

Université Mentouri Constantine

Faculté des Lettres et Langues

**Département de traduction-
École doctorale**

**Pour un équivalent dynamique en langue arabe de
l'écriture blanche dans *L'Étranger* d'Albert Camus**

Etude de cas :

La traduction de *L'Étranger* vers l'Arabe
par Aïda Metarji Idris

Mémoire

Présenté et publiquement soutenu pour l'obtention du degré de
Magistère en Traduction

Par

Tadjine Mohamed Ali

Sous la direction de :

Dr. Ouïs Amar

Année universitaire 2009/2010

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



رقم التسجيل:.....
الرقم التسلسلي:.....

جامعة منتوري- قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم الترجمة
مدرسة الدكتوراه

نحو مكافئ ديناميكي باللغة العربية للكتابة
البيضاء في رواية "l'Etranger" لألبير كامو

ترجمة عايدة مطرجي إدريس أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إشراف الدكتور:

عمار ويس

إعداد الطالب:

محمد علي طاجين

لجنة المناقشة:

1-الأستاذ الدكتور

2-الأستاذ الدكتور

3-الأستاذ الدكتور

4-الأستاذ الدكتور

رئيسا

مشرفا و مقررا

عضوا مناقشا

عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2010/2009

À Maman et mes sœurs

À Nedjla

À tous ceux qui ont cru en moi

Remerciements

Pour avoir été d'une disponibilité de tous les instants, pour avoir grandement facilité mon travail par ses directives et son orientation, pour m'avoir accordé une confiance très stimulante, je tiens à remercier mon encadreur le Docteur Monsieur Ouïs Amar, et à lui exprimer toute ma gratitude.

Pour le temps qu'elle m'a généreusement consacré en m'accompagnant, pour son soutien moral, ses conseils, sa précieuse contribution dans l'accomplissement de ce travail, un grand merci à ma chère maman.

Mes remerciements vont également à tous les professeurs ainsi que le personnel administratif du Département de traduction de l'Université de Constantine, pour l'abnégation et le dévouement dont ils ont fait preuve tout au long de notre parcours d'étudiants.

Enfin, je remercie mes sœurs et mes amis pour leur présence réconfortante et leurs encouragements. Une pensée particulière pour Nedjla.

Mohamed

Table des matières

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I : *L'écriture blanche dans l'Etranger* d'Albert Camus.....

1.1 Introduction 7
1.2 Définition : l'écriture blanche 9
1.3 L'écriture blanche dans *l'Etranger*..... 11
1.4 Les caractéristiques de l'écriture blanche dans *l'Etranger*..... 13
 1.4.1 Un vocabulaire sévèrement restreint..... 13
 1.4.2 Une syntaxe courte et insulaire 16
 1.4.3 Une narration isolante..... 18
 1.4.4 Un rythme saccadé 22
 1.4.5 Un langage enfantin 23
1.5 Traduire *l'Etranger*..... 24
1.6 L'écriture blanche au premier degré..... 29
1.7 Conclusion du chapitre 31

CHAPITRE II : La traduction basée sur l'équivalence

2.1 Introduction : La traduction basée sur l'équivalence 33
2.2 Les types d'équivalences 37
 2.2.1 L'équivalence linguistique..... 37
 2.2.2 L'équivalence paradigmatique 37
 2.2.3 L'équivalence stylistique 38
 2.2.4 L'équivalence sémantique..... 38
 2.2.5 L'équivalence formelle 39
 2.2.6 L'équivalence pragmatique 39
 2.2.7 L'équivalence fonctionnelle..... 40
 2.2.8 L'équivalence dynamique ou équivalence de l'effet 40

CHAPITRE III : L'équivalence dynamique revisitée.....

