texte dans son cadre originel.

Pour le second traducteur, nous estimons qu'il a réalisé une traduction qui prendrait la  
place de l'originale dans la langue d'arrivée. À travers son choix de mots et de leurs  
emplois singuliers inspirés par le milieu traditionnel, il étale les images de son patri-  
moine. Dans l'ensemble, la majorité des formes lexicales et des expressions figées sont  
objectivées par littéralité.



Pour ce qui est des épithètes, l'étude des extraits nous permet de déduire que la traduction des adjectifs comme épithètes attributs caractérisants, de l'arabe vers le français, se passe rarement sans perte stylistique.

Nous relevons parallèlement un glissement d'ordre sémantique, soit au niveau du sens de la lexie lui-même plus ou moins proche du sens du texte source, soit au niveau de l'ordre des éléments constitutifs de l'énoncé ; (la place de l'adjectif) est aussi la marque d'une diversité de choix de structures ; antéposé, postposé, juxtaposé, coordonné.

Nous observons enfin que dans la seconde version, la traduction dans sa majorité est littérale par rapport à la version arabe. Alors que la version gallanienne est caractérisée par une élision de quelques passages descriptifs ; une telle posture pourrait être justifiée par son choix énonciatif, car l'auteur ne s'attache qu'à reprendre les idées qui lui paraissent convenables.

---

# **Chapitre IV**

**La traduction de la comparaison et de la métaphore**

---

# **Chapitre IV**

**La traduction de la comparaison et de la métaphore**

---

Nombreuses ont été les figures stylistiques qui reposent d'une manière ou d'une autre, sur le rapprochement de deux réalités similaires. La comparaison et la métaphore qui sont deux formes rhétoriques développées dans ce recueil *des Nuits* et leurs traductions plausibles font l'objet du présent chapitre.

Ces deux figures apparaissent en expression arabe comme des éléments appartenant à une culture orientale et que BENCHEIKH et MIQUEL essaient de restituer dans leurs traductions, alors que GALLAND ne tient pas à leur préservation dans son travail ; ce qui engendre deux choix différents ou chacun exprime un désir bien précis par rapport à la restitution de l'effet rhétorique.

Toute cette réflexion nous pousse à nous intéresser avec plus de précision et d'intérêt aux stratégies adoptées par les deux médiateurs lors du passage de l'arabe au français.

Notre objectif lors de l'élaboration de ce travail est de repérer les procédés de traduction employés pour la restitution ou non de ces deux figures, ainsi que d'analyser les choix énonciatifs des deux médiateurs.

Nous avons cette volonté de décrire jusqu'à quel point les traducteurs peuvent traduire ces deux images au niveau de leurs textes, d'étudier les modes de traduction auxquels ces deux médiateurs recourent, de connaître les contraintes qu'ils rencontrent lors des opérations d'interprétation et de transfert du contenu sémantique et s'ils privilégient le contenu au détriment de la forme ou plutôt l'inverse.

C'est ainsi que nous mettrons en rapport les procédés de traduction adoptés par nos deux médiateurs (GALLAND et BENCHEIKH-MIQUEL) et les figures de styles évoquées dans la version arabe.

Par la suite, nous mettrons l'accent sur la manière dont ces deux images sous leurs différentes formes, peuvent poser comme contraintes de traduction, et ce dès qu'elles apparaissent dans la version arabe comme texte-source, et que les médiateurs entreprennent de restituer dans leurs œuvres traduites. Ceci nous pousse à nous interroger sur la façon dont

ces traducteurs procèdent lorsqu'ils sont face à des obstacles d'ordre stylistique et sémantique.

Nous essayerons d'analyser ce procédé confronté à son équivalent en français et nous allons examiner les différents procédés adoptés par nos traducteurs d'après des stratégies de littéralité, de compensation, de paraphrase, d'innovation et d'éliision.

### 1- La traduction de la comparaison

Une comparaison est construite par le rapprochement de deux réalités identiques, ordinaire ou extraordinaire ; ou même entre deux réalités différentes. BACRY explique que pour l'établissement d'une comparaison : « *il faut que s'opère dans le discours un rapprochement imprévu et non nécessaire entre deux réalités différentes à priori étrangères l'une à l'autre* »<sup>102</sup>. La comparaison peut alors s'effectuer entre deux réalités soit de manière positive ou négative, que l'on cherche à faire ressortir des similitudes, ou que l'on insiste sur des différences. Cette image qui trouve son essence dans le texte-source, a été différemment effectuée et ce dans les deux versions françaises. Les exemples qui suivent donneront plus de détails sur les choix des traducteurs et leurs manières de procéder.

#### 1-1 La traduction littérale de la comparaison

Semblablement aux stratégies adoptées dans les cas précédents, la littéralité est encore l'un des procédés auxquels les deux médiateurs font appel, dans certaines situations, pour la restitution de cette figure. Les exemples qui suivent serviront d'illustration.

C'est par ce rapprochement imprévu que l'auteur-source décrit, dans son exemple, le démon et que le premier traducteur tente de le restituer dans son texte comme suit :

- « [...] fa šâra 3ifritan rásôho fi ás-saĥâbi wa rijlâho fi at-turâbi, **bi ráasin kalqobbati wa áyðin kalmadâri wa rijlayni kaş-şawâri wa famin kalmajarrati wa asnânin kal- ĥijâрати wa minhârin kalibriqi wa 3aynayni kas-sarajini** aš3ata aġbara » la version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrit*, T1, p.14.
- « [...] Un démon dont **la tête haute d'une couple**, touchait aux nues ; tandis que ses pieds reposaient sur le sol. **Ses mains ressemblaient à des gigantesques fourches ; ses jambes au mat d'un navire, ses oreilles à des boucliers, sa bouche à une caverne ; ses dents à des rochers, son nez à une jarre,**

<sup>102</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992, p.42.

**ses narines à des trompes, ses yeux à des flambeaux...** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le démon*, T<sub>1</sub>, p.76.

- « [...] Lorsque la fumée fut toute hors du vase, elle réunit et devient un corps solide, dont il se forma un **génie deux fois aussi haut que le plus grand de tous les géants. À l'aspect d'un monstre d'une grandeur si démesurée** le pêcheur voulut prendre la fuite» GALLAND, *Le pêcheur et génie*, T<sub>1</sub>, p.41.

Dans cette pause descriptive, le comparant est accentué. Le démon ici prend des dimensions abusives, sans évocation des motifs, tels que la grandeur "*ra'asin ka alqobbati*"; la longueur "*aydin kalmadari*"; la hauteur "*arjolin kaş-şawâri*", par l'emploi d'un seul comparatif "*ka*" qui se répète tout au long des passages descriptifs.

Quant au second traducteur, il a repris littéralement les mêmes lexies du texte-source "*la tête aussi haute qu'une coupole, touchait aux nues ; ses jambes au mât d'un navire*"; en utilisant le comparatif "*aussi que*". Cette comparaison est motivée par l'évocation de l'adjectif "*haute*" comme motif.

La figure affirme que d'un certain point de vue, "*les mains*" et "*les fourches*"; "*la bouches*" et "*la caverne*"; "*les dents et les rochers*" se ressemblent. La ressemblance n'est évidemment qu'irréelle, du fait que les univers de référence sont trop éloignés; "*la dent*" ne peut jamais être considérée comme "*un rocher*".

Nous pourrions également nous demander quels sont les traits en commun entre "*les narines et les trompes*", "*les jambes et les mâts d'un navire*".

À la différence du passage descriptif du texte gallanien, qui compare le génie dans son ensemble à un monstre; la comparaison est en fait caractérisée par la description détaillée dans les deux autres versions (texte-source, texte de BENCHEIKH-MIQUEL), crée une image étrange de l'être surnaturel. L'histoire est racontée sur un ton comique, ce qui lui procure une spécificité bien particulière.

Dans un nouvel exemple d'illustration, l'image du texte-source est en quelque sorte restituée dans le texte cible par une littéralité effectuée par le second traducteur. Dans ce cas, le médiateur a préservé les structures comparatives du texte de départ afin de garder sa beauté tout en considérant que « *La comparaison peut contribuer infiniment à la beauté du dis-*

*cours et en être un des ornements les plus magnifiques* »<sup>103</sup>. Toute suppression de la figure est conçue comme une perte stylistique lors du passage du texte-source au texte traduit, à l'instar de l'exemple suivant :

- « [...] wa idâ bilhâiṭi qad inšaqqaṭ wa harja minho **rajolon kaánnaho tawron** min tirâni qawmi 3âdin wa fi yadihi far3on min šajaratin ». La version arabe, *aṣ-ṣayado wa ál-3ifrito*, T<sub>1</sub>, p 25.
- « [...] A cet instant, le mur s'ouvrit et apparut **un homme qui rassemblait à un taureau ou à un homme de la tribu des Âd ; Aussi grand qu'un banbou, aussi large qu'une banquette** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le démon*, T<sub>1</sub>, p.100.
- « [...] Alors le mur du cabinet s'entré ouvrit, mais au lieu de la jeune dame, ce fut un homme qui en sortit, cet homme **était d'une grosseur et d'une grandeur gigantesques** et tenait un gros bâton vert à la main » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T<sub>1</sub>, pp 59- 60.

Au niveau du texte de départ, l'homme est comparé à un animal "*tawron*" (taureau), à l'aide du comparatif "*kânnah*". Cette expression exploitée pour exprimer la comparaison est fréquemment employée tant au niveau lexical qu'au niveau morphosyntaxique.

De sa part, le second traducteur a gardé le même ordre des lexies "*kanaho tawron*" exprimant la ressemblance au taureau. La comparaison est effectuée par le verbe "*ressemblait*". L'énoncé "*La tribu des Âd*"<sup>104</sup> comporte une réalité laissant transparaître des idées conformes au texte coranique que le second traducteur a bien voulu restituer dans son texte afin de préserver l'idée de départ. La structure élémentaire de l'expression est conçue tel un niveau populaire de l'arabe. Ce registre de langue est celui d'une époque où le langage familier était aussi employé en même temps que la langue soutenue.

GALLAND, quant à lui, a traduit le passage par l'omission de la comparaison. Cette ellipse narrative est souvent considérée comme une interprétation libre.

Nous présenterons un nouvel exemple de traduction où le second traducteur a pu préserver la comparaison au niveau de son texte, d'après l'exemple ci-dessous :

- « [...] **hadihi as-sa3ata** al-lati ġibtaha 3ani **kaánaha 3âmon** » La version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T<sub>1</sub>, p171
- « [...] **Cette heure** où tu t'es absenté m'a paru, Grand Dieu, **comme une année** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyub, Ghânim et Fitna* T<sub>1</sub>, p.201.

<sup>103</sup> FONTANIER, Paul, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1986, p. 379

<sup>104</sup> Âd : un ancien peuple d'Arabie dont la capitale aurait été Iram.

- « pouvait se résoudre à **perdre un seul des moments qu'il lui était permis de passer auprès d'elle** » GALLAND, Ganem, T<sub>2</sub>, p. 80.

Sur le plan rhétorique, le comparant et le comparé "as-sa3ati, 3amon"(l'heure, un an) sont abstraits, ce qui résulte une image ayant pour objectif la caractérisation au lieu de la concrétisation. Le rôle de l'image n'est plus pour les concrétiser mais pour les caractériser.

De la même manière, le second traducteur procède à une comparaison, bâtie sur la substitution de deux réalités appartenant au même univers "heure, année". La figure dans ce cas octroie, une nouvelle dimension au comparé "heure".

Cependant, GALLAND a éliminé cette image, dans son texte, tout en gardant l'émotion du marchand envers la jeune fille. Le traducteur a préservé l'idée générale du texte de départ tout en usant de la paraphrase de l'énoncé en voulant éclaircir et le décrire d'une manière exhaustive.

En l'occurrence, la comparaison ici ouvre la voie d'accès à un autre monde imaginaire mis en parallèle avec le monde réel en adoptant une expression imagée qui relève du registre familier. Il s'agit d'une langue qui a constamment recours aux ressources orales afin de répondre aux exigences de l'auteur du texte-source, tant sur le discours des personnages que sur la narration, à l'image de l'exemple suivant :

- « [...] ámmâ ša3roha fa kalayli álhajiri wa ámmâ wajhoha fa ka áy-yami ál-wisáli [...]. wa laha ánfon kahadi ás-sayfi álmasquli wa laha wajnatani karahiki álorjuwani wa laha hadon ka šaqâiqi án-no3mani wa šafataha kalmorjani wa ál3aqqiqi wa riqoha ašha min arrahiqi yotfió madâqaha 3adâba álhariqi wa lisânoha yoħariko 3aqalan wafiran wa jawâban wafiran [...] .wa lahâ baṭnon malwiyon kaṭayî álqobbati ál-mašriya wa yantahi dâlika ila ħašrin moħtašarin min wahmi álhayâl [...] » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub> p. 86.
- « [...] ses **cheveux ont la couleur de ces nuits sombres** où l'on prend la route et se quitte ; **son visage a l'éclat des jours** où l'on se retrouve et s'unit [...] **son nez est aussi fin que le tranchant d'un sabre poli. Ses pommettes imitent la flamme d'un vin pur, ses joues sont des anémones, ses lèvres de corail** soulignent. la cornaline de ses dents. **Sa salive, plus désirable qu'un vieux nectar**, éteint l'incendie qui dévore l'amant. Son langage est animé par la raison et sa réplique fulgurante [...] **son ventre est moelleux comme un lin d'Égypte ; élégant, souple et plissé comme un parchemin enroulé. Sa taille fine semble être une ombre** [...] ! Et cet édifice repose sur **deux jambes élégantes, blanches comme des perles et sur des pieds gracieux comme un fer de lance** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T<sub>2</sub>, pp.26- 27.
- « [...] Elle a **les cheveux** bruns et **d'une si grande longueur** qu'ils lui descendent beaucoup plus bas que les pieds et ils sont en si grande abondance **qu'ils ne rassemblent pas mal à une de ces belles grappes de raisin dont les grains sont d'une grosseur** extraordinaire, lorsqu'elle les a accommodé en boucles sur sa tête. Au-dessous de ses cheveux, elle a **le font aussi uni que le miroir** le mieux poli et d'une forme admirable ; les yeux noir, à fleur de tête, brillants et Vermette, **les dents sont comme deux filés de perles** qui surpassent les plus belles en blancheurs et quand elle remue la langue pour parler, elle rend une voix douce et agréable et elle s'exprime par des paroles qui



marquent la vivacité de son esprit, le **plus bel albâtre n'est plus blanc que sa gorge**. » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p.476

L'auteur-source, à travers les instances descriptives, se contente de dessiner des images en vue de produire des effets rhétoriques qui prennent une teinte particulière au gré de ses modalités expressives, ses choix et ses visées.

Dans ce cas, la comparaison est faite par la succession des caractérisant "*raḥiqi al-'orjowâni*", "*šaqaḥyiqi an-nu3mâni*", "*al-murjâni*", évoquant la douceur de la princesse afin de justifier l'admiration du prince à une telle beauté "*yotfió madâqoha 3adâba al-ḥariqi*", "*ay-y âmi al-wiṣâli*". Elle est donc porteuse de connotation affective exprimant l'amour, la nostalgie et la souffrance que le second traducteur a voulu garder dans son texte car elle permet de ressentir l'intensité de l'émotion du personnage principal.

D'ailleurs, la figure pourrait remplir différentes fonctions, comme nous l'explique BACRY : « *L'une des fonctions de la comparaison c'est bien de nous rendre sensibles les choses* »<sup>105</sup>. L'auteur ou le traducteur peut dès lors, à travers cette image, intervenir sur les émotions de son lecteur dans l'intention de lui faire ressentir, voir, goûter à l'amertume ou à la douceur des sentiments voulant être exprimés.

C'est en fait sur ce même thème de beauté que ces passages descriptifs sont mis en évidence afin de célébrer des sentiments de mélancolie "*éteint l'incendie qui dévore l'amant*", d'ivresse "*jette dans le trouble*", et de joie "*où l'on se trouve et s'unit*".

Sur ce passage, la restitution du sens est effectuée par la traduction intégrale des énoncés de comparaison "*son visage a l'éclat des jours*", "*son nez est fin que la tranchant d'un sabre*", "*ses pommettes imitent la flamme d'un vin*"; la présence des motifs "*fin, flamme, éclat*", est

---

<sup>105</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Op.Cit. p. 49.

appliquée pour exprimer la marque d'une clarté ainsi que d'une motivation de la comparaison.

Ainsi, le second traducteur a interprété le texte de départ en adoptant un style cible qui est plus ou moins fidèle au texte-source. Il a tenté : « *de comprendre, d'analyser le texte afin de s'approcher au plus près du sens dans la langue d'arrivée* »<sup>106</sup>. Il a donc repris l'idée de départ tout en préservant la structure de surface et la structure profonde.

Par ailleurs, choisir le mot juste peut entraîner des changements en termes de catégories grammaticales, une réduction ou une expansion syntaxique. Car il existe rarement des équivalences de chaînes dans la traduction de la langue arabe à la langue française. La longueur de l'énoncé peut se trouver réduite ou étendue par rapport au texte de départ (réduction des éléments de la comparaison) et également par rapport au style du traducteur.

Sur le plan syntaxique, seul le comparatif (*ka*) a été repris fréquemment dans les passages descriptifs du texte-source, tandis que dans le texte traduit, les comparatifs utilisés ont été nombreux "*aussi que, imitent, soulignent, de, comme, semble être, pareilles à*". Cette diversité de choix est employée en tant qu'enrichissement lexicale de la version française.

Ce n'est que par interprétation libre que GALLAND décrit les cheveux bruns de la princesse, l'éclat de son visage, sans pour autant évoquer sa morphologie. Cette figure est appréhendée comme étant une suppression ou une perte sémantique. Il a enrichi son texte en y ajoutant plusieurs détails tels que : la longueur de ses cheveux, le teint de sa peau, la couleur de ses yeux. Ceci est en fait considéré comme remaniement du texte-source.

D'un point de vue stylistique, cette pause descriptive ne contient que trois énoncés comparatifs, "*le front aussi uni que le miroir*", "*les dents sont comme deux filés de perles*", "*le plus bel albâtre n'est plus blanc que sa gorge*". Ce dernier comprend le superlatif, "*plus que*" et le motif "*blanc*" pour exprimer l'intensité de la couleur blanche, tandis que le texte-source

---

<sup>106</sup> BOUNFOUR, Abdelhak, REGAM, Abdelhaq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit.p. 26

comporte huit énoncés comparatifs, et donc, d'un point de vue quantitatif, la suppression de l'image est notable.

D'un point de vue sémantique, l'interprétation du premier traducteur est faite de manière dissociée entre sa lecture-interprétation de l'énoncé-source et sa reformulation de cet effet rhétorique. Prenons comme exemple l'usage du mot "albâtre", qui évoque une subjectivité affirmée ne produisant pas l'effet de surprise pour ses lecteurs étant donné que le référent correspond au comparé et au comparant. Le médiateur a donc respecté le mode d'écriture de son époque pour que le sens et l'idée générale soit préservée et que la traduction soit plus au moins claire.

GALLAND, en connaissant les goûts et les choix de ses lecteurs, essaie de répondre à leurs attentes. Il met en évidence des repères bien significatifs pour mieux les satisfaire en termes littéraire. Il tient à bien communiquer en travaillant sur leurs repères pour mieux les satisfaire.

Dans cet essai d'interprétation, les deux traducteurs tentent, à travers leurs choix linguistiques et stylistiques, d'atteindre une large audience visant à la compréhension de la version traduite : une assistance de la Cour du XVII<sup>ème</sup> siècle, à un large lectorat du XX<sup>ème</sup> siècle. Ces deux publics sont historiquement et socialement différents.

Évidemment, les deux versions sont établies différemment conformément aux intentions de chacun des deux traducteurs. Le second médiateur a opté pour une traduction littérale, quant au premier, il a adopté une traduction libre.

Nous remarquons que malgré les efforts des deux traducteurs pour maintenir le sens de départ la signification subira des effets de perte ou d'enrichissement du tissu sémantique.

Néanmoins, dans la seconde version, l'altération du sens relevé est négligeable par rapport à la perte sémantique observée dans la version gallanienne ; qui en fait s'imprègne de l'adaptation. Cette perte sémantique et ce glissement de sens sont dus à des contraintes linguistiques et culturelles liées au contact des deux langues (l'arabe et le français). Il est

donc nécessaire de prendre en compte le rôle clé de la culture et des compétences linguistiques des deux traducteurs générant cette différence entre les deux versions.

Les deux versions françaises s'avèrent être un moyen de reproduction du sens du texte arabe, qui est aussi le point culminant entre le contexte de la traduction et celle de son interprétation, tout en suivant des exigences proposées par chacun d'eux. L'un opte pour une traduction libre, l'autre pour une littéralité.

C'est dans ce même ordre d'idées qu'une nouvelle admiration de la beauté sera notée tout au long de cet extrait qui nous servira d'exemple des choix employés pour la traduction de la comparaison. Il nous permet de déceler le souci qu'ont eu les médiateurs lors de la restitution de ce procédé :

- « [...] fa nađara ílâ man fataĥa álbâba fawajadahâ šabiyatan rašiqata ál-qaddi [...] wa **jabinin ka ġarrati ál-hilâli wa 3oyonin ka 3oyoni ál-ġazâli wa ĥawâjiba ka hilâli ramadâna wa ĥodudin mitla šaqâiqa an-nu3mâni wa famin ka ĥatâmi sulaymâna wa wajhin ka ál-badri fi ál-išrâqi [...] wa baṭnin maṭwin kaṭayi as-sijili li-lkitâbi** » la version arabe, *alĥammâlo wa al-banât*, T<sub>1</sub>, p32.
- « [...] Et le portefaix regarde qui vient d'ouvrir, c'est une jeune fille à la taille mince [...] **un front pareil à la marque blanche du croissant [...] les yeux le cou d'une gazelle, les sourcils comme premier croissant de Ramadan, les lèvres d'un rouge de corail, les dents comme des perles alignées** entre des chrysanthèmes. **Ses joues ? Des anémones. Sa bouche le sceau de Salomon** et puis **un ventre dessiné sous l'habit, aussi bien qu'un cachet sur la lettre** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, pp.12-13
- « [...] une autre dame qui vint ouvrir la porte lui parut si belle ; qu'il en demeura toute surprise ou plutôt il fut si vivant frappé **de l'éclat de ses charmes**, qu'il en pensa » GALLAND, *Les trois calendres*, T<sub>1</sub>, p.78.

Dans l'extrait source, la comparaison effectuée dans : "*ĥawâjiba ka hilâli ramadâna*" et sa traduction littérale : "*les sourcils comme premier croissant du ramadan*"; ainsi que pour l'énoncé : "*wa famin ka ĥatâmi sulaymâna*" et son interprétation française ; "*sa bouche, le sceau de Salomon*"; ne peut être justifiée que par le choix et le style linguistique de son traducteur.

Cette littéralité est due essentiellement au fait que les références culturelles que comportent ces comparaisons dans les énoncés arabes sont les mêmes que ceux adoptés par le second traducteur.

Le passage comprend un reflet culturel de l'Orient ainsi que la vision personnelle de l'auteur, comme l'explique BACRY : « *la comparaison permet le plus souvent à l'écrivain, par le jeu des associations et des correspondances de rendre immédiatement sensible sa vision du monde* »<sup>107</sup>. Cette vision de conservation de l'original est ressentie dans la seconde version traduite. Ceci témoigne de la fidélité du second médiateur du contenu du texte arabe. Ce dévouement choisi par l'auteur est assuré tant au niveau de la forme que du fond du texte-source.

Ces comparaisons sont en fait élaborées de manière à dessiner un portrait détaillé de la jeune fille "un *front pareil à..., les dents comme... ses joues ? Des anémones*". Nous notons que dans ce dernier énoncé "*ses joues ? Des anémones*" une élision de l'outil de comparaison est remplacée par un point d'interrogation voulant ainsi exprimer l'étonnement et l'effet de surprise.

Nous constatons également l'utilisation de métaphores dans l'optique d'éclaircir certaines expressions qui visent à mettre en évidence des comparaisons sans pour autant introduire des comparatifs. Cette méthode prouve que dans certains cas, la métaphore et la comparaison sont complémentaires.

La démarche utilisée pour rédiger la seconde version de la traduction nous permet de constater que le traducteur a eu recours à certains passages dont la forme et le fond sont assez similaires à celle de la version originale.

GALLAND est souvent contraint de recourir à certains effets particuliers utilisés dans la version arabe pour ne pas altérer le sens de la phrase. Ce qui rend le rôle du traducteur très important qui doit faire face à des contraintes linguistiques et culturelles de la version originale, qui est dans notre cas la langue arabe.

---

<sup>107</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Op.Cit, p 54

Parfois, le traducteur a un mode de pensée et des valeurs qui peuvent avoir un impact sur la traduction intégrale du texte original ; qui quelques fois, peut ne pas répondre aux attentes du lectorat. Car le médiateur procède à une éliision qui peut être considérée comme une infidélité au texte-source.

Présentement, ce type de comparaisons fondées sur un processus analogique entre les objets, possèdent également une perspective culturelle propre aux styles orientaux, qui peuvent causer des contraintes d'ordre sémantique pour un lecteur spécifique (tels qu'un lecteur de la Cour ou un traducteur de cette époque).

De la beauté de la jeune fille qui ouvrit la porte, nous passerons à la finesse de la fille de cadî qui ouvrit cette fois-ci la fenêtre et arrosa les fleurs.

À savoir l'exemple suivant :

- « [...] wa idâ bitâqatin kabiratin fi almakani al-ladi anâ fihî fotîḥat wa átal-lat minhâ **sabiyaton kaálbadri fi tamâmihi** [...] » La version arabe, *al-ḥayâto wa al-aḥdabo*, T1, p.102.
- « [...] à cet endroit même, la fenêtre d'une belle demeure s'ouvrit sur une fille comme je n'en avais jamais vu, **pareille à la lune en son plein** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p. 256.
- « [...] lorsque la fenêtre s'ouvrit : je vis paraître une jeune dame dont la beauté m'éblouit. Elle jeta d'abord les yeux sur moi et en arrosant le vase de fleurs **d'une main plus blanche que l'albâtre**, elle me regarda avec un sourire [...] ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.341.

L'énoncé arabe montre que dans la syntaxe comparative, l'auteur établit une similitude entre le substantif "*sabiyaton*" (une fille) au nominatif comme étant un être humain animé ; suivi du comparatif "*ka*" et du comparant "*ál-badri*" au génitif comme étant un qualificatif. C'est une volonté de l'auteur-source pour mettre en avant l'effet rhétorique que le second médiateur a voulu restituer dans son texte par l'expression "*pareille à la lune en son plein...*".

Il met en parallèle, le charme de la fille et l'éclat de la lune ; deux réalités qui se ressemblent selon sa vision. Mais nous pourrions nous demander quels traits appartiennent en commun à la lune. En réalité le comparé ici n'est pas simplement la lune mais 'en son plein'. Elles ont en commun l'arrondissement de la forme, l'éblouissement, l'éclat et le charme.

Il assimile ainsi le charme de la fille à l'éclat de la lune ; deux réalités bien distinctes mais qui se ressemblent selon sa vision. Dans ce cas, nous pourrions nous interroger sur les traits

similaires entre la beauté de la fille et la lune. Elle réside dans l'arrondissement de la forme, l'éblouissement, l'éclat et le charme qu'a la lune et qui pourrait être identifié à la beauté de la jeune fille. Il compare deux matérialités sans aucune allusion au motif, afin de permettre aux lecteurs d'interpréter le sens de plusieurs manières possibles et d'ouvrir le champ à d'autres similitudes.

Par ailleurs, cette comparaison est conçue comme étant un vecteur véhiculant ainsi des valeurs de la société orientale. L'évocation du mot "*ábadri*", renvoie au calendrier hégirien<sup>108</sup>. Par interprétation libre, GALLAND décrit l'éclat du teint de la fille, en le comparant à "*l'albâtre*", et ce par l'emploi du superlatif "plus". C'est une comparaison considérée comme significative car elle respecte les critères de la construction rhétorique. L'usage du mot "*blanche*" est signe de clarté, de pureté, d'élégance et de la finesse de la peau de la jeune fille. Le traducteur dans ce passage n'a pas repris la même figure du texte-source ; toutefois l'idée de la beauté de la jeune fille a été gardée.

En vue de pousser son imaginaire et celui des lecteurs, l'auteur du texte original fait appel dans le passage suivant aux autres sens afin d'exprimer la beauté de la jeune fille d'une manière plus expressive en décrivant ce qui pourrait séduire l'œil :

- « [...] fa ta ḥarraka bijanibi fa wajada ṣabiyatan nâimatan bijanibi wa **nafsuḥâ azkâ mina álmiski wa jis-mohâ alyano mina az-zobdati** ». La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 91. .
- « [...] Il bougea et sentit qu'à ses cotés était couché quelqu'un dont **le souffle était plus parfumé qu'un musc puissant et le corps plus doux que le beurre** ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p. 38.
- « [...] Il ouvrit les yeux et il fut dans la dernière surprise de voir une dame couchée près de lui et une dame d'une si grande beauté [...] la grande jeunesse de la princesse et sa beauté incomparable »  
GALLAND, *Camaralezaman*, T<sub>1</sub>, p.482.

La comparaison, dans le texte-source, a trouvé tout son sens par l'emploi de l'élatif "*azkâ*" : "*nafasuha azka maina al-miski*" comme motif remplissant la fonction du comparatif. Il affirme que son souffle est plus délicat que celui du musc.

<sup>108</sup> L'année musulmane au cours de laquelle a eu lieu l'Hégire a été désignée comme la première année du calendrier musulman. Le calendrier hégirien ou le calendrier islamique est un calendrier lunaire.

C'est par l'instauration de ce monde imaginaire qu'il procure le plaisir des sensations aux lecteurs, par la vue, l'ouïe, l'odorat et même le toucher "*jismohâ alyano mina az-zobdati*". Le comparant dans ce passage, prend une dimension abusive du fait qu'il est comparé au substantif "*zobdati*", au cas génitif<sup>109</sup> dont l'équivalent est le "*beurre*", une masse fluide et fondue, afin d'exprimer les caractéristiques liées à la douceur de la jeune fille justifiée par son admiration.

Afin de reprendre l'idée de départ, le second traducteur a voulu préserver le contenu et l'expression dans l'énoncé français tels qu'ils sont énoncés "*le souffle était plus parfumé qu'un musc puissant*". Seul le substantif arabe "*azkâ*" a été traduit par une longue phrase "*était ... puissant*" afin de maintenir le sens du mot arabe qui est très puissant, et qui peut être considéré comme un enrichissement du texte-source.

La pause descriptive de la jeune princesse, dans la version gallanienne est dépourvue de tout procédé stylistique. "*Cette beauté est incomparable*" écrit-il dans son texte. Pour GALLAND une telle comparaison est insuffisante pour décrire la beauté de la princesse. Donc, l'élosion de la comparaison est perçue comme étant une perte sémantique et stylistique.

La comparaison interpelle l'imaginaire des lecteurs par la caractérisation d'une créature surnaturel :

- « [...] fa ṭala3a lahâ mina ál-arđi 3ifriton a3wara ajraba wa 3aynâho mašquqatani fi wajhihi biṭṭ uli wa fi ra-asihi sab3ato qorunin wa laho arba3o dawâniba mina aš-ša3ri mustarsilin ila ál-arđi wa **yadâho mitla yaday ál-qotrobi** wa laho á **đâfira ka a đâafiri ál-asadi wa rijlani ka rijlay ál-fili wa hâwafira ka hâwafiri ál ħimâri** falamâ ṭala3a [...] » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 90.
- « [...] Un démon borgne, bossu, et galeux, surgit à cet appel. La fente de ses yeux était verticale. Sa tête s'ornait de sept cornes et il avait quatre mèches de cheveux qui descendaient jusqu'à terre. Il avait **des mains d'orgue terminées par des griffes de lion, des pieds d'éléphant chaussés de sabot d'âne**, lorsqu'il sortit de terre [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p.36
- « [...] La terre s'entre ouvrit et aussitôt, il en sortit **un génie hideux, bossu, borgne et boiteux**, avec six cornes à la tête et les mains et **les pieds crochus**. Dès qu'il fut dehors » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p. 481.

<sup>109</sup> Le complément du nom, le nom lorsqu'il est précédé d'une préposition ou d'un adverbe



Dans cette longue description du visage, des mains et des pieds du démon, ce dernier est comparé au lion, à l'éléphant et à l'âne. L'auteur-source met en évidence cette figure étrange comprenant un groupe d'animaux. C'est un ensemble hétérogène tant effrayant que comique. L'expression attise la curiosité des lecteurs par l'emploi de la frayeur et la plaisanterie "*wa ḥawâfira ka ḥawâ firi ál- ḥimâ ri, wa aḍâfira ka aḍâfiri ál-asadi*", tout en précisant certains détails tels que "*aḍâfir*" (ongle), "*dâwaniba*" (mèche). La syntaxe comparative se veut telle une analogie entre deux réalités ; l'une crédible et réelle, l'autre incroyable et imaginaire, qui dessine des traits donnant à l'être surnaturel une image horrible. La reprise littérale du champ lexical développé autour du comparé dans la seconde version "*des mains d'orge, des griffes de lion, des pieds d'éléphant...*", marque la volonté de la restitution de cette l'image rhétorique. Le traducteur a employé un ensemble de mots similaires pour mettre en évidence la ressemblance ; tandis que dans la version arabe, la comparaison est effectuée par les deux comparatifs "*ka*" et "*mitla*".

Dans cette seconde version, l'ordre des mots est identique à celui du texte-source. Cette démarche est souvent utilisée dans divers exemples pour établir une version fidèle au texte de départ même au niveau des structures phrastiques. Il est à noter que la restitution du sens et du style a plus d'importance que les détails grammaticaux.

Cependant, GALLAND décrit le démon par une série d'adjectifs continuels "*hideux, bossu, borgne*"; mais il n'a décrit les mains et les pieds du génie que par un seul adjectif "*crochus*". C'est donc par une interprétation libre qu'il reprend l'idée de départ.

Nous assistons dans cet exemple à une véritable stratégie de réécriture que le premier médiateur a adopté en donnant plus de détails dans cette image qui se veut horrible pour la créature surnaturelle. En optant pour cette démarche, il s'éloigne des formes stylistiques du texte-source alors que le second traducteur choisit de présenter un ensemble de figures exprimant l'analogie.

Tous les exemples présentés portent essentiellement sur la traduction littérale de la comparaison ; procédé adopté par BENCHEIKH et MIQUEL, alors que GALLAND a choisi de suivre une démarche par l'élimination de l'image.

C'est dans le même ordre d'idées que nous continuons d'étudier d'autres procédés qui ont été utilisés pour la restitution de cette figure.

### 1-2- La paraphrase de la comparaison

Le vecteur est souvent choisi en fonction du récepteur auquel est précisément destiné l'œuvre. Il existe assurément des limites et des critères d'ordre culturel et /ou historique, selon lesquels les interprétations varient. Ceci pousse le traducteur à procéder à un choix sur les effets de sens des procédés traductifs employés. Car : « *une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues mais entre deux cultures* »<sup>110</sup>. C'est vers cette approche que le traducteur doit procéder en tenant compte des données culturels de son lectorat.

Pour ce faire il pourrait également opter pour un autre procédé qui est la paraphrase, consistant à développer l'idée de départ et se référant à une traduction fidèle. La fidélité ne réside pas dans la reprise morphologique et syntaxique ou la proximité grammaticale entre les deux langues, mais plutôt dans le respect de l'intention de l'auteur, tout en tenant compte que : « *La traduction d'un texte littéraire, suppose avant tout, une analyse textuelle au niveau des éléments linguistiques, du cadre référentiel et culturel de la langue de départ. Cette analyse permet par la suite de mieux comprendre le sens du texte* »<sup>111</sup>. La question du contexte culturel est primordiale dans le passage d'une langue à une autre. Le choix même du mot adéquat peut entraîner un changement de catégorie grammaticale, de structure de la phrase, comme le souligne Umberto ECO : « *La substance linguistique change aussi dans les opérations de reformulation, du type définition ou paraphrase* »<sup>112</sup>.

C'est donc dans cet ordre d'idée et de démarche que le second traducteur a adopté cette stratégie lors de l'élaboration de sa traduction comme l'atteste l'exemple ci-dessous :

- « [...]fa raàt ál-arba3a **samakâtin maħruqatan mitla álfahmi álaswadi** » la version arabe, aṣ-ṣayado wa ál-3ifrito, T<sub>1</sub>, p. 24.

<sup>110</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit. p.205

<sup>111</sup> BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdel Haq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit.p. 45

<sup>112</sup> ECO, Umberto, *Ibid.* p.328

- « [...] Elle vit que **les poissons s'étaient carbonisés** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le démon*, T1, p. 58.
- « [...] Mais **elle les trouva plus noirs que du charbon** [...] » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.99

Dans cet exemple, la comparaison décrit l'état du poisson "*samakâtin maḥruqatan*"(poisson carbonisée) et crée un rapprochement entre deux réalités distinctes "*samaka*"(poisson) et "*fahmi*"(charbon), mais qui ont certainement des similitudes permettant cette comparaison. Ainsi, au niveau de l'énoncé "*maḥruqatan mitla alfahmi*", le comparant "*âl-fahmi*" (charbon) possède une qualité "*âl-aswadi*"(noir) qui est la couleur noire exprimant la noirceur, que le traducteur tient à souligner.

Dans la version gallanienne, l'auteur affirme que d'un certain point de vue, le comparé "*poisson*" et le comparant "*charbon*" se ressemblent et cette similarité réside dans le contexte et la situation ; c'est-à-dire dans l'embrasement du charbon et dans la cuisson du poisson.

La comparaison est effectuée par l'usage du superlatif "*plus que*". La présence du motif "*noir*" est une marque de simplicité et de clarté. Dans la seconde version, l'idée repose sur une image concrète évoquant une réalité perçue par la vue. Dans ce cas l'analogie est paraphrasée en un énoncé comportant un participe passé d'attribut "*étaient carbonisés*". Le verbe *carboniser* indique l'idée de réduire en charbon.

Comme nous l'avons vu à mainte reprise, la paraphrase pourrait être aussi l'un des moyens de la préservation de l'idée de départ. L'exemple suivant reconferme nos propos :

- « [...] wa kâna âlwaqto qad **ḍâqa hatta ṣâra miṭla ṣadri** [...] » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1,p.117
- « [...] Cependant **le temps se resserrait et mon cœur se resserrait avec lui** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, et le Juif*, T3, p.267
- « [...] Juste ciel ! m'écriai-je, **ma patience est à bout**, je n'y puis plus tenir» GALLAND, *Le petit Bossu*,T1,p.350.

Sur ce passage, le comparé est abstrait "*alwaqto*" (le temps), et est comparé à un objet concret "*qalbi*" (cœur). La syntaxe comparative établit une similitude entre ces deux réalités selon la vision de l'auteur-source.

Le temps ne peut être assimilé au cœur que dans la vision du marchand pour désigner l'étroitesse du temps qui est comparé à son état psychique.

Le second traducteur a repris l'idée du texte-source sans pour autant garder sa forme. Il a, en fait, paraphrasé la structure comparative en deux énoncés coordonnés : le premier comprend l'idée du temps "*le temps se resserrait*", quant au second : "*mon cœur se resserrait avec lui*" décrit sa précipitation symbolisée par le resserrement de son cœur.

La disparité est notée dans la version gallanienne, la comparaison est élidée quant à l'impatience du marchand et elle est exprimée par une forme qui est réelle.

Nous pouvons dire que la deuxième version respecte la forme syntaxique du texte-source ; bien évidemment quand cela est faisable. Quant à la première version, elle illustre une tendance à la personnalisation ; la comparaison est tantôt paraphrasée, tantôt élidée.

Par ailleurs, le second traducteur a fait appel à sa créativité dans d'autres cas de figure. Il a procédé par innovation afin de reprendre d'une autre manière le fond ou la forme du sens donné dans la version arabe.

### 1-3 L'innovation de la comparaison

L'innovation est aussi l'un des procédés de la traduction oblique. Il a été parfois adopté par le second traducteur là où l'idée a été traduite avec une perte ou un rajout des traits sémantiques, lexicaux ou stylistiques, par rapport à celle qui existe déjà dans la version originale.

Cette figure est constamment présente dans les pauses descriptives de la version arabe, mais parfois le second médiateur se permet d'en créer d'autres.

Nous citons l'exemple suivant :

- « [...] *ṣabiyatan biḥoyonin bâbiliatin wa qâmatin âlfiatin wa wajhin yoḥjilo âš-šamsa âlmodi'ata ka ânnaha baḥḍo âl-kawâkibi âd-dawiaḥaqlatan ḥarabiyatan* » La version arabe, *al-ḥammâlo wa al-banâto*, T<sub>1</sub> p.33.
- « [...] une jeune fille s'y nichait, **ses yeux avaient le charme d'une Babylonienne, sa taille imitait l'alif, son visage faisait honte à l'éclat du soleil**, elle exaltait un parfum d'ambre et ses lèvres de cornaline semblaient toute douceur. On eût cru l'une des étoiles première, une **couple d'or bâtie ou un joyau secret d'Arabie** ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T<sub>3</sub>, p.14.
- « [...] Mais ce qui attira particulièrement son attention, fut une troisième dame, qui lui parut **encore plus belle que la seconde** et qui était assise sur le trône ». GALLAND, *Les trois calendres*, T<sub>1</sub>, p. 78.

La pause descriptive est introduite par une caractérisation d'appartenance "*3oyonin bâbiliatin*" suivie d'une métaphore "*wajhon yohjilo aš-šamsa*". C'est une sorte de personnification, relevant de l'anthropomorphisme, attribuant des propriétés humaines. Ainsi le soleil prend le statut d'un humain éprouvant la timidité face à la beauté de la jeune fille.

La comparaison prend par la suite le relais de la métaphore en assimilant cette dernière à un astre "*ka ánnaha ba3đo ál-kawâkibi ád-dawia*", ou à une esclave arabe "*3aqilatan 3arabiyatan*".

Dans sa version, le second traducteur a repris littéralement le fond et la forme du texte arabe, tout en faisant appel à sa créativité pour que la description soit plus explicite ; en réveillant le sens de l'odorat "*exaltait un parfum d'ombre*", révélant ainsi la douceur de "*ses lèvres*", tout en dessinant la forme de son visage "*une coupole d'or*". Cette innovation dépend en quelque sorte de l'interprétation du traducteur du texte-source. Elle est en effet conçue comme un rajout sémantique et stylistique par rapport au premier texte, pour lequel il reprend sa traduction littérale "*un joyeux secret d'Arabie*". Ainsi, comme il est expliqué par BOUNFOUR et REGAM : « *la pensée et la langue ne sont pas séparables et, par le fait de s'énoncer, le sujet met son empreinte dans le monde des activités créatrices humaines* »<sup>113</sup>. Il s'agit souvent de petites retouches qui viennent embellir le texte que le traducteur a choisi pour y laisser ses empreintes.

Cependant GALLAND résume ce passage en un énoncé comportant un superlatif "*encore plus belle que la seconde*" sans aucun autre détail. Ce qui engendre une perte stylistique par rapport au texte original.