3.1 Introduction 43
3.2 Définition : l'équivalence dynamique..... 44
3.3 Les fondements épistémologiques de l'équivalence dynamique..... 47

3.3.1	La reproduction du sens	48
3.3.2	La « naturalité » de l'expression	52
	A. Les modifications grammaticales.....	54
	B. Les modifications lexicales.....	55
3.3.3	La reproduction du style.....	56
3.4	Les étapes de la traduction	59
3.4.1	L'analyse grammaticale	60
	3.4.1.1 L'analyse lexicale	62
	A. Le sens contextuel.....	62
	B. Le sens référentiel (dénotatif)	65
	C. Le sens connotatif	66
	Les aspects linguistiques pouvant générer des connotations	67
	A/ le style	67
	B/ les thèmes	68
3.4.2	Le transfert	68
	Les problèmes relatifs au transfert du sens.....	69
	Les problèmes relatifs au transfert de la forme	69
	Les problèmes d'ordre personnel dans le transfert.....	71
3.4.3	La restructuration	71
	A. L'oral et l'écrit	71
	B. Les registres de langue.....	72
	C. Les variétés géographiques	73
	D. Les variétés de style.....	74
	- Classification des traits stylistiques	75
	A.1 Traits formels destinés à renforcer la compréhension.....	75
	A.2 Traits formels destinés à des effets spéciaux.....	76
	B.1 Traits lexicaux destinés à renforcer la compréhension	77
	B.2 Traits lexicaux destinés à des effets spéciaux	78
3.5	Conclusion du chapitre	79

CHAPITRE IV/ Partie pratique : Pour un équivalent dynamique de l'écriture blanche

4.1	Introduction	82
4.2	Justification du corpus	82
4.3	Présentation de l'auteur et de son œuvre.....	83
	4.3.1 Sur Albert Camus.....	83

4.3.2 Sur <i>l'Etranger</i>	85
4.3.3 Résumer de <i>l'Etranger</i>	86
4.4 Analyse du corpus	89
4.4.1 Analyse de la reproduction du sens	90
4.4.2 Analyse de la « naturalité » de l'expression	107
4.4.3 Analyse de la reproduction du style.....	115
1- Analyse du vocabulaire	116
2- Analyse de la syntaxe et du rythme.....	123
3- Analyse des procédés narratifs	131
4.5 Conclusion du chapitre	138
CONCLUSION GENERALE.....	140
RESUME EN ARABE.....	145
RESUME EN ANGLAIS.....	161
BIBLIOGRAPHIE.....	171
ANNEXE.....	175

Introduction

Que l'on vive actuellement un âge d'or de la traduction, cela ne fait aucun doute. Les causes en sont multiples, tout autant politiques, économiques, que scientifiques ou littéraires. Dépositaire de la communication interculturelle, la traduction occupe aujourd'hui plus que jamais une place de choix dans les diverses sciences du langage.

Aussi, la traductologie connaît-elle une évolution fulgurante et tous azimuts, en ce sens que l'on aspire à une optimisation du degré d'équivalence, entre deux discours, deux systèmes linguistiques différents. Parmi les nombreux courants traductologiques, partisans du principe de l'équivalence, qui sont nés pendant la deuxième moitié du siècle précédent, il en est qui tendent à situer l'équivalence au niveau du sens. Certains la situent au niveau de l'effet et d'autres encore au niveau de la forme. Or, tout un chacun conviendrait qu'une œuvre littéraire tient toute son originalité au talent de son auteur qui sait mettre la forme au service du sens pour susciter de l'effet. Dans cette optique, l'équivalence dynamique nous offre une approche très pragmatique de l'acte traductionnel : reproduire l'effet du texte original. À priori, une telle conception semble un peu chimérique dans la mesure où l'effet qu'un texte suscite n'est pas une matière palpable qui peut être soumise à une étude scientifique. Ce qui l'est en revanche, c'est la somme des procédés et techniques mis en application par l'auteur, voire élaborés, dans l'écriture de son œuvre. Cela dit, traduire l'effet ne serait en fait qu'une

manière de situer l'équivalence sur plusieurs plans textuels, et par là dépasser la dichotomie longtemps débattue du sens et de la forme.