D'ailleurs, il n'est rien de plus contraignant que la recherche de l'image rhétorique car elle réclame une précision linguistique et contextuelle. Nous l'apercevons sur le passage qui décrit la beauté féminine où l'auteur ressent le besoin d'évoquer le charme masculin qui est également digne des éloges et qu'il expose dans son texte-source :

---

<sup>113</sup> BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdel Haq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit.p. 50

- « [...] Wa rafa3at álmalayáta 3an wajhi qamari az-zamani ibno álmaliki šahraman **fa saṭa3a wajhoho wa ašraqa wa lama3a wa zaha** [...] » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub> p. 88.
- « [...] Et découvrit Qamar az-zamân fils du roi Šahramân. **Son visage rayonna comme une aurore, comme un soleil** qui se levait dans tout l'éclat de sa splendeur et la beauté de sa lumière» BENCHEIKH, MIQUEL, *Quamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p.31
- « [...] Le prince Camarzaman avait le visage à demi caché sous la couverture. Maimoune la leva un peu et elle vit **le plus beau jeune homme** qu'elle eut jamais VU » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p. 475.

Dans la version arabe, le visage du prince est assimilé par analogie à l'aurore, au soleil en lui attribuant le qualificatif de rayonnement et de l'éclat "*ašraqa*", où les caractéristiques de la brillance et de la luminosité "*lama3a, saṭa3a* " sont évoquées. La mention du comparé "*wajhoho* " (le visage du prince) et l'élimination des comparants, "*soleil, aurore*", donne lieu à une métonymie.

Outre la syntaxe métonymique choisie par l'auteur pour exprimer la ressemblance entre le visage et le soleil ; la figure est très répandue dans la langue populaire qu'en littérature, BACRY l'explique ainsi : « *La métonymie de par son extension considérable, son usage très répandu aussi bien dans la langue courante qu'en littérature, son rôle dans les évolutions lexicales constitue une figure fondamentale du discours* »<sup>114</sup>. Elle peut même créer un glissement sémantique du lexique. En effet, elle pourrait aussi attribuer un sens connotatif au mot, selon son usage quotidien.

Le second médiateur a opté pour l'innovation afin de restituer l'idée de départ, mais sous une autre image et sans aucune impression d'atteinte à son changement radical de sa nature. C'est justement dans l'optique de donner plus de sens et pour être plus explicite qu'il la transforme en une comparaison tout en exprimant la même idée.

C'est de manière très délicate qu'il a utilisé ce procédé de métonymie, en transformant la phrase en une comparaison "*rayonna comme une aurore*", "*comme un soleil qui se levait*". C'est par le rajout des comparants et de l'adverbe "*comme*", que l'image devient plus expressive.

---

<sup>114</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style, op.cit. p 116*

Quant à GALLAND, il décrit, de son côté, la beauté en n'utilisant aucune figure. Il l'exprime directement "*plus beau jeune homme*". Cela peut paraître comme une perte stylistique due à la suppression d'une série d'images rhétoriques.

Dans d'autres extraits du recueil, la beauté de la princesse a été largement décrite en évoquant ses habits, ses bijoux ainsi que sa fortune :

- « [...] wa 3alayhâ kufiyaton min dahabin moraša3atin biljawâhiri wa fi 3onoqihâ qilâdaton min álfošoši al-motammanati là yaqdiro 3alayha áhadon mina álmoluki ». La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 92.
- « [...] **Ses bouches d'oreille brillaient comme des étoiles** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Quamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p.39.
- « [...] Quelle beauté ! quels charmes ! mon cœur, mon âme » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p. 482.

Lors de l'interprétation d'un texte, chaque traducteur est obligé de s'approprier un style-cible à son texte-source. Car chaque passage d'une langue à une autre est loin d'être entièrement fidèle à la version originale ; soit par le rajout ou la suppression d'informations.

Dans l'exemple cité avant, le texte arabe ne fait allusion à aucune comparaison ; ni les boucles d'or "*kufiyaton min dahabin*", ni le collier de perle "*qilâdaton*" n'ont été assimilés à des objets précieux. Alors que, dans la seconde version, ces bijoux sont comparés aux *étoiles*. Le comparant insinue une réalité évoquée par le comparé "boucles", en employant le verbe "*brillait*", considéré comme motif. Par sa mention la comparaison devient justifiée. Quant à la version gallanienne, les détails sont totalement éliminés, car l'auteur résume l'idée en quelques passages exclamatifs. D'ailleurs, ces pauses descriptives sont notables par un style d'écriture inspiré de l'esthétique de la civilisation orientale tels que ; l'élégance, la préciosité et la fortune. Ce procédé révèle des choix énonciatifs susceptibles de partager les mêmes intentions communicatives des deux traducteurs.

Dans certaines situations, le traducteur ne reprend que l'idée primaire du texte-source d'une manière imagée ; et parfois, la version est dépourvue de cette figure, comme l'atteste l'exemple suivant :

- « [...] **fa qolto awjiz wa da3 3anka hâda álkàlama wa alfođula** fa ini orido an amđi il â da3watin 3inda ašhâbi [...]» La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T<sub>1</sub>,p.117.

- « [...] **Ô cette langue plus longue que la queue d'un âne !** tu me tiens des discours qui n'en finissent pas » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur et le Bossu et le Juif*, T<sub>3</sub>, p.264.
- « [...] Dépêchez-vous **et ne perdons pas le temps à discourir**, car je suis pressé et l'on m'attend » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>2</sub>, p.346.

Dans la première version, le marchand demande au barbier d'aller plus vite et de ne plus bavarder, ne faisant allusion à aucune comparaison. Quant au second traducteur, il reprend l'idée par une forme établissant une analogie entre la langue de l'homme et la queue d'un âne.

La syntaxe comparative assimile ces deux objets concrets voulant évoquer une idée abstraite et non pas une réalité matérielle en vue d'exprimer l'image de sottise et de bavardage.

Cependant, GALLAND traduit l'idée de précipitation du marchand sans pour autant exprimer l'irrespect envers le barbier, et également sans employer des tournures ou des jeux de mots, il a choisi l'impérative pour lui ordonner de ne pas tarder.

## 2-La traduction de la métaphore

Dans ce recueil, il existe différentes formes de métaphores sur lesquelles nous mettons l'accent ; car d'une part, elles nous permettent d'étudier les contraintes d'ordre stylistique lors du passage de l'arabe au français, et d'autre part d'analyser les choix énonciatifs des deux traducteurs avec tout ce que ces deux langues peuvent exprimer comme faits culturels différents.

Dès lors que traduire un texte, c'est le faire passer d'une culture à une autre ; il faut supposer qu'il y a eu un transfert de sens et de culture exprimé par un passage des données culturelles de la langue source à la langue cible.

Dans le même ordre d'idées, nous nous interrogeons sur le procédé par lequel cette image se trouverait d'emblée réincarnée dans les structures de la langue-cible ; autrement dit, dans une forme linguistique toute autre que celle du texte-source.

### 2-1 La traduction littérale de la métaphore

À ce titre, nous dirons que, la traduction littérale de la métaphore dans notre recueil suppose également une correspondance des instances entre la grammaire et la rhétorique de



l'arabe et du français, que les deux traducteurs choisissent de faire intervenir ou pas dans leur texte traduit. Ce qui nous amène à porter notre attention sur l'analyse et l'étude des procédés adoptés pour traduire la métaphore. Cette dernière possède une dimension culturelle dans ces trois versions d'apparition. Mais elle demeure aussi spécifique à la culture au contexte et à la langue arabe du moment qu'elle est mise en rapport avec cette civilisation. La raison pour laquelle le traducteur devrait l'aborder en l'adaptant à son tour du point de vue linguistique et culturel de la langue française.

Les extraits choisis vont nous servir d'exemples étudiés pour la traduction de la métaphore comme image rhétorique.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] y â sayidati ohroji wa là **to3limi áhadan fa tuṭliqi fin â á-nnâra** [...] » La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.106.
- « [...] maitresse, sors de là, ne te fais voir à personne, **ou tu vas déclencher un feu qui nous brulera** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, le Juif*, T<sub>3</sub> p.233.
- « [...] **la dame s'assit dans ma boutique** et remarquant qu'il n'y avait personne que l'eunuque et moi dans tout le bezestein [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>1</sub> p 312.

Dans cette illustration, le marchand, brulé par la beauté féminine de la maitresse, souffre de cet amour et se satisfait de son impossibilité qui met à l'épreuve son audace. C'est précisément cette intrépidité qui consomme ce feu que décrit l'auteur-source.

Sur le plan morphosyntaxique, l'énoncé arabe "*fa tuṭliqi finá án-nâra*" est traduit dans la seconde version par "*va déclencher un feu qui nous brûlera*". Dans cet extrait, le second médiateur a opté pour une littéralité. Ainsi, l'énoncé de départ est introduit par le verbe "*tuṭliqina*" qui est une action plausible au futur et qui a été rendu dans cette version par un verbe du futur proche "*va déclencher*", exprimant la proximité de l'action. Le verbe arabe pourrait être également interpréter par un autre verbe qui est "*tirer*", terme plus proche du verbe original du texte de départ, alors que le verbe "*va déclencher*", peut être dans sa version arabe "*tuṣṣilina*". La nuance est presque dérisoire mais tout de même notable.

L'image principale véhiculée par le verbe "*tuṭliqi*" (tirer) a été remaniée dans les deux versions. Dans la première elle disparaît, dans la deuxième elle est paraphrasée. Ce remanie-

ment entrave le sens de l'idée et efface l'un des thèmes principaux du passage, à savoir que la beauté de la femme va provoquer ce feu d'amour.

Sur le plan sémantique, la métaphore dans le texte-source est exprimée par l'allumage du feu alors que sa traduction ne prend que l'idée du déclenchement de ce feu d'amour. Mais de manière général, le second traducteur ne s'écarte pas de l'idée source sauf si cela est nécessaire et si cela porte atteinte au sens propre du texte.

L'énoncé traduit paraît plus explicite que celui du texte-source, du fait que la première proposition est suivie d'une subordonnée relative "*qui nous brulera*", proposition par laquelle la métaphore précise davantage l'effet d'amour. Tandis que dans l'énoncé arabe, l'idée de brulure n'a pas été évoquée.

Dans cette image irréaliste d'un amour erroné, la littéralité est réalisée au niveau de la forme et du fond, et le choix énonciatif du traducteur reste toujours restreint dans la mesure où nous pouvons noter une sorte de perte sémantique.

Alors que dans la version gallienne, cette image n'existe pas. Cette élimination est conçue comme une perte du sens de la version source. Or, il existe plusieurs passages où nous avons l'impression que le traducteur opte pour la suppression de cet effet de style car il y est contraint pour conserver le sens du texte de départ.

Par ailleurs, cet énoncé familier élaboré par une structure orale engendre une mauvaise image du raisonnement de ces citoyens. L'ensemble discursif manifeste le regard dévalorisant de l'auteur-source face aux types de relations entre les marchands et les clientes. Ce qui est condescendant dans cet extrait, c'est qu'il généralise cette idée au nom de tous les marchands ; comme si ce sentiment est effectivement partagé entre eux.

Le second traducteur fait allusion à l'idée source pour décrire l'amour fou que ressent le marchand tout en préservant ses formes imagées.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] fa lammà naḡarto ilâ wajjihâ naḡratan a3qabatni álfa ḡasratin wa **ta3allaqa qalbi** bimaḡabatihâ faḡirtu là amliku 3aqli, » La version arabe, *al-ḡayato wa al-aḡdabo*, T1, p.106.
- « [...] Je la vis et cette découverte m'arracha mille soupirs, **mon cœur fut enchainé de son amour, j'en perdis la raison** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p. 219.
- « [...] Quand je vis que la dame se retirait, **je sentis bien que mon cœur s'intéressait** pour elle [...] » GALLAND, *Le petit Bossou*, T1, p.300.

La métaphore dans cet exemple a également une fonction narrative puisqu'elle affirme, sous une forme symbolique, le sentiment d'amour de ce marchand décrite par une image scandaleuse.

En procédant par une analyse sur le plan stylistique, nous pouvons noter que le second traducteur a repris l'idée source "*faḡirtu là amliku 3agli*" par un énoncé plus ou moins analogique à celui du texte de départ "*j'en perdis la raison*". Étant donné que le choix de l'équivalent lexical adéquat dépend aussi du contexte syntaxique adéquat son sens est ainsi lié à l'idée compositionnelle de toute la structure. L'énoncé de départ est introduit par le verbe "*ḡirtu*", similaire au verbe "*kâana*". La négation "*là*", le verbe "*ámliku*" au présent, peuvent avoir le sens du verbe "*posséder, approprier*". Sur ce passage, la phrase "*là ámliku*" est traduite dans la version française par le verbe "*perdis*", au passé simple. Ce temps-là pourrait être semblable à celui du texte-source, du fait que le temps de l'énoncé-source exprime un fait accompli déjà au passé.

Par sa fidélité au contenu et à la forme du texte-source, le second traducteur considère que dans la reprise de l'énoncé arabe avec sa traduction en français, une préservation est plus ou moins suffisante de l'idée de départ.

En revanche, GALLAND a opté pour une élimination totale de la métaphore, cette suppression ne pourrait être expliquée que par son choix énonciatif lié aux contraintes d'ordres linguistiques et /ou culturels.

La métaphore accomplit toujours ce rôle narratif par une autre image de cet amour erroné. Cette fois-ci la figure est évoquée dans cet exemple, par la jeune fille qui chéri son amant :

- « [...] wa qâlat yâ **nur 3ayni** » La Version arabe, alḥammâlo wa al-banâto, T<sub>1</sub>, p.34
- « [...] **lumière de mes yeux**, dit- elle » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T<sub>3</sub>, p. 20.
- « [...] **les bons mots ne furent point épargnés** » GALLAND, *Les trois calendres*, T<sub>1</sub>, p.83.

Par une littéralité, BENCHEIKH-MIQUEL traduit l'énoncé " *ya nûra 3ini* " en "*lumière de mes yeux*". Il a repris les mêmes lexies de l'énoncé-source, suivant le même ordre des mots. L'énoncé arabe est introduit par la formule d'appel "*ya*" suivi du vocatif à l'accusatif "*nûra*". Celui-ci a été interprété par la substantive indéfinie "*lumière*", suivi à son tour d'une expansion nominale "*de mes yeux*". Cette dernière reprend l'idée du substantif au cas datif "*3ini*". C'est de cette manière que l'énoncé-source correspond à son analogue français sur le plan lexical, sémantique et stylistique.

Nous notons à cet égard que c'est le contexte syntaxique qui impose ce choix des équivalents adéquats. Nous constatons également une préservation de la même forme de l'énoncé-source ; les deux citations énoncées sont en effet des propositions nominales.

Pour pallier la difficulté de la traduction de cette métaphore, GALLAND a opté pour la restitution du sens, n'utilisant pas le même lexique et la même syntaxe. Il a gardé, en fait, l'idée générale de l'extrait source "*les bons mots*". Il convient de préciser que nous sommes face à deux langues qui ne comportent pas les mêmes données culturelles. Ainsi, pour chérir une personne en français, on utilise les termes "*mon cœur, mon âme*". La raison pour laquelle le traducteur a opté pour cette expression pour reprendre l'idée source.

Nous avons également remarqué que ce procédé est constamment présent dans la seconde version, tandis que GALLAND opte pour une élision totale de cette métaphore.

Semblablement aux cas de figures précédents, le second traducteur a encore choisi de garder les mêmes termes dans la version française tels qu'ils apparaissent dans l'énoncé de départ suivant :

- « [...] wa şâra yabki 3ala nafsihi **hattâ infaṭara qalboho** » La version arabe, ḡānim bnu ayyûb, T<sub>1</sub>, p175

- « [...] il se mit à pleurer sur son sort et, **le cœur près d'éclater** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayḡb, Ghānim et Fitna*, T<sub>1</sub>, p. 208.
- « [...] Ils étaient tous deux **si pénétrés de douleur** qu'il leur fut impossible de se dire un seul mot tels furent leurs adieux » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T<sub>2</sub>, p. 88.

Ghānim, le marchand, fut chagriné, le malheur l'envahit quand il quitta Qût al-Qulûb. Son chagrin a été décrit par une métaphore qui assimile son cœur à un objet pouvant éclater "*infaṭara qalboho*"; structure imagée d'un état psychique. Nous assistons encore à ce que l'on nomme, un effet de style. Puis la figure n'est qu'un vecteur qui transmet l'idée source.

L'énoncé de départ est traduit par une image métaphorique identique à celle du texte-source : "*le cœur près d'éclater*". Il a repris littéralement les équivalents qui dénotent des termes du texte-source. La lexie "*qalba*" est interprétée par son équivalente en français qui est le "*cœur*". Le verbe "*infaṭara*" est repris aussi par son analogue français "*éclater*", qui répond au même sens en langue arabe.

Quant à la traduction de l'image, le second médiateur a opté pour une littéralité afin de restituer et de conserver le sens source ; alors que le texte gallanien n'a laissé aucune trace de la figure. Le premier traducteur se voit dans ce cas contraint de restituer la même structure, se contentant tout de même de préserver l'idée-source tout en proposant une nouvelle construction "*si pénétrés de douleur*" pour décrire la force abstraite de ce sentiment partagé qui est la douleur à travers cette forme imagée.

Par ailleurs, les difficultés soulevées dans cette stratégie de traduction sont d'une part liée à ces deux langues que les deux traducteurs essaient d'associer et d'autre part aux cultures qu'elles véhiculent.

Comme l'explique Henri SUHMY : « *La métaphore ne se contente pas de chercher la concision, elle transfigure comme la précision étymologie, qui donne l'idée d'un transport et d'une mu-*

tation »<sup>115</sup>. Cette transfiguration cause certaines contraintes lors du transfert de sens du fait que les deux langues ne comportent pas les mêmes données culturelles expliquant les difficultés et les divergences que rencontrent nos deux traducteurs.

Dans l'exemple suivant, la métaphore a été préservée dans la seconde version qui ne veut qu'être fidèle au texte-source, et ce à l'aide d'une littéralité :

- « [...] raáyto áнна **marrâ ati infaaṭrat** » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.116.
- « [...] Je **sentis ma bile éclater** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le tailleur et le bossu et le juif*, T<sub>3</sub>, p.261.
- « [...] **Fatigué** de l'entendre de voir que le temps s'écoulait » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>1</sub>, p. 348.

Étant donné qu'un effet de sens ne peut s'apprécier que par référence à la signification du mot tandis que l'effet stylistique ne peut être évalué que par référence syntaxique. Le sens de l'extrait-source ne peut être interprété que dans le contexte auquel il appartient, à savoir qu'il ne peut avoir de sens que dans la situation et le contexte dans lequel il a été évoqué. À titre d'exemple, le cas suivant "*marârti infaṭarat*". D'après la syntaxe employée, le verbe "*infaṭara*" (éclater) constitue une métonymie. L'énoncé est donc exprimé dans son sens figuré et non pas dans son sens propre. C'est une image invitant le lecteur à interpréter ce qui est communiqué de façon quantitative.

Le second médiateur, quant à lui, procède par une traduction littérale en exprimant "*ma bile éclater*". Dans cet exemple, l'ordre des lexies du texte-source est respecté. Le substantif "*marârti*" au cas nominatif est suivi d'un verbe au perfectif "*infaṭarat*", qui est cité en français par le nom "*bile*" en fonction du sujet suivi d'un verbe à l'infinitif "éclater". Le malaise du marchant est traduit dans la version gallanienne par une fatigue. Nous notons donc une élision de l'image qui peut engendrer une perte stylistique.

## 2-2 L'équivalence de la métaphore

L'équivalence de la traduction des effets rhétoriques porte sur une équivalence des images soulevées par le texte-source et le texte traduit. Il est donc possible de passer de la langue

---

<sup>115</sup> SUHMY, Henri, *Les figures du style*, Paris, PUF, 2010, pp. 28, 29

arabe vers la langue française quand ces deux dernières possèdent des images comparables exprimant un sens identique.

Toutefois, si nous sommes face à deux systèmes linguistiques différents, il serait difficile, voire impossible de trouver des équivalences et des similitudes. Sauf si le traducteur décèle la possibilité que les deux figures puissent être comparables dans un sens lié au contexte, à la situation ou à la culture des deux langues.

Dans ce contexte, le choix de la traduction de la métaphore permet de comprendre la difficulté de la recherche d'équivalences. Ce type de procédé peut causer des contraintes d'ordre culturel. Certaines formes de cette figure comportent des énoncés idiomatiques propres à la culture arabe comme langue-source qui contraignent l'auteur à procéder par une équivalence culturelle en français, en vue de restituer le sens dans son texte.

C'est dans cette même perspective, que nous nous contentons de voir la manière par laquelle les deux médiateurs ont pu traduire leur texte en français, tout en faisant appel aux équivalences culturelles comme choix énonciatif.

La restitution de cet effet stylistique peut s'effectuer dans le respect de la grammaire française qui s'accompagne d'une création d'images comparables aux degrés et à la qualité de celles introduites par l'auteur du texte de départ.

Conformément aux constats obtenus précédemment, le second médiateur a utilisé tout ce que lui offre la langue française comme moyen linguistique afin de restituer cette image dans son texte traduit.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] waffayto doyoni wa zidto 3ala **rási mâli** » La version arabe, *al-hayaâto wa al-ahdabo*, T1, p.105.
- « [...] J'avais apuré toutes mes dettes et même accru **mon capital**, à force de jours et de nuits »  
BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, le Juif*, T<sub>3</sub>, p. 233.
- « [...] je vins pourtant à bout de les payer toutes, et par mes soins, **ma petite fortune** commença à prendre **une face assez riante** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>1</sub>, p.312.

Comme nous l'apercevons dans ce passage, l'équivalence culturelle paraît indispensable, d'autant plus qu'il s'agit d'une expression figée où l'auteur doit procéder par l'emploi de son analogue français.

Dans le passage cité, l'expression figée "*râasa mali*", comme unité de traduction, assimile la fortune du marchand à la tête d'un animé, même si nous savons que "*L'ensemble des biens*" ou "*la fortune*", ne pourront jamais avoir corps ni de tête, d'ailleurs mise à part si l'on veut l'exprimer dans le sens figuré, comme nous l'apercevons dans la version gallanienne.

L'énoncé-source ne peut être tenu que dans son sens figuré, ce dernier est retranscrit en français par l'expression "*mon capitale*" et comme "*somme d'argent*", ensemble des biens par opposition aux intérêts qu'ils apportent.

À l'origine, l'énoncé-source est calqué sur l'expression figée "*ruso amwâlikom*» du verset coranique « *w in tobtom falakom rosu amwalikom lâ taqlimuna w lâ toqlamun* »<sup>116</sup>. Sa traduction est : « *Et si vous vous repentez, vous aurez vos capitaux. Vous ne lèserez personne, et vous ne serez point lésés* »<sup>117</sup>.

Le second traducteur a opté, pour une équivalence culturelle en utilisant tout ce que la langue arabe accordait comme possibilité d'interprétation du texte originale, et donc par innovation créative. GALLAND traduit cette image métaphorique décrivant la fortune du marchand de Bagdad par "*une face assez riante*". La figure exprimée correspond à un visage heureux d'un être vivant afin de décrire les biens de cet homme.

Le substantif "*face*" renvoie à l'état de l'ensemble des biens, qui sont présentés par l'adjectif "*riante*", exprimant un sens figuré et projetant le récepteur dans une situation plaisante.

Dans cet exemple, le premier médiateur n'a pas opté pour le sens figuré du texte-source par un équivalent en français. Il a préféré décrire l'état de cette fortune par une métaphore. Bien que, dans ce texte de départ, les mots s'organisent en structures syntaxiques et repré-

---

<sup>116</sup> Le Ministère des Affaires Islamiques, des Waqfs, de l'Appel et de l'Orientation, *Le Noble Coran : Al-Baqarh*, verset n 279, Riad, Complexe Roi FAHD, 1997, p47

<sup>117</sup> Ibid.p47



sentent à l'intérieur du tissu narratif divers effets stylistiques dont la métaphore qui est exergue.

C'est dans une nouvelle illustration, que cette image prend d'autres formes dans les trois versions et remplit cette fois-ci un rôle descriptif :

- « [...] wa jito ál-bayta wa ana **sakranun min maḥabbatihâ** » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.106.
- « [...] Je la quittai **fou de bonheur** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, le juif*, T3, p. 221.
- « [...] Madame, repris-je, **transporté d'amour**, et de joie, je ne pouvais rien entendre de plus agréable que ce que vous avez la bonté de me dire » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p302.

L'énoncé métaphorique décrivant le sentiment d'amour de Badre Ed-dine, lors de sa première rencontre avec la jeune dame "*sakrânun min maḥabbatiha*" (ivre d'amour), est interprété par ces termes en français "*fou de bonheur*". Ce coup de foudre est assimilé tantôt à 'l'ivresse' tantôt à 'la folie'. Nous notons que dans cet exemple la métaphore a un rôle de concrétisation comme l'exprime BACRY : « *est tout à fait parlant, se référant directement au comparant, il atteste le caractère volontier concret, même si cette image ne s'adresse pas toujours à la vue, mais à l'un quelconque de nos sens.* »<sup>118</sup>. Le rôle de l'image métaphorique, dans cette situation, est de concrétiser les choses, rendre l'idée plus perceptible.

L'énoncé arabe insiste sur le sentiment d'amour qu'éprouve le marchand à l'égard du personnage. Il pouvait être traduit littéralement par les termes "*ivre de son amour*", tandis que dans l'extrait français, ce sens apparaît moins évident, du fait qu'il ne dénote qu'une folie d'un bonheur absolu.

Une divergence est notée au niveau de la première version entre l'énoncé arabe et son analogue français "*transporté d'amour*". L'épithète "*sakrânun*" est plus forte sur le plan affectif (sentimentale) que sur le plan linguistique (la langue française) ; il a utilisé le verbe "*transporté d'amour*" qui peut créer une ambiguïté.

---

<sup>118</sup> BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 2010, p. 49.

Pour ce faire, les deux traducteurs ont d'abord dégagé le sens de cette image à l'intérieur de la structure syntaxique et du contexte énonciatif du texte-source, puis chacun d'entre eux a procédé à sa manière, selon ses intentions et ses visées communicatives.

Sachant que d'un point de vue syntaxique, la grammaire de la langue française et celle de la langue arabe ne se ressemblent pas, les deux langues s'opposent au niveau de la forme et au niveau de la syntaxe. De ce fait le passage à la langue française s'appuie sur une grammaire selon laquelle le traducteur pourra développer l'idée de départ.

Dans l'exemple suivant, l'auteur énonce la clôture des soirées narratives comprenant une métaphore idiomatique. L'interprétation faite par les deux traducteurs propose une diversité et une richesse linguistique et syntaxique :

- « **wa ádraka schahrazáda áş-şabáhu** fasakatat 3ani al-kalâmi al-mobâhi » la version arabe, qamar zaman bnu šarmân, T2, p. 96.
- « Et **l'aube chassant la nuit**, Shahrazâd dut interrompre son récit » BENCHEIKH, MIQUEL, Qamar et Budur, T2, p. 164.
- « « c'est, Sire, dit ici Shahrazade, qui s'aperçut en même temps qu'il était jour » GALLAND, *Camal zaman*, T1, p. 482.

Ainsi, au niveau de l'énoncé-source "*wa adraka Šahrazada áş-şabâahu*", le lever du jour en arabe "*áş-şabâhu*" est assimilé à une création divine qui poursuit la jeune princesse.

L'énoncé comme structure syntaxique est un vecteur linguistique dans lequel chaque mot reçoit un effet de sens particulier. Cette unité de traduction sert à représenter une réalité idéographique que l'auteur-source a voulu désigner par le seul moyen d'interprétation qui est indéniablement le recours à la langue et la culture du texte original.

Sur le plan sémantique, l'énoncé prend le sens de la survie de la princesse. Outre cet énoncé idiomatique est calqué sur l'idée de la mort qui n'oubliera personne, une réalité qui n'échappera à personne, telle qu'elle est mentionnée dans le livre sacré : « *aynama takonu yodrikokom al-mawto wa law kontom fi borujin mošayadatin* »<sup>119</sup> traduite en français par : «

---

<sup>119</sup> Le Ministère des Affaires Islamiques, des Waqfs, de l'Appel et de l'Orientation, *Le Noble Coran : An-Nisa*, verset n78, Riad, Complexe Roi FAHD, 1997, p90

*où que vous soyez, la mort vous atteindra, fuissiez- vous dans des tours nables* »<sup>120</sup>. Donc l'énoncé est calquée d'une expression relevé du texte sacré.

Sur le plan syntaxique, le nom propre de " *Šahrazada* ", à l'accusatif est antéposé par rapport au substantif " *šabâhu* " au nominatif ; l'ordre habituel dans ce cas est inversé.

L'un des critères qui contraignent cet ordre des mots est la rime ; les deux énoncés assemblés se terminent par le même son /h/.

La recherche d'une équivalence culturelle est réalisée par un énoncé aussi métaphorique, "*et l'aube chassant la nuit*", d'où le substantif, "*l'aube*", exprimant le chasseur qui poursuit la nuit, lui attribuant le rôle du gibier, signalant la retombée de la nuit et le lever du jour.

C'est à travers ces équivalents, que le second médiateur propose des images analogues à celles du texte de départ. Cette stratégie est conçue comme une compensation plus ou moins suffisante pour garder cet effet rhétorique.

Cependant le texte gallanien évoque une diversité de choix des énoncés décrivant la clôture des soirées mais, dans sa globalité, le texte traduit ne comporte aucune métaphore comme c'est le cas dans l'exemple analysé.

### 2-3 La paraphrase de la métaphore

La restitution du sens des métaphores dans le texte cible, est l'une des difficultés que le traducteur peut rencontrer, notamment dans l'absence d'équivalence culturelle. Il est souvent confronté à des ambiguïtés dues aux repères auxquels la métaphore renvoie. Il éprouve alors son besoin de faire appel aux autres procédés pour pallier ce manque.

La paraphrase explicative est l'un des procédés qui concerne la phrase dans son extension et que le traducteur utilise pour que l'image traduite soit plus explicite.

Nous verrons à travers quelques exemples choisis, par quelles manières les deux traducteurs ont employé ce procédé pour restituer le sens de la métaphore du texte-source.

---

<sup>120</sup> Ibid.p90

Soit l'exemple suivant :

- « [...] fa qâma ġânimo wa qâballaho wa ħayâho wa qabbala ál-arġa bayna yadayhi wa **qad dahara kawkabu sa3dihî** wa irtafa3a wa tal3a majdoho » La version arabe, ġânim bnu ayyûb, T1, p179
- « [...] Ghânim s'avance à sa rencontre, le salue, baise le sol devant lui, tout **rayonnant de sa bonne étoile** et sa gloire montante » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.213.
- « [...] quand le grand visir eut amené Ganem au pied du trône, ce jeune marchand fit sa révérence en se jetant la face contre terre ; et puis s'étant levé, il débita un beau compliment en vers... » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p111.

La mention de la chance offerte au marchand sous une forme imagée "*dahara kawkabu sa3dihî*", est décrite par le sort favorable qui lui a été accordé. Il s'agit d'une métaphore comparant la chance à un astre "*kawkaba*".

L'expression est traduite par "*tout rayonnant de sa bonne étoile*". Le participe présent, "*rayonnant*", comporte l'idée d'éblouissement, d'éclat grâce à "*sa bonne étoile*<sup>121</sup>"; le substantif "*étoile*" renvoie à la chance. Le traducteur a utilisé le rapport en commun entre *la chance* et *l'étoile*. Il a conservé, par conséquent, l'image métaphorique du texte-source.

Quant à la version gallanienne, aucune figure n'a été exprimée, engendrant ainsi une perte stylistique du texte-source.

La métaphore est encore utilisée pour décrire l'intensité de l'amour fou qu'éprouve le marchand dans ces trois versions analysées :

- « [...] tumma taĥaddattu ána wa iyâha wa *ana ġâriqon fi baĥri maĥabbatihâ* tâihon fi 3i3qiha » La version arabe, *al-ĥayato wa al-aĥdabo*, T1,p.106.
- « [...] Nous parlâmes, elle et moi, moi **noyé dans un désert de passion** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T1, p.234.
- « [...] Je ne fus moins charmé de son esprit que je ne l'avais été de la beauté de son visage mais il fallut enfin ne **priver du plaisir de sa conversation** [...] ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.313.

Dans le texte-source, cet amour est assimilé par sa fluidité et sa profondeur à la mer "*ġâriqon fi baĥri maĥabbatihâ*". Le participe actif "*ġâriqon*" comme caractérisant, désigne le sens "*perdu*"; la génétique du terme "*baĥri*" représente l'idée de la profondeur et de

<sup>121</sup> Astre considéré comme exerçant une influence sur la destinée de quelqu'un, chance, sort (1549)

l'obscurité. À travers cette métaphore l'auteur exprime l'intensité de l'amour qui peut être toxique et l'étouffer.

Dans la seconde version, le traducteur a voulu préserver cette image, tout en utilisant une autre forme faisant intervenir sa créativité et son imaginaire. Ainsi dans l'énoncé "*noyés dans un désert de passion*", le participe passé du verbe "*noyé*" représente l'idée d'errance, alors que le substantif "*désert*" renvoie à la sécheresse. Le sentiment d'amour du personnage comme réalité abstraite est comparé à une réalité concrète afin de transmettre la profondeur de ses passions à l'esprit du lecteur.

Tandis que la version gallanienne n'a dessiné aucune image pour cet amour, le traducteur n'a pas manqué de décrire le plaisir qu'éprouve ce marchand envers cette jeune dame.

L'ensemble des émotions et des élans du cœur causant par la suite des désordres et des agitations qui ont bouleversé la vie du marchand :

- « [...] wa qa3adtu fi as-suqi ilâ mâ ba3da al-3aṣri wa **ána gâibo ál-3aqli** wa qad taḥakama lḥobbu 3indi »  
La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.100.
- « [...] Or, un jour que j'étais là, **abimé dans mes pensées** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.235.
- « [...] je demeurai longtemps dans un trouble et dans un désordre étranges » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.301.

Dans la version arabe, le personnage a perdu la raison "*wa ána gâibo ál-3aqli*". Cette pause descriptive est exprimée par une autre image métaphorique en faisant intervenir la créativité du second traducteur "*abimé dans mes pensées*". Il effectue par cette figure une désignation subjective et imaginaire, différente à celle du texte-source ; le participe passé "*abimé*" comme caractérisant, renvoie à l'idée de la mélancolie et du malaise survenu.

En dépit de l'élosion de l'image métaphorique, cette inquiétude paraît dans la version gallanienne plus explicite que dans les deux autres versions (la version arabe et la version de BENCHEIKH-MIQUEL) qui est expliqué dans cet énoncé "*dans un trouble et dans un désordre*", traduisant l'idée par un fait réel. L'élosion de la figure est conçue comme l'une des stratégies traductives que le premier médiateur utilise pour transposer l'idée de départ.

Dans l'exemple suivant, et afin de restituer le sens de l'énoncé métaphorique exprimé par le pourvoyeur envers le commandeur des croyants, les deux traducteurs ont choisi l'élimination de l'image :

- wa in kâna aḥabbu min ḥadithi **tahabu lanà arwâḥana** » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1,p.105.
- « [...] Si elle était merveilleuse que celle du dit bossu, le roi devrait **leur laisser la vie à tous** » BENCHEIKH, MI-QUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T<sub>3</sub>, p.231.
- « [...] Sir, dit-il ; je supplie votre majesté de suspendre sa juste colère, de m'écouter et de **nous faire grâce à tous** quatre, si l'histoire que celle du bossu [...] » GALLAND, *le petit Bossu*, T<sub>1</sub> P 310.

Dans l'énoncé-source " *tahabu lanà arwâḥana* ", l'image métaphorique désigne le sens de "sauver la vie". L'idée est traduite dans la seconde version par "leur laisser la vie à tous". Le traducteur, n'a pas repris le lexique littéral du texte-source, et il n'a pas choisi d'utiliser une équivalence en français, il a préféré exprimer l'idée d'une autre manière.

De même pour l'énoncé "nous faire grâce". Le premier traducteur choisi de restituer le sens du texte-source, tout en tenant compte des contraintes d'ordre stylistique et sémantique des deux langues. Il a procédé de telle manière à ce que l'idée du texte soit transmise aux lecteurs de son époque.

#### 2-4 L'innovation de la métaphore

Une autre stratégie est exploitée par nos deux médiateurs selon le sens du texte-source et les besoins stylistiques du texte traduit. C'est ainsi que dans les deux versions, les deux traducteurs font encore appel à leur créativité personnelle. Ils ont donc employé l'innovation comme moyen de traduction.

Le second traducteur ne lésine pas sur les moyens pour décrire l'amour fou du marchand éprouvé pour la jeune fille. Il propose une métaphore dans laquelle son cœur est attaché, jusqu'à la fin du marché, pour désigner la profondeur de son amour. Cette expression veut montrer que cet homme sait qu'il ne peut satisfaire son désir mais n'y renonçant pas, affiche ainsi sa détermination :

- « [...] wa qalbi muta3aliquun bihâ wa ḥarajtu âna ḥârîja as-suqi fi âṭarihâ » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1,p.105.

- « [...] Moi, le cœur accroché, **je vol sur ses traces** jusque hors du souk » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T<sub>3</sub>, p302.
- « [...] à ces mots, nous nous séparâmes, et je passai le lendemain **dans une grande impatience** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>1</sub>, P. 302.

Tout en faisant intervenir son imaginaire, l'auteur assimile ce personnage à un oiseau par l'évocation de l'un de ses qualificatifs " le vol d'oiseau". Cette désignation est en réalité une métonymie.

L'image ne peut que renforcer l'idée de sa faible personnalité qui s'attache à la beauté physique d'une jeune dame, au point de perdre sa raison et son équilibre mental.

Cette image métaphorique, qui renvoie à la poursuite de la jeune fille charmante, montre une divergence entre le texte arabe et sa traduction française ; du fait que, dans ce premier l'évènement est relaté par une réalité, alors que dans le second, l'auteur utilise cet effet de style par l'emploi d'une caractérisation imaginaire du personnage afin de révéler cet amour.

À son tour, GALLAND retrace, cet évènement par "*une impatience*" sans pour autant utiliser cette figure. Il a juste fait appel au simple respect des principes de bienséance.

## 2-5 L'élision de la métaphore

Bien évidemment, il existe des cas où il ne peut y avoir d'équivalence entre l'arabe et le français. Certaines situations n'ont pas d'analogue dans la langue française, soit parce que la langue française n'a pas de situation identique ; soit parce que les points de vue sont différents. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'élision métaphorique révèle des choix énonciatifs des deux traducteurs liés à des contraintes d'ordres linguistiques et culturels.

Nous mettons l'accent dans la partie suivante sur la manière par laquelle se fait ce passage du texte arabe au texte français, nécessitant parfois le recours à une élision totale de la figure :

- « [...] fa qolto na3am wá3adtoho 3ala **ráasi aš-šahri** » La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T<sub>1</sub>,p.104.
- « [...] J'acceptai, pris rendez-vous avec lui pour **le début du moi** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T<sub>3</sub>, p230.
- « [...] je fus un mois sans le revoir, **au bout de ce temps-là**, je le vis reparaitre » GALLAND, *Le petit Bossu*, T<sub>1</sub> P 295.

Afin de reprendre l'idée de l'expression idiomatique arabe "*ráasi aš-šahri*", le second traducteur a opté pour une éliision de la métaphore en remplaçant cet énoncé par un autre " *le début du mois*", constitué d'un ensemble d'unités de sens, tout en gardant le même contenu sémantique. ECO l'explique ainsi : « *pour établir le signifier d'un signe, il est nécessaire de le remplacer par un autre signe ou un ensemble de signes et ainsi de suite.* ».<sup>122</sup> L'unité de traduction comportant une idée ou un signifié pourrait être désignée par un ensemble de signes, qui dans sa globalité ne comporte qu'un seul choix sémantique. C'est l'idée que GALLAND s'octroie lors de l'élaboration de son œuvre alors que MIQUEL et BENCHEIKH ne l'adoptent que quand ils y sont contraints.

Sur le plan sémantique, l'énoncé interprété par le second traducteur pourrait être plus proche à l'idée du texte-source que de celui de l'énoncé gallanien, du fait que "*au bout de ce temps-là*", ne prend pas forcément le sens de début du mois. Dans ce cas, c'est par nécessité traductive que l'image est élidée dans les deux versions. Ce choix de traduction est justifié par la non-existence des équivalents français. Les deux auteurs se voient donc contraints pour conserver l'effet stylistique figuré dans la version arabe.

Si le français et l'arabe ne partagent pas une même grammaire, ils ne partagent pas davantage une même rhétorique. Les traducteurs ont d'abord procédé par la compréhension de l'énoncé-source puis par la formulation de l'image à l'aide d'un vecteur linguistique nouveau, chacun à sa manière.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « [...] fa áwqafat albaġlata 3ala **ráasi as-suqi** [...] » La version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.175
- « [...] Elle fait arrêter sa bête à **l'entrée de la halle** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.233.
- « [...] Une dame passa **près de la porte** et s'arrêta [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.312.

L'énoncé métaphorique "*ráasi as-suqi*" comme structure orale familière, prend l'idée de "*à l'entrée du marché*". Cette image demeure spécifique à la culture orientale. Elle est expri-

---

<sup>122</sup>ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit.p.106



mée par un énoncé littéral "*l'entrée de la halle*", cependant la version gallanienne n'a repris, ni le procédé stylistique, ni l'idée exprimée.

Dans ce cas, la difficulté de la traduction de certaines formes métaphoriques est présente car il s'agit d'un texte littéraire écrit dans deux langues culturellement différentes. À chaque fois que le second traducteur trouve des difficultés à restituer une réalité culturelle spécifique au texte arabe, il opte pour une élisio n totale de cette image afin de reprendre l'idée du texte-source :

- « [...] fa qolto laho ta3ala fi waqti al-ğorubi qâla : **3ala ar-raási** » La version arabe, *al-ħayato wa al-aħdabo*, T1, p.101.
- « [...] tu reviendras me prendre ici demain matin, très tôt ! **Au nom de Dieu !** répondit l'ânier » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le tailleur, le Bossu et le juif*, T3, p.23.
- « [...] en lui recommandant de bien remarquer la maison ou il me laissait et de ne pas manquer de m'y venir prendre, le lendemain matin, pour me ramener au khan de Mesrou r » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.303.

Une divergence entre la version arabe et la traduction de l'énoncé métaphorique de l'expression idiomatique est notable dans l'exemple "*3ala ár-raasi*" contenant le substantif "*raási*" (tête). Ce dernier est repris fréquemment pour établir diverses images métaphoriques (*3ala ár-raasi*, *raási as-suqi*, *raási aš-šahri*). Nous notons un changement du plan discursif au niveau de la première version ; l'expression est en fait rendue par un narratif.

Dans ce cas de figure, l'énoncé arabe prend le sens d'obéissance, alors que sa traduction littérale "*sur la tête*", prête à confusion, car l'idée n'est pas reprise dans la culture française. Cette traduction désigne un contresens trahissant ainsi la compréhension d'une partie du texte traduit.

À cet égard, le problème de la compréhension globale du texte est apparent et il réside dans la méconnaissance des significations des lexies et de la syntaxe du texte-source. La raison pour laquelle le premier traducteur opte pour une élisio n de l'image métaphorique. Ceci est expliquée par le manque de références culturelles, comme le montre ECO : « [...] *le problème de références du texte original [...] c'est-à-dire comme acte linguistique par lequel, le*

*sens des termes employés étant reconnaissable* »<sup>123</sup>. Sinon, l'unité sémantique sera détruite et son sens sera ainsi perdu. Or, une traduction satisfaisante doit interpréter le sens du texte original et sauvegarder suffisamment le sens sans le contredire.