Le cas sur lequel on s'est penché dans cette recherche est éloquent quant à l'interdépendance du sens et de la forme mis au service de l'effet : « l'écriture blanche » dans l'*Etranger* d'Albert Camus. S'il est plutôt prématuré de parler ici du roman, il n'en sera aucunement quant à la particularité de son écriture qui a fait couler beaucoup d'encre de la part des critiques. « S'il y a un aspect de l'*Etranger* avant tout autre qui a été responsable de son succès, c'est le ton de voix narratif évoqué par le langage de Meursault et qui est celui du récit presque entier. L'auteur a su créer un ton unique dans la littérature contemporaine. Un ton unique pour un personnage unique.¹ »

Qui plus est, cette particularité d'écriture n'a pas manqué de capter l'attention des penseurs du traduire. Parmi eux, Lawrence Venuti. Dans son ouvrage *The Translation Studies Reader*², Venuti se penche sur la problématique traductionnelle que soulève cette écriture blanche en faisant une critique de deux traductions anglaises de l'*Etranger*. Il est ressorti de son étude que seule une démarche dynamique et communicative serait à même de rendre justice au style dépouillé de l'*Etranger* et à la singularité psychologique de Meursault³ et son univers absurde. Par ailleurs, dans un article publié dans la revue traductologique

¹ Brian T.Fitch, *L'Etranger d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures)* éditions Librairie Larousse, 1972. (P 119)

² Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, edition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.475-477)

³ Protagoniste de l'*Etranger*.

Meta, traitant de la traduction de Camus en hébreu⁴, Cyril Aslanov⁵ abonde dans ce sens. En effet, il estime que la traduction de Ilana Habermann est parvenue à reproduire la voix blanche de Meursault grâce au parti pris méthodologique⁶ qu'elle a adopté dans sa traduction. « Ilana Habermann s'efforce de trouver pour chaque tour idiomatique du français un équivalent dynamique. Autant dire que la démarche communicative l'emporte sur l'option informative et sémantique. »

Or, dès la première lecture de la version Arabe, on s'est aperçu que cette particularité, *cette voix blanche*, qui anime tout le roman et lui vaut son originalité et son succès-même, ne se manifestait pas de la même manière que dans l'œuvre originale. De fait, on a pris l'initiative d'étudier ce thème.

Motivé d'abord par le statut de chef-d'œuvre universel de l'Étranger, ensuite par la rareté des recherches en traduction qui ont traité de la singularité de son écriture, on a décidé de baser notre recherche sur ce roman.

Et, conforté par les positions d'un penseur de l'envergure de Venuti et celle de Cyril Aslanov, on a entrepris de proposer un équivalent dynamique à « l'écriture blanche » dans l'Étranger d'Albert Camus.

⁴ Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 44, n° 3, 1999, p. 448-468. <http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>

⁵ Professeur à l'Université hébraïque de Jérusalem.

⁶ Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 44, n° 3, 1999, p. 448-468. <http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>. (P.7)

On aspire par cette entreprise à répondre aux principales interrogations qui ont motivé ce travail, et qu'on formulera dans les questions suivantes:

- Comment cette particularité s'est-elle manifestée dans le roman?
- Dans quelle mesure le style-a-t-il servi à refléter la mentalité du personnage ?
- Quel effet cette écriture blanche a-t-elle eu sur le lecteur du texte original?
- Comment faire parvenir cet effet au lecteur dans la langue arabe ?
- L'œuvre traduite, a-t-elle reproduit cet effet ?
- Quel serait l'équivalent dynamique de l'écriture blanche en langue arabe sachant que Camus a usé d'une écriture blanche afin d'accentuer le sentiment d'absurdité ?

Dans la mesure où la traduction vue par l'équivalence dynamique s'assigne comme tâche essentielle de reproduire l'effet suscité par l'œuvre originale, on essaiera de l'exploiter ici à la fois comme outil d'analyse et comme démarche méthodologique dans la partie pratique de notre recherche, et ce, en vue de proposer un équivalent dynamique de l'écriture blanche en langue arabe.

Voyons à présent le contenu de ce travail qui est réparti en quatre chapitres : Le premier porte sur l'écriture blanche telle que définie par Roland Barthes, c'est-à-dire comme phénomène littéraire marquant la rupture du courant artistique qui prévalait dans la littérature française. On y abordera ensuite sa mise en application et les traits textuels et linguistiques qui la caractérisent dans l'Etranger. On consacra pour finir une rubrique dans laquelle on exposera les expériences de

traduction de l'Etranger vers l'anglais et l'hébreu en vue d'enrichir notre recherche, mais à plus forte raison dans le but d'ériger des repères qui nous serviront de référence dans notre entreprise.

Le deuxième chapitre consistera à présenter succinctement les types d'équivalence qu'on a pu relever, et à aborder le débat sur le principe de l'équivalence.

L'objet du troisième chapitre sera de circonscrire le champ épistémologique de l'équivalence dynamique dans une perspective pragmatique : revisiter la démarche de Nida en vue de présenter les principes qui la régissent ainsi que les enjeux qui la conditionnent.

Le quatrième et dernier chapitre constituera la partie pratique de cette étude. On y présentera en premier lieu notre corpus : justification du choix, présentation de l'auteur et de son œuvre, résumé de l'œuvre. Ensuite on s'attèlera à l'analyse du corpus qui sera basée sur les trois fondements de l'équivalence dynamique, à savoir : la reproduction du sens, la "naturalité" de l'expression et la reproduction du style.

La conclusion de cette recherche prendra l'aspect d'une réflexion portant sur l'importance que revêt le style dans l'Etranger d'Albert Camus et son interdépendance avec le thème exploité. On saisira l'occasion pour souligner la pertinence de l'équivalence dynamique et son applicabilité dans la traduction littéraire.

Chapitre I

L'écriture blanche dans *l'Étranger* d'Albert Camus

« La stylisation reste pourtant incarnée, en ce sens qu'elle est inséparable de la voix narrative. C'est pourquoi *l'Étranger* est surtout une voix qui nous accompagne. Cette voix est ressentie par le lecteur comme essentiellement "autre" et sa fréquentation provoque chez celui-ci des remous affectifs qui le troublent... »

Brian T. Fitch

1.1 Introduction : La naissance d'une nouvelle forme d'écriture

Avec l'émergence du mouvement surréaliste à la suite de la première guerre mondiale, on assiste à un rejet des conventions sociales, morales et logiques, auxquelles on oppose les valeurs de l'imagination, du rêve et de l'écriture automatique qui, elles, révèlent le « *fonctionnement réel de la pensée* »¹. Cette nouvelle mouvance a influencé pratiquement tous les arts, allant de la peinture à la littérature. Ainsi durant la période dite d'entre-deux guerres se développe dans la littérature française une tendance d'écriture qui donnera naissance à partir des années 50 et 60 au nouveau roman. Beaucoup considèrent *l'Etranger* d'Albert Camus comme le précurseur de ce mouvement. Cette tendance regroupe en fait des auteurs au style différent (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, Marguerite Duras).²

L'essence de cette nouvelle forme d'expression comme l'explique Jean Ricardou, se fonde sur « *le rejet du roman traditionnel, de type balzacien, dans lequel prime la chronologie et la fiction, le personnage et la psychologie, la structuration d'une intrigue en causes et effets, en bref, la construction d'une pseudo-réalité sur une base anthropomorphique. A l'univers structuré du roman qui privilégie l'écriture de l'aventure d'un personnage, les nouveaux romanciers opposent "l'aventure d'une écriture"* (Ricardou), qui est avant tout une recherche sans finalité, une exploration de l'inconscient, dans laquelle le sujet (personnages, intrigue, situations) est dilué. Cette vision de l'écriture conduit à des textes qui mettent en valeur la présence

¹ Larousse 2007.