À cause de ce problème de références lié aux contraintes d'ordre culturel entre les deux civilisations, le traducteur ne peut restituer à la fois la forme et le fond de l'énoncé idiomatique du texte-source.

Dans ce texte, le second traducteur emploie l'expression "Au *nom de Dieu*" pour exprimer l'obéissance de l'ânier. L'énoncé est lié au lexique religieux.

Comme nous l'avons vu dans l'exemple de l'obéissance de l'ânier, nous verrons dans le passage suivant la description désignant la patience du portefaix. C'est une autre disparité relevée entre le texte original et sa traduction

Soit l'exemple ci-dessous :

- « [...] wa law kâna ġayroho *mâ tawala ruħaho 3alaynâ* wa mahmâ jââ 3alaihî aġrimoho minho ». La version arabe, *alħammâlo wa al-banâto*, T<sub>1</sub>, p.34.
- « [...] mes sœurs dispensons- le, car vraiment, il ne s'est pas épargné pour nous aujourd'hui, **et tout autre que lui aurait perdu patience** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T<sub>3</sub>, p.16.
- « [...] Mes chères sœurs [...] je vous assure que sans **sa bonne volonté**, sa légèreté et son courage à me suivre je n'aurais pu venir à bout de faire tant d'emplettes en si peu de temps » GALLAND, *Les trois calendres*, T<sub>1</sub>, pp.80- 81.

L'image métaphorique qui sert à décrire la patience du portefaix dans le texte arabe "*tawala ruħaho 3alaynâ* " est rendue, dans la deuxième version, avec une expression non métaphorique tandis que la version gallanienne préfère l'énoncé "*sa bonne volonté*". L'expression est d'un registre soutenu alors que son analogue arabe appartient à un usage familier de la langue.

Dans la seconde version, l'énoncé "*aurait perdu patience*", représente néanmoins l'idée évoquée dans le texte-source. Le traducteur a repris le même sens visé à travers cette allusion.

---

<sup>123</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit, p. 178.

Après toute cette réflexion et cette analyse, nous dirons que la traduction des images métaphoriques dans les exemples étudiés nous a permis de dévoiler des contraintes soulignant la difficulté que rencontre le second traducteur afin de restituer et de conserver le sens du texte-source, ces difficultés viennent du contenu et du contexte culturel spécifique à la civilisation orientale.

L'analyse de ces passages nous a permis aussi de constater que la traduction des comparaisons et des métaphores vers le français se passe rarement sans pertes stylistiques.

Nous déduisons également que les deux traducteurs n'ont pas emprunté les mêmes procédés pour traduire les images rhétoriques qui apparaissent dans le texte arabe.

De tout ce qui précède, nous notons que ce sont les lecteurs qui actualisent et revalorisent le sens. Pour que l'effet stylistique puisse être perçu et apprécié en langue française par le lectorat, la démarche doit être enrichie et repensée.

---

# **Chapitre V**

**La traduction des effets de voisinage**

---

L'examen des figures de style ne peut être séparé des espaces contextuels et référentiels ni des instances syntaxiques et grammaticales dans la mesure où les lieux d'énonciation déterminent souvent les choix des constructions prosodiques et stylistiques. Dans ce même ordre d'idée, nous serons amenées à identifier de nouvelles formes stylistiques employées dans le texte-source et à interroger leur traduction tout en questionnant leur parcours.

Nous tenterons dans le présent chapitre d'analyser d'autres figures qui, la plupart du temps, trouvent leur essence dans les relations de contact et de voisinage. Citons entre autres, la périphrase, la synonymie et le pléonasma.

Notre objectif est de mettre en relief les stratégies langagières du texte de départ et les procédés de traduction en rapport avec la transposition des effets de style. Il s'agira de voir si les deux médiateurs ont préservé les contours sémantiques du texte-source ou non.

Pour y parvenir, nous allons suivre le processus traductif adopté lors du passage de la version arabe comme texte-source, aux deux versions françaises comme textes d'arrivée ; tout en comparant les deux versions. Cette démarche nous permet de mettre au jour les procédures et les mécanismes mobilisant et prenant en charge les différentes dispositions syntaxiques et sémantiques afin d'obtenir un texte plus ou moins proche à celui de départ. Nous aborderons d'abord les structures périphrastiques et les modalités de leur traduction.

### **1-La traduction de la périphrase**

Dans la langue parlée ou dans la production écrite, le mode de désignation des réalités linguistiques emprunte parfois le procédé de la paraphrase d'un mot simple ; c'est-à-dire l'expression en une phrase du sens d'un seul mot. Cette tournure langagière est appelée, en stylistique, la périphrase. Elle : « *consiste à remplacer le mot propre par une expression détournée désignant la même réalité* »<sup>124</sup>. Certains mots sont désignés, par cette figure de voisinage, d'une façon détournée. Un mot seul est remplacé par toute une expression ce qui permet de donner à lire avec une certaine aisance des expressions complexes ou peu com-

---

<sup>124</sup> BACKRY, Patrick, *Les figures de style*, Op.Cit. p.143

patibles avec l'espace-cible. Cette figure est assez fréquente dans le mode d'expression du texte-source. Ce point est justement consacré à l'analyse de cette tournure ou formule singulière figurée dans le texte arabe, confrontée à son emploi dans le texte en français. La périphrase est une aubaine, une sorte de masque qui permet de réadapter un mot dont il est peu aisé de rendre le sens. Nous essayerons de décrire les procédés auxquels recourent les deux auteurs dans leur traduction.

### 1-1-La traduction littérale de la périphrase

La périphrase est une figure de style qui donne à cerner une réalité lexicale par une sorte d'explication à la limite d'une construction métalexicale ou métalinguistique. Nous verrons à travers les exemples que nous venons d'étudier comment l'expression détournée ou la périphrase, dans la version de BENCHEIKH-MIQUEL, est rendue par une traduction relativement littérale. Alors que dans la version gallanienne, l'image n'est rendue que par interprétation libre. Les traducteurs recourent à cette entreprise surtout pour réadapter-réactualiser la réalité linguistique et sémantique. C'est une sorte de jeu de contextes ou de formulation à l'écoute des bruissements de la réception.

Soit l'exemple ci-après :

- « [...] fa lammâ samiza **almaliko** hâdihi al- ħikâyata tazajjaba wa aĥadaho aṭ-ṭarabo wa 'amara an yak-toba dâlika bima'i ad-dahabi. wa qâla lil-hoduri [...] fa qâla **almaliko** ħaditnâ bimâ zindaka, fa qâla an-naṣrânîyo : iṣlam yâ **malika az-zamâni** ». La version arabe, *al-ĥayato wa al-aĥdabo*, T1, p.97.
- « [...] Cette histoire étonna et charma si fort **le roi** qu'il la fit enregistrer à l'encre d'or. Puis il dit à l'assemblée [...] le chrétien alors s'avança et répondit : - **Roi du temps**, je te conterai » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, Bossu et le Juif*, T3, p.213.
- « [...] Ce qu'il savait de l'histoire du bossu. **Le sultan** la trouva si singulière, qu'il ordonna à son historiographe particulier de l'écrire [...]. Le marchand chrétien après s'être prosterné jusqu'à toucher la terre de son front, prit alors la parole : « **puissant monarque**, dit-il » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.294.

La locution périphrastique de la version arabe "*malika az-zamâni*" est constituée d'un substantif à l'accusatif<sup>125</sup> "*malika*" suivi d'un datif<sup>126</sup> "*az-zamâni*". L'ensemble n'est que le résultat

<sup>125</sup> Le complément direct, l'attribut de la phrase nominale, introduite par Laysa ou Kana ou les « sœurs » de Kana ou les sœurs de « Laysa », le complément de manière, les mots placés après un interrogatif

<sup>126</sup> Il est relatif au complément d'objet indirect

tat d'une simple combinaison nominale. L'expression comporte une visée amplificatrice ; elle est plus noble, plus puissante que le mot simple "roi" et peut même prendre le sens de "sultan" c'est-à-dire le souverain de l'empire. Se pose ainsi au traducteur le problème du contexte culturel et des éléments référentiels. L'équivalence est relative, elle exclut toute fidélité. Par conséquent, le sens est traversé par les contours culturels et sociologiques.

L'image a été littéralement rendue dans la seconde version "roi du temps". La tournure est employée ici pour désigner la monarchie, la hiérarchie et le rang. Cette modalité de désignation dévoile le mode relationnel entre un simple citoyen et son monarque dans la tradition arabo-musulmane et informe ainsi sur l'importance des aspects culturels et des jeux identificatoires.

Sur le plan syntaxique, l'énoncé n'est en réalité qu'une expansion nominale du substantif "roi". Les mots qui la composent appartiennent bien au même champ sémantique que le terme remplacé, comme ils gardent le même ordre de l'énoncé arabe. L'analyse ontologique donne à comprendre la place du souverain dans la réalité arabe et les différences au niveau de la hiérarchie politique. GALLAND a rendu l'énoncé par interprétation libre "puissant monarque". L'expression ainsi amplifiée comporte une idée redondante par l'emploi de l'épithète "puissant" qui ne reprend que l'idée de son substantif, "monarque". L'adjectif "puissant" singularise le titre en en faisant une sorte d'élément tyrannique.

Dans un autre cas de figure, l'expression périphrastique est rendue autrement ; plusieurs variantes sont présentes, notamment dans la désignation du "roi des croyants". Dans de nombreux endroits du texte, il est fait mention d'autres appellations qui d'ailleurs, correspondent au contexte discursif :

- [...] yâ **'amira al-muminina** inna al-zabda wa mâ malakat yadoho lisayidihi » La version arabe, gânim bnu ayyûb, T1, p.179
- [...] - **commandeur des croyants**, l'esclave et tout ce qu'il possède sont entre les mains de son maître » BENCHEIKH, MIQUEL, Ayyûb, Ghânim et Fitna, T1, p.181.

- [...] - **commandeur des croyants**, répondit le jeune marchand, l'esclave n'a point d'autre volonté que celle de son maître de qui dépendent sa vie et son bien» GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.111.

Dans l'énoncé-source "*Amira al-mominina*", l'expression périphrastique prend le sens de celui qui détient le pouvoir absolu des musulmans. Le vocatif<sup>127</sup> arabe "*amira*" prend en français le sens de "*prince*" et le datif "*al-muminina*" signifie en langue d'arrivée "les croyants". L'ensemble donne "*le prince des musulmans*". Donc ici, l'homme noble est désigné par son rang sociopolitique.

Le détour qu'effectue cette périphrase pour désigner ce nom aboutit, en effet, à une expression plus étendue. Elle est littéralement rendue par l'énoncé "**commandeur des croyants**"; formule par laquelle le roi a été nommé d'une simple combinaison nominale, lui accordant une grande puissance.

L'énoncé comporte aussi un effet de sonorité comme forme stylistique par l'alternance des deux phonèmes /k/ /r/. Cette formule finit par devenir un véritable cliché car nous pouvons la retrouver dans d'autres contextes du recueil.

De la même façon que l'auteur-source, GALLAND a désigné le roi par "**commandeur des croyants**"; expression reprise, nous l'avons vu, par le second traducteur. La désignation des personnages, comme l'illustrent les exemples précédents, est d'emblée périphrastique. Son usage est récurrent tout au long des différents micro-récits comme l'atteste aussi l'exemple ci-après :

- « [...]yosammâ gânim **bnu ayub al-mutayamo al-maslubo** » La version arabe, *gânim bnu ayyûb*, T1, p161
- « [...] il s'appelait Ghanim, **fil d'Ayyûb, al-Mutayyam, al-Maslûb** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.181.
- « [...] le fils fut d'abord appelé Ganem, et depuis surnommé **l'Esclave d'Amour** » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p67.

Au niveau de l'énoncé de départ, l'expression figurée immédiatement après le nom du personnage garantit une désignation périphrastique. Dès lors, nous saisissons chez le traducteur un souci de clarté. Le nom propre "*Ganem*" est suivi du nom "*Ayyûb*" comme le nom de

<sup>127</sup> Son rôle est de dénoter l'interpellatif



son père. Ce dernier précise davantage son identité. Il est identifié par deux qualificatifs suivant deux épithètes juxtaposées. La première "*almutayamo*" révèle son amour, alors que la seconde "*al-maslubo*" décrit son mépris, son manque. Cette traduction montre à quel point les traducteurs même pour les noms sont obligés de faire une sorte de va-et-vient entre le moment-source et l'instant de la traduction pour pouvoir trouver des équivalents acceptables.

Ce n'est que par cette formule que nous pouvons encore résumer l'histoire racontée. Elle pourrait être aussi interprétée comme anticipation de la suite des événements. Cette triple périphrase constitue dans sa totalité une expansion nominale. Elle fonctionne comme une simple expansion, une réalité catalytique. Sa suppression n'a pas une grande incidence sur le discours ni sur la narration. Dans la traduction, il y a pour paraphraser l'idée de Roland BARTHES, ce qu'on appelle les « noyaux » qui sont fondamentaux et les « catalyses » qui sont moins importants dans la construction du sens.

Nous assistons à travers l'usage de cet effet de style à une sorte d'expansion du discours littéraire. Cette formule a été littéralement transcrite dans la seconde version "*fil d'Ayyûb, al-Mutayyam, al-Maslûb*". L'usage de formules ambivalentes caractérise les deux traductions et permet de remplir un vide, de donner du sens aux noms qui perdent leur neutralité.

Cependant, au niveau de la version gallanienne, la désignation du personnage, comporte une proposition nominale "*l'esclave d'amour*". La formule est investie de sens. L'association métaphorique "esclave d'amour" transporte le récepteur dans un univers affectif sinon teinté du sceau de l'amour. Le traducteur reprend l'idée du texte de départ de façon métaphorique. Dans ce cas, le personnage est comparé à un esclave et le sentiment d'amour est conçu comme motif. La dénomination est rendue par une structure à la fois périphrastique et imagée. Nous estimons ici que l'usage de la métaphore est un enrichissement du texte original, bien qu'elle reprenne d'une façon paraphrastique l'idée-source.

En outre, la désignation périphrastique n'est pas toujours gratuite et non nécessaire. Elle participe de la détermination du sens. Elle peut aussi confirmer une réalité comme préciser un lieu ou identifier une personne. C'est dans cet ordre d'idées que l'auteur adopte la for-

mule pour être fidèle à l'expression calquée de l'enseignement évangélique du monde juif, comme l'atteste l'exemple ci-dessous :

- « [...]fa qâla yâ lilzazizi yâ lilmawla wa al-zašri kalimâti ya li-hâruna wa **yušaza ibna nuni** ka-'anni zatar-to fi al-mariđi » La version arabe, *al-hayato wa al-ađdabo*, T1, p.94.
- « [...] Il cria : oh ! par Esdras, par Moïse, par les dix commandements, par **Josué, le fils de Noun** ! on dirait bien que j'ai heurté ce malade » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.207.
- « [...] De ce spectacle, qu'il invoqua Moïse, Aaron, Josué, Esdras et tous les autres prophètes de sa loi [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.288.

En appelant au secours, le médecin juif invoque le Bon Dieu en usant de cette expression "*ya zaziz ya mawla*", puis cite les dix commandements "*wa al-kalimati al-zašri*" et des noms des prophètes "*hâruna, yušaza ibna nuni*". Le nom propre prend ici la place d'un énoncé explicatif. La structure crée ainsi une désignation périphrastique. Celle-ci réglerait le problème de la communication et de l'adaptation-réactualisation du propos. Dans ces conditions, la périphrase est nécessaire pour permettre le passage de cultures et pour simplifier l'étrangéité du texte et de l'univers-source. Sur le plan syntaxique, l'expression est littéralement traduite au niveau de la seconde version "*Par Josué le fils de Noun*". La formule périphrastique désigne sans ambiguïté le nom du Prophète. Le choix des mots et leurs structures semblent inspirés par la tradition juive ; l'auteur-source étale une image propre à ce peuple.

Cependant, la formule est rendue dans le texte de GALLAND par le discours indirect libre "*qu'il invoqua Moïse*". Le discours narrativisé a été repris par le narrateur de l'histoire c'est-à-dire, le tailleur et non pas dans la bouche du personnage lui-même, qui est le médecin juif et sans aucune trace d'une structure périphrastique. Sa traduction jusqu'ici est libre. Le traducteur prend certaines libertés même dans cette propension à employer le style indirect libre. Ce qui s'expliquerait peut-être par ce désir de faciliter la communication.

Dans un nouvel exemple, le choix de certaines lexies et leur singulière combinaison exprime la manifestation de l'auteur-source, illustrant le mode de pensée du monde oriental :

- « [...] islam anani min awlâdi al-mušili wa **kâna li wâlidon qad towofya abuhu** wa hallafa zašarata awlâdin dokurin » La version arabe, *al-hayato wa al-ađdabo*, T1, p.109.
- « [...] je suis, sache le, un enfant de Mossul, **le père de mon père** laissa, quand il mourut dix enfants mâles » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.244.

« [...] mon père vivait à **Bagdad**, où je suis né [...] à sa mort j'eus besoin de tout économie » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.312

L'expression périphrastique "*kana li wâlidon qad towofya abuhô*" est une modalité de désignation qui révèle des relations paternelles entre "*fils, père et grand-père*". Ces détails apportent de nombreux renseignements sur le secret qui est derrière la fortune du personnage. Puis il raconte d'une manière plus détaillée l'histoire en relatant la succession des événements. Dans les deux traductions il y a l'imparfait et le passé simple, temps du récit ; mais la construction phrastique de BENCHEIKH-MIQUEL est marquée par l'interpellation du narrataire à travers ce type de formules "*sache-le*". L'énoncé, faute d'une présence périphrastique, peut se caractériser par une certaine ambigüité qui dénaturerait le sens. Le marchand déclare la mort de son père de façon implicite en disant "*kâna li wâlidon*". Puis celle de son grand père de façon explicite "*towofia abuhô*" ; tout en gardant l'ordre de fait.

Si l'ambigüité marque le discours de GALLAND, la version de BENCHEIKH-MIQUEL cherche à être la plus objective possible en empruntant le terrain sinueux de la littéralité "*le père de mon père*" ; créant une sorte de dissemblance de sens par rapport à l'énoncé-source car il comporte l'idée de la mort de son père. Il ne reprend qu'une partie de l'idée du texte de départ. Le choix du médiateur déterminerait les sélections prosodiques participant de la mise en œuvre des éléments sémantiques du texte traduit.

Au niveau du texte gallanien, l'énoncé "*mon père à sa mort*" ne reprend pas le même sens de l'énoncé-source. Le traducteur a, en fait, éliminé l'idée du "*grand-père*" à laquelle renvoie la formule périphrastique. L'élimination pourrait être saisie à la fois comme perte stylistique et sémantique. Mais dans la même version, la locution périphrastique se trouvera employée dans l'énoncé "*Bagdad, où*". Le nom de la ville est immédiatement remplacé par l'adverbe du lieu, créant une redondance de sens.

La traduction relativement littérale des éléments morphosyntaxiques et lexicaux qui décrivent certaines habitudes langagières des citoyens du monde oriental préserve l'idée de départ et transmet avec plus de fidélité le sens-source, alors que la version gallanienne semble moins fidèle, n'hésitant pas à user d'extrapolations et d'un certain nombre d'expansions convoquées pour donner à lire le contexte ou les situations considérées comme peu ou-

vertes à la traduction en français. La périphrase facilite la compréhension et mais permet au locuteur de transmettre un discours idéologique particulier, notamment dans cette traduction de GALLAND. Ce type d'expression suscite la présence de redondances, notamment au niveau du sens, des personnages et de leurs relations personnelles et des événements relatés.

- «... fa lammâ *kabirto wa balaġto mablaġa ar-rijali*... ». La version arabe, *al-hayaġo wa al-aġdabo*, T1, p.109.
- «... *arrivée à l'âge d'homme*... ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.245.
- « ...repartit le convive qu'il était un marchand de Bagdad... ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.316.

L'auteur-source emploie un long énoncé "*balaġto mablaġa ar-rijali*", juste pour indiquer l'âge adulte du marchand. Le détour qu'effectue la forme périphrastique pour désigner cet état de fait, aboutit à une expression plus étendue, redondante. Car seul le verbe "*kabirto*", prend le sens de "*je suis grandi*". Ce dernier est suivi d'une proposition verbale coordonnée par la particule "*wa*" et qui reprend l'idée du verbe prés-cité de façon périphrastique "*balaġto mabliġa ar-rijali*". La formule est donc non nécessaire. Elle est, en fait, expansive. Nous constatons que cette redondance est une marque d'oralité du texte de départ.

Pour sa traduction, la formule est rendue dans la seconde version, par son analogue française "*Arrivé à l'âge d'homme*". L'énoncé est elliptique ; il est, en fait, sans antécédent. Dans ce cas la figure n'est plus facultative mais nécessaire dans la mesure où elle assure la suite de l'histoire. GALLAND évite les écarts stylistiques et sémantiques et prend le parti de faire abstraction de cette formule.

En l'occurrence, l'auteur-source opère une greffe de structures périphrastiques afin d'amplifier l'idée qu'il voulait évoquer à travers son choix des lexies et leurs structures possibles. La seconde version à son tour nous permet de lire une diversité de choix de traductions de cette tournure.

Un mot apparemment simple "*tuer*" a été différemment apprécié par les traducteurs. Il y eut plusieurs variantes dans la seconde version à savoir "*périr sans recours*", "*ma tête va voler*", "*couper le cou*". Ce qui atteste la diversité de choix de traduction d'une même unité

traductive. Mais paradoxalement, chaque formule met en œuvre une enveloppe sémantique particulière.

Soit l'exemple suivant :

« [...] wa in inkašafa amroka **ḍoribat raqabatoka** » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.107.

• « [...] si l'on te découvre, **elle te fait couper le cou** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.237.

• « [...] mais surtout soyez discret, car **il y va de votre vie** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.316.

Dans le texte-source, nous comprenons le risque que prend le personnage-héros "*ḍoribat raqabatoka*". L'expression périphrastique décrit une image aussi horrible "*ḍoribat raqabatoka*". Le prix de l'aventure est tellement cher qu'il rend l'accès au palais inaccessible, voire impossible. Le traducteur est appelé à donner à lire l'horreur, l'inadmissible, mais aussi les risques inhérents à une telle expérience. L'image est littéralement rendue dans la seconde version "*te fait couper le cou*". L'énoncé verbal est employé juste pour remplacer le verbe "*tuer*". Nous dirons donc que c'est une sorte d'expansion du discours.

GALLAND quant à lui, a paraphrasé la formule et obtient, par conséquent, une nouvelle expression périphrastique "*y va de votre vie*". L'énoncé est rendu de façon métaphorique, révélant le sens de "*la perte de vie*", bref l'idée de *la mort*. Donc sa traduction reste toujours moins fidèle au texte de départ.

Dans cette histoire, le marchand qui a pris le défi de la mort juste pour voir la favorite de Zobayda, n'a même pas demandé son adresse au début puisqu'il a été tellement bouleversé par l'effet de son amour :

• « [...] wa aḥadato lahâ jamiza mâ ṭalabatho wa kâna tamano dâlika hamsato âlâfi dirhamin wa nâwalto al-ḥâdima jamiza dâlika fa aḥadaho al-ḥâdimo wa dahaba ilâ as-suqi fa qaddamu lahâ al-baġlata fa rakibat wa lam tador li **min âyna hia** » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.116.

• « [...] J'allai lui chercher tout ce qu'elle avait demandé, le tout pour un montant de cinq mille dirhams, je remis les achats au serviteur [...] et **je ne lui avais pas demandé où elle habitait** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.234.

• « [...] Il m'avait tellement troublé l'esprit, que je n'avais pas pris garde qu'elle s'en allait sans payer et puis je ne lui avais pas seulement demandé qui elle était, ni **où elle demeurait** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.313

L'expression "*min áyna hya*" évoque l'idée de l'ignorance de l'adresse de la favorite et forme une structure périphrastique qui révèle le registre familier du texte de départ. Le choix de ce niveau de langue est l'expression du style manifesté par l'image de l'intention communicative de l'auteur-source. Elle est ici dévalorisante car le recours fréquent aux périphrases est parallèlement un appauvrissement du lexique.

Sur le plan stylistique, l'énoncé est rendu, au niveau de la seconde version, par une expression analogue "*d'où elle était venue*". La formule a été préservée. Hormis, d'un point de vue morphosyntaxique, nous pouvons noter, une simple dissemblance, par le rajout du participe "*venue*". Ce dernier prend le sens du verbe arabe à l'accompli "*já-át*".

Dans son texte, GALLAND a aussi opté pour une structure périphrastique "*où elle demeurait*". L'énoncé désigne clairement sa demeure. Son usage confère au texte une dimension orale. L'oralité est essentielle, travaillée par les jeux de l'imaginaire et des bruissements de la culture populaire.

Dans un autre cas de figure, l'auteur-source fait encore usage de la construction périphrastique, insistant sur l'aspect émotionnel du personnage ; réalité éprouvée dans l'histoire du marchand. Le lecteur doit trouver l'expression simple qui se cacherait derrière cette périphrase, donnant à saisir le contexte dans lequel apparaît la figure, facilitant la réception :

- « [...] qâla ya sayidati irḥami **asira hâwaki** wa **man qatalatho zaynâki**, konto salima al-qalbi lawlaki »  
La version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.170.
- « [...] gentille dame, aie pitié du **prisonnier de ton amour** ! cet homme que **tes yeux ont tué** aurait le cœur en paix s'il ne t'avait pas vue» BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.198.
- « [...] traitez moi de grâce, comme **votre esclave**, je le suis, et je cesserai jamais de l'être »GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.79.

C'est bien sur des relations métaphoriques que repose cette périphrase "*asira hawâki*". La locution nominale constituée d'un substantif à l'accusatif "*asira*" suivi d'un autre au cas datif "*hawâki*" étale une image de l'amour du marchand pour la jeune dame et son admiration de sa beauté physique. L'usage du mot "*tuer*" prend ici une dimension symbolique et métaphorique. Ainsi, les yeux "tuent" l'amoureux. L'association "*yeux*" et "*tuer*" apporte une

consonance particulière "*wa man qatalatho zaynâki*". L'expression est employée dans son sens figuré pour dire combien son amour est fort.

Pour sa traduction, le second médiateur a rendu littéralement l'énoncé "*prisonnier de ton amour*". Il emprunte aux poètes cette métaphore qui lui permet de rendre le sens du texte initial. Le terme "*prisonnier*" est métaphorique. Mais c'est juste au sens figuré du terme que nous pouvons ainsi concevoir cette idée. Tandis que l'expansion nominale "*ton amour*" n'est que le motif de sa condamnation. L'image est aussi touchante, impressionnante. Elle permet de provoquer dans le discours, l'idée de condamnation. Dans le texte de GALLAND, la structure périphrastique est rendue par un comparant "*votre esclave*" et son comparé qui est le pronom "*moi*". La formule dans son ensemble ne reprend pas littéralement le sens du texte-source.

À chaque fois, l'auteur-source accorde un rôle prépondérant à la structure périphrastique quand il décrit l'état d'âme des personnages ou lorsqu'il songe encore à leurs réactions.

Soit le nouvel exemple suivant :

- « [...] fa qâlat laho wa 'allahi ya sayidi wa **nura zayni**, anâ wa allahi laka zâšiqaton wa bika motazaliqaton wa inani aẓrifo annaka la tašilo ilaya » La version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.170.
- « [...] Par Dieu, seigneur, **lumière de mes yeux**, Je t'aime je le jure et je suis sûr de ton cœur, mais je sais que je ne serai jamais à toi » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.198.
- « [...] Tourmente, qui de son côté, entraînée par son penchant, lui avoua **qu'elle n'avait pas moins d'amour pour lui qu'il n'en avait pour elle** » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.81.

La locution périphrastique évoquée par la jeune dame "*nura zayni*" pour dire "*mon seigneur*"(sayidi) renforce le sentiment d'amour entre les deux personnages amants. L'expression est littéralement rendue dans la seconde version "*lumière de mes yeux*". Les mots qui composent la locution n'appartiennent pas au même champ sémantique que le terme remplacé "*seigneur*". L'énoncé est utilisé dans son sens figuré, reposant donc sur des relations métaphoriques. Cette figure a une visée amplificatrice. L'expression est plus douce, plus puissante que le mot simple "*saydi*".

Dans son texte GALLAND ne se contente pas de rendre littéralement l'idée de départ. Ce n'est que par interprétation libre qu'il traduit ce sentiment d'amour entre les deux person-

nages. Il n'a repris l'idée de départ que par un discours libre. Cette suppression est conçue encore une fois comme l'expression d'une faille stylistique et sémantique.

Nous assistons encore une fois à cette « *désignation indirect et descriptive d'un référent en plusieurs mots. Suivant le contexte, elle a une fonction d'amplification [...]* »<sup>128</sup>. Parfois ces désignations prennent un volume plus ou moins ample dans les situations ordinaires. Les dames, par exemple, comme personnages des histoires racontées, ont été désignées à l'aide de ces expressions périphrastiques. Elles ont été identifiées par leurs maîtres "*la favorite du calife*" pour parler de "*kut al-kulûb*"; par leurs pères "*la fille d'Ayyûb*" pour "*Fitna*".

Soit l'exemple représentatif suivant :

« [...] fa qâla ina hâdihi aṣṣabiyata rab-bath â s-sayda **Zubayda, Zawjato hârûna ar-rašîdi** » la version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.107.

- « [...] Cette fille a été élevée par dame **Zubayda, l'épouse du Calife** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.236.
- « [...] elle est favorite de **Zobéde, épouse du Calife** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.315

Dans cet exemple, le nom propre "*Zubayda*" est immédiatement expliqué dans le texte. La structure forme ainsi une désignation périphrastique "*Zawjato hârûna*". L'expression est le résultat d'une simple combinaison nominale du substantif "*Zawjato*" (la femme) et du nom propre "*hârûna*". Son rôle est de démontrer que la dame Zubayda est d'un rang supérieur. La fonction suggère une certaine notabilité et un certain prestige.

L'expression périphrastique ne semble pas être fidèlement rendue au niveau des deux versions. Le nom propre "*hârûna*" est remplacé par le nom commun "*calife*". Ce choix de tournure pourrait être justifié par des raisons d'ordre culturel puisque : « *quelque fois, le traducteur fait intervenir les connaissances qu'il partage avec l'auteur. Dans d'autres cas ce sont les faits non-linguistiques qui entrent en jeu* »<sup>129</sup>. Dans cette situation le médiateur sait perti-

<sup>128</sup>FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2007, p.73.

<sup>129</sup> MIRZA, Fatemeh, TEHRANI, Ebrahim, 1953. « Le mécanisme du processus de traduction ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, N 218, pp.53-64 [en ligne]. <http://docplayer.fr/39388496-L-approche-interpretative-dans-la-traduction-vers-une-langue-etrangere.html> consulté le : 4-10-2017



nemment que la préservation du terme de départ crée des détours de sens dans son texte d'arrivée et risque d'altérer la communication. La raison pour laquelle il opte pour un autre choix lui paraissant plus convenable.

Nous estimons que le premier traducteur n'a pas voulu partager les mêmes connaissances avec son auteur-source. Parce que le nom propre ici, ne renvoie à aucun sens chez un lecteur de son époque, alors que le second traducteur a tenté de reproduire la même structure. Donc, nous ne saurions trop recommander d'analyser les manières dont les deux traducteurs composent leurs textes et de les comparer au mode compositionnel du texte original. Il est clair que cette façon de faire détermine la mise en œuvre des structures syntaxiques et expliquerait les modes de traduction adoptés.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] fa 'arâda ân yanâma **falam yajiâho nowmon** [...] » La version arabe, *ghânim bnu ayyûb*, T1, p.162.
- « [...] pris qu'il fut entré les tombes, mais **il ne put trouver le sommeil** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.183.
- « [...] il **se coucha** sur l'herbe et fit tout ce qu'il put pour s'endormir mais l'inquiétude où il était de se voir hors de chez **lui l'empêcha** [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.71.

Durant son voyage, Ghanim n'avait rien trouvé où passer la nuit, il arriva très tard en ville, il ne put dormir, raconte l'auteur-source en ces mots "*fa lam yajiâho nawm*".

L'expression relève d'un registre familier. Elle pourrait être remplacée par "*lam yanâm*", en français "*il ne dormait pas*", ou "*il n'a pas pu dormir*", (*lam yastaṭi3 an-nawma*), expression d'un registre standard.

Le second traducteur choisit de rendre les mêmes unités lexicales, tentant de préserver le sens de l'énoncé-source "*il ne put trouver le sommeil*". Il a ainsi opté pour une construction syntaxique parallèle à celle du texte-source. Cependant GALLAND a totalement éliminé la figure. Il a opté par conséquent pour un lexique particulier et une syntaxe relativement recherchée faite de longues phrases.

## 1-2 La paraphrase de la périphrase

Afin de restituer cette figure, les deux traducteurs ont également opté pour une paraphrase explicative. Ils ont procédé, en fait, par une analyse lexico-grammaticale de l'énoncé périphrastique du texte-source.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] wa in kâna aḥabbo min ḥadithi **tahibo lanâ arwâḥanâ** » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.105.
- « [...] Si elle était plus merveilleuse que celle du dit le bossu **le roi devait leur laisser la vie à tous** » BEN-CHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur et le Bossu et le Juif*, T3, p.231.
- « [...] et de nous **faire grâce à tous** quatre, si l'histoire que je vais conter à votre Majesté est plus belle que celle du bossu » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.310.

La locution périphrastique "*tahiba lanâ arwâḥana*" par laquelle le marchand supplia le roi pour sauver la vie des accusés prend le sens littéral de l'énoncé français "*vous nous offririez nos âmes*". Le sens dans ce contexte est figuré. Pour sa traduction, le second médiateur a volontairement opté pour d'autres moyens linguistiques afin de restituer la même formule "*laisser la vie à tous*". Ce détour qu'effectue cette périphrase aboutit à une expression plus étendue, plus souple et davantage élégante que le mot simple "*pardonner*".

Dans la première version, la périphrase repose sur l'unité du sens des éléments constitutifs. L'équivocation de la formule "*faire grâce*" prouve le choix paraphrastique dans la traduction.

Le passage de la langue-source à la langue-cible, à travers les exemples choisis que nous estimons représentatifs, a eu l'avantage d'être soutenu par l'usage des formules périphrastiques qui ont évité l'opacité au niveau du sens. Pour ce faire : « *le traducteur doit dégager le contenu conceptuel des mots ; la connaissance du lexique de la langue est le moyen qui lui permet de vérifier individuellement la signification des termes de l'énoncé* ». <sup>130</sup>

---

<sup>130</sup>MIRZA, Fatemeh, TEHRANI, Ebrahim, 1953. « Le mécanisme du processus de traduction ». Recherches en langue et littérature françaises, N 218, pp.53-64 [en ligne]. <http://docplayer.fr/39388496-L-approche-interprétative-dans-la-traduction-vers-une-langue-étrangère.html> consulté le : 4-10-2017

En adoptant diverses stratégies, chacun des deux traducteurs a procédé d'une manière à expliquer le sens de l'expression périphrastique comme unité de traduction puis de la transférer en langue d'arrivée. En outre, l'interprétation de l'unité traductive comme ensemble d'unités corrélatives représentant, dans leur totalité, un seul choix sémantique, est étroitement liée à la maîtrise de la structure compositionnelle de la langue-source. Ceci nous permet de mieux justifier les choix des deux médiateurs. Le rapport à la langue est différent chez l'un et chez l'autre. Nous dirons que pour GALLAND, l'arabe c'est la langue de l'Autre, alors que MIQUEL et BENCHEIKH sont considérés comme des arabisants

Dans un autre cas de figure, la même structure périphrastique est rendue par d'autres formes expressives :

- « [...] qâla yâ hayaṭ in ḥadatani bi šaiy aẓjaba min ḥaditi álahḍabi **wahabto lakom arwaḥakom** ». la version arabe, *al-ḥiyato wa al-aḥadabo*, T1, p.113.
- « [...] si tu nous racontes quelque chose de plus étonnant que ce qui est arrivé à ce bossu, **je vous tiens quittes** de tout » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur et le Bossu et le Juif*, T3, p.255.
- « [...] je t'accorde ce que tu me demandes, répondit le sultan » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.310.

L'expression périphrastique "*wahabto lakom arwaḥakom*" est rendue, au niveau de la seconde version, par la formule "*je vous tiens quittes*". Les mots qui composent cette locution appartiennent bien au même champ sémantique que le terme "*libérer, ne pas accuser*" et non pas aux éléments qui composent l'énoncé-source "*je vous offre vos âmes*". Cette opération consiste en : « *un remplacement d'un matériau linguistique par un autre matériau linguistique appartenant à une autre langue* ». <sup>131</sup> Dans le sens, toujours, de garder l'idée de départ. Le traducteur ne reprend pas, par endroits, les mêmes éléments de l'unité de traduction préférant conserver le contenu de départ.

BENCHEIKH-MIQUEL tente d'être le plus fidèle possible à l'énoncé de départ en recourant parfois à des inventions lexicales et à des tournures syntaxiques particulières. Le niveau d'interprétation et de lecture du texte-source est primordial pour la réussite de la restitution de la forme et du fond de la figure suggérant la stratégie adoptée. Toute traduction est pri-

---

<sup>131</sup>C. CATFORD, *A linguistic theory of translation*, O. U. P. London, 1969. In : *Comprendre et traduire*, Op.Cit, p10

sonnière de la lecture qu'en fait le traducteur du texte. C'est à partir de sa formation et de ses lectures que s'opère la manière de traduire et, en partie, la construction du sens.

D'un point de vue sémantique, la nuance entre la formule originale et sa traduction est minimale mais aussi notable. Ainsi l'énoncé "*wahabto lakom arwahakom*" prend le sens de "*ne pas vous tuer*" ou bien "*sauver votre vie*". Alors que sa traduction, au niveau de la seconde version "*je vous tiens quittes*" comporte l'idée de "*ne plus vous accuser*", et non pas forcément "*ne pas vous ôter la vie, vous tuer*". La variabilité lexicale détermine la dimension sémantique. Dans les deux textes-cibles apparaissent des constructions lexico-syntaxiques différentes de passages similaires fabriquant ainsi deux productions sémantiques différentes.

GALLAND ne semble pas chercher à être fidèle mais à tout simplement apporter un sens général. Son intention première était de faire connaître cette découverte (le texte-source) à ses lecteurs qui ignorent presque tout de cet Orient exotique. La suppression est conçue comme perte d'ordre sémantique et stylistique de la version originale.

Une bonne partie des histoires des *mille et une nuits* est marquée par l'obsédante présence de la mort, favorisant des constructions thématiques liées à la question de la mort et de la vie ; une frontière trop peu étanche caractérise cette instance oxymorique. Le champ lexical de cette notion de la mort renferme les formes périphrastiques du texte-source et donne à lire une diversité de choix de traductions :

- « [...] yaṭlozo zalaynâ aṣ-ṣabâho wa mazaṇâ hâdâ aṣ-ṣondoqa fa nanfaḍiḥa bayna annâsi wa ***taruḥa arwḥâna*** » La version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.167.
- « [...] le matin sera bientôt là et il risquerait de nous surprendre en possession de ce coffre. Nous trahissons et ***c'en serait fait de nos vies***, ouvrez plutôt la porte » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.193.
- « [...] si vous m'en croyez, nous laisserons là ce coffre et nous reprendrons le chemin de la ville -non, non répondit un autre, ce n'est pas ainsi qu'il faut exécuter les ordres » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p71.

Encore une fois et par le recours récurrent au registre familier, l'auteur-source évoque dans son texte, l'idée de la mort "*taruḥa arwḥâna*". Mais le sens, dans cet exemple, est plus explicite. Le registre oral et familier caractérise le style d'écriture et le lexique employé déter-

minant les intentions et les objectifs de l'auteur. Pour sa transposition, BENCHEIKH-MIQUEL a paraphrasé la formule "*c'en serait fait de nos vies*". Par son usage de ce registre langagier, il semblait confirmer sa fidélité au texte de départ. GALLAND n'a pas évoqué la question de la mort, ni dans sa forme simple, ni dans sa forme périphrastique. Ce qui atteste une perte sémantico-stylistique du texte de départ. Le choix des stratégies langagières et énonciatives auxquelles les traducteurs recourent dépend, en grande partie, des situations traductives. Les conditions d'énonciation déterminent fondamentalement les choix de traduction et les stratégies traductives. Parfois le médiateur recourt à certaines tournures langagières dans le but de préserver le style et la langue de départ. Cette propension à chercher des formules singulières est dictée par l'intention de rester trop liée au texte-source.

### 1-3 L'innovation de la périphrase

L'innovation, comme nous l'avons attesté à maintes reprises, est l'une des solutions adoptées par le second médiateur. Il procède, en fait, dans ce cas d'exemple, par une innovation afin de transposer l'idée de départ et de garder le niveau de la langue :

- « [...] fa qâlat ya majnun li 'ay ša'i akalta mina az-zirbajati wa lam tağsil yadayka ? fa wa allahi **la aqbaloka** zala zadami zaqlika » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.108.
- « [...] fou que tu es, pourquoi ne pas t'être lavé les mains après avoir mangé de ce plat ? je vois t'en **faire payer le prix** ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.241.
- « [...] Croyez-vous que je **veille souffrir** qu'un homme si mal propre s'approche de moi pour m'empester ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.321.

La formule périphrastique "*la aqbaloka*", prend le sens de (je ne t'accepte pas) ou à l'affirmative (je te refuse). L'expression est différemment rendue au niveau des deux versions françaises.

GALLAND emploie la formule "*veille souffrir*" afin de rapprocher l'idée du texte-source aux lecteurs de son texte car : « *le récepteur joue aussi un rôle prépondérant. C'est lui, en effet, qui apprécie la rhétorique de l'auteur et crée la rhétorique du texte d'arrivée* »<sup>132</sup>. L'horizon

<sup>132</sup> GOUADEC, Daniel, *Comprendre et traduire*, Op.Cit, p17

d'attente est primordial. Les lieux de la réception déterminent la mise en œuvre de tel ou tel choix de traduction. Le médiateur prend en considération la question du goût de son lectorat tout en veillant à attribuer une sorte d'emphase à son écrit.

En imitant la structure gallienne le second traducteur transpose l'énoncé-source par l'emploi de la formule périphrastique "*faire payer le prix*" au lieu de l'emploi du mot simple "*punir*".

Nous dirons donc que les deux traducteurs ont volontairement modifié le mode compositionnel de l'énoncé-source imposant ainsi un style particulier et une écriture singulière. Le passage du texte-source au texte cible s'effectue par un phénomène d'élimination de la figure.

#### 1-4-L'élimination de la périphrase

Les deux médiateurs procèdent souvent par l'élimination de la figure sans pourtant éliminer le sens de la formule :

- « [...] islam anna hâdîhi al-jâriyata sindanâ bimanzilati **waladi aṣ-ṣolbi** » La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.107.
- « [...] Cette servante, tu dois le savoir, nous tient lieu de **filles**, et c'est Dieu que te la confie » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le tailleur, le Bossu et le juif*, T3, p.240.
- « [...] Que **ma fille**, car je la regarde ainsi comme telle, après le soin que j'ai pris de son éducation » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.320.

L'énoncé "*walado aṣ-ṣolbi*" est rendu dans les deux versions par le simple mot "*filles*". L'idée est transposée par une non-périphrase. Cette transposition se caractérise par une perte stylistique. Nous constatons, par conséquent, que les deux traducteurs ont opté pour une suppression de la figure. Ceci serait dû à des contraintes d'ordre linguistique.

Mais d'un point de vue sémantique, nous notons un gain au niveau du sens, dans la mesure où "*walado*" est un mot générique qui ne précise pas le sexe de l'esclave alors que sa traduction dévoile cette ambiguïté et précise davantage les traits sémantiques du mot traduit "*filles*".

Par ailleurs la traduction du détour qu'effectue la périphrase pour désigner la relation paternelle entre la jeune esclave et son maître aboutit à une structure simple au niveau de la

première version "ma fille". C'est juste par le simple possessif "ma" que nous devinons qu'il la traite comme sa fille. Alors qu'au niveau de la seconde version, le traducteur préfère détailler "*nous tient lieu de fille*" pour dire qu'il la considère aussi comme sa fille. L'adjectif possessif "ma" permet une certaine économie linguistique. Il y a dans les deux versions de grandes différences dans cette traduction. GALLAND use du possessif excluant ainsi toute ambiguïté. Ce qui n'est pas le cas de BENCHEIKH-MIQUEL qui recourent à une construction métalinguistique, mais qui, paradoxalement n'évacue nullement l'ambiguïté.

Comme nous l'avons vu à maintes reprises, l'auteur-source fait une greffe d'usage de la tournure pour conférer à son texte une teinte d'oralité. Dans un nouvel exemple d'écriture, il décrit la richesse du marchand.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « [...] fa zalimat annaho tâjiron kabiron, **ṣāḥibo amwâlin** » La version arabe, *ġānim bnu ayyûb*, T1, p.169.
- « [...] elle sut alors qu'elle avait affaire à un **grand et riche marchand** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghānim et Fitna*, T1, p.197.
- « [...] l'appartement de Ganem, **tout richement** meublé qu'il était, attira moins les regards de la dame que la taille et la bonne mine de son libérateur » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.74.

Dans sa traduction, le second médiateur a remplacé la tournure périphrastique "*ṣāḥibo amwâlin*" par seul l'adjectif "*riche*".

GALLAND a aussi décrit la fortune de ce personnage sans évocation de la figure. C'est juste par son usage de l'adverbe "*richement*" qu'il garde l'idée de départ. Mais il a fait appel à sa créativité pour dénommer ce marchand, en proposant la formule périphrastique "*son libérateur*". Le traducteur prend ici certaines libertés. L'expression est plus ambiguë que le mot simple et nécessite encore le recours aux passages précédents. Ce choix énonciatif est conçu comme enrichissement de la version originale.

L'étude des modes de traduction de cette figure qui consiste à remplacer le mot simple par une expression détournée nous donne à voir une variété de choix de traduction opérés par les deux traducteurs lors de leur opération de transfert de réalités sémantiques et stylistiques et du passage de la langue de départ vers la langue d'arrivée.

Les structures de voisinage proposent d'autres images rhétoriques et d'autres jeux sémantiques faisant l'objet de notre analyse dans les lignes qui suivent

## 2-La traduction du pléonasme

Le pléonasme consiste à figurer un élément sémantique qui se trouve déjà inclus dans le discours : « *il désigne un tour qui se caractérise par la présence de plusieurs mots contenant, les mêmes informations* »<sup>133</sup>. Son rôle n'est pas d'ajouter des informations mais plutôt d'insister sur la même idée et de reprendre le même sens par l'intervention d'autres éléments linguistiques qui se situent sur le même plan syntaxique. Nous verrons comment elle se manifeste dans les deux versions en question.

### 2-1-La traduction littérale du pléonasme

Nous verrons dans les exemples qui suivent que dans la majorité des cas, BENCHEIKH-MIQUEL entreprend de restituer l'image tout en procédant par une lecture-écriture littérale. Dans cet exemple, le choix de la construction intervient pour donner à lire l'intégralité de l'histoire racontée par Mimuna, personnage fabuleux de l'univers fictif :

- « [...] tumma innahâ aḥbaratho **bilqışati min awalihâ ila âhiriḥâ** » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T2, p. 91.
- « [...] elle lui raconta **toute l'histoire du début jusqu'à la fin** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.36.
- « [...] je vous fais venir ici pour être juge d'une dispute que j'ai avec ce maudit Dahnasch » GALLAND, *Camal zaman*, T1, p.481.

La locution pléonastique "*min awaliha ila akhiriha*" apporte une précision superflue au substantif "*al-qışati*". La redondance sémantique crée ainsi une tournure pléonastique.

L'effet de redondance est littéralement rendu dans la seconde version "*toute l'histoire, du début jusqu'à la fin*". C'est une opération pléonastique que de dire "*de début à la fin*" du fait que seul l'adjectif "*toute*" prend le sens de (entière, complète).

Sur le plan stylistique, le traducteur, a réussi à restituer le fond et la forme du discours. Il est en quelque sorte fidèle au texte de départ. GALLAND, par contre, a éliminé l'effet de redon-

---

<sup>133</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Op.Cit, p.155



dance. Il n'a gardé que le sens général de l'idée à traduire. Sa traduction est marquée par l'élimination de l'effet stylistique.

Dans un nouvel exemple d'écriture, l'auteur-source n'a pas manqué de faire appel à la formule périphrastique. Dans l'un des récits des *mille et une nuits*, Qamar Zaman qui a été tellement passionné par le charme et la douceur de la princesse avoue son amour.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] wa **qâla fi nafsihi** mâa šâa allah kâna [...] » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 92.
- « [...] et **se dit, en lui-même** : « ce que Dieu veut, est... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T<sub>2</sub>, p.39.
- « [...] Il ne peut s'empêcher de s'écrier : « Quelle beauté ! quels charmes » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p.482.

L'énoncé-source "*qâla fi nafsihi*" est composé du verbe "*qâla*" en français (dit), de la particule "*fi*" (en) et du substantif au cas génitif "*nafsihi*" (soi). L'ensemble constitue une tournure pléonastique. La redondance demeure implicite car il est évident qu'il ne s'adresse qu'à lui-même. L'énoncé pourrait être aussi plus expressif par l'emploi du verbe "*asarra*". Il devient "*asarra fi nafsihi*". Ici, seul le verbe prend le sens du monologue.

L'expression est littéralement rendue au niveau de la seconde version "*se dit en lui-même*" écrit le second traducteur. Les éléments qui composent la tournure appartiennent au même champ sémantique que l'énoncé-source. Le second volet de l'énoncé traduit "*en lui-même*" exprime inutilement l'élément sémantique déjà inclus dans la proposition qui le précède par le seul emploi du pronominal (*se*). La tournure énonce, par conséquent, deux fois le même sens. Nous constatons donc que par son choix, le traducteur demeure fidèle à la forme et au contenu du texte de départ.

Dans la même histoire, la jeune princesse a vainement essayé d'entendre la voix du prince et d'écouter ses paroles ; mais il n'a même pas prononcé un mot, raconte l'auteur-source :

- « [...] fa **lam yajibhâ** qamaro az-zamâni wa **lam yarod zalayhâ** bi jawâbin » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 94.
- « [...] Mais Qamar az-zamân, **ne lui répondit pas, ne prononça pas un seul mot** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T<sub>2</sub>, p.43.
- « [...] et comme elle vit qu'il ne s'éveillait pas : « En quoi ! reprit-elle » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p.483.

L'énoncé de départ est composé de deux propositions juxtaposées se trouvant sur le même plan syntaxique "*lam yajibâ, lam yarodda*". L'auteur-source use de la répétition afin de créer une redondance sémantique. La reprise de la même unité de sens donne à lire une forme pléonastique.

Dans la version de BENCHEIKH-MIQUEL, la tournure est littéralement rendue "*ne lui répondit pas, ne prononça pas*". Nous avons aussi affaire à un pléonasmе strictement sémantico-syntaxique. L'énoncé traduit comprend deux propositions intercalées et indépendantes. La tournure se caractérise par une insistance due à une expansion facultative de l'expression. Expansion par laquelle la figure se manifeste dans le texte-source. Son emploi est évidemment volontaire ainsi que sa préservation au niveau de la seconde version.

Encore une fois, l'auteur-source emprunte la tournure pléonastique pour décrire le lever du jour :

- « [...] wa qad *šazšaza an-nahâro* wa *ṭalazati aš-šamsu* bilanwari wa ḥaraja an-nasu ». La version arabe, *ġānim bnu ayyūb*, T1, p.168
- « [...] **La lumière du soleil montait, le jour brillait** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyub, Ghanim et Fitna*, T1, p195.
- « [...] En sortant du cimetière, il tira la porte après lui et comme celle de la ville était ouverte, il eut bientôt trouvé ce qu'il cherchait » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.74.

Ce bon matin est décrit par la lumière du soleil et l'éclat du jour "*šazšaza an-nahâro, ṭalazati aš-šamsu*". Les deux propositions intercalées forment dans leur ensemble une sorte de reprise du sens. L'usage d'images et de constructions métaphoriques et prosodiques permet d'apporter à la traduction une certaine emphase poétique qui contamine le choix du lexique dont l'association reste très proche du langage familier et parlé. Les mots "*šazšaza, ṭalazati*", appartiennent au langage parlé que l'auteur-source fait intervenir volontairement dans son écrit. L'expression relève en effet, du registre familier.

Le second traducteur a opté également pour une littéralité afin de restituer la redondance périphrastique "*la lumière du soleil montait*", "*le jour brillait*", tout en inversant l'ordre des deux énoncés lui permettant de mieux donner à lire la logique du phénomène naturel. Car la "*montée*" du soleil donne brillance à l'univers et non pas l'inverse.

Avec le pléonasmе nous sommes à la frontière entre narrativité et oralité. Le traducteur vise à préserver cette dimension d'oralité dans cet acte de narration à travers ces formes pléonastiques qui donnent lieu à la redondance sémantique.

Le second traducteur semble avoir bien conservé le mode compositionnel du texte original alors que GALLAND procède par des remaniements du texte de départ.

En outre, le second médiateur, se contente de reproduire, dans d'autres situations traductives, l'image rhétorique en faisant appel à son imaginaire et à son sens de la créativité.

## 2-2 L'innovation du pléonasmе

Comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, l'innovation stylistique, lexicale et syntaxique participe de la mise en œuvre des stratégies adoptées par le second traducteur pour transposer l'idée de départ. Son choix est justifié par sa volonté, ses intentions et ses visées. Les exemples que nous proposons sont significatifs de ses choix.

Dans l'une des histoires des *Nuits*, Qamar az-zamân, en s'éveillant de son sommeil, demanda des nouvelles de la princesse qu'il croyait endormie. Son esclave pensa que son seigneur était devenu fou :

- « [...] wa qâla laho yâ mawlanâ as-sulţan, in-na waladaka **ħaşala laho jonun** » La version arabe, *qamar zaman bnu şarmân*, T<sub>2</sub>, p. 96.
- « [...] seigneur notre sultan dit-il, au roi inquiet, ton fils **a perdu la raison, il est devenu fou** » » BEN-CHEIKH, MIQUEL, Qamar et Budûr, T<sub>2</sub>, p47.
- « [...] sire, répondit ce ministre, ce que l'esclave a rapporté à votre Majesté n'est que trop vrai » GALLAND, Camaralzman, T<sub>1</sub>, p487.

L'auteur-source trouve dans la forme périphrastique un moyen d'amplification de l'état de la folie du prince "*ħaşala laho jonun*". L'énoncé, dans toute son étendue, prend le sens du verbe "*junna*". Et la tournure relève du registre familier.

Le médiateur joue sur les sentiments de son récepteur en recourant à la répétition de la même affirmation "*a perdu la raison*", il est "*devenu fou*". La répétition superflue n'apporte aucune information supplémentaire. Sauf que dire deux fois la même chose c'est être sûr de se faire entendre par la suite.

Sur le plan sémantique, l'idée a été transmise d'une façon graduelle, c'est-à-dire de la perte de la raison à la folie, du moins faible au plus fort ; afin de ne pas affliger le roi.

Ce genre de postulat bien qu'il soit un enrichissement du texte-source, est conçu comme une forme d'adaptation et de remaniement. Parfois le traducteur se voit contraint de rendre des termes par leurs analogues dans la langue cible (verbe *junna*). C'est la raison pour laquelle il opte pour une transposition. L'élosion de la figure, dans la version gallienne est conçue comme une forme d'adaptation dans le sens d'une perte stylistique.

Les grimaces, les gestes et les mouvements corporels fonctionnant comme des signes d'oralité participent eux aussi à la réanimation de la scène, permettant ainsi au lecteur d'imaginer l'acte avec plus d'authenticité. C'est en recourant à un certain travail d'inventivité que le traducteur arrive à mieux cerner le passage comme dans cette scène où la jeune fille a refusé de prendre l'argent de la main du marchand :

● « [...] fa **ḥalafat an-nahâ lâ tâḥodo** ad-dananira minni » La version arabe, *al-ḥâyato wa al-aḥdabo*, T1, p110.

● « [...] son visage **se renfrogne, elle fronce les sourcils**, se fâche » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.247.

« [...] Le lendemain matin, après avoir mis adroitement sous le chevet du lit la bourse et les cinquante pièces » GALLAND, *Le petit Boussu*, T1, p.304

Au niveau du texte de départ, la jeune fille affirme son refus par l'emploi d'un serment "*ḥalafat, la tâḥodo*". Le discours est narrativisé car nous notons l'absence de la voix du personnage. Sur le plan stylistique nous ne voyons aucune trace de la structure pléonastique ni de la mimique. Le passage paraît donc dépourvu de toute forme rhétorique. Cette simplicité est aussi dictée par l'intention de donner à lire la réalité du texte-source.

Afin de reprendre l'idée de départ, le second traducteur écrit "*se renfrogne, fronce les sourcils*". La seconde proposition apporte une précision inutile à la première puisque seul le verbe "*renfrogne*" comporte déjà l'idée. La tournure pléonastique crée une image qui peut révéler une véritable plaisanterie.

Par effet de traduction, l'énoncé-source change radicalement. Le lecteur passe de la parole au mime, du raisonnement aux sentiments, de la voix à l'image, du bruit au silence. Cepen-

dant GALLAND a éliminé l'idée de départ. Ce cas de figure montre l'impossibilité d'être fidèle au texte-source dans la mesure où interviennent de nombreux éléments médiateurs qui démultiplient les jeux de la communication. Les deux médiateurs demeurent infidèles au texte-source. L'un élide, l'autre semble innover.

Dans l'histoire de la jeune dame et du marchand, la femme est revenue pour le revoir, prenant ainsi du temps pour échanger des propos.

- « [...] fa qazadto ataḥadato maṣahâ » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.100.
- « [...] **Nous** causâmes, **elle et moi** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.235.
- « [...] **Elle** me fit assoir auprès d'**elle** et prenant la parole » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.302.

L'auteur-source, employant un registre de langue familier, décrit la rencontre du marchand et de la jeune dame, rapportant leur discussion "*qazadto ataḥaddato maṣaha*". En langue courante, seul l'énoncé "*taḥddatna*" prend le sens de (nous nous entretenons). L'énoncé de départ est rendu dans la seconde version par "*nous causâmes elle et moi*". Le verbe "causer" prend ici le sens de (s'entretenir familièrement, parler avec indiscretion).

Sur le plan sémantique, son usage explicite le type de relation entre les deux personnages héros. Le choix du registre familier pourrait s'expliquer par le contexte narratif et discursif du texte-source et l'ancrage de ces récits des *mille et une nuits* dans l'imaginaire populaire.

Sur le plan stylistique, l'emploi superflu des pronoms "*elle*" et "*moi*" renvoie à une forme d'explétion, d'inutilité, ne bénéficiant ni au sens ni à la syntaxe, car ils renvoient au même référent "*nous*". Sur le plan sémantique, la répétition grammaticale n'apporte aucune nouvelle information à l'énoncé sauf qu'elle précise le genre des interlocuteurs ainsi que leur nombre et crée une redondance au niveau du sens. Le médiateur choisit ce qui convient à son texte et à son public. C'est par un registre soutenu que l'énoncé-source est rendu, au niveau de la seconde version "*prenant la parole*" écrit GALLAND. Pour une autre forme d'explétion le second traducteur reprend l'idée de départ.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] tumma akalnâ wa ṣaribnâ » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.110.

- « [...] **Nous** mangeâmes, **tous deux** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.244
- « [...] nous **nous** mimes à table, et après le repas » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.304.

L'évocation de l'énoncé "*akalnâ wa šaribnâ*" prouve l'importance accordée aux cérémonies, à la bonne chère chez ce peuple. Sur le plan sémantique, les choses semblent claires.

Pour sa traduction, le second médiateur introduit encore une fois l'explétion par la répétition grammaticale du pronom "*nous*". Le sens de l'élément syntaxique est repris par l'adjectif indéfini et le pronom numéral "*tous deux*". L'ensemble donne à lire une redondance sémantique. Le rajout superficiel de l'élément grammatical révèle la créativité de l'auteur du texte cible. L'explétion est volontaire et a pour but d'apporter de façon simple certains signes d'oralité à ces récits narratifs.

Alors que par galanterie, le premier traducteur, reprend l'idée de départ "*nous nous mimes à table*". D'ailleurs "*s'attabler pour manger*" révèle une image de la culture de l'ordinaire. Les idées de son texte se conforment au mode de vie de son époque ou comme l'explique ROUDNICKY : « *l'œuvre en traduction est façonnée par l'histoire personnelle du traducteur et par son ancrage social, culturel et politique. C'est pourquoi son style est lié à une biographie et à une époque, appelle sans cesse la retraduction [...]* ». <sup>134</sup> Ceci justifie l'impact de la culture du médiateur sur son écrit et cela rend son texte plus accessible à son lectorat.

Dans une nouvelle illustration, nous assistons, à travers l'histoire de Ganem, aux moments difficiles pour le calife. Le jour de l'enterrement de sa favorite, sa femme Zubayda porta le noir :

- « [...] fa lammâ dahâla alqašra zala as-sayda **zobyda** raâha lâbisatan as-sawada » La version arabe, *gânim bnu ayyûb*, T1, p.174
- « [...] avançant dans le palais, il arrive chez dame **Zubayda**, la voit **elle** aussi habitée de noir ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyub, Ghanim et Fitna*, T1, p.205.
- « [...] et son émotion redoubla lorsqu'en arrivant à l'appartement de Zobéid, il aperçut cette

<sup>134</sup> Danielle Ristrucchi, ROUDNICKY, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008, p.60

princesse qui venait au-devant de lui en deuil, aussi bien que toutes les dames de sa suite » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.84.

Au niveau de l'énoncé-source "*daḥala zala Zubayda, raāha*" le pronom affixe "ha" n'est plus facultatif car il remplit la fonction d'un complément d'objet direct. La structure morphosyntaxique ne confère pas à l'expression une forme d'explétion. L'énoncé est rendu dans la seconde version par "*Dame Zubayda, la voit, elle aussi*". Nous avons affaire ici à une explétion car il est superflu de dire "*elle aussi*" du fait que le pronom "*la*" renvoie à son antécédent "*Dame Zubayda*". C'est une redondance sémantique.

GALLAND semble opérer un bon choix des mots, des structures phrastiques et du style. Il a repris à sa manière l'idée de départ. Comme il a pris soin d'employer des expressions d'un registre soutenu qui s'expliqueraient par les conditions de production du texte et le contexte historique et sociolinguistique.

Dans un autre cas d'illustration, le prince de l'île de Chine (l'histoire de Qamar et Budûr), en colère en interpellant son visir :

« [...] wa howa fi alḥaḥiqati mā šawaša illa zalaya » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T2, p. 96.

• « [...] cet animal n'a cessé de m'irriter **moi-même** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.48.

• « [...] Quelle est cette nouvelle, reprit le prince, qui peut lui avoir donné tant de frayeur » GALLAND, *Ca-maralzaman*, T1, p.486.

L'énoncé "*mâ šawaša illa zalaya*" est rendu dans la seconde version par "*m'irriter moi-même*". La forme tonique du pronom personnel "*moi*" qui fait double emploi avec le pronom personnel complément d'objet "*me*" confère à la structure morphosyntaxique une forme d'explétion. La redondance grammaticale attribuée à l'énoncé a un effet d'oralité. L'expression est aussi populaire, c'est-à-dire qu'elle appartient au vocabulaire courant. Cependant, le premier traducteur reprend l'idée de départ par une phrase complexe avec incise.

En outre, la synonymie s'inscrit elle aussi, au même titre que le pléonasme sous le cadre de la redondance. Considérons l'image rhétorique comme une juxtaposition de lexies ayant un

sens identique ou un sens proche. Nous tacherons, dans les lignes qui suivent d'en repérer certains exemples.

### 3-La traduction de la synonymie

En matière de traduction, la synonymie est particulièrement intéressante surtout là où le traducteur doit introduire certains éléments identiques de lexies afin de préserver le sens du texte de départ.

En principe, on établit la synonymie en utilisant une procédure de substitution ; on remplace un mot par un autre, suivant un rapport d'analogie. Or, la synonymie par définition : « *désigne une relation entre deux mots ou deux expressions qui ont le même sens ou des sens très voisins. Dans le second cas, on peut parler de para-synonymes* »<sup>135</sup>. Cette analogie sémantique peut s'effectuer entre deux lexies ou deux expressions qui ont la même signification. Mais il est aussi essentiel de noter que la synonymie exacte n'existe pas et que son emploi est approximatif.

Les exemples examinés illustrent ce genre de procédure caractérisant la traduction de certaines formes stylistiques du texte-source.

#### 3-1 La traduction littérale de la synonymie

L'auteur-source propose divers synonymes mais le traducteur doit choisir celui qui convient selon le contexte de reproduction, puisque son choix n'est qu'un synonyme partiel du mot à traduire. Il pense également à la manière lui permettant d'adopter pour reprendre l'idée de départ. La synonymie, étant partielle, partielle et approximative, le traducteur devrait ainsi opérer des choix en fonction de ses intentions de départ.

« [...] innaho jarâ li maza hada almazini amron zajibon fi **baġdâda baladi** » la version arabe, *al-hayato wa al-ahdabo*, T1, p.113.

- « [...] il m'est arrivé à **Bagdad**, mon **pays**, une étrange aventure avec ce barbier » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.256.

---

<sup>135</sup> BAYLON, Cristion, MIGNOT, Xavier, *Initiation à la sémantique du langage*, Paris, Armand Colin, p.106.



- « [...] C'est pourquoi je suis sorti **de Bagdad où** je le laissai et que j'ai fait un si long voyage pour venir m'établir en cette ville » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.340.

Dans l'énoncé " Baǧdada, *baladi*", la lexie "*baladi*" comme synonyme approximatif est employé comme explication de son hyponyme "Baǧdada". Le traducteur, évitant la répétition, recourt tout simplement à l'énoncé de la ville "*Bagdad*" suivi d'un nom " *pays*", soutenu par un possessif qui apporte un surcroît d'appartenance et de subjectivité. Cette subjectivation permet une appropriation du sens initial.

L'expression est rendue par "*Bagdad, mon pays*". Le second traducteur a repris les mêmes lexies du texte original. La synonymie n'est effectuée, dans cet exemple, qu'en fonction du référent. On a affaire, en effet, à un sens référentiel. Sur le plan sémantique, son usage attribue une certaine précision au sens de la lexie qui le précède "*Bagdad*". Nous dirons donc que le second traducteur a préservé la littéarité de l'œuvre originale tout en procédant par une littéralité. Il y a une volonté de sauvegarder la dimension littéraire tout en tentant de donner à lire une certaine équivalence sémantique.

Cependant son confrère, s'adressant à son public, opte pour une adaptation du texte-source. Dans son texte, l'énoncé est rendu par " de *Bagdad, où*". Il n'a repris en fait que l'idée générale du texte de départ, évacuant Baladi ; ce qui risque d'évacuer la dimension subjective et la littéarité de l'expression. L'adjectif possessif "*mon*" supprimé dans la traduction permet de donner une certaine affectivité à l'expression.

Dans l'histoire de Ghânim, Tourmente ne cessait pas de supplier le Calife pour aller en quête de la famille du jeune marchand, non sans une grande inquiétude. Un matin, l'un des citoyens lui apporta la bonne nouvelle :

- « [...] fabaynamâ hom kadâlika ida bi ***imraâtayni sâilatayni*** qad daĥalatâ zalayhi wa homâ om-moho wa oĥtoho [...] » La version arabe, *ġanim bnû ayyûb*, T1, p.175.
- « [...] sur ces entrefaites arrivèrent ***deux femmes, deux mendiants*** c'étaient la mère et la sœur de Ghânim [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.210.
- « [...] vous y verrez deux ***femmes dignes de votre pitié***. Je les rencontrai hier comme elles arrivaient dans la ville » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.103.

Le contexte revêt une importance primordiale dans la détermination de la synonymie, notamment au niveau de l'instance stylistique. Il ne suffit pas pour qu'il y ait synonymie que deux mots désignent les mêmes référents. L'exemple ci-dessus illustre parfaitement notre propos.

Dans l'énoncé-source "*imraâtayni sâilatayni*" en français (deux femmes mendiantes), la seconde lexie "*sâilatayni*" remplit la fonction d'adjectif. Alors que dans sa traduction "*deux femmes, deux mendiantes*", la substitution de deux lexies "*femmes*" et "*mendiantes*" constitue une répétition du fait qu'ils désignent le même référent. Le second médiateur, à son tour, laisse à son public le soin de saisir en quoi consisterait la similitude, lui donnant apparemment la possibilité d'opérer un rapprochement entre ces deux lexies fonctionnant d'ailleurs comme un espace latent. Sur le plan sémantique, nous notons que l'importance de la tournure est liée à l'amplification qui touche au sens de l'énoncé.

En s'adressant à une classe cultivée, GALLAND, utilise des expressions reflétant son niveau socioculturel "*deux femmes dignes de votre pitié* ». Ceci rend son texte plus accessible et plus acceptable à un public doté d'intéressants moyens culturels et intellectuels. D'un point de vue du sens, l'expression ne reprend pas exactement l'idée de départ. Par conséquent le sens reste encore plus vague. La synonymie ne peut, dans ce cas, être une analogie, mais fonctionne plutôt comme une équivalence relative, une forte possibilité de rendre l'esprit du mot. Cette traduction prend en considération la posture intellectuelle du récepteur. L'idée de départ est différemment traduite dans les deux versions, le sens initial semble, selon nous, non sauvegardé.

Considérons la synonymie comme juxtaposition de termes ayant le même sens ou un sens proche selon le contexte ou l'usage. Nous tâcherons, dans les lignes qui suivent de repérer d'autres formes comme jeu de mots dans le recueil.

Il arrive dans certains exemples qu'un hyperonyme d'une lexie soit en même temps l'un de ses synonymes approximatifs :

- « [...] wa konto dâta yawmin maẓa wâliidi fi jamisi almuṣili wa kâna **alyawmo**, yawma **jomoẓatin** » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.110.

- « [...] **Un jour** que j'étais à la mosquée de Mossoul, **un vendredi**, mon père » BENCHEIKH, MIQUEL, *le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.245
- « [...] mon père vivait encore, et il ne m'en aurait pas donné la permission » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.297.

Ainsi, il y a un rapprochement sémantique entre les deux lexies "yawma" et "Jomouza". La première "yawma" (jour) est l'hypéronyme de la seconde "Jomouza" (vendredi). La substitution est littéralement rendue dans la seconde version "un jour, un vendredi". Les deux lexies ne peuvent être considérées comme synonymes que selon l'endroit qu'ils occupent dans la proposition.

D'un point de vue sémantique, on passe du général "jour" au particulier "vendredi", de choix multiples à une option unique, d'un repérage absolu à un moment précis. L'auteur-source mobilise ainsi les moyens nécessaires que lui offrent ses instruments idiomatiques pour permettre de mettre en rapport son discours, l'imaginaire social et la réalité concrète de son public. Justement, la question du rapport des *mille et une nuits* à la culture populaire traverse fondamentalement ces traductions. Ce n'est pas sans raison d'ailleurs que les traducteurs recourent à un style oral préservant l'originalité du conte comme genre populaire de la langue de départ. Cependant le passage est totalement modifié dans la version gallienne. La question de la rencontre, le vendredi, disparaît dans le texte, ce qui élide le sens initial et transforme fortement le sens de départ. La disparition de ce mot (venerdì), apparemment simple, mais fondamental au niveau de la dimension référentielle, sociologique et religieuse, dissimule certains aspects et vide le sens de certains repères marqués du sceau du contexte.

L'auteur-source n'a cessé de substituer des lexies par leurs analogues afin de désigner des pays, des dames, des nobles, etc. Il emprunte à nouveau la synonymie pour nommer le Calife des musulmans, Haroun Arrachid :

- « [...] adrakat anna habaraha qad waşala ila **al-ḥalifati sayidiha** ». La version arabe, *ǧanim bnû ayyûb*, T1, p.174.
- « [...] son histoire était maintenant connue du **Calife, son maître** ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.207.
- « [...] et voyant le grand vizir qui s'approchait avec toute sa suite, **elle** jugea qu'on n'en voulait pas moins à **elle** qu'à Ganem. Elle comprit que son billet avait été reçu » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.87.

Dans le texte de départ, la substitution lexicale "alḥalifat, *sayidiha*" constitue une répétition sémantique. La synonymie approximative précise davantage la nature de la relation entre la jeune dame et le Sultan (elle est son esclave). La synonymie vient donc à la rescousse de l'établissement du sens, comportant une fonction de clarification du sens.

Les deux lexies sont littéralement rendues au niveau de la seconde version "du *calife, son maître*". En plus d'être des synonymes, elles sont aussi des cohyponymes de l'hyperonyme : *roi* (celui qui détient le pouvoir). Nous estimons que ce type de synonymie extrêmement fréquent dans la version-source, révèle la présence d'un discours satirique. Ainsi, la succession d'unités identiques s'inscrit dans une tentative de mieux expliciter et clarifier les rapports caractérisant les micro-récits et les différents événements dans le but de désambigüiser et de rendre plus clair le propos. Il tend, par conséquent, à les associer dans une même unité de sens. GALLAND procède par une adaptation-réactualisation du passage. La répétition du pronom "*elle*" engendre dans son texte une anaphore rhétorique. Il traduit l'esprit du texte, accordant peu d'importance à la littéralité du texte.

Dans l'histoire de Ganem, la favorite du Calife dit en s'adressant à son libérateur :

- « [...] fa qâlat yâ ġânim iṣbir ḥatta *askara wa aġiba* » La version arabe, *ġanim bnû ayyûb*, T1, p.169.
- « [...] attends que je **sois ivre jusqu'à en perdre le sens** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.197.
- « [...] je ne puis aussi vous exprimer ma joie, quand je songe que sans votre secours je serais **privée de la lumière du jour** ». GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.78.

Nous avons affaire à une synonymie par la substitution des deux verbes "*askara*" et "*aġiba*". Les deux lexies, sémantiquement proches, renvoient au même acte d'ivresse décrivant le même état biologique. La seconde lexie "*aġiba*" renforce le sens de celle qui la précède "*askara*". La tournure offre aux lecteurs divers moyens linguistiques apportant la même information.

La substitution est littéralement rendue au niveau de la seconde version par "*sois ivre, en perdre le sens*". La seconde expression "*en perdre le sens*" est la paraphrase explicative de la précédente "*sois ivre*". Sa suppression ne provoque aucun changement sémantique bien que la tournure décrive, en ordre graduel, les phases d'ivresse. GALLAND, par contre, opte

souvent pour des procédés d'adaptation et de réactualisation. Il a éliminé tout le passage comportant cette idée de perte de conscience.

Dans un autre passage que nous venons d'étudier, le jeune marchand, bien qu'il ait été dans une situation périlleuse, déclara son souci de la perte de sa fortune :

- « [...] ayna adhabo wa **mâli** wa **rizqi** fi hâda addâri » La version arabe, *ġanim bnû ayyûb*, T1, p.174.
- « [...] comment faire et où aller ? Tout mon **argent**, tous mes **biens** sont ici, dans cette maison » BEN-CHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.207.
- « [...] vous ne songez qu'à moi. Hélas ! qu'allez-vous devenir » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.88.

Au niveau de l'énoncé-source, la substitution des deux lexies "*mâli, rizqi*" ne peut rien ajouter au sens du message. Elle ne serait qu'un remplissage inutile pour le reste de l'histoire. Sur le plan sémantique, la première lexie "*mâli*" (fortune) est un hyponyme de son hyperonyme "*rizqi*" (richesse). Le rythme de la phrase reflète celui de la parole-pensée. La traduction est l'expression du moment, elle est fortement traversée par les jeux de la réception et les éléments référentiels. Le traducteur donne à lire plutôt un moment historique fait d'exotisme et d'inventions littéraires qu'il fait découvrir à ses lecteurs en prenant de nombreuses libertés.

Le second traducteur cherche à être le plus proche du texte d'origine en respectant le plus possible les différentes constructions morphologiques, lexicosémantiques et syntaxiques. La raison pour laquelle la traduction semble investie par le caractère oral des choix des mots et des équivalences syntaxiques, cherchant ainsi à rendre la syntaxe de l'arabe, pourtant différente, quelque peu proche de la construction grammaticale française. Il a traduit, littéralement l'énoncé par "*mon argent, mes biens*". Les deux lexies appartiennent au même champ sémantique révélant la richesse du marchand ; la synonymie repose ainsi sur la relation du tout à la partie de l'ensemble.

La structuration du sens du texte d'arrivée obéit au choix énonciatif proposé par le second médiateur qui cherche à saisir et à exprimer le vouloir dire de l'auteur-source tout en veillant à préserver la littérarité du texte de départ.

Cependant, la question de la fortune n'a pas été évoquée dans le texte de GALLAND. Le personnage a été plutôt soucieux du sort de son amante, ne s'intéressant pas à sa fortune. Par conséquent, le médiateur a modifié la forme et le contenu de l'énoncé-source.

### 3-2 La paraphrase de la synonymie

Le texte traduit nous permet de découvrir d'autres processus participant du transfert de l'idée-source. Le second traducteur a ainsi usé de procédés paraphrastiques pour rapporter les idées du texte de départ.

Dans l'histoire de Ganem la favorite du roi, en exprimant sa gratitude à son libérateur, le pria de le porter dans un coffre à sa maison :

- « [...] fa idâ wajadta **makâriyan aw baġâlan** fa iktarihi li-ħamli aṣ-ṣonduqi » La version arabe, ġânim bnu âyyûb, T1, p168.
- « [...] quand tu trouveras **une bête** à louer, **une mule** par exemple » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p195.
- « [...] allez de grâce dans la ville, chercher **un muletier** qui vienne avec un mulet me prendre et me transporter chez vous dans ce même coffre » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p73.

L'énoncé-source illustre un autre exemple de la synonymie garantie par la seule cohésion sémantique proposée par le contexte "*makâriyan, baġâlan*"(porteur, muletier). Les deux unités lexicales désignent un nom d'agent mettant en œuvre une relation allant du tout à la partie. Cette démarche déductive permet une relative saisie du sens initial.

Le second traducteur a rendu la figure par l'usage de la tournure paraphrastique de l'énoncé de départ "*une bête, une mule*". L'hypéronyme "*bête*" est en même temps un synonyme approximatif de "*mule*". Pour établir la synonymie entre ces deux lexies, l'auteur a convoqué le contexte dans lequel figure la structure. Il a ainsi mobilisé des relations sémantiques connexes permettant d'investir les deux lexies d'une lecture sémantique homogène.

Le traducteur doit saisir les relations unissant les énoncés du texte de départ et interroger leurs conditions possibles de production et de construction syntaxique et morphologique lui permettant de rester proche de l'idée de départ. La restitution complète de l'idée et de son vecteur impose parfois une difficulté d'ordre syntaxique, sémantique et stylistique.

### 3-3 L'innovation de la synonymie

Dans une nouvelle situation d'écriture, le second traducteur essaie de dégager le sens de l'énoncé-source et de le rendre dans son texte en faisant intervenir son sens de l'imagination et de créativité apportant au texte traduit un surcroît d'ancrage dans le terrain-cible.

Soit le passage suivant :

- « [...] wadaza al-maliko alǧayuro **qamara az-zamâni** w halaza zalayhi halzatan suniyatan mina ad-dahabi [...] » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 111.
- « [...] Après avoir fait ses adieux à sa fille, il donna l'accolade au **prince, son époux** qui lui baisa les mains [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T<sub>2</sub>, p.98.
- « [...] Lorsque tout fut prêt, il l'embrassa, et après avoir recommandé à **Marzavan** de bien prendre soin de lui, il le laissa partir [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p.502.

Le père de la princesse Budûr offrait à Qamar az-zamân, son beau-fils, une chaîne d'or, en lui demandant de porter soin de sa fille "*wa halaza zalayhi hilzatan*"; écrit l'auteur-source. Le second traducteur a rendu l'énoncé de départ par "*il donna l'accolade au prince, son époux*". La substitution de deux lexies "*prince*" et "*époux*" forme une synonymie. Le prince est un statut, une qualité, marquée par la distance, alors qu'époux rend la relation plus fusionnelle. L'adjectif possessif "son" renforce et consolide cette proximité. Par analogie, le médiateur explicite la relation qui unit le prince et la fille du roi Ghâyour. Il use ainsi d'un effet rhétorique donnant à cette relation une certaine majesté. Cependant son confrère a éliminé l'idée de départ. Le second traducteur reprend, encore une fois, l'idée du texte-source.

Ce micro-récit illustre le propos. En cherchant un lieu pour passer la nuit, Gânim fit des tours autour de la ville ; écrit l'auteur-source dans son texte :

- « [...] tumma **rajaza** yanđoro laho maħallan yanâmo fihi » la version arabe, *ġânim bnû Ayyûb*, T<sub>1</sub>, p.162.
- « [...] il **revint sur ses pas**, cherchant un endroit » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T<sub>1</sub>, p.183.
- « [...] il fut obligé de **prendre le parti** de chercher un endroit pour passer le reste de la nuit [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T<sub>1</sub>, p.71.

Sur le plan syntaxique, seul le verbe "*rajaza*" est rendu par tout un énoncé "*revint sur ses pas*". Le second traducteur a choisi de modifier la structure syntaxique de l'énoncé-source

de façon à enrichir son texte et de préserver l'idée de départ. L'usage du passé simple "*revint*", un temps du récit par excellence, donne à lire une proximité avec la logique narrative du texte initial. L'expansion prépositionnelle "*sur ses pas*" apporte une précision inutile puisque le verbe "*revenir*" comporte l'idée de retour au point de départ. Le recours à la tournure pléonastique renforce ici l'idée qui la précède.

Un autre passage illustre la volonté d'innovation du second médiateur recourant, en maints endroits, à l'emploi superflu de quelques éléments de grammaire. Soit l'exemple ci-après :

- « [...] *anâ ađribo laka mađalan* yobayno laka anna hâda kâna fi alyaqada [...] » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 99.
- « [...] Qamar az-zamân dit à son père : Eh bien, *je vais te prouver moi*, que tout cela se passait dans la réalité [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T<sub>2</sub>, p.55.
- « [...] après cela, j'espère que vous serez convaincu que *je* n'ai pas perdu l'esprit, comme, on vous l'a fait accroire [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T<sub>1</sub>, p.489.

L'énoncé "*anâ ađribo laka mađalan*" est rendu au niveau de la seconde version par "*je vais te prouver moi*". Le rajout inutile du pronom "*moi*" n'apporte aucune information supplémentaire et crée par conséquent une forme d'explétion. La redondance peut parfois desservir le propos. Dans ce cas, le traducteur n'a envisagé ni la restitution lexicale ni la restitution syntaxique du texte-source.

D'un point de vue lexical, le traducteur n'a pas repris les mêmes termes du texte de départ car : « *une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues mais entre deux cultures [...]* »<sup>136</sup>. Dans ce sens nous pouvons comprendre que parfois, la reprise littérale des lexies du texte-source ne donnera pas forcément le même sens dans le texte cible. Dans tout travail de traduction, la prise en compte des éléments médians et de l'entre-deux est primordiale.

D'un point de vue syntaxique, la structure du texte d'arrivée présente des tournures plus analytiques que celles du texte de départ. L'énoncé "*kâna fi alyaqada*" est rendu, au niveau

---

<sup>136</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit.p.196.



de la seconde version par " *que tout cela se passait dans la réalité*". Il paraît en effet plus long que celui du texte-source.

GALLAND a opté pour une restitution de l'idée. Il a rendu l'idée à sa manière en écrivant " *je n'ai pas perdu l'esprit*". L'énoncé ne comporte aucune forme de synonymie.

Dans l'histoire du tailleur, le marchand avoua regretter l'absence de la jeune dame, dans un discours direct, il dit :

- « [...] fa innahâ ħina dahabat **ħaşala li an-nadamo** » la version arabe, al-ĥayato wa al-aĥdabo, T1, p.100.
- « [...] **Moi, je** commençai à regretter un peu » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.235.
- « [...] je demeurai longtemps **dans un trouble et dans un désordre étranges** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.301.

L'énoncé-source "*ħaşala li an-nadamo*" n'est en réalité qu'une structure périphrastique qui constitue une part essentielle d'amplification de l'acte. Seul le verbe "*nadimto*" remplace tout l'énoncé. En outre, la tournure, comme nous l'avons déjà remarqué, relève du registre familier. Ce genre d'expression appauvrit le lexique de la langue-source. Dans la traduction de GALLAND, l'usage d'expansions et de tournures littéraires particulières, à travers l'emploi d'expressions nouvelles, n'existant pas dans le texte-source, serait la preuve tangible de la propension de l'auteur à rester prisonnier du style de son époque et d'une certaine emphase au niveau de l'écriture. Ces ajouts catalytiques ne sont pas importants dans la compréhension du texte car ils apportent trop peu d'informations.

L'énoncé est rendu dans la seconde version par "*Moi, je commençai à regretter*". Le pronom "*moi*" faisant double emploi avec "*je*" forme une redondance sémantique. La formule s'inscrit dans une perspective synonymique dans le cadre général de la redondance car il est superflu d'employer les deux pronoms à la fois.

GALLAND traduit ce sentiment en choisissant le parti de l'infidélité "*je demeurai longtemps dans un trouble*". Or, sur le plan sémantique, les deux lexies "*trouble*" et "*désordre*" sont des hyponymes du substantif "*regret*". Mais leur emploi ne suffira pas à exprimer exactement le même sentiment évoqué dans le texte-source.

Nous avons étudié dans ce chapitre quelques exemples illustrant chacun des procédés envisagés sur les trois plans de la stylistique : le lexique, l'agencement et le message.

Nous avons constaté que le style simple du texte-source offre une diversité de formes et que par le biais du passage de la langue source à la langue cible, il nous permet de voir comment l'auteur s'est servi de sa langue pour élaborer cette forme particulière de parole. Nous avons essayé de montrer que ces procédés sont appliqués également, quoique à des degrés divers, à la grande partie des exemples étudiés. Le caractère oral constitue un élément fondamental dans ce processus traductif, permettant d'être attaché à la logique narrative du texte initial et aux différentes formations discursives. L'oralité est en rapport avec la propension des traducteurs à tenir compte des jeux de l'imaginaire et des éléments diachroniques constitutifs de la mise en œuvre des pratiques synchroniques de la traduction. Celles-ci restent marquées par la difficulté de rendre l'équivalence lexicale et sémantique dans une perspective traductive convoquant deux langues aux structures différentes : l'arabe et le français. L'usage de la paraphrase et le recours à l'inventivité syntaxique, morphologique et sémantique constitue une solution aux difficultés nées de la particularité de ce texte porteur d'histoire, d'idéologie et de jeux de construction littéraire. La dimension historique et anthropologique semble importante dans ce travail de remise à flots des différentes instances syntaxiques et sémantiques. Les auteurs ont privilégié le recours à l'oralité.