² http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_nouveau_roman.htm

des objets, du temps et de l'espace, des obsessions, de la mémoire et leurs rapports avec l'auteur. Le roman devient ainsi une écriture dont l'objet est l'acte d'écrire, un acte qui vise finalement le langage. »³

Cet éclaircissement sur les nouvelles tendances dans le domaine de la littérature, nous conduit inéluctablement à reconsidérer les rapports lecteur-auteur dans une perspective de remplacement et de redistribution de certaines priorités relatives à l'écriture romanesque. Aussi, est-il primordial de s'intéresser à la mise en œuvre de cet acte de négation envers l'ornement en vue d'identifier sa substance qui, force est de le souligner, revêt un caractère purement individuel.

Pour délimiter notre champ d'étude, on s'attèlera dans ce chapitre en premier lieu à la définition de l'écriture blanche selon Roland Barthes (section 1.2), puis on examinera de plus près la manière dont elle a été mise en œuvre dans *l'Etranger* (section 1.3). Enfin, on abordera point par point ses traits les plus caractéristiques (section 1.4).

Par ailleurs, on se penchera sur la problématique que soulève la particularité de l'écriture dans *l'Etranger* à travers les expériences de sa traduction vers l'anglais et l'hébreu (section 1.5 et 1.6). On se basera grandement sur ses expériences en vue d'appréhender la proportion qui subsiste entre le parti pris traductologique adopté et l'éventuelle réussite des traductions.

³ http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_nouveau_roman.htm

1.2 Définition : l'écriture blanche

Ce fut Roland Barthes qui formula pour la première fois l'expression d' « *écriture blanche* » dans *Le degré zéro de l'écriture*, pour référer à un minimalisme stylistique qui a marqué la littérature d'après-guerre. Cette innovation sur le plan formel est présente chez plusieurs auteurs, souligne Barthes, qui se sont distingués comme figure de proue de la nouvelle tendance, et ce dès les années 1950 : Albert Camus, Maurice Blanchot, Jean Cayrol, Raymond Queneau.⁴

Cette « *écriture blanche* » peut être décrite comme une sorte de *voix blanche*, c'est-à-dire sans intonation, « *dans une sorte d'absence énonciative* »⁵, où le verbe semble se diluer dans son référent.

À propos de l'écriture dans *l'Étranger*, Barthes dit : « *Cette parole transparente, inaugurée par l'Étranger de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme* »⁶.

Ce qu'entend ici Barthes par « *état neutre* », c'est que l'écriture dite blanche tente de faire table rase de la Littérature, des Belles Lettres, de la bourgeoisie triomphante ; c'est « *le degré zéro de l'écriture* ». C'est une écriture qui refuse d'être l'héritière de la tradition littéraire. Elle se fonde sur le rejet de l'ornement ; le sujet de cette écriture c'est son identité.

⁴ Adapté d'après : <http://chantalserriere.blog.lemonde.fr/2008/09/09/ecriture-ronde-ecriture-plate-ecriture-blanche-ecriture-kitshecritures-du-monde/>

⁵ Ibid.

⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, éditions du seuil, 1953 et 1972. (P. 56)

Comme disait à l'époque Jean Ricardou : « *Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture* »⁷. En effet, explique Barthes, cette nouvelle façon d'écrire accomplit la négation de la littérature-même, c'est une écriture « a-littéraire », « innocente », « a-modale », et « *il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste* ».⁸

Il est très judicieux de décrire l'écriture blanche, notamment dans *l'Etranger*, comme une écriture journalistique. En ce qu'elle ne se rapporte qu'aux faits, aux choses ; on osera l'appeler : écriture factuelle. Sartre pour sa part, en évoquant certains écrivains contemporains partisans de cette mouvance, déclare qu'ils « *aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans le flux de la durée.* »⁹.