Nous avons attesté que le mode d'expression adopté par l'auteur-source demeure une dimension importante de l'oralité de cette œuvre.

Les deux textes traduits montrent comment les deux médiateurs ont procédé pour reprendre le contenu du texte de départ. Le premier traducteur a opté, dans la majorité des cas, pour une élision des effets rhétoriques du texte-source. Cependant le second médiateur a opté tantôt pour la traduction littérale tantôt par l'innovation créative. Nous constatons aussi que dans certains cas, il recourt, dans une même phrase à plusieurs de ces procédés. Certaines formes de sa traduction proviennent d'un ensemble complexe de procédés dont il est difficile de définir les composants. La traduction *des mille et une nuits* par deux auteurs différents, appartenant à des époques différentes, permet de confirmer, pour le

second traducteur, l'idée contenue dans ce titre d'Umberto Eco : *Dire presque la même chose*.

Nous estimons donc que la diversité des choix énonciatifs ne peut être expliquée que par le questionnement des intentions et des choix explicites, mais aussi implicites, des traducteurs. Leurs choix sont plus ou moins conditionnés par certains critères d'ordres linguistiques, historiques et culturels.

# Troisième partie :

**La traduction des effets de redondance et de sonorité**

---

---

## Chapitre VI

**La traduction des effets de répétition et de redondance**

Ayant abordé les stratégies adoptées par les deux médiateurs pour la préservation ou la détérioration de la valeur esthétique de l'œuvre-source, qui semble être basée sur la substitution lexicale des mêmes unités de sens, nous procédons dans ce chapitre à l'étude de l'ordre des éléments morphosyntaxiques des énoncés, également de la trame textuelle et de ses répétitions possibles.

Notre objectif dans cette étude est de montrer la manière dont les deux traducteurs ont procédé pour reprendre le contenu et la forme de la figure. Pour chaque procédé nous étudierons des exemples qui pourront appuyer nos allégations, ainsi que la façon dont ils ont traité cette tournure de la langue source afin de la transférer dans leurs textes cibles.

Nous considérons les modes de traduction adoptés dans les deux versions françaises pour la restitution ou non de ces effets de répétition.

Cette analyse nous permettra d'aborder les deux versions en question par l'identification des procédés adoptés pour la traduction, qui sont plus ou moins fidèle à certaines formes stylistiques du texte de départ.

Parmi les figures qui s'appuient sur l'ordre des mots, nous trouvons des procédés correspondant à des techniques et à des effets très divers tels que la répétition et la substitution.

La répétition comme figure de style comporte plusieurs formes telles que l'anaphore, l'anadiplose, l'épanadiplose, etc. Nous tâcherons au cours de ce chapitre de les identifier et de démontrer la manière dont elles ont été réinterprétées au sein des deux versions citées ci-dessous.

### **1-La traduction de l'anaphore**

L'anaphore considérée comme l'une des figures de style bâtie sur la répétition des mêmes lexies, est conçue comme une : « *reprise du même élément en tête de plu-*

*sieurs membres successifs*»<sup>137</sup>. En débutant par des énoncés ou par un ensemble de phrases par le même mot ou le même syntagme. Cette redondance lexicale ou syntaxique peut mettre en évidence un énoncé, souligner un mot, ou donner au texte un ton rythmique.

Nous attestons que ces effets de répétition ou de redondance sont assez fréquents dans le texte-source. Ce qui nous importe dans les lignes qui suivent, c'est la vérification des stratégies adoptées par les deux médiateurs pour la restitution de cette forme d'écriture. Les exemples qui suivent nous servent d'illustration.

### 1-1- La traduction littérale de l'anaphore

Dans ce premier exemple d'écriture illustrant un moment d'apaisement des douleurs d'une âme souffrant d'un amour fou, nous assistons à une traduction littérale :

- « [...] **yâ waladi** qol li habaraka [...] **yâ waladi** inna hadihi binto qâdi [...] **yâ waladi** lâ tasâl zamma jara [...]. **yâ waladi** orido mink albišarata » La version arabe, *al-hayato wa al-ahdabo*, T1, pp.114-115.
- « [...] **Mon enfant** dit moi ce qui t'arrive [...]
  - **Mon enfant**, me dit-elle, ne me demande pas [...]
  - **Mon enfant**, accueille la bonne nouvelle [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu, le Juif*, T3, pp. 257-258.
- « [...] **mon fils** me dit elle vous vous êtes obstiné [...] je ne puis vous [...] **mon fils**, me répondit la vieille dame [...] **mon fils** je ne m'étais pas trompé » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.342

Une vieille dame réagit comme une mère, qui s'inquiète pour son fils, cherchant à soulager la souffrance d'un jeune amoureux, affirme qu'elle est enchantée d'avoir l'opportunité de lui apporter la bonne nouvelle. Et c'est grâce à la parole répétée qu'elle parvient à toucher son âme et soulager sa souffrance.

L'auteur-source a opté pour une reprise de la même structure syntaxique '*yâ waladi*'; énoncé par lequel la vieille a interpellé le jeune homme, resté longtemps dans cet état

<sup>137</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Op. Cit, p235

de désolation, obstiné en dissimulant la cause de son mal. Et c'est par cette manière qu'elle a tenu ce discours afin d'adoucir son chagrin.

Sur le plan macrostructural, la construction entière du texte est une structure anaphorique, une reprise de la même allocution émaillant ainsi les événements du récit et garantissant la progression thématique.

Quant à GALLAND, dans la version proposée, il reprend la même structure du texte source en utilisant "*mon fils*" (yâ waladi). Il a opté résolument pour la restitution lexicale et la répétition syntaxique.

Au même titre que le traducteur de la Cour, le second médiateur traduit littéralement la structure syntaxique arabe (yâ waladi) par "mon fils". Il essaye, par conséquent, de rendre le même effet de cohésion tout en reprenant le même sens du texte original. Cette reprise du même patron syntaxique a une valeur émotionnelle, car dans ce contexte-là, la dame adoucit les douleurs de ce jeune homme, en s'adressant à ses élans du cœur.

Sur le plan sémantique, nous considérons le sens du terme "mon fils" qui se rapproche de l'expression source (yâ waladi). Le mot "*enfant*" est en fait souvent attribué à des personnes plus jeunes, tandis que "*mon fils*" (en appellatif) exprime la parenté afin d'interpeler l'interlocuteur.

Pour ce qui est de l'autre cas de figure dans laquelle la répétition pure et simple du même énoncé est un exemple encore édifiant de la traduction littérale d'anaphore, voici l'exemple suivant :

« [...] inna *saydati* muštâqaton 'ilayka wa qad [...] tosalimo zalayka *sayidati* wa taqulo » La version arabe, *al-hyato wa al-aḥdabo*, T1, p.123.

- « [...] - **Ma maitresse**, dit-elle, te salue et te prie de [...]
- **Ma maitresse** te salue et te demande comment [...]

- **Ma maitresse** veut simplement que vous vous connaissiez [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, le Juif*, T3, pp. 278-279.

- « [...] **ma maitresse** m'a chargé de vous faire ses compliments [...] **Ma maitresse**, lui dit-elle, est très satisfaite de son habit [...] **Ma maitresse**, ajouta, lui a dit tant de bien ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.361.

Le texte est extrait de l'histoire d'une jeune dame qui envoie sa servante chez un couturier pour lui tailler des habits. Ce dernier travaille jour et nuit pour satisfaire la dame. Et à chaque fois que la servante passe à la boutique, elle lui demande à nouveau de tailler d'autres vêtements sans lui verser d'argent. Cette itération de l'action est également représentée à l'écrit par la reprise de certaines constructions syntaxiques.

Dans le texte de départ, la servante parle au nom de sa maitresse en disant : "*sayidati wa taqulo*". La répétition du terme "*sayidati* " à chaque fois dans le récit, lui confère un ton rythmique.

Les deux médiateurs ont maintenu formellement la même unité de traduction : "*sayidati* " par "*ma maitresse*". La fidélité du texte traduit au texte-source n'est pas seulement sémantique mais également grammaticale et linguistique, engendrant ainsi au sein du texte traduit l'ajout d'un pronom "*ma*" et d'une substantive "*maitresse*" qui figurait déjà dans le texte de départ sous l'expression de "*sayda ti*".

Néanmoins, nous notons une dissemblance au niveau de la progression thématique. La ponctuation ainsi que le découpage des phrases dans le texte traduit, ne correspondent pas à celui du texte-source. De ce fait, la répétition de la même unité de traduction assure, dans ce dernier, une progression linéaire, tandis que dans le texte cible, la progression est à thème constant.

En résumé, les deux versions montrent que les deux traducteurs ont respecté le choix de l'auteur-source et qu'ils ont cherché à préserver le contenu et la forme, en conservant la structure canonique et le ton rythmique du texte-source.



À nouveau, la répétition des énoncés confère au texte un effet rhétorique, un ton rythmique, et même un impact humoristique.

Sur le conte suivant, nous nous interrogeons à nouveau sur la façon dont le renvoi à l'originale de l'anaphore est réalisé dans les deux versions :

- « [...] **wa qâlat laho iḥmil** wa itbaʒni [...] toma ḥamala al-qoffasa wa tabizaha [...] **wa qâlat laho iḥmil faḥamala wa tabizaha** [...] **wa qâlat laho iḥmil ya** ḥammal **faḥamala wa tabizaha** [...] »

La version arabe, *al-ḥammâlo wa al-banâto*, T1, p.32.

- « [...] **Emporte, dit-elle !**

**Et le portefaix obéit et la suit [...]**

- **Emporte dit-elle !**

**Et le portefaix obéit et la suit, la voilà [...]**

- **Emporte dit-elle !**

**Et le portefaix**, prenant son couffin, obéit et la suit [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, p.12.

- « [...] Écoutez **porteur**, prenez votre panier et **suivez-moi**. **Le porteur** enchanté de ce peu de paroles [...] elle lui commanda de **la suivre** [...] elle dit **au porteur** de mettre tout cela dans le panier et de **la suivre** [...] GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.77.

Dans ce passage de l'histoire du portefaix, la répétition de la même action du porteur est réalisée par une reprise du même patron syntaxique "*wa qâlat laho iḥmil fa hamala wa tabizaha*". En effet, l'expression comprend deux volets "*wa qâlat laho iḥmil*" et "*fa hamala wa tabizaha*".

Ainsi, le premier volet de l'énoncé-source est littéralement traduit dans la seconde version, par "*emporte, dit-elle*". Quant au deuxième volet, il est paraphrasé par "*le portefaix obéit et la suit*".

Sur le plan morphosyntaxique, l'énoncé-source "*qâlat laho iḥmil*" et sa traduction "*Emporte dit-elle*", n'obéissent pas aux mêmes contraintes expressives. Le premier est introduit par un verbe de parole "*qâlat*" suivi d'un impératif "*iḥmil*" tandis que dans le

second, l'ordre est inversé : Il est initié par un impératif " *Emporte*" suivi de l'énoncé de parole "*dit-elle*". Cela renvoie à la nature différentielle des deux langues.

Sur le plan sémantique, la répétition du même énoncé invite à une mise en valeur de l'aspect itératif et duratif de l'acte du portefaix. La méthodologie choisie dans cette version est réalisée par ces choix morphologiques et syntaxiques.

Tandis que GALLAND paraphrase, dans son texte traduit, l'expression arabe "*wa qâlat laho iḥmil fa ḥamala wa tabizaha*" et obtient un long énoncé "*écoutez porteur, prenez votre panier et suivez-moi*". Ceci est composé de trois ordres de verbes logiquement successifs :(écouter, prendre, suivre). Le discours narrativisé du texte-source est rendu par un discours direct. Ainsi, le traducteur se contente de reprendre, à sa manière, l'effet anaphorique du texte de départ.

Quant au choix de lexies, le traducteur a préféré employer le mot "*porteur*<sup>138</sup>" (archaïque par rapport à son époque) bien qu'il pouvait utiliser d'autres mots, par exemple "*portefaix*<sup>139</sup>"(mot de son époque). Nous notons chez lui une restitution lexicale de la version originale.

Pour son choix de traduction, le second médiateur opte pour une littéralité de la forme rhétorique du texte de départ. Quant à son confrère, il traduit le texte à sa manière tout en préservant l'effet anaphorique du texte de départ.

En l'occurrence, la construction anaphorique régulièrement repéré au sein du texte-source, joue un rôle affectif tel qu'il est illustré par l'exemple ci-dessous :

- « [...] *wa bakat wa walwalat wa qâlat yâ sayidi kalimni, yâ sayidi ḥadiṭni* [...] *tumma innahâ bakat wa qâlat kalimni wa ḥadiṭni* » la version arabe, *aṣ-ṣayado wa al-ṣifrito*, T1, p.30.

---

<sup>138</sup> Le mot renvoie au XIV siècle

<sup>139</sup> Le mot renvoie au XVI siècle

- « [...] *seigneur, parle-moi, seigneur, réponds-moi*, tout en versant des larmes, elle ne cessait de dire [...] *seigneur, parle-moi, seigneur, réponds-moi* » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pécheur et le démon*, T1, p.114.
- « [...] Quelle cruauté s'écria-t-elle d'avoir ainsi troublé le contentement d'une amante, aussi tendre et aussi passionnée [...] Mon âme *dites-moi au moins, un mot*, je vous en conjure » GALLAND, *Le pécheur et génie*, T1, p.72.

La quête d'amour, la fluidité des personnalités et les personnages sont autant de jalons qui alimentent la véritable recherche de l'auteur-source. Il exprime à travers certains passages du récit le sentiment d'amour et d'affection qui est suscité par l'imagination, nous menant de façon irrémédiable à la déception et à la souffrance, engendrées par la trahison des femmes et la vengeance des maris.

Le présent passage décrit un moment de révélation des sentiments d'une jeune femme qui pleure le sort de son amant, alors qu'en réalité, elle a trahit son mari. C'est un raisonnement paradoxal, un comportement honteux, mais aussi une scène affligeante et désolante. Elle passe chaque jour pour revoir ce jeune amant en lui adressant les mêmes paroles "*yâ sayidi kalimni, ya sayidi ḥadiṭni*".

Cette reprise crée un enchaînement qui permet d'accentuer l'idée de parole. Elle est traduite dans la seconde version par l'énoncé littéral "*seigneur, parle-moi, seigneur, réponds-moi*".

D'un point de vue lexical, le second traducteur choisit de préserver le sens des lexies du texte-source "*sayidi*" qui est littéralement traduit par "*seigneur*". Il est également utilisé pour exprimer le respect. Aussi, les deux verbes "*kalimni, ḥadiṭni*" sont repris successivement par deux verbes analogues "*parle, réponds*" à l'impératif.

Au niveau syntaxique, le traducteur adopte une construction parallèle à celle du texte-source (*yâ sayidi kalimni*) par l'utilisation d'un appellatif "*seigneur*" suivi d'une proposition injonctive exprimée par "*parle-moi*".

Tandis que le second traducteur reprend le passage en remplaçant des lexies et des expressions qui sont différentes de celles du texte-source "*dites-moi ou moins un mot*"

pour traduire (*yâ sayidi kalimni*). Il reprend la connotation et le sens exprimé par l'auteur-source sans tenir compte de la restitution de son lexique ou de sa forme rhétorique.

Nous notons qu'à maintes reprises, le jeu de répétition garantit le développement des évènements de l'histoire observé également dans le nouvel exemple d'écriture :

- « [...] dahabto anâ wa **zami** ila ajabbanati [...] fafarihto anâ wa **zami** farahan šadidan [...] fa qâla **zami** alkalimata allati la yoħaf [...] fanađara **zami** ila as-sariri [...] toma inna **zami** đaraba waladoho binnazâli wa ĥazinto zala ibna **zami** [...] yâ **zami** ĥafif al-'alama » La version arabe, *al-ħammalo wa al-banâto*, T1, p.41.
- « [...] **mon oncle** alors prononce les mots qui ôtent toute peur [...] **Mon oncle** [...] découvre son fils [...]. À ce spectacle, **mon oncle** crache au visage de son fils [...] **Mon oncle**, de sa chaussure se mit à frapper [...]. Oh mon Dieu, **mon oncle**, m'écriai- je, calme un peu la peine de ton cœur » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T3, p.41.
- « [...] **Nous** nous déguisâmes [...] et **nous** sortîmes [...] **Nous** fûmes assez heureux pour trouver bientôt ce que **nous** cherchions. **Je** reconnus le tombeau, et **j'**en eus d'autant plus de joie que **je** l'avais en vain cherché longtemps. **Nous** y entrâmes, et trouvâmes la trappe de fer abattue sur l'entrée [...] **Nous** eûmes de peine à la lever [...] **le roi mon oncle** descendit [...] **nous** descendîmes, environ cinquante degrés. Quand **nous** fûmes au bas [...] **nous** nous trouvâmes dans une espèce d'antichambre, remplie d'une fumée épaisse et de mauvaise odeur, et dont la lumière que rendait un très beau lustre était obscurcie [...] De cette antichambre **nous** passâmes [...] **le roi mon oncle**, ou lieu de témoigner de l'affliction [...] **lui** cracha au visage en **lui** disant d'un air indigné : « voilà quel est le châtiment de ce monde ». GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.100.

L'auteur, dans le texte-source, opte pour un large usage de cette forme élémentaire d'écriture pour garantir la successivité des évènements relatés. C'est sur un vocabulaire expressif que nous avons noté une progression linéaire assurée par la répétition de la même lexie "*zami*" en français "mon oncle" comme thème constant et personnage imminent de l'histoire.

Ce personnage qui joue un rôle secondaire dans le récit, n'est identifié, au long du passage, que par le rappel anaphorique du même substantif, qui est en fait caractérisé par le lien de parenté rattaché au personnage narrateur.

Sur le plan thématique, l'extrait paraît apparenté aux histoires de trahison, d'outrage, de barbarismes répandus jadis au temps des contes racontés. Il dessine, en fait, une

scène indigne, tout en employant des expressions révélant des comportements indécents "*daraba waladaho binnazâli*". Ce choix très conscient du style bas est encore adopté dans la seconde version, par une littéralité "*de sa chaussure se mit à frapper au visage de son fils*".

Pareillement au texte-source, l'énoncé français : "*mon oncle*" émaille les idées du narré, qui transcrit la forme d'oralité et préserve au texte-source sa littéarité. Alors que dans le texte gallanien, les événements successifs présentent une monotonie engendrée par une simple répétition du pronom "*nous*" jouant le rôle d'un thème constant et d'une progression linéaire.

Le second traducteur reprend l'idée et la tournure rhétorique sans pour autant opter pour une littéralité du texte de départ. Il a innové en proposant sa propre façon d'expression.

Bien que le médiateur est à la recherche d'élégance littéraire en exprimant la sensibilité dans son texte, il a tout de même repris l'expression du châtiment énoncée par "*crache au visage de son fils*", tout en préservant le sens qu'il a voulu transmettre en mettant en évidence le terme "*mon oncle*", en lui rajoutant le titre de majesté "*roi*".

Par créativité, le second traducteur décrit, dans un long passage, la cadre spatial de ces événements qui se passent au sous-sol : "*une espèce d'antichambre*". Le choix des lexies : "*abaisse, mauvais, lumière odeur*", confère au lieu une dimension réelle par l'intervention des sensations du narrateur témoin. Ce choix volontaire des tournures élémentaires n'est pas que pour distraire le lectorat de la Cour mais permet également aux lecteurs de s'insérer dans les événements de cette histoire captivante par la description détaillée de l'endroit et des faits qui s'y sont déroulés.

Mise à part, le fait que dans sa traduction, ce médiateur a supprimé partiellement des mots qui lui ont semblé moins importants et qui ont joué sur la forme du texte, nous constatons qu'il a repris la majorité des expressions du texte-source.

Il reste à noter qu'il existe d'autres procédés permettant de restituer le même effet rhétorique. Le traducteur peut compenser certaines formes afin de transférer l'information du texte-source tel qu'il a été démontré dans les différents exemples étudiés.

### 1-2- La compensation de l'anaphore

Dans une nouvelle illustration, l'analyse distingue une autre stratégie de traduction qui contribue à préserver la littérarité du texte-source tout en compensant cet effet de répétition.

Soit ce nouvel exemple d'écriture :

- « wa **waḍa3at** jami3a anwā3i al-ḥalwati fi aṭ-ṭabaqi wa **waḍa3atho** fi al-qafaṣi fa qāla al-ḥammalo... » La version arabe, *al-ḥammalo wa al-banāto*, T1, p.32
- « Toutes ces douceurs déposées sur **le plateau**, et **le plateau** dans le couffin, le portefaix s'écrit : si tu m'avais prévenu, j'aurais amené un mulet » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T.2, p.12
- « En mettant toutes ces choses dans son panier, remarquant qu'il se remplissait, dit à la **dame** : « ma bonne **dame**, il fallait m'avertir que vous feriez tant de provision, j'aurais pris un cheval ou, plutôt un chameau pour les porter » GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.77.

En comparant les trois versions, nous notons une sorte de compensation de certaines formes de redondance. Dans le texte arabe, et par répétition de la proposition " waḍa3at", l'auteur crée une forme anaphorique qui, dans la deuxième version, est repris par une anadiplose, et dans la première par une figure de style présentée par une épanode.

Le second traducteur obtient un texte dont la construction reste proche de celle de la version-source en termes de lexique, engendrant à cet effet des structures plus ou moins analogues à celles du texte-source. Nous constatons également que par la disposition des mots choisis, le traducteur crée une redondance par la répétition de l'emploi du mot "plateau". Cette convenance démontre son dévouement et son adhérence complète au texte de départ.

Cependant, le premier médiateur préfère utiliser une structure syntaxique en français assez habituelle exprimée plus souvent à l'écrit qu'à l'oral. Il ne préserve pas la même structure du texte-source afin d'exprimer et de mettre en évidence son propre style, générant une différence remarquable concernant le lexique et les termes utilisés.

Son texte est en fait caractérisé par une traduction plus ou moins libre des lexies et des formes syntaxiques du texte-source, car l'auteur établit une modification que ce soit sur le plan sémantique que rhétorique. Ses choix sont identifiés de manière systématique et ce par la modification du registre familier avec ajout ou suppression de quelques mots ou expressions jugés négligeables pour l'ensemble du texte.

Le maintien du registre ainsi que la recréation de cet effet d'oralité est l'une des préoccupations majeures du second traducteur. Nous constatons l'existence des difficultés rencontrées, notamment, le repérage de lexiques concernant la langue-source et les marqueurs du registre relatif au langage traduit.

Cette analyse nous a permis d'avancer que les transpositions des deux auteurs sont différentes étant donné que leurs cultures et leurs formations ont fait en sorte qu'ils ne partagent pas les mêmes registres et stratégies en termes de traduction. Le premier médiateur, qui est écrivain de la Cour et dont la connaissance de l'arabe n'est pas parfaite, tend à adapter certaines données à sa culture d'arrivée tandis que le second médiateur demeure fidèle aux propos du texte initial et le transpose tout en respectant ses caractéristiques.

### **1-3-L'innovation d'anaphore**

L'innovation est aussi l'une des stratégies adoptées par les deux médiateurs à des niveaux différents pour transposer le sens du texte-source. Quant au second traducteur, il fait appel à maintes reprises à sa créativité pour affirmer cet effet de répétition tant utilisé dans son texte.

Nous exposons un modèle d'exemple représentatif de cet effet d'anaphore rhétorique exprimant la volonté d'écriture élémentaire d'une structure rythmique dans le passage suivant:

- « [...] **anâ** wa allahi laka zašiqatan wa bika motazaliqatan wa **inani** asrifo annaka lâ tašilo ilaya »  
La version arabe, *ġanim bnu ayyûb*, T1, p.176.
- « [...] **je** t'aime, **je** le jure et **je** suis sûre de ton cœur mais **je** sais que **je** ne serai jamais à toi »  
BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.198.
- « [...] **lui avoua qu'elle n'avait** pas moins d'amour pour lui **qu'il en avait pour elle** » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.81.

L'emploi anaphorique du pronom "*anâ*" (moi) n'est effectué qu'à deux reprises, dans ce cas de figure. Pourtant cet effet de redondance est fréquemment rencontré dans le texte- source.

Mais dans ce cas, le second traducteur ne reprend pas littéralement le message et l'expression du texte initial, bien qu'il ait tenu compte de son registre. Par conséquent, il crée une forme d'anaphore rhétorique significative, en reprenant cinq fois le pronom "*je*" qui désigne la même personne (la favorite du Calife). Cette reprise faite au début de chaque proposition introduit un effet d'insistance et d'obstination, renvoyant ainsi à l'affirmation de la sincérité de la favorite du Calife.

GALLAND, quant à lui, a procédé différemment, car il n'a pas traduit les mots ou les structures mais plutôt le sens de la version-source. Il a voulu exprimer la pensée de l'auteur-source, en analysant les articulations des idées du texte de départ tout en le retravaillant à sa manière.

Ce traducteur a fait ce choix judicieux pour assurer un enchaînement clair des idées à transmettre et ce par l'intervention de l'anaphore pronominale (la répétition du pronom *elle*). L'emploi de la négation du verbe avoir "*n'avait*" confirme la réciprocité du sentiment d'amour suscité entre la jeune dame et son sauveur de la mort. Ainsi, par l'énoncé "*elle n'avait... il en avait pour elle*", l'auteur affirme, à l'aide d'une négation, le sentiment de l'amour partagé.



En résumé, les élocutions et les termes utilisés dans le texte traduit par GALLAND, et qui est caractérisé par un répertoire plus riche et noble que celui du texte-source, ce qui ne reflète pas le registre habituel du texte de départ. Par contre, le texte de BENCHEIKH-MIQUEL, est traduit selon des expressions très familières au texte d'origine.

Le second traducteur suggère encore une fois une nouvelle forme d'anaphore rhétorique à travers cette courte réplique :

- « [...] inna mazaka min al-waḡti ittisâsan zâ'idan fa law maḡayta ila alḡamami » La version arabe, al-hayato wa al-aḡdabo, T1, p.115.
- « [...] **tu as** le temps. Si **tu** allais au bain ? [...] **tu as** raison, répondis- **je** mais **je** vais d'abord me faire » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.259.
- « [...] ne **vous** baignez- **vous** pas avant que d'aller ? mais cela consommerait trop de temps lui répondis- **je, je** me contenterais de faire venir un barbier » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.345.

Dans ce passage, une vieille dame propose à un marchand d'aller se doucher pour reprendre de l'énergie et de la motivation afin de se préparer à la rencontre de la fille du cadî qu'il admire tant. D'un point de vue rhétorique, le texte-source ne contient aucune forme d'anaphore.

Quant au second traducteur, il fait un rappel de la figure anaphorique et ce du même énoncé exprimé par " tu as ". Sur le plan sémantique, la concordance des interlocuteurs est exprimée par l'usage du pronom " tu ", ce qui signifie que l'un tutoie l'autre. L'auteur a en fait voulu enrichir son texte, puisqu'il reprend l'idée initiale de manière à créer une forme rhétorique, par la répétition du même patron syntaxique.

Dans le texte de GALLAND, nous notons un respect d'une grammaire soignée dans l'énoncé par : "*ne vous-baignez-vous pas avant que*". La dame questionne le jeune marchand par un interro-négatif portant sur une phrase négative dont le verbe utilisé est (*baigner*), et qui est placé entre deux pronoms interchangeables (vous). Elle prétend à travers cette interrogation exprimée un ordre. En plus de vouloir exprimer de la politesse, elle fait référence à l'état subalterne qu'avait occupé la dame auprès de ce

jeune marchand. Ce qui démontre que le traducteur a repris le message du texte source mais dans un style plus développé.

Le traducteur utilise un jeu d'échange sur l'ordre des mots, mais également sur la distribution syntaxique, qui permet la diversité d'expressions tel qu'il est démontré une fois de plus à travers l'exemple ci-dessous :

- « Wa qâla laho qamaro az-amâni wa qad iġtâḍa min kalâmihi, ayoha al-waziro » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 96.

« **Je vois** bien, répliqua Qamar Az-zaman, pris de nouveau par la colère, **je vois** que vous avez bien appris la leçon à cet esclave ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p.49

« **Vous** venez donc pour **vous** moquer aussi de moi, répliqua encore le prince en colère ». GALLAND, *Camarlzaman*, T<sub>1</sub>, p. 487

Nous constatons que la structure des éléments syntaxiques, ainsi que le choix de lexies par l'auteur-source font partie des dispositifs élaborés au sein du texte en vue de satisfaire une certaine attente de la part du lecteur pour lequel les effets stylistiques participent au plaisir qu'il engendre. Mais parfois la suggestion du traducteur prend en compte certaines structures afin d'affirmer une émotion que l'on veut transmettre aux lecteurs.

Le second traducteur crée un effet de redondance par la répétition de la même unité de sens avec l'utilisation d'une phrase verbale par le biais de l'énoncé "je vois" placée au début de la phrase, assurant ainsi l'identification de la structure anaphorique de façon systématique par des modifications qui contribuent à la création des traits du registre familier.

Concernant le plan sémantique, le traducteur a engendré un effet de réel qui, par la reprise des termes, joue le rôle des éléments dont la fonction est de donner aux lecteurs l'impression que le texte décrit des faits authentiques qui se sont passés dans le monde réel.

GALLAND aussi crée un effet de redondance par la répétition du pronom "vous" au début et au milieu des phrases, générant ainsi une épanode, tout en exprimant le sens de

l'auteur source par l'utilisation des termes équivalents avec le respect indéniable du niveau de langue.

Dans l'exemple suivant, le second traducteur, fait intervenir sa créativité pour l'enrichissement de son texte :

- « Bal homâ ašbaho an-nâsi biba3đihimâ fi al-ħosni wa al-jamâli wa al-bahjati wa al-kamâli... » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T<sub>2</sub>, p. 91.

« ...Il se ressemblent parfaitement, ils ont **même** grâce et **même** beauté, **même** éclat, **même** perfection... » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T<sub>2</sub>, p37

« ... qu'ils ont en partage, autant que je puise m'y connaitre et l'un n'a pas le moindre défaut par où l'on puisse dire qu'il cède à l'autre... » GALLAND, *Camarzaman*, T<sub>1</sub>, p.481.

Le passage décrit un moment de révélation de la beauté des deux personnages principaux de *Camarzaman* : Budur et Qamar Zaman.

Sur le plan expressif, les trois textes suggèrent des choix différents, mais ce qui faisait l'exception se situe au niveau de la seconde version, dans laquelle le traducteur a utilisé une paraphrase explicative du sens et une innovation de la forme. Par conséquent, le traducteur opte pour une innovation de l'anaphore rhétorique par la répétition de l'adjectif indéfini "même"

Sur le plan sémantique, son texte se caractérise par une abondance de détails concrets et le gout de l'énumération. Ainsi, les substantifs, "*grâce, beauté, éclat, perfection*" sont précédés par l'adjectif "*même*" qui permet une mise en rapport mutuelle de ces caractéristiques, élaborée par la répétition de ce dernier.

Sur le plan de la sonorité, la répétition de la même entité crée dans le texte un ton rythmique qui lui confère une allure à la fois répétitive et harmonieuse.

Cette seconde traduction correspond à l'impression stylistique du texte-source et met en évidence son accord, dans le sens de la lisibilité de son contenu et la préservation de sa forme. Par innovation, le second traducteur préserve ce style d'oralité pour aboutir à un texte traduit, plus ou moins équivalent à l'original.

Dans le texte-source ou dans la seconde version, les redondances fréquentes dans différents extraits exprimées par l'insistance sur l'idée et la mise en valeur de certains faits confèrent à l'expression une forme d'oralité et le maintien du sens.

Quant au premier traducteur, il fait le choix particulier du respect d'une grammaire soignée pour assurer un enchaînement fluide et apparent dans son texte. Il emploie les coordonnées et les subordonnées pour former des phrases complexes permettant une richesse syntaxique assez voyante.

Nous remarquons également, que l'auteur utilise des mots simples, à la recherche de l'élégance littéraire tout en restant sensible à la structure spécifique aux phrases. Ainsi, dans sa traduction, et d'une manière très visible, GALLAND modifie la forme du texte original.

Plus spécifiquement, nous pouvons soutenir que les deux traducteurs réagissent de deux manières différentes. Le premier modifie la forme, en adoptant un style spécifique à lui, tandis que le second crée une forme de style familier plus ou moins proche de l'original (version Boulaq).

Ces répétitions portent d'autres formes selon l'importance et l'emplacement qu'elles occupent dans le discours. Une nouvelle forme avec ses traductions fera l'objet de notre analyse dans la partie qui suivra.

## **2-La traduction de l'épiphere**

Ayant étudié les choix énonciatifs des deux traducteurs pour le transfert de ces effets de répétition, la partie suivante sera consacrée à l'étude des modes de traduction d'épiphere comme nouvelle forme de redondance.

C'est une figure de style consistant à la répétition à la fin de deux ou plusieurs groupes de phrases qui se suivent par le biais d'un même mot. Dans la partie suivante notre sélection s'est portée sur le choix de lexies ainsi que l'ordre de leurs dispositions au

sein des phrases. L'objectif de cette étude est d'identifier le niveau de la préservation des effets de répétition dans les deux textes traduits.

### 2-1-La traduction littérale de l'épiphore

Nous analysons dans le présent exemple les exploitations stylistiques utilisées par les trois auteurs :

- « hâda al-3iqdo noḥâson maṣnu3on bi-ṣan3ati al- ifranji wa qad waṣala tamanoho ila **alfi dirham** [...] wa iqbid **alfa dirham** » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.111.
- « Ce collier est en cuivre, et travaillé à la façon des Francs. On m'en a offert **mille dirhams** [...] va donc et encaisse les **mille dirhams**. ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.201.
- « [...] de me dire qu'on estimait le collier pour le moins, deux mille schérifs, il m'assura qu'on n'en voulait donner que cinquante » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.334.

Les effets de répétition, dans le texte-source, trouvent leur originalité dans les combinaisons des lexies en introduisant parfois une certaine redondance dans le message transmis.

Pour leurs traductions, nous constatons d'emblée que le second médiateur opte pour une traduction littérale qui consiste à une traduction directe. Il établit un jeu de mots qu'il traduit littéralement de l'arabe au français tel que "*mille dirhams*" pour "*alfa dirham*". Il adopte une construction syntaxique parallèle et identique à celle du texte-source.

Sur le plan lexical, il opte pour une traduction directe en raison de sa volonté liée à la préservation de l'originalité du texte-source. L'usage de mot "*dirham*" traduit en français par "*dirham*" dénote chez lui une tendance à avoir recours au procédé d'emprunt dont l'intention est de préserver le mode de vie de cette époque.

En revanche, GALLAND élide cette redondance en faisant recours à une structure syntaxique plus soignée. Il analyse d'abord les articulations de la pensée du texte-source qu'il reproduit par la suite dans son texte sans pourtant préserver le sens exact.

Par ailleurs, l'emploi du type de structure renvoie au choix et aux contraintes d'ordres socioculturels et linguistiques de la langue cible et de l'auteur, comme l'affirme si bien URSULA dans le passage suivant :

*« La traduction consiste justement à transporter un texte d'un univers culture à un autre plus ou moins éloigné. Cette donnée soulève des interrogations sur les difficultés spécifiques de la traduction sur le plan linguistique certes, mais elle pose surtout le problème du changement du statut du texte oral lorsqu'il est traduit »<sup>140</sup> .*

Notons, ainsi que la traduction met en relief l'existence d'éléments qui permettent la transition d'une langue à une autre. La confrontation de diverses expériences de traduction permet de mettre en évidence les difficultés les plus fréquemment rencontrées et les stratégies que chacun des médiateurs utilise pour les résoudre. Ce qui nous amène à affirmer que la traduction n'est pas un simple travail neutre ; c'est une procédure assez riche pour rassembler à la fois la linguistique et le culturel et parfois même le sociétal.

## 2-2 L'innovation de l'épiphore

Rappelons que le texte-source est constitué, à l'origine, selon un mouvement de répétitions de mêmes lexies, d'expressions ou d'idées. L'innovation comme stratégie de traduction de cet effet de style fait l'objet d'examen des exemples qui suivent.

Soit l'illustration suivante :

« 'in kâna allaho hâlaqaka 3ijlan fadom 3ala hâdîhi aṣ-ṣifati wa lâ tataġayar wa in konta maṣḥouran fa3od » la version arabe, at-tâjîro wa al-3ifrito, T1, p.10

« Si Dieu t'a créé **veau**, reste **veau**. Si tu es ensorcelé... ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.60

« O veau ! dit- elle, si tu as été créé par le Tout Puissant et souverain maitre du monde, tel que tu parais en ce moment, demeure sous cette forme, mais si tu es un homme, et que tu sois changé en veau par enchantement, reprend ta figure naturelle par la permission du Souverain Créateur ». GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1, p.34

---

<sup>140</sup> BOUMGARDT, Ursula, NAWTA, Magbalena, *D'une langue à l'autre*, Paris, Aux lieux d'être, 2005, p.136

D'une façon aussi simple et efficace d'assurer l'enchaînement d'idées par le rappel sémantique, le second traducteur crée une nouvelle forme de redondance qui n'existe pas dans le texte-source, en répétant le mot "veau" à la fin des deux propositions, accordant l'effet d'un retour rythmique au même élément.

Sur le plan sémantique, les deux propositions "si Dieu t'a créé *veau*, reste *veau*" sont enchaînées de sorte que l'une complète l'autre. Cette succession réalisée par la répétition lexicale confère au texte un ton d'oralité. Sur le plan de la sonorité, la structure mélodique est en corrélation avec la structure épiphorique proposée par le traducteur, permettant une assonance et une harmonie dans le texte.

Néanmoins, la traduction de GALLAND se distingue par son caractère soutenu et raide, donnant l'impression que la catégorie visée des lecteurs est celle d'une classe sociale instruite et cultivée et ce par la richesse de ses mots et leurs inventivités. Sa traduction permet d'observer une expression relevée d'un style recherché et adressé à des lecteurs relativement cultivés, maîtrisant bien leur langue, capables de parler un français soigné, de bonne tenue et d'en manier les nuances avec aisance.

En résumé, nous dirons que la traduction de GALLAND est plus ou moins libre, car elle s'éloigne parfois de l'original par un rajout ou une suppression de quelques passages, tandis que la traduction de BENCHEIKH-MIQUEL adopte une stratégie d'innovation pour préserver l'effet d'oralité du texte de départ. L'épiphore aussi trouve son essence au niveau des deux versions françaises

### **2-3- L'épiphore**

Considérant que la répétition d'une même unité syntaxique, pouvant aller jusqu'à plus de trois fois de suite, est intentionnelle chez l'auteur-source, nous étudions cet effet d'épiphore et son élision chez les deux traducteurs.

Soit l'exemple suivant :

- « wa lam yalṭafit ila ġayri al-jihati **al-lati anâ fihâ**, bal qaṣada al-mawḍi3a **al-ladi anâ fihî** wa iltafata yaminan wa šimâlan fa lam yajid illâ aṣ-ṣonduqa **al-ladi anâ fihî**, faḥamalaho 3ala rasihi » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.119.
- Le barbier entra dans la salle et, tout aussitôt, revint sur ses pas, vers l'endroit où j'étais, regarda de droite et de gauche et finalement se dirigea vers mon coffre, qu'il chargea sur sa tête » BENCHEIKH, MIQUEL, *le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.273.
- Je n'en trouvai point d'autre qu'un grand coffre vide où je me jetai et je fermai sur moi...il s'approcha du coffre l'ouvrit et dès qu'il m'eut aperçu... » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.354.

La répétition de la même expression " al-lati anâ fihâ"(où je me trouve) établit une forme d'enchaînement assez courante, qui permet d'accentuer l'idée du côté où se trouve le bossu, c'est-à-dire décrire l'endroit dans lequel il se trouve. Par conséquent, la figure rencontrée au niveau du texte-source introduit un effet de rythme et accentue une idée.

Au niveau du style, l'abondant usage de la combinaison attribuée au texte une sorte d'originalité et lui confère un ton d'oralité. Pour sa traduction, les deux médiateurs se contentent d'en élider pour renforcer la poétique du texte. Cela est dû, à la visée des deux traducteurs ou à la nature du texte, comme l'explique OUSTINOFF : « *La visée du traducteur est en réalité à géométrie variable, selon la nature du texte à traduire, et en fonction du passage à traduire : on ne traduit pas uniformément un texte* »<sup>141</sup>. Les stratégies adoptées par les médiateurs varient en fonction de la nature du texte à traduire et même des contraintes de la langue utilisée pour établir la traduction, qui dans notre étude, est celle du français. Le traducteur se donne un certain nombre de priorités guidant son choix précis pour élaborer son interprétation. Mais parfois l'existence de difficultés de ce choix est dictée exclusivement par des facteurs d'ordre linguistique ou bien par le style personnel du traducteur.

Nous notons une nouvelle tendance chez le second traducteur, celle du recours aux structures syntaxiques analogues au texte-source mais sans reprise de la même expression. Bien que son intention ne soit pas celle de reproduire le texte d'une manière

---

<sup>141</sup> OUSTINOFF, Michael, *La traduction*, Paris, PUF, 2003, p.123



libre mais de montrer la façon dont l'auteur-source s'est servi de sa langue pour élaborer un fait de parole particulier. Il se voit contraint de rendre la structure épiphorique. Nous notons une introduction à des changements sur le plan formel afin d'en préserver le contenu. En ce qui concerne la syntaxe, le traducteur procède à la restitution conceptuelle par équivalence qui est fortement remarquée. Ce qui veut dire que chaque auteur dans les deux langues utilisées, exprime le même sens avec une grammaire différente.

Cependant le premier médiateur joue sur les effets de compensation, cherchant à obtenir un ensemble homogène. Il choisit de réorganiser des éléments de la phrase, voulant lui procurer un rythme plus souple en français.

De tout ce qui précède, nous dirons que les deux traductions montrent diverses stratégies lors de l'opération traductive du fait que la transposition du contenu sémantique entraîne des modifications au niveau des structures morphosyntaxiques ainsi que stylistiques.

### 3-La traduction de l'anadiplose

La figure consiste en la reprise du dernier mot d'une proposition à l'initiale de celle qui suit afin de marquer la liaison entre les deux propositions. En d'autres termes, c'est une répétition au début de la phrase du mot qui ferme la phrase précédente. L'anadiplose, est constamment employée dans la seconde version afin de produire un certain effet de rythme. Considérons les exemples qui suivent

#### 3-1 La traduction littérale de l'anadiplose

L'anadiplose est également traité de manières différentes au niveau des deux versions françaises. Commençons par sa traduction littérale.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] taḥadato **anâ** wa iyâha wa **anâ** ġâriqon fi baḥri maḥbbatiha » la version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥdabo*, T1, p.103.

- « [...] Nous parlâmes, elle et **moi, moi** noyé dans un désert de passion » BENCHEIKH, MIQUEL, Le Tailleur, Le Bossu et le Juif, T3, p.234.
- « [...] je ne fus moins acharné de son esprit que je ne l'avais été de la beauté de son visage » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.313.

Ainsi, au niveau du texte-source, la répétition du pronom 'anâ' (moi) crée un enchaînement permettant au personnage d'avouer et d'affirmer son amour en décrivant son état d'âme.

La figure est interprétée, au niveau de la seconde version, par la répétition du pronom "moi" à la fin et au début des deux propositions juxtaposées. Le médiateur prouve son intention de préservation totale de la littérarité du texte de départ.

Par contre, GALLAND n'envisage pas la restitution de la construction de la surface grammaticale et syntaxique. Il ne garde, en fait, que la structure profonde du texte-source.

Nous empruntons la citation de GUIDERE pour expliquer comment le traducteur : « *sélectionne personnellement le texte source et décide du contenu qu'il convient de mettre à la disposition des décideurs et des récepteurs dans la langue cible* »<sup>142</sup>. Il se contente aussi de répondre aux attentes de son lectorat et de son public.

Dans son texte, l'énoncé connote l'idée d'une litote par un niveau d'élocution soignée qui est ostensible dans le tour "je ne fus moins acharné de son esprit que je ne l'avais été de la beauté de son visage". Il décrit le plaisir du marchand d'être charmé par la beauté physique et morale de la jeune fille. Nous notons une connotation de bienséance par évocation de la valeur de l'esprit.

Nous avons remarqué que le recours à l'anadiplose comme procédé stylistique d'interprétation est fréquent dans la seconde version. Ce qui explique que le deu-

---

<sup>142</sup> GUIDERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Op.Cit, p.12

xième traducteur opte dans la majorité des cas, pour une innovation de la figure pour conférer à son texte un caractère d'oralité.

### 3-2-L'innovation de l'anadiplose

Les répétitions portent d'autres formes selon la place qu'occupe la reprise dans le discours. Un bel exemple dans l'histoire du petit bossu sera édifiant pour interpréter la créativité de l'auteur :

- « [...] fa qâla, innaka tohâdizoni wa tamđi waḥḍaka » La version arabe, *al-ḥayato wa al-aḥayato wa alaḥḍabo*. T1, p.118.
- « [...] tu te caches de **moi**, mais **moi**, je sais tout ça » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.270.
- « [...] Quoi que vous ne puissiez dire, la chose est résolue, je **vous** accompagnerai malgré **vous** » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.352.

Le barbier, comme personnage important dans l'histoire, ne cesse d'interroger le marchand sur l'affaire qu'il avait afin de pouvoir le conseiller. Puis il lui propose de l'accompagner pour ne pas commettre l'incivilité en le laissant partir seul. Mais le jeune marchand refuse, ce qui amène le barbier à penser que le marchand dissipe la vérité.

Sur le plan stylistique, la répétition du pronom affixe **ka** (de la deuxième personne du singulier) au début et à la fin de l'énoncé-source "innaka... waḥḍaka" constitue au niveau du texte-source une épanadiplose. La structure est aussi discrète qu'une répétition d'un pronom autonome.

Pour sa traduction, l'image est retranscrite au niveau de la seconde version par une anadiplose. La répétition du pronom "moi" dans la deuxième traduction, fait référence au sujet réel (barbier) afin de renforcer le pronom "je", cependant, la présence de conjonction "mais" n'empêche pas l'emploi du pronom anaphorique. Notons encore que la forme est plus visible que celle de la version originale.

Sur le plan du sens, le médiateur n'a pas repris littéralement les phrases et les mots du texte-source, mais a préféré garder l'idée générale tout en utilisant son propre lexique. On peut dire qu'il a en quelque sorte modifié la version-source en terme syntaxique et grammatical.

Alors qu'au niveau de la première version, la répétition du pronom "vous" situé au début et à la fin de l'énoncé comme suit : "je **vous** accompagne malgré **vous**", établit par conséquent une épanadiplose.

En outre, la prétention de prétendre à une parité, trouve d'ailleurs tout son sens dans la réaction du barbier par l'usage du pronom "tu", au niveau de la seconde version, tandis que l'on remarque une disparité dans l'emploi des mots par les locuteurs au sein de la conversation des personnages dans le texte de GALLAND, et ce par l'emploi de "vous".

De surcroît, l'énoncé atteste, une structure élaborée associant des jeux sur l'ordre des lexies et des formes de respect qui, dans l'ensemble, dessinent une scène humoristique traduisant une dilatation caricaturale du barbier créant un moment de distraction dans l'histoire.

Dans le même conte du tailleur, des invités ont assisté à la scène du marchand et du barbier. Ils avaient également remarqué que le barbier avait fauté, mais disait tout le contraire en affirmant qu'il s'était mis en péril pour sauver le marchand, l'énonçant dans l'exemple suivant :

- « [...] fa lawlâ manna allaho zalayka, bi mâ konta ħalaṣta min ħâdihi al-moṣibati » la version arabe, *al-ĥyato wa al-aḥdabo*, T1, p.119.
- « [...] C'est **moi** et **moi** seul qui l'ai sauvé » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur le Bossu et le Juif*, T3, p.275.
- « [...] et sans mon secours, en serait-il sorti heureusement ? il est bien heureux d'en être quitte par une jambe incommodée » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.356.

L'énoncé original ne comporte aucune image rhétorique. Mais dans la version traduite, le second médiateur opte pour une forme d'anadiplose par la paraphrase du

contenu de la structure profonde en reformulant comme suit " *c'est moi et moi seul*". Nous avons ainsi l'impression que les deux propositions sont enchaînées par une forme anaphorique.

Du point de vue sémantique, la répétition du pronom "*moi*" définit profondément le rôle du barbier. Aussi l'emploi de l'adjectif "*seul*" marque l'exclusion d'autrui.

Alors que devant l'expression de GALLAND "*et sans mon secours, en serait-il sorti heureusement ?*", nous oublions que nous sommes face à une œuvre traduite et dont la caractéristique essentielle est d'être écrite sous une forme simple pour justement être lue et déchiffrée d'une façon aisée. Car son expression révèle un niveau d'élocution soignée, en choisissant des phrases longues, interrogations avec inversion de sujet, des choix de lexies tout en formant des structures mélodiques. Ce qui nous amène à affirmer qu'il adapte le texte-source en vue de répondre aux attentes de son public.

Nous assistons encore une fois, dans le conte du tailleur, à une nouvelle scène où un jeune marchand est condamné pour un vol d'un collier de perle et qui sera soumis à l'interrogatoire du roi. En réalité, ce bijou appartient à une jeune fille égorgée par sa sœur. Le marchand enterra la victime, et quelques jours après trouva ce collier dans la pièce où elle fut découverte assassinée :

- « [...] fa qolto yâ mawlâya inni aqulo laka alḥaqqā tumma ḥaddatoḥo bi jamizi mā ḥaṣala li maza aṣ-ṣabiati al-'ulâ » la version arabe, *a-Iḥyato wa al-aḥdabo*, T1, p.112.
- « [...] **je** te la dirai, seigneur, répondis-**je** et **je** lui racontais tout : ce qui m'était arrivé avec la première » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.253.
- « [...] **je** dirai la vérité au gouverneur, dirais-**je**, en moi-même » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.336.

Le lecteur se trouve face à un univers de violence et de barbarie et même de mensonge. Dans l'histoire, le jeune marchand a menti par peur de brutalité et des coups de bâton qu'il avait subi. Il a confessé en déclarant qu'il avait volé le collier et aussitôt le lieutenant de police lui fit couper la main, mais quelques jours après accablé d'injures, le conduisit au roi pour dire la vérité : '*inni aqulo laka alḥaqqiqata*' en français (

je vous dit la vérité) affirma donc ce marchand. L'énoncé-source est interprété au niveau de la seconde version, par : "*répondis-je et je lui racontais*". Le traducteur a envisagé de reprendre le contenu de la version originale, tout en intervenant sur sa créativité pour attribuer à son texte une forme mélodique. La reprise du pronom "je" assure la progression thématique d'un sujet grammatical, conférant à l'énoncé un ton rythmique et formant un enchaînement élémentaire comme signe d'oralité du texte traduit.

La configuration générale de l'énoncé en anadiplose fait ressortir une superposition de figures. Nous notons aussi la présence d'une épanadiplose par l'emploi du pronom "je" au début de l'énoncé.

GALLAND quant à lui, a repris l'idée source. L'énoncé est traduit par une épanadiplose tel que "*je dirai...dirais-je*"; la structure crée ainsi une harmonie avec le reste du texte car : « *Les opérations de traduction sont indissociable de la ré-énonciation : ce ne sont pas des mots que l'on traduit mais des contextes.* »<sup>143</sup>. Conformément à cette démarche, le traducteur s'efforce parfois de reconduire une langue étrangère marquée par l'oralité, dans sa langue maternelle.

Il en ressort au niveau thématique un regard anachronique porté sur les croyances reflétant et traduisant les rapports sociaux et les pratiques religieuses des musulmans ; à titre d'exemple, le fait de couper la main d'un voleur et la condamnation d'un coupable.

Dans le même conte du tailleur, un jeune boiteux narre les faits de son histoire avec ce méchant barbier, dans l'exemple ci-dessous :

- « [...] yâ jamâzatan innaho jarâ li maza hadâ almazini amron zajibon fi bağdâda baladi ». La version arabe, *al-hayato wa al-ğdabo*, T1, p.113.

---

<sup>143</sup> OUSTINOFF, Michael, *La traduction*. Op.Cit.p.77

- « [...] Bonnes gens, nous dit- *il*, *il* m'est arrivé à Bagdad, mon pays ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.256.
- « [...] et qu'il m'est arrivé la plus cruelle affaire qu'on puisse imaginer c'est pourquoi je suis sorti de Bagdad ». GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.340.

Le texte-source ne comprend aucune répétition des lexies alors que le second médiateur opte pour une substitution volontaire du pronom "*il*" qui procure un rythme particulier à la phrase : "*dit-il, il m'est arrivé*".

À première vue, la reprise du pronom donne l'impression d'une anaphore pronominale. Il semble qu'il y ait continuité par anaphorisation mais en réalité le pronom "*il*" ne reprend pas le même contenu sémantique puisqu'il n'a pas le même statut au niveau des deux propositions. La référence porte alors sur le verbe et le pronom personnel dans "*dit-il*", et l'impersonnel dans "*il m'est arrivé*". La structure phrastique atteste du niveau de la langue parlée qui sert d'adjonction tout en optant pour un style plus souple et vivant.

Tandis que, dans le texte de GALLAND, l'énoncé traduit ne correspond ni par le choix de lexies : "*cruelle, affaire, sorti*", ni par la valeur grammaticale de sa construction au texte -source. Le passage littéraire est constitué d'une longue phrase associant trois subordonnées successives "*qu'il m'est... qu'on puisse...c'est pourquoi je suis...*". L'ensemble donne une expression bien élaborée et qui relève du style écrit à sa lecture.

Nous estimons que la diversité des choix énonciatifs est due essentiellement au fait que les deux versions ne sont pas écrites dans le même registre de langue, ni dans le même contexte de réception du fait que : « *chaque traducteur, selon sa position et son point de vue, tente d'y parvenir par tout un ensemble de démarches discursives, de mécanismes linguistiques, de mimétisme et de simulacres culturels, interactionnels, voire*

*transculturels* »<sup>144</sup>. Chacun des deux traducteurs prend en considération les spécificités de chacune des deux cultures.

Loin de son rôle rhétorique, la répétition des lexies fait partie dans certain cas, du jeu narratif. Elle décrit parfois le mouvement des personnages, leurs actions ainsi que leurs réactions. Nous étudions ceci dans l'exemple suivant :

- « [...] fâhada almusa wa sannaho kamâ fazala awalan wa ħalaqa baṣḍa raâsi ». La version arabe, *al-ĥayato wa al-aĥdabo*, T1, p.117.
- « [...] Il prit son rasoir, *l'aiguise*, et *l'aiguise* si longtemps que crus devenir fou » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.264.
- « [...] reprit son rasoir qu'il repassa sur le cuir qu'il avait attaché à sa ceinture et recommença de me raser » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.350.

Au niveau du texte-source, l'aspect itératif du verbe "*sanna*" en français "*aiguise*" est rendu par tout un énoncé : "*kamâ fazala awalan*" en français : "*comme il avait fait précédemment*".

L'énoncé est traduit dans la seconde version, par la reprise du verbe : '*aiguise*'. La répétition immédiate du même verbe forme un enchaînement permettant d'accentuer le rôle du barbier et attribue un aspect itératif à l'action. Sur le plan morphosyntaxique, la construction constitue le cas d'une reprise nominale toute simple. Mais au niveau rhétorique elle produit une forme d'épanode.

Sur le plan de la sonorité, l'analyse mélodique de l'énoncé révèle les ressources prosodiques puisées dans les profondeurs de la tradition orientale puisque les pratiques langagières du texte-source ne sont pas étrangères à la réalité socioculturelle du second traducteur qui est également arabisant.

---

<sup>144</sup> BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdelhaq, *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*. Op.Cit.p.98



Cependant au niveau du texte de GALLAND, l'énoncé est bâti selon un mouvement de subordination qui attribue à la phrase une suite riche en qui est traduite telle informations " qu'il repassa...qu'il avait attaché...".

Sur le plan sémantique, nous notons une sorte de dissemblance, par le rajout des détails qui n'existent pas dans le texte-source, portés sur la manière de l'aiguisage du rasoir : "*sur le cuir qu'il avait attaché à sa ceinture*".

En résumé, cet examen des traductions nous a permis jusqu'à présent de dégager des orientations énonciatives différentes au sein des deux langues (en arabe et en français). Les exemples que nous avons choisis représentaient à chaque fois diverses stratégies adoptées lors du passage du texte-source au texte-cible.

#### 4-La traduction de l'épanadiplose

L'épanadiplose est également l'une des figures de style rhétorique consistant en la reprise, et qui s'effectue par la répétition de mêmes lexies. Elle se réduit en la reprise du même élément en tête et à la fin de l'énoncé, elle permet des jeux mélodiques et rythmiques qui ont pour but de suggérer l'insistance ou l'humour.

##### 4-1-L'innovation de l'épanadiplose

Nous avons également repéré des innovations de l'épanadiplose au niveau de la seconde version. Considérons l'exemple ci-dessous :

- « Wa o ʕli3oho 3indi wa ajtami3o anā wa iyāho... » La version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.115
- « L'amènerai ici chez moi, et **nous** aurons un moment pour être à **nous** » BENCHEIK, MIQUEL, *le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.258
- « Nous nous entretiendrons durant le temps de la prière et il se retirera avant le retour de mon père » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.345

Dans ce nouvel exemple, le marchand rencontre un personnage féminin d'un rang supérieur dont il est tombé éperdument amoureux, la jeune femme était en fait la fille du Cadi de Bagdad.

Sur le plan stylistique, l'énoncé-source ne comporte aucune image rhétorique. Mais le second médiateur joue sur les structures de la traduction afin d'obtenir un ensemble homogène plus au moins fidèle à l'original. Il a volontairement repris la même entité pronominale "nous". Cette répétition intentionnelle constitue le cas d'une reprise pronominal et crée par conséquent, une forme d'épanadiplose qui suggère l'insistance du marchand.

Cependant, le second traducteur se contente de traduire le sens et non pas la langue, cherchant à transmettre l'idée générale de l'auteur-source en introduisant des changements sur la forme, tout en préservant le sens. Les répétitions lexicales sont remplacées par des variations phonétiques pour attirer l'attention du lecteur.

Notons par exemple que la répétition du son /r/ produit une courbe mélodique d'allitération et octroie à l'énoncé un ton sonore et rythmique particulier. La raison pour laquelle cette traduction permet d'observer des expressions relevées d'un style recherché, adressées à des lecteurs maîtrisant la langue.

Dans cet énoncé, le sens du mot choisi est essentiel. Mais parfois, même ce choix est réfléchi et accompagné d'un agencement particulier de la phrase en jouant simplement sur l'ordre dispositif de ses éléments. L'auteur-source a eu toujours recours à ce genre de style littéraire d'écriture.

### **5-La traduction de l'épanode**

Les répétitions portent différents noms selon la place qu'occupe cette reprise dans le texte. Ainsi, l'épanode, comme phénomène de répétition, peut mettre en évidence un refrain abusif de reprises de la même unité de sens qui est un procédé de nature humoristique.

### 5-1-La compensation de l'épanode

Sur le plan thématique, l'imaginaire du texte-source, nous fait croire qu'une jeune adolescente vit dans un petit coffre chez un gigantesque génie. Histoire racontée par les deux rois frères Schahrayar et Schahzaman :

- « [...] wa jalasa **wa fataḥa** aṣ-ṣonduqa wa ahrāja minho ʔolbatn tumma **fataḥaha** faḥarajat minha ṣabiyayton » La version arabe, *Šahrayār wa āḥihi Šahzamān*, T1, p.4.
- « [...] il prit quatre clé et ouvrit le coffre dont il retire un **coffret** de **ce coffret** sortit une adolescente » BENCHEIKH, MIQUEL, *Shāhriyār et shāh Zamān*, T1, p.39.
- « [...] Cependant le génie s'assit auprès de la caisse et l'ayant ouverte avec quatre clés qui étaient attachées à sa ceinture, il en sortit aussitôt une dame » GALLAND, *Histoire de Schahrayar et Schah Zeman*, T1, p.10.

Par une reprise du verbe "fataḥa" (ouvrit) en tête de phrases, l'auteur-source produit une épanode et décrit l'aspect répétitif d'ouverture des coffrets.

Le même effet de redondance, apparait au niveau de la seconde version permettant ainsi, d'établir le lien avec les segments précédents du passage. La traduction de l'énoncé laisse transparaître un autre jeu sur l'aspect de l'ordre de lexies par la reprise du mot "coffret" qui remplit la fonction de *complément*. Cette reprise confère à la lexie une valeur rhétorique non relative à sa fonction syntaxique.

Alors que dans son texte, GALLAND modifie les phrases du point de vue morphosyntaxique : le verbe au passé devient un participe présent '*fataḥa*' (*ayant ouverte*) tout en élidant les répétitions. Il respecte une grammaire soignée par l'emploi d'une subordonnée descriptive : tels que des pronoms, "en", "le" qui par leur présence relient les idées des propositions ; des adverbes "*cependant*, *aussitôt*" et des locutions à l'image de "*auprès de*". Ce qui affirme que le traducteur a volontairement opté pour un registre soutenu. Il s'intéresse au niveau de la langue, qui doit être distinguée tout en incluant la langue littéraire.

### 5-2 L'élision de l'épanode

La structuration du sens du texte traduit obéit à un ensemble de contraintes d'ordre linguistique qui peuvent parfois engendrer des élisions de certains effets stylistiques ; mais également des performances car : « *dans le contexte de l'oralité, le texte est tributaire de la performance sans laquelle il n'a pas d'existence matérielle, ce qui permet de distinguer le texte c'est-à-dire l'énoncé linguistique* »<sup>145</sup>. Le texte ne peut trouver son essence que par la performance fournie par le traducteur qui fait choix de la structure désignée pour atteindre l'objectif souhaité. Cela engendre des rajouts et des suppressions au niveau du texte-source.

Parfois la traduction ne peut s'effectuer sans perte de certains effets de style. L'exemple ci-dessous illustre cette réflexion :

« fa waqafat aṣ-ṣabiyato 3lâ **al-bâbi** wa daqqat daqqan laṭifan wa idâ bi-**al-bâbi** qad fataḥa Ṣafatayhi fanaḍara al-ḥammâlo ila man fataḥa **al-bbâba** » La version arabe, *al-ḥammâlo wa al-banâto*, T1, p.32

« La jeune fille s'arrête à la porte, se dévoile et frappe doucement. Les deux battants s'écartent et le portefaix regarde qui vient d'ouvrir » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le portefaix et les trois dames*, T2, p.13

« Ils s'y arrêtent et la dame frappa un petit coup. Pendant qu'ils s'attendaient que l'on ouvrit la porte de l'hôtel, le porteur faisait mille réflexions » GALLAND, *Les trois calendres*, T1, p.77.

Notons qu'au niveau du texte initial, la structure rythmique est en relation corrélative avec la structure syntaxique. La répétition de la même lexie : " al-bâbi" (la porte) forme une redondance et élabore une épanode. L'image est élidée dans le texte du premier traducteur, qui en parallèle avec les propositions coordonnées et subordonnées, emploie un lexique appartenant à un registre soutenu. Il n'a pas envisagé la restitution syntaxique du texte-source tout en séparant la forme de son contenu. En d'autres termes, il ne s'est pas contenté de traduire les mots ou les expressions littéralement, mais plutôt le sens global ou le message du texte-source tout en transmettant l'idée générale. La langue française conteste et refuse les répétitions de mots tandis que la langue arabe les apprécie. Ce fut toujours la stratégie adoptée par le second traduc-

<sup>145</sup> BOUMGARDT, Ursula, NAWTA, Magbalena, *D'une langue à l'autre*, Op. Cit. p. 136

teur pour la traduction. Dans la deuxième version, ces différences stylistiques se reflètent aussi dans la perte des répétitions.

De tout ce qui précède, nous avons déduit que l'auteur-source a eu tendance à exagérer sur le registre populaire. Il a fait appel à une multitude de jeux de mots et de tournures de répétition et de redondance dans le but de transmettre et refléter le contexte général de l'époque et de la situation sociale et culturelle. Les deux traducteurs confrontés à certaines difficultés, ont opté parfois de ne pas citer ces formes assez détaillées dans leur traduction française. Ils ont jugé que ce n'était pas nécessaire de tout préserver.

Nous avons noté encore que le second traducteur a opté dans la majorité des cas pour une prose littéraire qui semble garder le ton et le rythme du texte de départ. Ce choix est dû à une volonté de préservation des effets stylistiques du texte-source. Le premier médiateur s'est contenté de verbaliser les expressions en utilisant des structures recherchées de la langue de traduction.

Nous avons également constaté que la traduction des diverses formes de répétitions utilisées, le choix lexical ou l'ordre grammatical, nécessitent des choix différents, tel que le respect d'un certain équilibre entre ce qui relève des contraintes dues à la langue-source (l'arabe) et à celle de la traduction (le français) et c'est ce qui influe sur le choix du traducteur.

---

# **Chapitre VII :**

**La traduction des effets de sonorité**

---

L'examen des précédents échantillons nous a permis de voir comment les deux médiateurs ont opté pour certains procédés de traduction afin de restituer des figures qui trouvent leur essence dans l'ordre dispositif des lexies dans la version source et de déduire que ce qui prime dans leurs choix, c'est d'une part, la nature différentielle entre l'arabe et le français, et de l'autre, la réponse aux attentes du public auquel le texte a été destiné.

Nous nous intéresserons dans le présent chapitre à la traduction des figures qui au contraire se définissent par les jeux phonétiques qu'elles présentent. Ce travail porte sur un jeu plus aisé à repérer que le précédent.

Nous nous occuperons d'abord d'étudier les manifestations des effets de sonorité dans le texte de départ puis dans les deux autres versions. Nous allons étudier grâce à des exemples, les procédés selon lesquels, les deux traducteurs ont manié ces effets de sonorité du texte-source afin de les restituer ou non dans leurs textes cibles. Puis nous essaierons de voir jusqu'à quel point cette figure est réalisable dans les deux versions françaises.

Pour ce faire, nous partirons de la version arabe, en vérifiant les stratégies énonciatives adoptées par les deux traducteurs dans leurs textes d'arrivée. Nous nous penchons donc sur le repérage des choix de procédés de traduction dans les deux versions à travers des exemples arabes et leurs analogues français. Mais il est à noter encore, que les illustrations de cet effet de sons, sont si nombreux qu'elles sont d'une diversité notable; nous nous contentons, en effet, d'opérer sur des nombres relativement réduits, suivant une analyse stylistique, qui part des unités sonores du texte arabe et leurs traductions possibles et qui porte aussi sur les phonèmes français et leurs combinaisons dans le texte d'arrivée .

Nous étudierons la traduction de quelques formes phoniques du texte-source. Ce sont des effets stylistiques d'ordre sonore (assonances, allitérations, etc.). Ces marqueurs sont fréquents dans les textes comme texte oralisable et nécessitent que les

traducteurs leur trouvent des équivalences afin de les rendre de façon appropriée dans le texte cible pour préserver cet effet d'oralité.

Nous étudierons grâce à des exemples de quelle façon ces traducteurs ont traité ces éléments ; quels types de stratégies ils ont adopté.

L'assonance et l'allitération présentent toutes deux, le retour à intervalles rapprochés des sonorités identiques. Cette répétition peut aboutir à deux, trois ou plus d'occurrences du son en question.

### 1-La traduction de l'assonance

Ainsi, l'assonance, désigne, par définition : « *le retour d'une sonorité vocalique d'une voyelle* »<sup>146</sup>, ce retour de voyelles identiques est censé donner une certaine tonalité, une certaine couleur à l'expression, à la phrase.

#### 1-1-La compensation de l'assonance

La compensation est aussi l'une des stratégies adoptées par le second traducteur pour la restitution de la figure. Le présent passage illustre évidemment cette forme de sonorité et ses traductions dans les deux versions :

- « [...] **aḥḍara al-qoḍāta wa šohuda min waqtihi wa kataba kitāba al-malikati bodur 3ala qamari az-zamāni** » la version arabe, qamar zaman bnu šarmān, T2, p.112.
- « [...] il convoqua immédiatement des magistrats et des témoins pour que soit dressé l'acte de mariage de la princesse Budūr et de Qamar **az-zaman** » BENCHEIKH, MIQUEL, Qamar et Budūr, T2, p.96.
- « [...] la cérémonie du mariage se fit le même jour, et l'on en fit des réjouissances solennelles dans toute l'étendue de la chine » GALLAND, Histoire de Camaralzaman, T1, p. 508.

Dans le texte-source, le retour de voyelles identiques |w| et |u|, |a| au long de l'énoncé source semble donner à l'expression une tonalité sombre avec des formes arrondies et ouvertes des lèvres qui donnent par conséquent, un ton sérieux à l'acte

---

<sup>146</sup> PATRICK, Bacry, *Les figure de style*.Op.Cit.p.288



de mariage de la princesse. L'auteur-source a volontairement attiré l'attention de son lecteur par le seul emploi de ces occurrences vocaliques.

Pour ce qui est de la seconde version, la répétition du son |a|, ainsi que la consonne fricative sourde |s| au début et à la fin de quelques monèmes contribuent à la création d'une atmosphère à la fois douce, éclatante et même, en quelque sorte, solennelle, laquelle correspond effectivement à l'acte du mariage des deux princes.

En comparant ce passage à celui du texte-source, nous avons l'impression d'une traduction plutôt littérale, même au niveau des lexies, "*aḥdara, ai-qodât, šohuda*", sont rendues littéralement par "convoqua, magistrat, témoins".

Nous pouvons en déduire que cet effet de sonorité se rapproche davantage de l'original. Donc, le traducteur a réussi à créer presque le même mouvement mélodique du texte-source. Il a, en effet, obtenu un passage qui semble garder le ton de l'original et avoir aussi la forme d'un original second, à ne pas voir même que c'est une traduction. Tandis que GALLAND n'a fait aucune mention de cette forme phonique du texte-source, il l'a par conséquent réécrit à sa manière en rapportant le message de départ car il a voulu peut-être nous rappeler que : *«la traduction peut être considérée comme une forme particulière de discours rapporté qui implique nécessairement l'interprétation du discours de l'auteur par le traducteur et un travail de réécriture donnant lieu à un nouveau texte»*<sup>147</sup>. Donc, la traduction reste toujours une question de choix et de priorité puisque ce qu'on traduit dans le texte ce ne sont pas les mots mais l'ensemble du texte dont il faut dégager et reproduire le sens.

Les assonances semblent avoir tendance à disparaître sans que le sens de l'énoncé soit aussi traduit littéralement. Nous pouvons noter, par conséquent, une sorte de perte stylistique et sémantique. Or, le traducteur se voit contraint de préserver à la

---

<sup>147</sup> AGOSTINI Viviana, HEHMENET Anne Rachel, *La traduction littéraire : des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Op.Cit. p19

fois et le sens et la sonorité du texte de départ. Mais une fois de plus, il faut bien garder à l'esprit que le traducteur ne peut pas adopter la même perspective tout au long du texte d'arrivée, il n'est pas, en fait, obligé de suivre fidèlement les effets langagiers du texte-source. Mais il peut bien au contraire adapter le texte afin de communiquer au lecteur le même plaisir qu'il a ressenti pendant la récitation de l'histoire, comme c'était le cas de l'exemple ci-dessous :

- « [...] **wa** qol liwâlidika inni orido an **atafaraja** fi **albarriyati** **wa** ašida **wa** anđoro **alfadâa** **wa** abita honâka **laylatan wâhidatan** » la version arabe, *qamar zamân bnu šahramân*, T2, p.108.
- « [...] **nous** dirons à **ton** père que **nous** voulons parcourir la **compagne**, **nous** y promener, chasser et y passer une nuit » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.84.
- « [...] il témoigna au roi son père l'envie qu'il avait de prendre un peu l'air et le pria de trouver bon qu'il allât à la chasse un jour ou deux avec Marzavan » GALLAND, *Camaralzaman*, T1, p.502.

L'énoncé-source possède des faits de sonorité créés par la succession de plusieurs verbes qui comportaient ou commençaient par la même voyelle |a| comme marque syntaxique de la première personne de singulier au futur. Le phonème marque sa présence aussi dans d'autres lexies.

Si nous comparons les sonorités du texte de départ avec la seconde version, nous pouvons noter l'effort du traducteur pour créer des équivalences françaises. Il a, en fait, rendu cette sonorité en jouant sur le phonème |o| ainsi que le |õ| nasale, tout en combinant le son |s| à celui de |e| ainsi que le |u| à celui de |õ| qui est d'une tonalité voilée.

Ainsi, le second traducteur a maintenu la plupart des assonances en compensant la perte de la structure initiale par une recreation prosodique tout en restant aussi proche du texte source, à l'aide de sa créativité artistique du fait que « *la traduction n'est pas une discipline exacte, une opération strictement linguistique, elle comporte aussi une dimension artistique* »<sup>148</sup>. Donc ici le médiateur a interpellé sa créativité, afin

---

<sup>148</sup> BANKS, David, *Aspects linguistiques du texte poétique*, Paris, Harmattan, 2011, p.171

de compenser cet effet de sonorité, qui est pour lui une composante langagière et stylistique importante du texte de départ.

Alors que dans son texte, ce n'est plus à cette même stratégie qu'a fait recours GALLAND, lors de sa traduction de cet effet de sonorité. Il a créé, par conséquent, une allitération suivant une alternance des deux fricatives sonores |r| et |v| comme simple procédé d'insistance, sans que s'attache forcément une couleur particulière à ces consonnes utilisées, mais juste dans le sens de satisfaire son public

Même s'il avait pris des libertés en changeant la structure des énoncés, d'un point de vue énonciatif, où le discours du texte source devient récit (le "je" (*ini*) devient "il"), ou en changeant l'assonance par allitération, le traducteur a néanmoins pris soin de préserver l'idée de départ.

Comparons les deux versions d'un point de vue sémantique. Précisément, pour ce qui est du repérage spatiotemporel. Le texte est traduit dans la seconde version, d'une manière plus littérale, tout en gardant les mêmes données du cadre spatiotemporel, "*al-barriyati, laylatin*", "*la campagne, une nuit au lieu de " à la chasse, un jour ou deux*" dans la première.

Alors que sur le plan syntaxique, nous pouvons noter une sorte de liberté d'expression dans cette seconde version. Ainsi, dans l'énoncé-source, nous trouvons à la fois la succession des événements corrélatifs suivant des phrases courtes, cordonnées par la particule arabe *wa*. Les paroles sont aussi tenues à la première personne du singulier "*aşida, anđora*" mais dans cette dernière, les verbes sont rendus par des infinitifs juxtaposés, "*parcourir, promener, chassez, passer*", construction assez naïve, relevant d'un parler simple. Ce qui révèle ici du registre familier. Alors que GALLAND a opté pour une langue soignée tout en employant des propositions subordonnées, "*témoigna qu'il avait, pria qu'il allât*".

Ce registre soutenu est également éprouvé au niveau du choix de lexies "*témoigna, pria, envie, prendre l'air*", au lieu de "*dirons, voulons, parcourir*". Le traducteur s'intéresse au niveau de la langue, qui doit être distingué et qui inclut la langue littéraire. Il tient en compte de totalité esthétique, produit de la créativité propre à lui, comme l'explique, ainsi, ECO : « *traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur*<sup>149</sup> ». Donc, le choix que propose le traducteur est celui de réécrire le texte de départ. Il s'agit, en fait de retravailler le matériel des mots, les combinaisons verbales rencontrés.

Bref, les deux traducteurs n'ont pas repris la même sonorité comme ils ont modifié le rythme des énoncés. Or, à l'opposé de la voyelle |a| qui donnera, en effet, une assonance plus chère, plus éclatante, le second traducteur a joué sur le |o|phonème plus sombre.

Pour ce qui est de la diversité de choix énonciatifs, elle est, en fait, liée à la subjectivité des deux médiateurs, leur relation à la langue maternelle ainsi que leurs intentions communicatives. Donc ces facteurs sont aussi au centre de différences des deux traductions.

### **1-2-L'innovation d'assonance**

Nous nous sommes contentés de répondre à la question de la possibilité de la préservation des effets de sonorité lors du passage de l'arabe au français et de la fidélité des deux traducteurs au texte-source en expliquant les contraintes et les intentions qui ont guidé ces médiateurs lors de la traduction du texte source. Nous pourrions aussi noter à cet égard une sorte d'innovations des formes de sonorité du texte arabe. Ainsi, les exemples qui suivent illustrent nos propos.

---

<sup>149</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit.p.17

Soient les exemples suivants :

- « wa kašafa al-ġitâa wa naçara faraâ šabiyatan nâimatan mobannajatan wa nafasohâ tâli3on wa nâzilon » la version arabe, *ġânim bnû ayyûb*, T1, p.168.
- « **Sous une housse** qu'il **souleva**, il vit une jeune femme qui **dormait**, **droguée**. **Son souffle** montait et **descendait** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.193.
- « Alors, plein d'impatience, il ouvrit le coffre. Au lieu d'y trouver de l'argent comme il se l'était imaginé, Ganem fut dans une surprise que l'on ne peut exprimer, d'y voir une jeune dame d'une beauté sans pareille [...] à une respiration douce et réglée [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.72.

Nous avons constaté de tout ce qui précède, comment le second traducteur a été fidèle au contenu sémantique comme il a préservé l'effet de sonorité du texte-source. Nous abordons, dans le présent exemple, une nouvelle stratégie, en comparant ces deux versions au texte de départ.

Sur le plan phonétique, le texte source n'éprouve ici, aucune trace d'effet de sonorité, ce qui a été le cas pour la première version. Cependant la seconde version comporte des structures d'assonances et d'allitérations créées par le traducteur.

Ainsi, le choix de mots lui permet d'ajouter un jeu de sonorité qui ne figure pas dans l'original. L'une de ces répétitions sonores est celle des voyelles |y|, |ε| du retour constant du son |s|. Nous avons aussi une forme d'allitération fondée sur la répétition du phonème |d|.

Le second traducteur a employé des variations lexicales et phonologiques afin de créer des effets d'une sonorité coulante douce et musicale. Cette forme appartient moins pour le vocabulaire que pour la syntaxe au registre familier, très simple et très compréhensible, sans tournure élégante "son souffle montait et descendait".

Sur le plan syntaxique, la seconde version semble être fidèle à la construction morpho-syntaxique du texte arabe. Tandis que dans la version gallanienne, les éléments syntaxiques sont déplacés par rapport à l'originale, la phrase source s'en trouve transformée en une longue phrase qui perd à la fois sur le plan sémantico-syntaxique les caractéristiques

téristiques du texte-source. On se trouve, en effet devant une phrase que se tourne en un énoncé aussi différent que l'original. Le traducteur se permet d'ajouter, des lexies "*l'argent, imaginé une beauté*", des expressions "*Au lieu d'y trouver, il se l'était imaginé*" et des détails quand nous n'en attendons pas "*elle ne s'était pas réveillée au bruit qu'il avait fait en forçant le cadenas*". Nous notons aussi que quand GALLAND traduit, le registre familier que nous trouvons en arabe ne transparait pas en français, il est plutôt devenu soutenu.

Sur le plan du contenu, nous notons aussi que dans la seconde version, la traduction est plutôt littérale, c'est-à-dire que nous avons l'impression de retrouver dans la langue d'arrivée ce que nous avons laissé dans la langue de départ. Tandis que dans la première version, l'expression est remaniée tout en préservant le sens général du texte de départ. Quoi qu'il en soit du point de vue rhétorique, la façon la plus remarquable de traduire chez GALLAND consiste dans le choix du registre soutenu tout en jouant sur les unités de traduction comme l'expliquent DARBENLET et VINAY : « *Une unité de traduction peut recevoir une tonalité autre sans que son sens en soit affecté. L'existence des niveaux de langue tient à cette possibilité de varier l'expression sans changer le sens* »<sup>150</sup>. Ce qui nous explique que le style pour l'écrivain, est une question non de technique mais de vision.

Si, nous nous attachons de comparer le choix de chaque auteur, nous observons que le premier traducteur était fidèle et à la lettre et à l'idée du texte-source, tandis que GALLAND était plus libre dans sa traduction. Mais dans certains cas de figure, ce second traducteur se voit contraint de préserver ou d'innover ce signe d'oralité ; donc il n'aura de solution que d'éluder cette forme de sonorité.

---

<sup>150</sup> DARBENLET Jean, VINAY Jean-Paul, *La stylistique comparé du français et de l'anglais*, Op.Cit.p.192

### 1-3-L'élision d'assonance

Le second traducteur ne semble pas faire usage fréquent de l'élision, il a choisi, en fait, dans la majorité de cas, la traduction littérale qui restitue bien le niveau de la langue orale et le style de l'auteur-source. Sauf des cas où il se trouve contraint de préserver certains effets. Les exemples qui suivent illustrent nos propos.

Soit l'exemple suivant :

- « *mâa jarâ li ma3a hâda al-mazini amron 3ajib fi baġdâda, baladi* » la version arabe, *al-hayato wa al-ahdabo*, T1, p.113.
- « Il m'est arrivé à Bagdad, mon pays, une étrange aventure avec ce barbier » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.256.
- « Et qu'il m'est arrivé la plus cruelle affaire qu'on puisse imaginer, c'est pourquoi j'ai fait serment d'abandonner tous les lieux où il serait » GALLAND, *Le petit Bossu*, T, p.340.

Dans l'énoncé-source, le retour à intervalles rapprochés de son |i|, aboutissant à cinq occurrences, crée une sonorité vocalique stridente. Aussi la répétition de l'occlusive non-voisée |d| donnera une forme d'allitération. Cette dernière est censée donner une certaine tonalité, une certaine couleur à l'expression.

Cet effet de sonorité est très fréquent dans le texte de départ. Or, le style de l'auteur source est très caractéristique puisqu'il utilise énormément de jeux sur la sonorité des mots à l'intérieur des phrases, mais le traducteur n'est pas sensé de reprendre la totalité des formes rhétoriques du texte de départ puisque : « *Il y a dans chaque langue des façons diverses d'élaborer les éléments essentiels d'un énoncé. Le traducteur doit reconnaître les élaborations de la langue de départ et ne pas se croire obligé de les rendre mot pour mot* »<sup>151</sup>. Il doit faire un choix qui répond aux attentes de son public sans oublier d'explicitier l'implicite du texte-source.

---

<sup>151</sup> DARBENLET Jean, VINAY Jean-Paul, *La stylistique comparé du français et de l'anglais*, Op.Cit.p.193

Encore une fois, sur le plan de sonorité, nous constatons que, dans la majorité des exemples précédents, le second traducteur se voit toujours fidèle, parce qu'il s'oblige à respecter les mêmes formes stylistiques qui correspondent à celles du texte source et qu'il veille aussi à préserver le même contenu sémantique. Mais cette fois-ci en voulant conserver le sens de l'énoncé-source, il a été obligé de sacrifier cet effet de sonorité.

Contrairement à BENCHEIKH et MIQUEL, GALLAND comme nous l'avons vu et nous le voyons aussi dans cet exemple, opte pour la paraphrase qui allonge et commente la pensée de l'auteur-source, sans se soucier de préserver la sonorité du texte de départ

Sur le plan du contenu, il n'a pas aussi gardé le cadre spécial de l'histoire. Il est clair que ce qui importe pour lui dans ce passage ce n'est de préciser le cadre spatial de l'évènement (Bagdad) mais plutôt la réaction du personnage, son émotion, son serment.

Nous pouvons noter, dans ce sens, que la version gallanienne n'est pas qualifiée d'une littéralité mais d'adaptation que nous ne pouvons pas parfois expliquer conformément à ce que nous laissait comprendre Eco : « *dans le passage de matière à matière, on est contraint d'explicitier des aspects qu'une traduction laisserait dans le flou* »<sup>152</sup>. Ainsi, sa suppression de quelques informations du texte de départ dans son texte d'arrivée reste non justifiée, car des fois nous ne pouvons pas trouver raison pour certaines éliminations.

Après avoir étudié les choix des deux traducteurs dans leurs traductions des assonances, nous passerons dans les lignes qui suivent à l'analyse des modes de traduction des allitérations

---

<sup>152</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit.p.410



## 2-La traduction d'allitération

Comme nous l'avons vu avec les assonances, l'allitération consiste aussi en un retour à intervalles rapprochés des consonnes identiques. Nous noterons aussi que, plus le retour de la sonorité est immédiat, plus l'effet stylistique n'est net. Nous nous contenterons de montrer comment l'utilisation des techniques de la traduction est un art apparenté à l'art de la composition qui préside à la création du texte d'arrivée. En d'autres termes, nous nous interrogerons, comment la traduction devient un art une fois le traducteur a assimilé les techniques de la transposition du sens.

### 2-1-La traduction littérale d'allitération

Ces allitérations sont innombrables, dans le texte-source, leurs modes de traduction sont aussi nombreux. Ainsi les exemples ci-dessous présentent évidemment, une traduction littérale de cet effet de sonorité.

Soit l'exemple suivant :

- « wa qâlat şabiĥa ! Ŗajarato addori [...] » la version arabe, *ġânim bnû ayyûb*, T1, p.168.
- « Elle dit : Aurore ! Arbre à perles » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.194.
- « Elle s'écria [...] : « Fleur de jardin, Branche de Corail, canne de sucre, lumière du jour, Etoile du matin, Délices du temps [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.73.

Dans le texte-source, nous avons une allitération bâtie sur la répétition du phonème fricatif sonore |r| à la fin de deux substantifs formant ainsi un effet de sonorité. Le second traducteur, a obtenu un énoncé qui semble garder le ton de l'original, en faisant usage de lexies : " Aurore ! Arbre à perles" auxquels l'immédiateté du retour de sonorité jointe à la brièveté de l'énoncé, confère une énergie remarquable de la structure rythmique. La consonne |r|, ne revient-elle pas moins de quatre fois dans la phrase. En effet, la forme mélodique de l'énoncé cible tente de reprendre la sonorité de départ.

Quant à l'interprétation de ce retour consonantique, elle est, nous allons le voir, souvent délicate. Cette chaîne sonore formée par l'allitération constitue une manière d'orienter le lecteur, à l'aide de la structure rythmique, vers l'intention communicative de ce personnage qui vient d'interpeler ses servantes.