Il convient cependant de mentionner que cette émergence contemporaine caractérisée par le minimalisme, se ramifie en différentes formes d' « écritures blanches », voire, en différents formes artistiques. Toutefois, Barthes voit dans *L'Etranger* de Camus une œuvre inaugurale : « *l'étrangeté énonciative d'un je absent à lui-même et à ses propres affects, d'une conscience neutre dissociée de son identité sociale, l'événement que constitue également, pour l'époque, une narration romanesque dans les temps du discours (présent/passé composé, d'aspect imperfectif), toutes ces innovations formelles*

⁷ <http://www.site-magister.com/nouvrom.htm>

⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, éditions du seuil, 1953 et 1972. (P. 56)

⁹ Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraire (situations, 1)*, éditions Gallimard, 1947. (P.110)

*concourent à créer un « style de l'absence » - une absence que signale d'ailleurs la première phrase du roman, disant la mort de la mère. »*¹⁰

À partir de cette caractérisation, on tient à préciser qu'on a fait notre appellation d'écriture blanche pour désigner la particularité stylistique qui caractérise l'écriture dans *L'Etranger* d'Albert Camus.

1.3 L'écriture blanche dans *l'Etranger* :

Comme on l'a dit plus haut, Barthes voit dans *l'Etranger* une œuvre inaugurale de la mouvance minimaliste au sein de la Littérature française. Seulement il faudra reconnaître que la technique d'écriture utilisée par Camus est propre au roman américain ; on la rattache souvent au nom illustre d'Ernest Hemingway. Dans son *Explication de « l'Etranger »*, Sartre nous apprend que « *Si l'Etranger porte les traces si visibles de la technique américaine, c'est qu'il s'agit d'un emprunt délibéré.* »¹¹ Il nous apprend aussi que « *M. Camus a choisi, parmi les instruments qui s'offraient à lui, celui qui lui paraissaient le mieux convenir à son propos.* »¹² On sait par ailleurs que le propos de Camus porte sur l'absurde, et justement « *Pour camper l'histoire d'une vie livrée à l'absurde, le romancier essaie d'élaborer un type d'écriture. La syntaxe est particulière : elle dissocie au lieu d'organiser. Juxtaposition, énumération en cascade, conjonction de coordination neutre (par « et »), ordre de type invariant (sujet-verbe- attribut ou complément), complétives déclaratives, la phrase de l'Etranger*

¹⁰ D. Kunz Westerhoff. <http://www.unil.ch/fra/page43786.html>

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraire (situations, 1)*, éditions Gallimard, 1947. (P.106)

¹² Ibid. (P.106)

stagne. Le lexique est au diapason, verbes déclaratifs atones, vocabulaire « fondamentale ». »¹³

Dans cette description de l'écriture blanche, force est de constater qu'elle s'oppose catégoriquement à l'écriture littéraire, et il serait pertinent de la qualifier d'ascèse rhétorique. Cependant, il faut comprendre qu'une telle ascèse n'a pas été exécutée pour des fins d'expérimentation cryptologique ou bien d'originalité. Toutes ces techniques que Camus a investies, voire élaborées, pour écrire son roman, visent à produire un effet particulier : extirper des choses leurs sens. Le procédé élaboré par Camus, explique Sartre¹⁴, consiste à intercaler entre les personnages et le lecteur une cloison vitrée qui soit « *transparente aux choses et opaques aux significations* »¹⁵. Dans son roman, Camus révèle un personnage qui livre les événements tels qu'ils sont arrivés, il n'explique pas, ne s'y implique pas, et n'y réagit pas émotionnellement ; il décrit les choses telles qu'il les voit, sans les qualifier, sans porter de jugements. Aussi, tous les événements et toutes les actions deviennent-ils équivalents, et pratiquement aucun d'eux n'a plus d'importance que l'autre. C'est pour cette raison que Camus a emprunté le style décousu et saccadé d'Hemingway, en ce qu'il ne laisse paraître que les faits : *c'est la cloison vitré.*