GALLAND propose en revanche une division plus riche, plus régulière et par conséquent plus musicale. Dans son texte, les allitérations sont fondées sur l'occurrence de deux phonèmes. L'une de ces répétitions sonores est celle de la consonne fricative sourde |k| et le retour constant de la fricative sonore |r| et de l'occlusive sourde |t|. Malgré sa fidélité au texte source, sa traduction littérale finit par introduire au plan phonique une fricative seconde, au début et à la fin de quelques substantifs, qui modifie les échos sonores.

Nous pourrions aussi noter que la traduction littérale des noms propres n'a pas donné les mêmes résultats. Ainsi, les noms 'şabiha, şajarato addorri' sont successivement rendus, dans la première version par, 'lumière du jour', 'Branche de Corail'.

Du point de vue de l'économie du texte, nous avons affaire, pour le premier nom à une forme périphrastique, un seul mot '*şabiha*' est rendu par toute une expression : "*Lumière du jour*" et puis nous noterons une série des noms qui n'existent plus dans le texte source. cela sera expliqué encore comme adjonction. Nous avons également dans cette même version, des notes de bas de page. Le traducteur a eu recours à des périphrases, voire à des notes explicatives pour alléger et enrichir son texte d'arrivée, suivant l'idée avancée par ECO : « *traduire signifie amener le lecteur à comprendre la langue et la culture d'origine, mais aussi enrichir la sienne* »<sup>153</sup>. Ainsi, le traducteur a appréhendé l'écart culturel entre les deux sociétés aux modes de vie spécifiques à chacune d'elles.

---

<sup>153</sup> ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Op.Cit.p.387

Dans l'exemple qui suit, le second traducteur a encore conservé le même effet de sonorité. Un pareil choix sera aussi noté chez le premier traducteur au niveau de l'extrait ci-dessous :

- « tumma ta3alaqa wa nazala mina alĥâiti wa fataĥa **albâba** fadaĥalu wa ĥaṭṭu aš-šam3a wa ĥafaru ĥofraton 3ala qadi aššonduqi **bayna arba3ati qoburin** wa šâra kâfuro yaĥfiro wa šawâbo yanqolo al-torâba **bilqoffi** ilâ an ĥafaru nišfa qâmatin tumma ĥaṭṭu aš-šonduqa fi alĥofrati wa **raddu 3alayhi attorâba** » la version arabe, ġânim bnu ayÿub, T1, p.167.
- « L'esclave se hissa **sur** le **mur** et **descendit** pour **ouvrir**. Quand ils furent tous à l'intérieur, ils posèrent la lanterne à **terre** et creusèrent, entre quatre **tombes**, un **trou** à taille **du coffre**, **kâfûr** piochait et **šawâb** retirait la **terre** **dans** **des** couffins. Quand le **trou fut profond d'une demi** taille **d'homme**, ils y **déposèrent** le **coffre**, **rabattirent** la **terre** par-**dessus** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.193.
- « Ils **commencèrent** à **remuer** la **terre** avec **des instruments** qu'ils aient apportés pour cela et quand ils eurent fait une **profonde fosse**, ils **mirent** le **coffre dedans** et le **couvrirent de la terre** qu'ils avaient ôtée » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.71.

Nous avons ici, une série d'allitération et d'assonance fondée sur la répétition des phonèmes |u|, |r|, |b|. L'occurrence des sons confère à l'énoncé-source une force rhétorique notable.

Mais seule la voyelle |u| ne permet pas, quant à elle de produire un tel effet de force, c'est pourquoi, l'allitération a une valeur rythmique et énergétique nettement plus grande que l'assonance. Ce passage est traduit dans la seconde version d'une façon plus au moins littérale.

Ainsi, le second traducteur se voit fidèle parce qu'il s'oblige à respecter certaines valeurs qui correspondent à celles du texte-source : le choix de mots, la syntaxe, ainsi que la sonorité. L'énoncé "bayna arba3ati qoburin, wa šâra3a kâfuro yaĥfiro, wa sawâbo yanqolo at-torâba bilqoffi" est littéralement rendu par : « quatre tombes, kâfuro piochait et šawâb retirait la terre dans des coffins". Cette suite d'évènements corrélativement successifs, nous permet de voir et d'entendre une courbe mélodique.

Le choix de sonorité de ce médiateur n'a pas été aussi différent de son confrère qui se caractérise par usage de la même consonne fricative |r|. De plus, les deux médiateurs

ajoutent d'autres structures de sonorité par l'occurrence des phonèmes |s|, |m|, et même |y| et |o|.

Toutefois de point de vue de l'économie de la langue, la comparaison des traductions des lexies est intéressante, car elle montre que la traduction n'est pas affaire de message mais de forme aussi. Le mot "*qoffin*" est rendu dans la première version, par tout un long énoncé "avec des instruments", le mot arabe donc est paraphrasé. Il a, en effet, perdu ses spécificités. Tandis que dans la deuxième version, il a été emprunté de l'arabe "couffin".

Si, chaque langue représente, en fait, une vision du monde spécifique mais parfois on pourrait même emprunter le mot non pas parce que la langue d'arrivée est pauvre mais juste pour rapprocher l'idée davantage, ou pour être plus fidèle au texte de départ. En outre le mot donne une information socioculturelle. C'est la raison pour laquelle le second traducteur a opté pour une traduction littérale en empruntant cette lexie. Cet exemple montre qu'il faudra prendre le parti, pour la traduction, de garder le mot avec sa signification. Là aussi la traduction littérale serait indéchiffrable par un lecteur non initié en arabe. Ceci montre que l'opération traductive joue entre le possible et le souhaitable, le significatif et le compréhensible :

*« La traduction qui est obligée de jongler entre le nécessaire, le possible, l'impossible et le souhaitable en ajustant toujours son expression pendant le va et vient entre les deux textes doit obéir à une hiérarchie de valeur établie par l'analyse car il est malheureusement impossible de tout garder et inconvenable de tout modifier »<sup>154</sup>.*

Le traducteur trouve parfois des difficultés qui proviennent des nuances sémantiques que présente la langue cible par rapport à la langue source. Il est souvent confronté à des manques provenant tant de la différence des cultures concernées que de la logique interne de chacune de ces deux langues.

---

<sup>154</sup> BOUNFOUR Abdelhak, REGAM Abdelhaq *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit, p.66

Pour ce qui est du registre de langue, nous constatons qu'il y a aussi une variation de niveaux par choix de lexies et de structures syntaxiques. Comme nous l'avons maintes fois remarqué, le premier médiateur opte pour un registre soutenu alors que le second préserve le registre familier du texte de départ.

Encore une fois, cet extrait permet d'éclairer l'effort du second médiateur pour la restitution du même effet rhétorique du texte de départ :

- « mina al-jazâiri al-janubiyati, min bilâdi almaliki alġayori šâḥbi al-jazairi wa al-boḥyri wa as-sab3ati qoşyri » la version arabe, *qamar az-zamân bnu šarman*, T2, p.107.
- « Des îles du Golfe qui appartiennent au roi al Ghayur, le maître des îles et des mers alentour et des sept palais aux mille tours » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.80.
- « Torf, ville maritime, grande et très peuplée » GALLAND, *Camarlzaman*, T1, p.498

L'énoncé-source comporte cinq occurrences des sons |r| et |b|. Ceci confère à l'énoncé une valeur rhétorique. La sonorité répétée qu'elle soit vocalique : |y|, |i| ou consonantique : |r|, |b| confère à l'expression un goût particulier.

Si nous comparons les sonorités du texte-source avec la traduction du second médiateur, nous pouvons noter l'effort de celui-ci pour créer des analogues en français, y compris au niveau de rythme.

Sa traduction semble être littérale du fait que la construction «*le maître des îles*» et «*mers alentour*» ces mots s'organisent entre eux sur le plan purement syntaxique (la même structure du texte source), comme sur le plan rhétorique (la préservation du même phonème |r|).

Le traducteur a cherché des substantifs commençant par la même lettre évoqué dans le texte arabe, ou plus ou moins analogue : "*jazâiri*", "*al-ġayori*" et "Golfe, al Ghayur". Il existe pour chacun des mots employés une pertinence fondamentale qui, si elle n'est pas correctement située ou restituée, fera l'objet du contre sens. Ceci confirme que : « *l'art de traduire c'est l'art de comprendre et d'interpréter les concepts de la langue de départ, de transposer une conformité d'idées qui n'est pas une identité de mots et*

dépasse la simple maîtrise technique de la langue »<sup>155</sup>. De ce qui précède nous pouvons noter que le second traducteur a des connaissances approfondies, des contraintes qui régissent les unités du sens dans chacune des deux langues et qu'il opte parfois pour un lexique arabe qui recèle dans sa diversité et sa richesse, des visions et des expériences aussi analogues à celles des occidentaux.

La restitution du nom propre 'al-ǧayur' par exemple, confère à l'énoncé plus de crédibilité, comme s'il avait vraiment existé ce nom-là. Au lieu d'une traduction littérale du mot 'le jaloux' et puis il faut tenir aussi compte du goût dans la traduction.

Nous pouvons noter également que le retour de sonorité est plus fort en fin qu'à l'intérieur des mots et d'autant plus marquée que la sonorité est complexe. Au lieu d'une consonne simple, nous pouvons, en effet, répéter une combinaison de consonnes comme cette séquence 'tour' que nous trouvons chez MIQUEL et son collaborateur : 'alentour', 'tours'.

En résumé, le second traducteur a respecté le choix de l'auteur-source et garde la même structure de départ. Sa traduction étonne par sa fidélité à l'original. Il a réussi, en effet, à créer presque le même effet de sonorité, en gardant ainsi le mouvement mélodique du texte-source.

En ce qui concerne la traduction de GALLAND, nous remarquons qu'il a opté pour une traduction libre, faisant de cet énoncé, une phrase qui tourne en un énoncé court. Or ce choix lui permet de surmonter quelques problèmes de traduction, du fait que : « l'interprétation sémantique ou sémiotique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens »<sup>156</sup>. Donc, il se

---

<sup>155</sup> BOUNFOUR Abdelhak, REGAM Abdelhaq *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Op.Cit, p.117

<sup>156</sup> ECO, Umberto, *Les limites d'interprétation*, Op.Cit, p.36

voit contraint pour la traduction de toutes les données culturelles, historiques ou sociales du texte de départ car sa fidélité peut créer une ambigüité chez certains lecteurs de son époque.

Dans un autre exemple d'écriture, le second traducteur maintient encore une fois la plupart des assonances et compense la perte de la structure initiale.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « *naçara ġânimo ila al-wozarâi wa al-omarâi wa al-ħojâbi wa an-nowâbi wa arbâbi ad-dawlati wa așħâbi aș-şawtati* » la version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.179.
- « Ghânim regarda les ministres, les princes, les chambellans, les gardes, les grands dignitaires et les militaires » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p217.
- « conduisit Ganem [...] et l'introduisit dans la salle d'audience, le calife était assis sur un trône, environné des émirs, des vizirs, des chefs, des huissiers et des autres courtisans arabe, persans, égyptiens, africains et syriens de sa domination sans parler des étrangers » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.111.

Dans le texte de départ, l'allitération est réservée aux plusieurs mots voisins qui se terminent par la même syllabe : "al-wozarâi, al-omarâi" et "arbâbi, așħâbi".

En combinant la fricative sonore |r| et l'occlusive voisée |b| aux voyelles |i| et |a| l'auteur source se contente d'insister, de donner un certain poids à l'expression, en faisant recours à cette allitération. L'énoncé est traduit dans la deuxième version de manière plus précise par rapport à l'original, tout en gardant, le même effet de sonorité.

Tandis que GALLAND a opté pour une paraphrase qui allonge l'idée source pensée de l'auteur source mais en créant aussi une forme d'allitération par l'occurrence du phonème|r|. Il traduit tout en embellissant son texte d'arrivée à travers la clarté, la facilité du style, afin de satisfaire les besoins de son lectorat, ce qui justifierait une tendance à lui imposer une écriture autre que celle du texte source.

En résumé, le second traducteur, s'autorise à forcer la langue française dans le sens de l'original. Il reprend les mêmes répétitions, ce qui permet de rapprocher sa traduction

au texte arabe en même temps qu'il garde la même sonorité en utilisant sa maîtrise de la prose française dans le but de servir le texte source. Et lorsque GALLAND se permet des libertés, il s'inspire des modèles du récit classique français.

### 2-2-La compensation de l'allitération

L'utilisation récurrente de structures allitératives et assonantique est à ce titre révélatrice d'une tendance de l'auteur source à jouer sur les caractéristiques phonétiques de l'arabe. Cela n'est pas sans conséquence au niveau de la traduction qui se doit de rendre cet effet ludique par des moyens parfois compensatoires.

Il se peut, par ailleurs, qu'une utilisation massive d'allitérations ou d'assonances alourdisse quelque peu le texte français, par son côté systématique, alors que cela semblera plus naturel en arabe, c'est pourquoi le traducteur opte parfois, pour une compensation ou même une élision de cet effet de sonorité.

De ce fait, nous avons constaté que, dans la deuxième version, le traducteur conservait l'effet de sonorité du texte source dans un membre important de cas, il a opté, en fait, pour une traduction littérale ou une compensation de cet effet. Les exemples suivants illustrent nos propos :

- « wa in lam taf3al **mâ** â**mart**oka bihi fi hâdihi as-sâ3ati yâ **mal**3yn oħriqtka bin**âri** wa **ramay**toka bi**šarâri** as**râri** wa **mazzaq**toka qita3an fil-bar**âri** wa ja3altoka 3ibratan lil-moqimi wa as-sâ**ri** »  
» La version arabe, *qamar az-zamâa bnu šarman*, T2, p.89.
- Si tu n'obéis pas à mon ordre immédiatement, maudit, je te **br**ulerai de mon feu, t'environnerai de ses étincelles, te taillerai en lam**beaux** pour te jeter en pâture aux hyènes et aux cor-**beaux**, que tu serves de leçon à celui qui ici demeure comme à celui qui passe » » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p31.
- « mais écoute : j'entends au moins que tu me payeras une gageüre si mon prince se trouve plus beau que ta princesse et je veux bien aussi l'en payer une si ta princesse est plus belle » GAL-  
LAND, *Camaralzaman*, T1, p.480.

Dans le texte de départ l'immédiateté de retour de sonorité confère à l'énoncé une force expressive. Cette force est plus nette en fonction du type des syllabes répétées |ma|, |ri| comme : "n**âri**, **šarâri**, as**râri**, bar**ari**". Ces mots s'organisent entre eux sur le plan syntaxique comme sur la plan rhétorique afin de créer une harmonie séman-



tique ainsi que musicale. Leur ordre dans ces unités de traduction est pertinent car chaque ordre correspond à une forme de torture : *bruler, morceler, jeter*. Ici la succession des évènements est corrélative.

En somme, la traduction semble être littérale du fait que la construction morphosyntaxique est identique à celle du texte de départ. L'énoncé correspondait aussi au registre du texte source en faisant usage des mêmes expressions : "maudit, te brulerai, te jeter".

Sur le plan rhétorique, le traducteur compensait l'effet de sonorité du texte source par la création d'une allitération fondée sur la répétition des phonèmes |o| et |m| ainsi que la construction syllabique |bo|.

Cependant le premier traducteur a opté pour une expansion syntaxique par développement de la phrase sans aucune préservation de cet effet de sonorité. Il a comme ambition de produire un texte aussi fort que l'original, et sur le plan syntaxique et sur le plan se mantique. L'énoncé ici est d'un registre plus élevé par rapport au texte de départ, les lexies sont remplacées par des formulations conformes au bon usage du français du fait que les énoncés coordonnés ont été remplacés par des propositions subordonnées.

En ce qui concerne cet effet de sonorité qui est rencontré, dans ce recueil, nous remarquons qu'il est toujours quasiment traduit dans la seconde version, même si les exemples se multiplient, ces exemples révèlent aussi, que le premier médiateur a toujours, plus au moins modifié le texte source. Information confirmée dans les illustrations qui suivent.

Soient les exemples au-dessous :

- « [...] fa jalasat 3inda râasihi jâriyaton wa 3inda rijlayhi jâriyaton wa ba3da ân gâlaba 3alayhi an-nowmo tanab-baha wa fataħa 3aynayhi fa sami3a al-jariyata al-lati 3inda râasihi taqulo illati 3inda rijlayhi waylaki yâa hayzorân [...] » la version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.173.

- « [...] Une de ses servantes s'assit à son chevet pour l'éventer et une autre à ses pieds pour les masser. Après s'être laissé gagner par le sommeil, puis réveillé, il entendit qu'il restait là, les yeux fermés, parler la servante qui se trouvait à son chevet » BENCHEKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p206.
- « [...] d'ont l'une assise au chevet et l'autre, au pied de son lit s'occupaient durant son sommeil [...] celle qui était au chevet et qui s'appelait Aube du jour [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.85.

L'énoncé de départ comporte une forme d'allitération fondée encore une fois sur la répétition du phonème |r| soit au début de mots comme : «râsihi, rijlayhi", soit à l'intérieur de mot comme : «jâariyati".

Le second traducteur tâche, chaque fois de maintenir la musicalité du texte de départ, en faisant usage à d'autres formes sonores. L'une de ces répétitions est celle de la voyelle orale |ε| et de retour constant du son |s|. Il a opté, en effet pour une compensation de la sonorité en restituant le niveau de la langue orale et le style de l'auteur source. De même pour ce qui est du premier traducteur qui a, à son tour, structuré une forme mélodique par la répétition du son |s|.

Sur le plan sémantique, ce passage est traduit de façon plus au moins littérale sans qu'il y ait trace de modification lexicale apparente. En ce qui concerne la première version nous avons pu observer combien il était peu aisé de rendre cet effet stylistique et de tenir compte des éléments extralinguistiques qui comportent pourtant des informations importantes telles que la traduction littérale du nom propre, "*Aube du jour*".

D'ailleurs, les exemples qui ont été développés, nous servent d'illustration des difficultés rencontrées lors de sa traduction du texte arabe.

Par ailleurs, d'autres tendances vont aussi se dégager lorsque nous examinerons la suite de la version originale et sa traduction au niveau de ces deux versions.

### 2-3-L'innovation de l'allitération

Nous pouvons aussi constater, une autre tendance chez le second traducteur, celle d'avoir recours à l'innovation de certaines formes d'allitération. L'exemple ci-dessous illustre nos propos :

- « [...] wa qâla fi nafsîhi yâ tarâ ayo šâyîn fi šonduqi [...] » » la version arabe, *ġânim bnu ayyûb*, T1, p.167.
- « [...] un vrai trésor de roi [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.206.
- « [...] Il jugea qu'il fallait que ce coffre renfermât quelque chose de précieux et que la personne à qui appartenait avait ses raisons pour le faire cacher dans ce cimetière [...] » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.72.

Dans ce récit narratif où les sonorités jouent un rôle essentiel telle que cette allitération qui est la plus répandue, le lecteur peut trouver plaisir de ces courbes mélodiques. C'est d'ailleurs l'une des premières figures que nous rencontrons lorsque nous nous contentons de réciter ce narré d'où elle est facilement reconnaissable. Mais l'auteur source, n'a pas fait, cette fois-ci, usage à cet effet rhétorique, alors que le second médiateur fait appel à sa créativité afin d'embellir son texte d'arrivé. Il a réussi, en fait, à créer une forme de sonorité par la répétition du son |r| qui se contente de rythmer la phrase.

Mais sur le plan sémantique, l'énoncé ne semble pas être littéral, car elle ne reprend pas le même contenu du texte de départ. Cependant, dans la version de GALLAND l'allitération ne semble pas être innovée. Le médiateur, comme nous avons constaté, a opté pour une liberté dans sa traduction, en faisant de cet énoncé une longue phrase qui perd à la fois, sur le plan sémantique et stylistique le contenu de l'originale. Nous nous retrouvons, en effet, devant une phrase qui tourne en un énoncé long.

En résumé, les choix des deux médiateurs sont tels qu'ils finissent par différer à la fois l'un de l'autre et du texte-source.

Sachant que la chaîne sonore formée par l'allitération ainsi que la distribution métrique des phrases servent à l'auteur à mettre en évidence des passages plus ou moins

importants, le second médiateur fait usage à cette forme en s'appuyant sur sa créativité.

Soit ce nouvel exemple d'écriture :

- « [...] fa qâlat laho ayohâ aš-šâbo, alḥamdo li-llâhi alladi ramâni 3inda mitlika [...] » » la version arabe, *ghânim bnu ayyûb*, T1, p.168.
- « [...] Gloire à Dieu, jeune homme, qui m'a mise entre les mains de quelqu'un comme toi [...] » » BENCHEIKH, MIQUEL, *Ayyûb, Ghânim et Fitna*, T1, p.195.
- « [...] je rends grâce à Dieu, lui dit-elle, de m'avoir envoyé un honnête homme comme pour me délivrer de la mort [...] » » GALLAND, *Histoire de Ganem*, T2, p.73.

Ainsi, le second traducteur a pu créer un jeu sonore en français, en utilisant l'allitération. Ce jeu peut donner une certaine couleur à l'expression, et même rythmer la phrase.

Dans cet énoncé où la plupart des mots sont, en quelque sorte, liés les uns aux autres du point de vue des sonorités, créent une allitération fondée sur le jeu subtil des sons, alternant régulièrement la consonne |m| et les voyelles |o|, |a|, |i| et de nasale |ε|.

Le lecteur peut trouver goût dans sa lecture. Nous avons affaire ici à une forme d'occurrence de ce son qui est répété pas moins de cinq fois. Cette succession de l'occlusive non-voisée évoquera une belle forme de sonorité.

La beauté de ces énoncés tient aussi à l'exploration des structures syllabiques trop rapprochées tels que : |ma|, |mi|, |mε|. Ce choix n'a pas été celui de son confrère qui a traduit son texte sans accorder une telle importance à cet effet rhétorique.

De tous ces exemples, nous pouvons conclure que le premier traducteur est parfois forcé de s'écarter, modifier le texte de départ, parce que pour lui, il n'y pas entre la langue source et la langue cible un recouvrement parfait.

### 2-4-L'élision d'allitération

Nous pouvons noter que, dans certains cas, le traducteur a, semble-t-il, choisi de ne pas alourdir le texte français en conservant cet effet de sonorité. C'est pourquoi il a opté pour une élision totale de la figure. Ce choix des traducteurs est illustré par les exemples suivants :

- « [...] lâ yaqiro laho qarâron wa lâ ya3rifo al-layla mina an-nahâri » la version arabe, *qamar az-zamâa bnu šarman*, T2, p.105.
- « [...] il ne trouve point de repos, ne mange, ne boit, ni ne dort que ce soit la nuit ou le jour » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.77.
- « [...] le grand visir a raconté alors à Marzavan l'état où était le prince Camaralzaman [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T1, p.498.

La beauté de l'énoncé source tient autant à l'exploration des formes analogues par dérivation qui, par le jeu attendu des correspondances et des oppositions des lexies, donne à voir une forme d'équivoque : "*la yaqirro, qarâron*", comme elle renforce l'antithèse, "*al-lyla, an-nahâri*".

L'énoncé du texte de départ subit dans la deuxième version des modifications et sur le plan sémantico-syntaxique et sur le plan stylistique, il a été, en fait paraphrasé. Le second traducteur ici, n'a pas pu, en effet, préserver ni le fond ni la forme du texte de départ.

Quant à GALLAND, il a donc opté dans la majorité des exemples précédents pour une reproduction du texte de départ. Nous rencontrons moins souvent la préservation des figures rhétoriques du texte arabe. Dans notre recueil où l'oralité est omniprésente, nous trouvons de nombreuses occurrences d'énoncés d'un registre familier rendus, dans son texte, par des énoncés d'un registre soutenu. Nous pouvons noter par conséquent, un lexique choisi et une syntaxe recherchée.

Nous avons constaté que le second médiateur conservait dans un nombre important de cas l'effet de sonorité du texte-source. Le recours à l'élision que si la phrase française est jugée trop lourde

L'exemple ci-dessous illustre encore une fois nos propos :

- « [...] wa illa taruḥa ruḥi wa ruḥoka » la version arabe, *qamar az-zamâa bnu šarman*, T2, p.110.
- « [...] Ne sois donc pas cause de ma mort et de la tienne [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.76.
- « [...] Où il fut reçu et secouru par l'ordre du grand visir, selon l'intention du roi » GALLAND, *Camal-zaman*, T1, p.498.

Nous remarquons que l'énoncé source, très fréquent dans cet exemple où l'auteur a exploité à fond les ressources de la langue maternelle. Cette expression relève en fait d'un registre familier.

Sur le plan rhétorique l'allitération produit des jeux d'équivoque : "taruḥa, ruḥi". Les deux lexies signifient respectivement, "*perdre, mon âme*". Le croisement de sons et de sens produisant une adéquation analogique possible entre la forme et le sens.

Mais, nous pouvons s'interroger sur l'absence apparente d'allitération dans la seconde version. La réponse réside dans le fait que, ce style particulier d'expression peut poser de contraintes au traducteur qui ne peut pas toujours le reproduire avec d'autres jeux sonores dans le texte français.

Ainsi, le recoud traducteur a paraphrasé l'énoncé afin de préserver son contenu, mais il a éliminé cette allitération. Ce phénomène de perte, nous ne le retrouvons que dans des passages où le traducteur se trouve contraint de préserver cet effet de style.

Quant au premier médiateur, il a opté, en fait, pour une traduction libre. Mais il a adopté la même perspective dans le texte d'arrivée, sans pourtant suivre fidèlement ses effets langagiers, toutefois en proposant une nouvelle structure d'allitération créée par la répétition du son |r|. Donc, il a bien au contraire, adapté ces tournures expressives afin de communiquer au lecteur le même plaisir qu'il a ressenti pendant sa récitation de l'histoire.

Après avoir étudié les effets de sonorité, nous allons nous pencher sur l'étude de paronomase et de dérivation comme deux autres figures liées à ce même phénomène, les marqueurs qui les garantissent et la façon dont ils ont été traduits en français.

### 3-La traduction de la paronomase

La paronomase est la figure qui « *consiste à rapprocher deux paronymes* »<sup>157</sup>. C'est-à-dire le rapprochement des mots dont les sonorités sont très proches. Cet effet est aussi repérable dans le texte source.

#### 3-1-la Compensation de la paronomase

Nous allons à l'aide des exemples nous contenter de percevoir ce qui faisait la difficulté de sa restitution. Nous verrons aussi que le second traducteur a été très porté sur ce jeu de sonorité et qu'il a essayé de le restituer dans son texte, en faisant usage à des formes syllabiques analogues.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « [...] wa an attahidaho *jalisan wa anisan* mada az-zamâni » la version arabe, aş-şayado wa al-3ifrit, T1, p.17.
- « [...] et que j'en fasse mon compagnon de tous les instants » BENCHEIKH, MIQUEL, Le Pécheur et le Démon, T1, p.83.
- « [...] ce prince, croyant ne pouvoir jamais assez reconnaître les obligations qu'il avait à un médecin si habile, répandait sur lui tous les jours de nouveau bienfaits » GALLAND, *Le pécheur et le génie*, T1, p.47.

Ainsi, l'énoncé de départ, est d'un registre élevé où les sons s'entrelacent savamment en dehors même des rimes : "*jalisan, anisan*". L'effet de sonorité confère à la phrase une valeur rhétorique.

D'un point de vue de l'économie de la langue, les deux lexies, ont été rendu par seul, le mot "compagnon". Le traducteur ici, connaît cet effet de sens, il lui donne une valeur

---

<sup>157</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, Op.Cit. p.305

de signification globale. Cependant dans la première version, nous pouvons noter une modification du rythme, provoquée par l'adaptation du texte de départ. Le médiateur a opté, en fait, pour une expansion de l'énoncé-source.

Bref, ce qui varie ces deux textes, c'est aussi le choix des effets de sens et de formes d'expressions. Les deux versions présentent donc, des choix différents que nous avons l'occasion de les montrer dans d'autres cas de notre analyse.

### 3-2-L'innovation de la paronomase

Comme nous l'avons précédemment noté pour d'autres effets langagiers, le second traducteur introduit des formes afin d'embellir son texte et récompenser certaines pertes de l'original. Dans ce nouvel exemple d'écriture, l'énoncé-source ne comprend pas une construction paronomastique :

- « [...] faqâlat laho kadabta yâ mal3un bal ma3šûqi ahsano min ma3šûqatika » la version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T2, p.90.
- « [...] tu **mens démon maudit**, **mon aimé** est plus beau que ton **amoureuse** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budur*, T2, p.36.
- « [...] il faut que tu sois aveugle, pour ne pas voir que mon prince l'emporte de beaucoup sur ta princesse » GALLAND, *Camaralzaman*, T1, p.481.

Ainsi, le second traducteur a repris cette expression populaire par une belle forme rhétorique qui correspondait au même registre du texte de départ.

Sur le plan sémantique, l'énoncé semble être littéral. Le médiateur a pu, par conséquent, préserver le contenu du texte de départ comme il a innové, en intervenant sur sa créativité. Nous notons également qu'il a été très porté sur les jeux d'esprit créés par la sonorité, en faisant usage à des paronymes "démon, maudit". Par son choix personnel, le traducteur a cherché des substantifs comportant la même lettre et évoquant la colère, tout en respectant les contraintes sémantiques imposées par le texte-source. Comme il a évité l'aspect lourd de la répétition en employant deux formes différentes du même radical, " *aimé, amoureuse*" tandis que le texte-source reprend deux fois le même mot : ma3šûqa.



Cependant le premier traducteur n'a pas respecté le rythme de l'original, il a, en fait, allongé l'énoncé de départ, toutefois en optant pour une traduction libre. Mais son style est toujours classé comme galant par la critique littéraire de son siècle et même d'aujourd'hui.

Toujours, au niveau de la seconde version et dans un autre cas de figure, l'énoncé présente toute une force requise grâce à son équilibre, à la netteté des répétitions et des sonorités qu'il comporte. Le traducteur a recouru à la paronomase pour donner plus grande valeur à l'expression comme l'illustre l'exemple ci-dessous :

Soit l'exemple :

- « [...] wa tarabbâ fi al-3izi wa ad-dalâli ħata šâra laho mina al3omori » La version arabe, *qamar az-zamân bun šahramân*, T2, p.80.
- « [...] fut **chéri** et **choyé** pendant toute son enfance » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.12.
- « [...] fut élevé avec tous les soins imaginables [...] » GALLAND, *Camarzaman*, T1, p.468.

L'énoncé source est dépourvu de toute structure paranomastique, tandis que sa traduction comprend une polyptote qui « rapproche des racines identiques pourvues de terminaisons différentes »<sup>158</sup>, la création de cette structure paranomastique est, à ce titre, révélatrice d'une tendance du traducteur à jouer sur les caractéristiques phonétiques du français pour compenser la perte de certaines formes de sonorité du texte-source.

La répétition de la même sonorité au début paraît plus forte qu'au milieu : " chéri, choyé ".

Nous pouvons aussi noter qu'il y a un effet sémantique (redondance) et rhétorique portant sur la totalité de l'expression, avec changement complet de point de vue, passant du résultat à son action, c'est-à-dire du substantif : " al-3izi, addalâli " au verbe :

---

<sup>158</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, op.cit, p.309

« fut chéri, choyé ». Le second traducteur tente d'attirer l'attention de son lecteur par le rapprochement de deux paronymes. Cependant le premier traducteur a opté pour une paraphrase de l'énoncé arabe, tout en gardant la même idée du texte de départ et sans faire choix à des termes qui riment ou à des paronymes. Mais l'énoncé ici est d'un registre élevé tandis que celui du texte arabe est d'un registre familier. Bref, les deux versions présentent des choix lexicaux et stylistiques différents lors du transfert de contenu sémantique du texte de départ.

Dans un nouvel exemple d'écriture, le traducteur veut aboutir à une formule frappante par le recours au même élément lexical, à la fin des mots, qui crée le parallélisme de construction et donne plus de force à la phrase, en faisant usage à l'homéoteleute par le rapprochement : « *des mots qui se terminent de manière identiques* »<sup>159</sup> Ce gout du tour frappant apparaît dans cet énoncé de la deuxième version.

Soit l'exemple ci-dessous :

- « wa lâkin lâbudda min ħilatin » La version arabe, *qamar zaman bnu šarmân*, T2, p.116.
- « Il faut donc que j'**use** d'un **ruse** [...] » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.104.
- « [...] elle quitta son habit et en prit un de Camaralzaman [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T, p.514.

L'énoncé de la deuxième version est fort simple et mérite que nous nous y arrêtions. Ici le traducteur étonne par sa fidélité à l'original. Ce médiateur a réussi, en effet, à créer un effet de sonorité en sauvegardant le même sens du texte source, il est très porté sur cet effet que permet le choix des lexies : "*use, ruse*" par la reprise de la même structure syllabique |yz|. Tout en intervenant sa créativité, il a abouti à cet effet de sonorité qui suggère la rapidité des mouvements en passant d'une déclarative à une impérative. Il a choisi tout naturellement le rythme, le plus courant, le plus littéraire aussi et celui qui convient le mieux à l'énoncé-source. Bref le traducteur a introduit ces formes parano mastiques dans un nombre de cas, le recours à l'élision que si la

---

<sup>159</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*. Op.cit, p.307.

phrase française est jugée trop lourde. Tandis que le choix du premier traducteur, révèle une sorte de perte sémantique, par la suppression totale de l'expression. Sa version donc est qualifiée d'une adaptation.

Encore une fois, les paronymes du texte de départ tentent d'attirer l'attention par le rapprochement des paronymes dans la seconde version.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] i3lam anna hâdihî al-jâriyati 3indanâ bimanzilati waladi aṣ-ṣolbi wa hiya wadi3ato allahî 3indaka [...] » La version arabe, *al-hayâto wa al-aḥdabo*, T1, p.107.
- « [...] tu dois le savoir, nous tient lieu de **fil**le et c'est Dieu qui te la **confi** » BENCHEIKH, MIQUEL, le *Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.240.
- « [...] que ma fille (c'est ainsi qu'elle appelait sa dame favorite) car je la regarde comme telle, après le soin que j'ai pris de son éducation [...] » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.320.

L'énoncé source ne comprend pas cet effet stylistique. Puis il est traduit de façon plus ou moins littérale, du fait que la construction sémantico-lexicale est identique à celle du texte de départ. En effet, le second traducteur a respecté, le choix de l'auteur source et a gardé l'ordre d'idées, c'est-à-dire que nous avons l'impression de retrouver dans le texte d'arrivée ce que nous avons lu dans le texte de départ. Il se voit, toutefois, fidèle parce qu'il s'oblige à respecter certaines valeurs qui correspondent à celles du texte source.

Au niveau stylistique, le choix de lexies a permis, ici une traduction enrichie par rapport à la langue source, par la création de cette forme paronomastique. Le second traducteur a fréquemment utilisé cette stratégie afin de palier la perte de cette forme rhétorique dans d'autres situations. Cependant la version gallanienne n'est pas qualifiée d'une littéralité mais plutôt d'adaptation.

Nous pouvons remarquer en autres exemples d'écriture, une autre tendance chez le second traducteur, celle d'avoir recours à l'éliision.

### 3-3-L'élision de la paronomase

Dans un certain cas de figure, le second traducteur se voit contraint de rendre quelques formes paronomastiques. Ainsi, nous ne saurions trop recommander d'analyser, à travers cet exemple, la manière dont l'auteur source compose son texte, mais plutôt la stratégie suivant laquelle son texte a été rendu dans les deux versions.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] fa in-naho ġafuoron **yomhilo** wa lâ **yohmilo** [...] » la version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrito*, T1, p.23.
- « [...] Dieu te châtiara, il est attentif, Il soit attendre et n'oublie rien » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le démon*, T1, p.97.
- « [...] tu n'es qu'un traître, repartit le pêcheur. Je mériterais de perdre la vie, si j'avais l'imprudence de me fier à toi » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.45.

L'expression populaire comprend une belle forme rhétorique '*yomhilo, yohmilo*'. Nous avons affaire ici à un énoncé d'une richesse de sonorité fondée sur l'ordre dispositif des phonèmes de ces deux lexies qui s'organisent entre eux sur le plan syntaxique comme sur le plan rhétorique.

En ce qui concerne la restitution de cette forme paronomastique, le second traducteur se voit contraint, bien que l'énoncé semble être littéral, car il existe une correspondance entre l'effet de sens du texte source, et l'effet de sens fourni par le texte traduit. Alors que GALLAND a réécrit le texte arabe en modifiant sa rhétorique. Au lieu de le traduire littéralement, il a donc privilégié les formes paraphrastiques, comme il a eu souvent recours à un lexique générique. Ceci reste toujours comme choix qui se change d'une situation à l'autre, parce que : « *Tout comme les interprétations, les traductions sont variables car les modèles de compréhension et les contextes discursifs dans lesquels elles se retrouvent, changent* »<sup>160</sup>. Donc, c'est en fonction des contextes de production et de réception que les modes de traduction changent.

---

<sup>160</sup> C.LOMBEZ, R.KULESSA, *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, Harmattan, 2007, p.76

Dans ce nouvel exemple d'écriture, nous retrouvons ce même phénomène de perte de cet effet rhétorique :

- « [...] fa 3amilto **jawza wa lawzan** wa taḥtahom arozon mofalfalon wa **qalqason maqliyon** [...] »  
La version arabe, *al-hayâto wa al-aḥdabo*, T1, p.102.
- « [...] je vais chercher un plateau garni de fruits et nourritures les plus exquis avec tout ce qu'il faut pour la circonstance » BENCHEIKH, MIQUEL, *le Tailleur, le Bossu et le Juif*, T3, p.247.
- « [...] je donnais ordre à mes gens de nous apporter plusieurs sortes de fruits et des bouteilles de vin, nous fûmes servis promptement » GALLAND, *Histoire de petit Bossu*, T1, p.330.

À chaque fois ce mouvement sonore et rythmique de l'énoncé constitue pour l'auteur-source, une manière d'orienter ses lecteurs et de rendre la lecture plus ou moins aisée, plus ou moins rapide selon les besoins de son texte.

Ainsi, dans la seconde version la traduction ne semble pas être littérale, du fait que le choix du lexique ainsi que la construction sémantique ne reprennent que l'idée générale du texte original. Ici nous pouvons tenir compte du goût du traducteur. Mais en général, ce dernier n'utilise cette stratégie que dans les cas de nécessité.

Alors que dans la première version, le traducteur sait pertinemment que ces mots, si une fois ils sont empruntés : "jawzan, lawzan" ils ne seront plus compris par le lecteur de son époque, c'est pourquoi il a opté pour une reformulation de l'expression.

Donc, une nouvelle fois, le passage n'est pas traduit littéralement mais réécrit au moyen des mêmes procédés d'adaptation.

Encore une fois dans le cadre de la transposition des effets de sonorité, et après avoir étudié la paronomase, nous allons aborder les stratégies adoptées par nos médiateurs lors de leur conformation de la dérivation comme forme rhétorique.

#### 4-La traduction de la dérivation

La figure repose sur la connaissance et l'utilisation de l'origine des mots. Elle ne met, généralement, en œuvre aucun phénomène de polysémie mais vise une symétrie, un parallèle frappant.

#### 4-1-L'innovation de la dérivation

Le terme de dérivation désigne « *l'action de former un mot à partir d'un autre en modifiant sa forme (le plus souvent par adjonction d'un suffixe) et en le faisant changer de catégorie grammaticale* »<sup>161</sup>. L'image joue, par sa forme, sur des instances à la fois sémantiques et phonétiques. Dans certains cas d'écriture le second médiateur use d'une dérivation afin de reprendre quelques idées du texte :

- « [...] if3al ma3i ma3rofan lianni miman yořna3o ma3aho al-ma3rufo wa al-iřsâno [...]. » La version arabe, *at-tâjro wa al-3ifrito*, T1, p.11.
- « **oblige** moi, je suis de celles qui savent le prix d'une **obligation** et d'un bienfait » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Marchand et le Démon*, T1, p.63.
- « [...] et me pria, avec les dernières instances [...] elle me dit tant de choses, pour me persuader, que je ne devais pas prendre garde à sa pauvreté et que j'aurais lieu d'être content de sa conduite » GALLAND, *Le marchand et le génie*, T1, p.37.

L'énoncé du second traducteur révèle sa création littéraire et sa volonté d'innovation. Nous pouvons noter dans cette traduction, la présence d'un système de correspondances sémantiques et formelles. Il a pu, par conséquent préserver le contenu du texte de départ et créer une dérivation.

Ainsi, au niveau sémantique, l'énoncé semble être littéral, au niveau stylistique, la simple phrase est transformée en dérivation pleine de sonorité, comme il a conservé le registre de la langue de départ. Or, la traduction de l'expression " *je suis de celles qui savent le prix d'une obligation* " provenant du registre familier obéit à des nécessités expressives relevant du texte-source.

Le second traducteur semble donc respecter deux contraintes : d'une part, la fidélité à la sémantique de l'énoncé source, de l'autre la création des rythmes par des sonorités qu'il essaye de les inventer par un vocabulaire d'un niveau familier.

---

<sup>161</sup> PATRICK, Bacry, *Les figures de style*, op.cit, p.279.

Cependant, en raison de sa tendance d'adaptation, la traduction de GALLAND présente beaucoup de modifications. Nous pouvons noter, en effet, des changements qui ne relèvent pas de la seule nécessité de remplacer des mots par des analogues mais d'une liberté prise par ce traducteur. Bref, la dérivation se manifeste dans la deuxième version pour disparaître dans la première.

D'ordre général, c'est alors le choix personnel du traducteur qui tranchera. Ceci apparaîtra encore dans les passages qui suivent.

Soit l'exemple suivant :

- « [...] fa atâ 3ala bostânin wa waqafa 3ala bâbihi faħraja ilayhi ar-rajolo wa raħ-ħaba bihi [...] » la version arabe, *qamar az-zamân bnû šahramân*, T2, p.115.
- « [...] arrivé devant la porte du **jardin**, le **jardinier** qu' s'en occupait vint pour échanger les saluts d'usage » BENCHEIKH, MIQUEL, *Qamar et Budûr*, T2, p.102.
- « [...] jusqu'à la porte d'un **jardin** qui était ouverte, où il se présenta, le **jardinier** qui était un vieillard [...] » GALLAND, *Camaralzaman*, T1, p.511.

Dans cet exemple, la ressemblance entre les deux traductions est accentuée. Dans la première version, le traducteur a été attentif à cette forme rhétorique. Il a intentionnellement créé cette construction dérivationnelle "*jardin, jardinier*", les deux mots ne diffèrent que par le suffixe qui est adjoint à la même racine. La parenté morphologique et phonétique qui les unit permet de rendre le groupe rythmique plus accentué. GALLAND de son côté a inventé cette forme stylistique comme il a préservé le sens de l'énoncé-source.

Nous noterons aussi que l'impact prosodique de la dérivation, du fait de sa structure, détermine le choix des autres lexies participant à l'élaboration de l'énoncé d'arrivée. C'est la raison pour laquelle, le premier traducteur se voit parfois contraint de préserver certaines constructions du texte de départ.

#### 4-2-L'élision de la dérivation

Ainsi, tout traducteur dans son opération, doit se référer aux ressources morphosyntaxiques et grammaticales des deux langues afin qu'il puisse repérer le sens correct du terme. Mais parfois il se voit contraint de reprendre certaines formes prosodiques ou rhétoriques, c'est ce que nous allons constater dans les exemples à suivre.