¹³ La pléiade, Albert Camus, Œuvres Complètes, tome I, 1931-1944, Editions Gallimard, 2006, (P.1246)

¹⁴ Lire l'exemple de « l'homme qui parle au téléphone derrière une cloison vitrée » citer dans : Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P.106)

¹⁵ Ibid. (P.107)

Or, percevoir les faits sans en saisir le sens, crée un certain décalage dans l'esprit qui, selon Sartre¹⁶, provoquerait chez le lecteur le sentiment de l'absurde. Comme dira Brian T. Fitch, l'écriture blanche est l'exemple archétypal « *d'une correspondance entre le style et l'intensité sur le plan sensuel de la vie vécue.* »¹⁷.

En somme, retenons que l'écriture blanche dans *l'Etranger* marque un bouleversement dans la littérature, et représente l'adéquation parfaite entre le style et le thème exploité. Notons également que ce style dépouillé ne se manifeste pas de façon intégrale dans tout le roman, le ton s'élève deux ou trois fois à la fin de chacune des deux parties où l'on constate des tournures plutôt lyriques correspondant à la prise de conscience de l'absurde.

1.4 Les caractéristiques de l'écriture blanche dans *l'Etranger*¹⁸

Dans un article consacré à l'étude de l'écriture dans *l'Etranger*¹⁹, intitulé *La minimalité de l'écriture dans l'Etranger d'Albert Camus*, Pierre Eugene Kamdem tente d'explorer la technique d'écriture adoptée dans *l'Etranger* et d'en faire ressortir les différentes caractéristiques en vue de faire la lumière sur la signification qu'elles cachent. Dans la section qui suit, consacrée à l'étude des caractéristiques de l'écriture blanche dans

¹⁶ Ibid. (P.108)

¹⁷ Brian T.Fitch, *L'Etranger d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures)* éditions Librairie Larousse, 1972. (P.123)

¹⁸ Albert Camus, *l'Etranger*, Editions Talantikit, Béjaïa, 2007. (N.B : Les extraits qu'on citera tout au long de cette recherche sont pris de cette édition)

¹⁹ La minimalité dans «*L'Etranger d'Albert Camus*, Pierre Eugène Kamdem.
<http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

l'Etranger, on se basera sur l'excellent travail réalisé par Kamdem, notamment les caractéristiques²⁰ qu'il a relevées.

1.4.1 Un vocabulaire sévèrement restreint :

L'un des traits les plus marquants dans l'écriture de l'Etranger, est la simplicité déconcertante du vocabulaire. « *Le lexique est au diapason, verbes déclaratifs atones, vocabulaire "fondamental"*. »²¹

Comme il a été signalé précédemment, l'écriture de Camus est une écriture a-littéraire ; on pourrait, et à juste titre, la qualifier d'écriture anémique, notamment sur le plan lexical. Abstraction faite de quelques tournures qu'on pourrait qualifier de littéraires, la partie la plus importante du texte comprend un vocabulaire très simple. Cette a-littérarité est marquée surtout par le non respect des formes du français "académique" ; une sorte de transgression vis-à-vis les normes établies : utilisation *des apocopes standardisées* [le tram (p.27), une dactylo (p.27), l'auto (p.55), le stylo (p.132), etc.] ; *des tours clichéiques* [être plein à craquer(p.98), être de trop (p.99), jouer un sale tour (p.79), etc.] ; des termes appartenant au registre courant [un dimanche de tiré (p.33), moi je me charge de mon type (p.67), etc.] voire *relâchés* [aller au bordel (p.49)].²²

²⁰ Soulignons que nous avons basé notre étude essentiellement sur le travail de Pierre Eugène Kamdem, et qu'on a repris tels quels les titres relatifs aux caractéristiques qu'il a relevées (excépté : *un rythme saccadé*, et *un langage enfantin*). Signalons en outre qu'on a proposé ici une adaptation de l'analyse qu'il a faite sur les différents traits linguistiques du texte de Camus.