Soit l'exemple suivant :

- « fa lammâ **aşbaḥa aṣṣabâho** daḥala ad-diwâna » La version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrit*, T1, p.17.
- « Au matin, il se rendit à sen conseil » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le Démon*, T1, p.83.
- « [...] le lendemain en se levant [...] d'abord qu'il fut habité, il entra dans la salle d'audience publique, où il monta sur son trône » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.47.

Dans l'énoncé-source, l'emploi de la suite phonique répétitive a une incidence sur le rythme, issu de l'alternance entre les consonnes et les voyelles, ce qui donne à la phrase arabe un rythme propre que nous ne retrouvons évidemment pas dans les deux versions françaises

Nous constatons que la restitution de cette dérivation a causé une difficulté pour le second traducteur. C'est l'impossibilité d'une traduction littérale qui lui a poussé à une élisions de cet effet de sonorité. Il n'a pas pu, en effet, rendre en français ce qu'il a trouvé dans le texte original.

Tandis que GALLAND a développé une expression seine, soucieux de forger un style recherché. Bref, la traduction de ces jeux est difficile, car il est peu aisé de leur trouver des équivalents français, non que la langue française, elle-même, soit inapte à en produire mais parce qu'il y n'a pas recouvrement parfait entre les deux langues.

Le même phénomène de perte se produit dans l'exemple suivant :

- « [...] *fa ta3ajjaba* al-maliko ḡâyata *atta3ajobi* wa qâla [...] ». La version arabe, *aş-şayado wa al-3ifrit*, T1, p.6.
- « [...] lui dit le roi **étonné** » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le démon*, T1, p.81.



- « [...] il s'aperçut, avec autant d'**étonnement** que de joie que sa lèpre était guérie » GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.47.

L'emploi de deux lexies : "*ta3ajjaba, atta3ajobi*" crée, dans le texte arabe une sorte de dérivation, qui n'a pas été restituée dans le texte français. Sur le plan sémantique, l'énoncé de la seconde version, se présente de façon assez proche de l'original. Sa traduction se conforme à l'idée qui le constitue et au rythme verbal par lequel cette action est exprimée. Mais cet effet de dérivation, se perd dans le texte de la langue cible, pour la production du sens du texte-source.

Donc, nous pouvons noter une sorte de perte, sur le plan rhétorique. Le second traducteur (BENCHEIKH-MIQUEL) n'a pas pu, en effet, maintenir cette image, il a opéré un certain changement (l'emploi du participe "*étonné*" et l'élision de l'adverbe "*étonnement*").

Quel que soit le procédé qu'il choisisse, il n'a pas pu restituer que le contenu sémantique, il s'est heurté parfois à des limites, mais, en général, sa traduction n'était ni plus lâche, ni plus belle que l'original.

Cependant le premier traducteur a restitué l'adverbe "*étonnement*" sans pourtant préserver l'effet de dérivation. Donc, la traduction du médiateur de la cour cherche l'ingéniosité de vocable peu employé, rare, et essaie d'atteindre la particularité ; il invente des énoncés et élide d'autres pour adapter le langage familier du texte de départ.

Encore une fois le second traducteur essaie de se rapprocher de l'original même s'il n'ait pas pu restituer cet effet de style. Le présent exemple sert aussi de modèle à un autre cas de perte :

- « [...] mâ aradta illa **qatli**, fa anâ **aqtoloka** maḥbusan fi hâdâ alqomqomi wa olqika fi hâdâ al-baḥri [...] ». La version arabe, *aṣ-ṣyâdo wa al-3ifrito*, T1, p.23.
- « [...] mais tu ne voulais que ma mort, je vais te laisser enfermé dans ce flacon et te jeter à la mer [...] ». BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pêcheur et le Démon*, T1, p.95.

- « [...] Génie lui cria-il, demande-moi grâce à ton tour, et choisis de quelle **mort** tu veux que je te fasse **mourir**. Mais non, il vaut mieux que je te rejette à la mer, dans le même endroit d'où je t'ai tiré [...] ». GALLAND, *Le pêcheur et le génie*, T1, p.45.

De nouveau, le second traducteur semble vouloir atteindre la même chose que dans le texte de départ. À savoir, restituer à l'expression sa forme expressive et son niveau de la langue. Mais il n'a pas pu obtenir ici, un énoncé phonologiquement analogue à l'original avec respect du contenu sémantique. Car pour maintenir le sens, il a choisi de sacrifier cette forme, bien qu'il ait la possibilité de la préserver.

À la différence du premier traducteur qui de son côté a préservé cet effet en faisant usage des deux lexies " mort, mourir" sans avoir intention de préserver le rythme de l'original bien qu'il maintienne le contenu sémantique du texte de départ.

Nous avons toujours remarqué qu'il ressort de l'écoute des énoncés qui commandent la sélection de la morphologie par leur attirance phonique et structurelle que le second traducteur veille bien de les restituer sauf dans quelques rares cas. Ce nouvel exemple va encore illustrer l'élosion de cette structure phonologique dans le texte français :

- « [...] wa qâla yâ hayâto in **haddatani** bi šayin a3jaba min **haditi** al-aḥdabi wahabto lakom ar-waḥâkom » la version arabe, *al-hayato wa al-aḥdabo*, T1, p.113.
- « [...] Tailleur, si tu nous racontes quelque chose de plus étonnant que ce qui est arrivé à ce Bossu, je vous tiens quittes de tout » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le Tailleur, le Bossu, le Juif*, T3, p.255.
- « [...] je veux bien l'écouter aussi, lui dit le sultan, mais ne te flatte pas que je te laisse vivre, à moins que tu me dises quelques aventures plus divertissante que celle du Bossu » GALLAND, *Le petit Bossu*, T1, p.33.

Au niveau de l'énoncé-source, l'attirance repose, en grande partie sur l'accentuation des deux lexies "**haddatani, haditi**" produisant un effet phonique mais cette ambiance sonore de l'énoncé-source n'a pas été préservée dans les deux textes d'arrivée.

Sur le plan sémantique, le premier traducteur semble être littéral du fait que l'énoncé d'arrivée a préservé les mêmes données du texte de départ. Mais sur le plan stylistique, bien que l'énoncé corresponde au registre du texte de départ, le traducteur n'a pas pu préserver la forme rhétorique du texte arabe.

Donc, il se trouve contraint à produire de semblable dans son texte. Tandis que GALLAND n'a pas traduit littéralement le texte arabe, il a plutôt développé les énoncés du texte-source. Dans sa traduction, la forme rhétorique est souvent laissée de côté, bien qu'il préserve l'idée générale du texte de départ.

Néanmoins, le second traducteur ne recourt à l'élosion que dans les cas où il se voit contraint de rendre cette figure. Mais dans la majorité des cas, la dérivation se perd dans les deux versions, les exemples à suivre le confirment :

- « [...] fa adina laho **ad-dohyla** fa **daħala** wa qabbala al-ar ɗ a bayna yadayhi » la version arabe, *aṣ-ṣayādo wa al-ṣifrito*, T1, p.17.
- « [...] il se présenta au palais et fut introduit auprès du souverain devant lequel il boisa le sol » BENCHEIKH, MIQUEL, *Le pécheur et le démon*, T1, p.82.
- « [...] et trouva moyen de se faire présenter au roi [...] » GALLAND, *Le pécheur et le génie*, T1, p.46.

Dans cet énoncé-source où les syllabes des deux lexies : "ad-dohyla daħala" s'entrelacent entre eux afin de créer cet effet de sonorité qui confère à la phrase une forme propre que nous ne retrouvons pas dans le texte d'arrivée. La ressemblance de forme entre ces mots n'est pas fortuite, mais est due à une origine commune qui s'accompagne donc d'une proximité doublement accentuée, puisque à la conscience qu'a le lecteur de la parenté des deux mots, s'ajoute nécessairement la répétition phonétique qui permet de marteler cette idée de la rentrée.

Le second traducteur se trouve contraint à produire de semblable dans le texte d'arrivée, car il a eu de grandes difficultés à trouver les mots pour restituer de façon adéquate cet effet rhétorique. Ceci apparaît encore une fois dans d'autres exemples.

Cependant le premier médiateur crée des expressions propres aux attentes de son lectorat, en modifiant la structure de l'énoncé de départ. Toutefois, si nous mettons en évidence les changements qu'il a opérés, nous pouvons dire qu'il ne semble pas motivé par des raisons musicales et prosodiques ; mais plutôt nous pouvons noter chez lui une tendance à utiliser un vocabulaire recherché dans le désir de communiquer avec son public.

Nous avons observé, au cours des chapitres précédents, combien il était contraignant de rendre en français certains effets stylistiques arabes. De même, l'analyse menée sur la traduction des effets de sonorité dans le présent chapitre montre qu'il est nécessaire d'expliquer comment la nature différentielle entre ces deux langues influe sur le choix des structures et sur leurs traductions.

Signalons par exemple que de nombreuses voyelles nasales du français n'existent pas en arabe, ainsi que bon nombre de consonnes existés dans l'une des langues mais n'existent pas dans l'autre, cela crée des difficultés de la restitution de certaines formes de sonorité.

Néanmoins, nous pouvons aussi noter que dans la majorité de cas, le second traducteur n'a pas pu préserver le même effet de sonorité du texte arabe alors qu'il a pu conserver la même stratégie d'énonciation, en optant par conséquent pour une compensation. Il a cherché à tout prix à restituer la même forme rhétorique de l'original par différents moyens, en jouant sur de possibles formes morphosyntaxiques, ou bien en ayant recours à différents niveaux de la langue ou en intervenant sur sa créativité, tandis que GALLAND a gommé cet effet de style de l'original.

---

# **Conclusion générale**

---

Au cours de notre travail nous avons effectué une étude menée sur une analyse comparative de la traduction des effets rhétoriques de la version *Būlāq des mille et une nuits*, dans la version d'Antoine GALLAND et celle d'André MIQUEL et Djamel Dine BENCHEIKH. Rappelons que notre problématique est de chercher par quels procédés les deux médiateurs ont traduit les images rhétoriques du texte arabe et jusqu'à quel point les deux versions françaises *des mille et une nuits* ont pu préserver les effets stylistiques du texte-source.

Cette analyse nous a permis de mieux comprendre les jeux de mots et d'expressions du texte de départ et les impressions que l'auteur-source a voulu faire passer au lecteur ; de voir comment le premier traducteur ne prend pas toujours en compte le sens et les exigences linguistiques et stylistiques de l'original, alors que son confrère possède des éléments utiles pour une traduction au plus près du texte-source. Pour mieux répondre à notre problématique, nous avons avancé certaines hypothèses pour vérifier comment GALLAND, comme premier médiateur, adopterait une traduction libre alors que BENCHEIKH-MIQUEL opterait pour une traduction littérale ou une équivalence, lors de son passage du texte de départ au texte d'arrivée.

Afin de mener à bien notre étude nous avons fixé des objectifs à travers lesquels nous nous sommes contentés d'effectuer une comparaison entre les deux versions pour vérifier la fidélité ou non des deux médiateurs à la forme et au contenu du texte de départ, d'analyser les procédés adoptés par chacun des deux lors du passage de l'arabe au français et de vérifier la restitution ou non des effets stylistiques du texte source dans les deux versions en question.

Pour ce faire, nous avons sélectionné des occurrences donnant lieu à des traitements divers dans la traduction afin de montrer les types de stratégies adoptés par les deux traducteurs. Nous avons choisi également de ne pas dissocier la grammaire de la syntaxe car les deux sont étroitement liées.

Dans la première partie, nous avons mis l'accent sur les fondements linguistiques de l'opération traductive et son rapport à la stylistique. Nous avons déduit que la question de style est au cœur de toutes les conceptions théoriques qu'elles soient anciennes ou récentes et que chaque théoricien propose un modèle afin d'optimiser cette opération en préservant ou non, et la forme et le contenu du texte. Puis nous avons abordé la question de la diversité du cadre référentiel et culturel des trois versions et son rapport à la réception de l'œuvre. Cette diversité nous a permis d'expliquer certaines difficultés que les médiateurs rencontrent dans leurs travaux.

Dans la deuxième partie, nous avons abordé les procédés adoptés par les deux médiateurs pour décrypter le lexique du texte de départ, les marqueurs qui constituent les structures lexico-sémantiques, le niveau de la langue et les allusions culturelles. Dans cette même partie nous avons étudié comment les deux médiateurs ont traité les structures périphrastiques et pléonastiques comme formes d'oralité.

Dans la troisième partie, nous avons étudié un autre aspect stylistique caractéristique du texte-source lié aux effets de redondance issus de certaines combinaisons syntaxiques, telles que l'anaphore rhétorique et l'épiphore. Au cours de notre étude, nous avons envisagé les traces d'oralité telles qu'elles se manifestent par des marqueurs lexicaux et grammaticaux syntaxique.

Les résultats obtenus de l'étude des trois versions analysées font ressortir les différences et les similitudes de la traduction des effets rhétoriques de l'arabe vers le français, sur le plan lexical, syntaxique et stylistique.

Pour ce qui est des modes de traduction du lexique, nous avons constaté que le texte français de la première version paraît beaucoup plus réduit au niveau lexical que le texte arabe. Alors que la seconde version aurait tendance à être plus précise, plus explicite en communiquant parfois des détails absents de la version arabe.

Nous avons remarqué que dans cette première version et à plusieurs reprises, ce sont les deux stratégies essentielles, d'adaptation et de traduction libre suivant les deux

procédés d'adjonction et d'éllision, qui ont été utilisées pour équilibrer les différences dans le fonctionnement des systèmes grammaticaux syntaxiques des deux langues. Nous avons noté qu'il est possible de recourir dans un même passage à plusieurs de ces procédés. Nous avons eu aussi l'occasion de montrer que ces procédés sont appliqués également quoique à des degrés divers à la majorité des exemples étudiés : lexique, structure syntaxique et effet rhétorique.

Nous avons noté également que, dans la seconde version, le traducteur a procédé à des emprunts sur le plan du lexique et sur le plan morphosyntaxique par littéralité, alors que sur le plan du message, il a opté pour des équivalences culturelles.

Ce médiateur a souvent recours à un lexique emprunté de la langue-source qui admet les répétitions et les redondances. Il a aussi utilisé les énoncés courts et toléré les éllipses dans certaines constructions syntaxiques.

Pour ce qui est de la traduction des expansions adjectivales, nous avons constaté que, dans la première version, la traduction se passe rarement sans perte sémantique, alors que dans la seconde, nous avons assisté, dans la majorité de cas, à une traduction littérale. Nous avons également remarqué à propos de la place de l'adjectif, qu'il est tantôt postposé tantôt antéposé et cela équilibre la subjectivité des deux traducteurs.

La traduction de la métaphore et de la comparaison comme effets rhétoriques, abordées à la deuxième partie, nous a permis de constater que le second traducteur n'a pas gommé la forme stylistique du texte source. Il a, en effet, conservé la même stratégie d'énonciation. En revanche le premier traducteur a produit une nouvelle création dans la langue d'arrivée. Il a procédé à une réécriture stylistique pour se conformer aux règles les plus conventionnelles du bon usage de la langue d'arrivée à l'époque classique. Dans son texte, les deux images ont été donc amoindries, sinon par l'adaptation, éllidées. Alors que dans la seconde version elles ont été préservées dans la majorité de cas ; hypothèse confirmée dans notre travail.



Pour ce qui est des formes périphrastiques et pléonastiques, nous avons constaté que le premier traducteur n'a pas adopté la même perspective d'écriture dans son texte d'arrivée comme il n'a pas suivi fidèlement les effets langagiers du texte-source. Il a bien au contraire adapté ces effets stylistiques afin de communiquer à son public un texte qui réponde à son plaisir, puisqu'il sait pertinemment que certaines constructions pléonastiques et périphrastiques ne seront pas comprises des lecteurs de son époque. Mais parfois, il les emploie tout de même pour ancrer le texte dans son cadre originel et pour leur musicalité mais avec des notes explicatives. Tandis que son confrère a privilégié de préserver la majorité de ces formules périphrastiques et pléonastiques. Il a été donc plus fidèle pour cette forme d'oralité.

Concernant les effets de redondances et de répétition, les résultats obtenus nous ont permis de constater que le second traducteur a joué sur les deux pôles ; il a bien voulu à la fois, reprendre correctement le contenu du texte arabe sans pourtant négliger sa forme. Il a préservé les mêmes stratégies anaphoriques de cohésion adoptées par l'auteur-source. Il a introduit, parfois des structures pour embellir le style de son texte ou pour compenser certaines pertes de l'original. En revanche, le mode de progression thématique, la ponctuation introduite par GALLAND afin d'améliorer la lisibilité du texte, modèrent ces effets d'oralité et modifient la structure du texte de départ.

Encore une fois le texte n'a pas été traduit littéralement mais réécrit au moyen d'autres procédés. Il semble donc que GALLAND fasse une traduction très libre car il ne donne pas autant d'importance à cette linéarité anaphorique que celle donnée par le second traducteur. Hypothèse aussi confirmée dans notre travail.

Sur le plan de la sonorité, certaines structures ont produit des jeux d'équivoque par le croisement de sons et de sens. Cet effet à son tour a été différemment traduit dans les deux versions. Les différences entre les passages sont aussi innombrables. Le second traducteur a maintenu les assonances et le rythme comme il a combiné vocabulaire ancien et moderne. Tandis que le premier médiateur a remplacé le schéma de

l'énoncé source tout en constituant un beau texte classique qui perd une certaine forme stylistique que le second réussit à restituer.

Si nous tenons ces résultats dans leurs détails, nous pouvons en tirer quelques remarques : Le second traducteur a pu rendre les jeux sonores en français, soit en utilisant des allitérations et des assonances similaires, lorsque cela était possible ; soit en ayant recours à des allitérations et assonances différentes en guise de compensation. Alors que son confrère ne s'est pas contenté de préserver cet effet. Dans son texte, la modification du rythme provoquée par l'aménagement de la ponctuation (la suppression des répétitions des expressions, des conjonctions redondantes) aboutit à changer l'effet de sonorité et suggère la rapidité des mouvements mélodiques. Les éléments syntaxiques sont eux aussi déplacés par rapport à l'original.

Si d'un côté la transposition finit par raréfier le tissu d'allitérations au niveau de texte du premier médiateur ; d'un autre côté, le second médiateur tâche de maintenir la musicalité du texte arabe même si la phrase se trouve parfois transformée. Dans cette première version, les allitérations semblent donc avoir tendance à disparaître pour laisser primer le sens. Mais chez le second traducteur, des assonances analogues ont trouvé forme dans le souci d'être fidèle à la musicalité du texte arabe.

Pour tout ce qui concerne les aspects phonologique et phonétique, la traduction entre l'arabe et le français, deux langues si différentes de ce point de vue, pose des problèmes dès lors que l'on voudrait donner des équivalences d'effets sonores.

La dérivation est également un élément qui constitue l'un des piliers rhétoriques et expressifs les plus saillants de ce recueil. Elle a une influence toute particulière sur le plan de la redondance de certaines homophonies ou encore au niveau des structures syllabiques et des accents. D'une part, ces mots dérivés sont d'autant plus significatifs que les mots rimés qui sont fréquemment employés dans le texte source. Leurs effets phoniques agissent comme un véritable moyen d'attraction sur les rimes d'allitération

et d'autres structures sonores. D'autre part, ils ont des répercussions constatées dans ce récit narratif sur les plans sémantiques et symbolique des mots.

Les effets de dérivation qui se présentent dans le texte original sont éliminés dans la première version. Par conséquent, ni l'effet de sonorité ni la dérivation ne sont maintenus. Le traducteur a paraphrasé les énoncés comportant cet effet rhétorique. Alors que son confrère a procédé par innovation pour compenser certaines pertes.

En résumé, nous pouvons dire que les choix de ces deux médiateurs sont tels qu'ils finissent par différer à la fois l'un de l'autre et parfois même du texte-source en raison de la nature différentielle des deux langues. Le premier traducteur n'a pas respecté, dans la majorité de cas, le rythme de l'original. Il a allongé ou il a raccourci les énoncés de départ au niveau de la syntaxe et même au niveau rhétorique. Cependant le second traducteur a restitué les mêmes effets stylistique de l'original par littéralité, en jouant sur de possibles formes morphosyntaxiques ou encore en intervenant sur sa créativité. Il a utilisé ces deux stratégies alternativement. Nous notons que la première est plus fréquente que cette dernière.

Nous nous rappelons aussi combien les choix des deux médiateurs orientent l'interprétation du lecteur, car c'est eux qui décident de mettre en évidence ou de gommer la distance culturelle par l'explicitation à l'aide de l'insertion de notes explicatives ou de choix d'équivalence.

Sur le plan sémantique, le sens est traduit dans la seconde version, par le style oral qui semble adéquat dans le contexte familier de sa production. Mais GALLAND a préféré utiliser des mots en français beaucoup plus courant à l'écrit qu'à l'oral qui ne véhiculent pas les mêmes connotations. Cela paraît parfois incompatible avec le style et le niveau de la langue du texte-source.

Nous avons constaté d'emblée que le second traducteur, contrairement à son confrère, essaie de mener le lecteur au texte et non d'apporter le texte au lecteur. Il essaie de traduire fidèlement et fixe toute son attention sur le texte de départ en es-

sayant de créer des images qui se rapprochent du texte-source. Cependant GALLAND, au lieu de traduire littéralement, a réécrit le texte en modifiant la rhétorique du texte-source. Il a en effet restitué un texte écrit selon les normes de la langue classique. Il a eu recours, à un registre soutenu pour produire des effets rhétoriques qui s'inscrivent dans les représentations culturelles et sociales de sa langue maternelle. Tandis que le second médiateur a suivi des stratégies qui lui ont permis de traduire l'œuvre, l'autorisant à préserver le registre et à ajouter parfois des détails. Mais en général, il se voit très fidèle parce qu'il s'oblige à reprendre les formes stylistiques qui correspondent à celles du texte-source.

En dehors de ces particularités qui, en réalité, ne font que souligner les choix de chaque auteur, nous trouvons que la seconde version correspondait en grande partie à l'originale.

L'analyse proposée nous a permis également de comprendre les difficultés rencontrées dans la traduction du recueil vers le français et de comparer les modes de traduction adoptés par ces deux médiateurs afin de justifier leurs stratégies pour la restitution des effets rhétoriques.

Cet exposé nous a amené à souligner que la question de fidélité au texte de départ est surtout personnelle et qu'elle n'est linguistique que par contre coup et que la traduction à l'égale de la production des textes originaux, est une activité tout à la fois linguistique et culturelle. En d'autres termes, elle est intellectuelle, sociale, au plein sens des mots.

Nous avons montré à travers notre étude, pourquoi l'utilisation des stratégies de traduction est un art apparenté à l'art de la composition qui préside à la rédaction du texte original et qu'il y aurait pour un texte donné non pas une traduction unique mais un choix devant lequel le traducteur pourrait hésiter avant de proposer sa solution.

Au terme de notre étude, nous concluons que la traduction, qu'elle soit à tendance littérale ou à tendance créatrice, met en évidence l'essence du fait littéraire, les

## Conclusion générale

---

phénomènes linguistiques et culturels ainsi que l'état des deux sociétés en question. Aux différents moments de leur évolution, ces sociétés peuvent faire obstacle ou au contraire favoriser l'entrée dans la langue-culture d'arrivée des éléments nouveaux ou identiques. Ce qui ouvre la voie vers une traduction diachronique, par laquelle les médiateurs revaloriseront le texte littéraire à travers le temps.

Nous pouvons dire, en conclusion, que ce travail ne peut prétendre à une analyse profonde des contraintes et des difficultés liées à la confrontation de l'arabe et du français et à une prescription des modalités de traduction pour une préservation de la littérarité du texte de départ. Nous espérons néanmoins qu'à son niveau il pourrait au moins y contribuer.

---

## **Références bibliographiques**

---

## Références bibliographiques

### Corpus

- GALLAND Antoine (1960), *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier Frères
- MIQUEL André, BENCHEIKH Djamel Eddine (2011), *Les mille et une nuits*, Paris, Arman
- [ Sans Auteur ] (1986), *Les mille et une nuits*, Caire, Būlāq

### Ouvrages

- AGOSTINI Viviana, HEHMENET Anne Rachel (2006), *La traduction littéraire : des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Paris, Caen.
- AUSTIN J. L. (1970), *Quand dire c'est faire*, Seuil.
- BANKS David (2011), *Aspects linguistiques du texte poétique*, Paris, Harmattan.
- BAYLON Cristion, MIGNOT Xavier (2010), *Initiation à la sémantique du langage*, Paris, Armand Colin.
- BENAOUDA Mohamed (2008), *La littérature comparée à l'œuvre*, Alger, Flirtes.
- BENVENISTE, E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno(2002), *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte.
- BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdel Haq (2001), *Littérature et traduction : Traduire la subjectivité*, Paris, Harmattan.
- BRONCKART Jean-Paul (1994), *Le fonctionnement des discours*, Paris, Nestlé.
- DARBENLET Jean, VINAY Jean-Paul (2008), *La stylistique comparé du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958
- ECO, Umberto (2010), *Les limites d'interprétation*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto (2006), *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset.
- FELMAN, S. (1978), *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil.
- FONTANIER Paul (1986), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FROMILHAGHE Catherine (2007), *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.

- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GOUADEC Daniel (1974), *Comprendre et traduire*, Paris, Bordas.
- GUIDERE Mathieu (2008), *Introduction à la traductologie*, Paris, Seboeck.
- GUIDERE Mathieu (2014), *Nahw arabe*, Paris, Ellipses.
- HAGEGE, C. ( 1985 ), *L'Homme de paroles*, Paris, Ed. Fayard.
- HELLAL Yamina (1986), *La théorie de la traduction*, Alger, office Universitaire.
- LADMIRAL, L.R. et Lipiansky, E.M. (1995), *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin.
- LANTER Elfoul (2006), *Traductologie et littérature comparée*, Alger, Casbah.
- MIGUELEZ, R. (1977), *La comparaison interculturelle: logique et méthodologie d'un usage empiriste de la comparaison*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal.
- MOUNIN Georges (1963), *les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- MOUNIN Georges (1971), *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers.
- MOUNIN, G. (1976), *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Pierre Mardaga.
- OSEKI-DEPRE Ines (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin.
- OSTINÖFF M. (2003), *La Traduction*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PATRICK Bakry(1992), *Les figures de style*, Paris, Belin.
- PERGNIER, M. (1978), *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Paris, Librairie Honoré Champion, (1993), P.U.L. Lille.
- REBOUL, A. et MOESCHLER, J. (1998), *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand colin.
- REBOUL, A. et MOESCHLER, J. (1998), *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de communication*, Paris, Editions du Seuil.
- RISTRUCCI-ROUDNICKY Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin.



- RECANATI, F. (1979), *La transparence et l'énonciation*, Paris, Editions du Seuil.
- RECANATI, F. (1981), *Les Enoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Editions de Minuit.
- REED, S. (1999), *Cognition: théories et applications*, Bruxelles, De Boeck.
- REY-DEBOVD, J. (Ss dir.), (1970), *La lexicographie*, Paris, Didier, Larousse.
- RICOEUR, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris, Edition du Seuil.
- RICOEUR, P. (2004), *Sur la traduction*, Paris, Beyard.
- RIVENC, F. (1998), *Sémantique et vérité : De Tarski à Davidson*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SARTRE, J.-P. (1985), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- SARFATI, G.-E. (2005), *Précis de pragmatique*, Paris, Armand colin.
- SARFATI, G.-E. (2007), *Eléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin.
- SELESKOVITCH, D. (1975), *Langage, Langues et Mémoire, Etude de la prise de notes en Consécutives*, Paris, Minard Lettres Modernes.
- SELESKOVITCH, D. (1983), *L'interprète dans les conférences internationales, problèmes de langage et de communication*, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, Minard Lettres Modernes.
- SELESKOVITCH, D. (1984), *Interpréter pour traduire*, (en collaboration avec M. Lederer), Paris, Didier Erudition, (3<sup>ème</sup> édition - revue et corrigée, 1993).
- SELESKOVITCH, D. (1989), *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, (en collaboration avec M. Lederer), Paris, Didier Erudition.
- SUHMY Henri (2010), *Les figures du style*, Paris, Puf.
- SPERBER, D. et WILSON, D. (1989), *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Editions de Minuit.
- STEINER, G. (1978), *Après Babel: Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.

-TABER, C., et NIDA E. (1971), *La traduction : théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle.

- VALIERE Michel (2006), *Le conte populaire*, Paris, Armand Colin.

### Le saint Coran

-Le Ministère des Affaires Islamiques, des Waqfs, de l'Appel et de l'Orientation(1997), *Le Noble Coran*, Riad, Complexe Roi FAHD.

### Dictionnaires

-CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

-DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.

-MOUNIN Georges, (1974) *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Presse universitaire.

Dictionnaire du Petit Robert (2011)

-PICOCHÉ, J., (2005), *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

### Références webographiques :

#### Articles de revues

- DHAOUADI, Henda, 2009. «Le MondeArabe».Synergies, N 6, pp.13-23 [en ligne] <https://gerflint.fr/synergies-monde-arabe> consulté le : 11-3-2015

-HABCHI, Sobhi, 2006. « Borges et Les mille et Une Nuits ». *La littérature comparée*, N 320,pp.415-434 [en ligne]. <http://wwwuser.gwdg.de/~umarzol/arabiannights-c.html> consulté le : 05-04-2017

-GABRIEL, Malek, 2018. « La publication des mille et une nuits dans l'Europe de l'orientalisme premier ».Les clés du Moyen-Orient.site. <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-publication-des-Mille-et-une-nuits-dans-l-Europe-de-l-orientalisme-premier.html> consulté le : 4-01-2019

## Références bibliographiques

---

- MAMMERI, Ferhat, 2006. « Traduire l'altérité : Le cas des noms propres dans la traduction du Coran ». *Sciences humaines*, N 25, pp.69-76 [en ligne]. <http://revue.umc.edu.dz/index.php/h/article/view/880> consulté le : 6-10-2017
  
- MIRZA, Fatemeh, TEHRANI, Ebrahim, 1953. « Le mécanisme du processus de traduction ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, N 218, pp.53-64 [en ligne]. <http://docplayer.fr/39388496-L-approche-interpretative-dans-la-traduction-vers-une-langue-etrangere.html> consulté le : 4-10-2017
  
- WECKSTEEN, Corinne, 2009. « La traduction de l'emprunt : coup de théâtre ou coup de grace ». *Textes et cultures*, N13, pp.137-156 [en ligne]. <https://journals.openedition.org/lexis/649> consulté le : 10-03-2015
  
- ZAIMOVA, Raia, 2009. « À la recherche des mille et une nuits ». *Etudes Balkaniques-Cahier Pierre Belon*, N16, pp79-88[en ligne]. <https://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/> consulté le : 06-10-2015

---

## **Table des matières**

---

<a href="#">Dédicace</a> .....	2
<a href="#">Remerciement</a> .....	3
<a href="#">Introduction générale</a> .....	7
<a href="#">Première partie :</a> .....	4
<a href="#">fondements théoriques et contexte</a> .....	4
<a href="#">de production</a> .....	4
<a href="#">Chapitre I: Présentation et origines <i>des mille et une nuits</i></a> .....	14
<a href="#">1- Les origines du recueil</a> .....	14
<a href="#">1-1-L'origine linguistique</a> .....	15
<a href="#">1-2-L'origine mythique</a> .....	15
<a href="#">1-3-L'origine civilisationnelle</a> .....	15
<a href="#">2-Le contexte de production du recueil</a> .....	16
<a href="#">2-1 La version arabe</a> .....	16
<a href="#">2-2-La version gallanienne</a> .....	17
<a href="#">2-3 La version de BENCHEIKH-MIQUEL</a> .....	19
<a href="#">3-Le contexte de réception du recueil</a> .....	19
<a href="#">3-1 Le texte arabe</a> .....	20
<a href="#">3-2- La version gallanienne</a> .....	20
<a href="#">3-3 La version de BENCHEIKH- MIQUEL</a> .....	21
<a href="#">4-Les aspects langagiers de l'oeuvre</a> .....	21
<a href="#">4-1 La mixité des genres</a> .....	22
<a href="#">4-2 Le récit cadre</a> .....	22
<a href="#">4-3-Les répétitions</a> .....	23
<a href="#">4-4-Le jeu de puzzle</a> .....	23
<a href="#">4-5 L'oralité dans l'oeuvre</a> .....	23
<a href="#">5-Les aspects thématiques du recueil</a> .....	24
<a href="#">5-1 L'image du peuple</a> .....	25
<a href="#">5-2-L'aspect mythique</a> .....	26
<a href="#">5-3 Le réel et le fictif</a> .....	27
<a href="#">5-5 L'aspect ludique</a> .....	28
<a href="#">5-6 La tradition orale</a> .....	29
<a href="#">5-8 La valeur de la parole</a> .....	30
<a href="#">Chapitre II: Les fondements théoriques de la traduction</a> .....	36
<a href="#">1-Les fondements linguistiques de la traduction</a> .....	35
<a href="#">1-1-L'apport de DE SAUSSURE</a> .....	35
<a href="#">1-2-L'apport de JAKOBSON</a> .....	36
<a href="#">1-3-L'apport de BALLY</a> .....	37
<a href="#">2-Traduction et approches linguistiques</a> .....	37

<a href="#">2-1-Traduction et stylistique comparée</a> .....	37
<a href="#">2-2-Traduction et linguistique théorique</a> .....	42
<a href="#">2-3- MOUNIN et la possibilité de traduction</a> .....	44
<a href="#">2-4-Traduction et linguistique appliquée</a> .....	45
<a href="#">2-5-Traduction et linguistique générative</a> .....	47
<b><a href="#">3-Traduction et stylistique</a></b> .....	<b>50</b>
<a href="#">3-1-La traduction classique</a> .....	51
<b><a href="#">4-Les types de traduction</a></b> .....	<b>53</b>
<a href="#">4-1-Selon JAKOBSON</a> .....	53
<a href="#">4-2-Selon GOETHE</a> .....	54
<a href="#">4-3-Selon MESCHONIC</a> .....	54
<a href="#">4-4-Selon ETKIND</a> .....	55
<b><a href="#">5- Les procédés de la traduction</a></b> .....	<b>55</b>
<a href="#">5-1-L'emprunt</a> .....	56
<a href="#">5-2-Le calque</a> .....	58
<a href="#">5-3-La traduction littérale</a> .....	59
<a href="#">5-4-La paraphrase</a> .....	60
<a href="#">5-5-La transposition</a> .....	61
<a href="#">5-6-La modulation</a> .....	61
<a href="#">5-7-L'équivalence</a> .....	62
<a href="#">5-8-L'adaptation</a> .....	63
<b><a href="#">6-Sens et théories de traduction</a></b> .....	<b>63</b>
<a href="#">6-1-Le sens selon JAKOBSON</a> .....	64
<a href="#">6-2-Le sens selon VENAY et DARBELNET</a> .....	64
<a href="#">6-3-Le sens selon NIDA</a> .....	65
<a href="#">6-4-Le sens selon CATFORD</a> .....	65
<a href="#">6-5-Les sens selon MOUNIN</a> .....	66
<b><a href="#">7-Le sens et les situations de traduction</a></b> .....	<b>66</b>
<b><a href="#">8-Le gain et la perte sémantique</a></b> .....	<b>67</b>
<b><a href="#">9-Le sens et la valeur stylistique</a></b> .....	<b>69</b>
<a href="#">9-1-Sens propre et sens figuré</a> .....	69
<a href="#">9-2-Sens intellectuel et sens affectif</a> .....	69
<b><a href="#">10-Les unités de traduction</a></b> .....	<b>69</b>
<a href="#">10-1-Unité de traduction et transfert sémantique</a> .....	70
<a href="#">10-2-Unité de traduction et stylistique comparée</a> .....	71
<b><a href="#">11-Les modes de traduction</a></b> .....	<b>72</b>
<a href="#">11-1-L'adaptation</a> .....	72
<a href="#">11-2-L'explicitation</a> .....	74

11-3-La compensation.....	75
<b>12-Fidélité et traduction.....</b>	<b>75</b>
<b>13-Registre de langue et traduction.....</b>	<b>76</b>
<b>Deuxième partie : La traduction du lexique et des images d'assimilation.....</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre III: La traduction de lexies et d'expressions .....</b>	<b>38</b>
<b>1- Les procédés de traduction adoptés .....</b>	<b>80</b>
1-1 -L'emprunt .....	81
1-2-Emprunt syntaxique.....	100
1-3-Le calque .....	102
1-4 -L'équivalence .....	104
1-5-Latran sposition .....	107
1-6 -L'étoffement .....	110
<b>2- La traduction de l'épithète .....</b>	<b>112</b>
2-1-La traduction littérale de l'épithète.....	112
2-2-La paraphrase de l'expansion adjectivale.....	114
2-3 -L'innovation de l'épithète rhétorique .....	128
<b>Chapitre IV: La traduction de la comparaison et de la métaphore .....</b>	<b>133</b>
<b>1-La traduction de la comparaison.....</b>	<b>136</b>
1-1 La traduction littérale de la comparaison .....	136
1-2- La paraphrase de la comparaison .....	149
1-3 L'innovation de la comparaison .....	151
<b>2-La traduction de la métaphore .....</b>	<b>155</b>
2-1 La traduction littérale de la métaphore.....	155
2-2 L'équivalence de la métaphore.....	161
2-3 La paraphrase de la métaphore .....	166
2-4 L'innovation de la métaphore .....	169
2-5 L'élision de la métaphore.....	170
<b>Chapitre V: La traduction des effets de voisinage.....</b>	<b>135</b>
1-La traduction de la périphrase .....	176
1-1-La traduction littérale de la périphrase .....	177
1-2 La paraphrase de la périphrase.....	189
1-3 L'innovation de la périphrase .....	192
1-4-L'élision de la périphrase .....	193
<b>2-La traduction du pléonasme .....</b>	<b>195</b>
2-1-La traduction littérale du pléonasme .....	195
2-2 L'innovation du pléonasme.....	198
<b>3-La traduction de la synonymie .....</b>	<b>203</b>
3-1 La traduction littérale de la synonymie .....	203

3-2 La paraphrase de la synonymie .....	209
<b>Troisième partie : La traduction des effets de redondance et de sonorité</b> .....	<b>177</b>
<b>Chapitre VI: La traduction des effets de répétition et de redondance</b> .....	<b>177</b>
<b>1-La traduction de l'anaphore</b> .....	<b>218</b>
1-1- La traduction littérale de l'anaphore .....	219
1-2- La compensation de l'anaphore .....	227
1-3-L'innovation d'anaphore.....	228
<b>2-La traduction de l'épiphore</b> .....	<b>233</b>
2-1-La traduction littérale de l'épiphore.....	234
2-2 L'innovation de l'épiphore .....	235
2-3- L'élision de l'épiphore.....	236
<b>3-La traduction de l'anadiplose</b> .....	<b>238</b>
3-1 La traduction littérale de l'anadiplose .....	238
3-2-L'innovation de l'anadiplose.....	240
<b>4-La traduction de l'épanadiplose</b> .....	<b>246</b>
4-1-L'innovation de l'épanadiplose.....	246
<b>5-La traduction de l'épanode</b> .....	<b>247</b>
5-1-La compensation de l'épanode.....	248
5-2 L'élision de l'épanode .....	249
<b>Chapitre VII : La traduction des effets de sonorité</b> .....	<b>251</b>
<b>1-La traduction de l'assonance</b> .....	<b>253</b>
1-1-La compensation de l'assonance.....	253
1-2-L'innovation d'assonance .....	257
1-3-L'élision d'assonance .....	260
<b>2-La traduction d'allitération</b> .....	<b>262</b>
2-1-La traduction littérale d'allitération .....	262
2-2-La compensation de l'allitération .....	269
2-3-L'innovation de l'allitération.....	272
2-4-L'élision d'allitération .....	274
<b>3-La traduction de la paronomase</b> .....	<b>276</b>
3-1-la Compensation de la paronomase .....	276
3-2-L'innovation de la paronomase .....	277
3-3-L'élision de la paronomase .....	281
<b>4-La traduction de la dérivation</b> .....	<b>282</b>
4-1-L'innovation de la dérivation .....	283
4-2-L'élision de la dérivation .....	285
<b>Conclusion générale</b> .....	<b>290</b>
<b>Références bibliographiques</b> .....	<b>300</b>



## Table des matières

---

<a href="#">Table des matières</a> .....	305
<a href="#">Résumé</a> .....	1

## Résumé

*Les mille et une nuits* comme recueil de contes arabo-persans a été, de tout temps, un objet d'étude. L'œuvre est une richesse de la littérature médiévale qui, malgré les diverses versions a conservé sa forte originalité par la préservation de ses effets stylistiques sous leurs différentes formes. Cette spécificité a bien attiré notre attention dans cette réflexion. Notre but dans ce travail concerne la traduction des effets rhétoriques de la version Būlāq des Mille et une nuits dans la version d'Antoine GALLAND et celle d'André MIQUEL et Djamel Dine BENCHEIKH qui relève des choix et des procédés des deux médiateurs.

Nous avons affaire à des approches de la traduction linguistique et de la stylistique comparée qui doteront d'outils nécessaires à l'analyse des constructions stylistiques.

L'analyse nous a permis de dévoiler le degré de fidélité des deux médiateurs au texte arabe et les contraintes qui les rencontrent.

**Mots clés :** traduction, effet stylistique, fidélité, perte, enrichissement sémantique, contraintes.

## Abstract

As a collection of Arabopersan tales, the Arabian Nights has always been subject to study. The work is rich of medieval literature which, despite its various versions, has kept its strong originality by retaining different forms of stylistic effects. This specificity attracted our attention in this reflection. The present work aims at translating the rhetorical effects of the Bulaq version of the Arabian Nights in that of Antoine GALLAND and the one of André MIQUEL and Djamel Dine BENCHEIKH which falls under the choices of the two mediators' procedures. The present paper deals with linguistic translation and comparative stylistics approaches which will provide the necessary tools for the analysis of stylistic constructions. The analysis has enabled us to reveal the two mediators' loyalty degree to the Arabic text and the constraints with which they faced.

**Keywords:** translation, stylistic effect, loyalty, loss, semantic enrichment, constraints

## ملخص

يعتبر كتاب الف ليلة و ليلة المؤلف من مجموع حكايات فارسية و عربية الاصل محل دراسة ونقد عبر الزمن كما يعد ثروة ادبية هائلة تعود الى العصر الوسيط لكون بنيته الاسلوبية تتسم باحتوائها على صور بيانية متنوعة ومحسنات بدعية و قد تم ترجمتها الى لغات مختلفة من طرف عدة مترجمين نذكر منهم ترجمة انطوان قالان وترجمة اندري ميكائيل وجمال الدين بن الشيخ اللتان تعتبران محل دراستنا ونهدف من خلال هذا البحث تبين اساليب ترجمة هذه الصور البيانية والمحسنات في كل من الترجمتين وقد اعتمدنا في دراستنا على مناهج واساليب الترجمة ومبادئ الاسلوبية المقارنة التي سمحت لنا بالكشف عن مدى وفاء المترجمين للبنية الاسلوبية للنص العربي والعقبات التي شكلت صعوبات لكليهما.

الكلمات المفتاحية: ترجمة - صور بيانية- وفاء - نقص - إثراء معنوي- عقبات