²¹ La pléiade, Albert Camus, Œuvres Complètes, tome I, 1931-1944, Editions Gallimard, 2006, (P.1246)

²² On tient à préciser que les exemples présentés ci-haut on été repris tels quels de l'article de Pierre Eugène Kamdem - voir : <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

De plus, on constate que dans son texte, Camus n'hésite pas à employer les formes spéciales du parler, ce qui soulève une problématique d'un point de vue traductionnel. En effet, on remarque dans les propos de la plupart des personnages du roman, un certain naturel imprégné de réalisme. En ce sens qu'ils s'épargnent toutes constructions grammaticales compliquées et n'encombrent pas « *leurs dire* *d'agréments rhétorico-stylistiques* »²³. Le lecteur sent une sorte d'insouciance stylistique notoire dans leurs propos. Ainsi, quand Raymond Sintes raconte une scène de bagarre à Meursault, on est complètement dans le registre familier:

Monsieur Meursault, c'est pas que je suis méchant, mais je suis vif. L'autre, il m'a dit : "Descends du tram si tu es un homme" [...] Je lui ai dit : "Allez, reste tranquille". Il m'a dit que je n'étais pas un homme. [...] je lui ai dit : "Assez ça vaut mieux, ou je vais te mûrir". Il m'a répondu : "de quoi ?" Alors je lui ai donné un. Il est tombé. Moi j'allais le relever mais il m'a donné des coups de pied de par terre [...] (p.38).²⁴

Il s'agit en effet de la langue de Cagayous²⁵ (terme désignant le français des pieds noirs Algérois de l'époque coloniale) que Camus essaie de reprendre intégralement. Ce parler est décrit par Camus comme un amalgame entre l'argot et la langue littéraire²⁶. Il est surtout

²³ Voir : <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf> (P. 39)

²⁴ On a repris le même exemple relevé par Kamdem. Ibid. (P.40)

²⁵ Albert Camus, *Noces suivi de L'été*, Edition Gallimard 1959, impression novoprint, 2010, (P.51)

²⁶ Ibid.

caractérisé par une négligence par rapport aux normes du français académique. Examinons un exemple très illustratif à ce propos, dans lequel le Vieux Salamano exprime à Meursault le mouron qu'il se fait à cause de la disparition de son chien :

« Mais ils me le prendront, vous comprenez. [...] les agents le prendront, c'est sûr [...]. Ils ne vont pas me le prendre, dites, monsieur Meursault, ils vont me le rendre, ou qu'est-ce que je vais devenir » (p.50-51).²⁷

En outre, cette propension à la réduction est surtout marquée par l'utilisation fréquente de certains mots pour accomplir des sens très différents. Il faut comprendre ce choix comme une sorte d'ascèse, une économie délibérée dans l'expression. L'exemple du verbe *penser*²⁸ (33 occurrences dans la première partie) est éloquent en l'occurrence. Camus l'utilise pour exprimer des sens aussi différents que: réfléchir, se rappeler, se dire, avoir un avis sur quelque chose, etc.

En conclusion, on dira que Camus a opté pour un lexique « sévèrement restreint »²⁹, qui ne fait usage que d'une partie infime du trésor langagier, pour conférer à ces personnages une identité, un naturel. Ce vocabulaire anémique semble avoir déteint sur les phrases du roman du point de vue de la *minimalité* du style.

1.4.2 Une syntaxe courte et insulaire :

En lisant les premières pages de *l'Etranger*, le lecteur est frappé dès l'abord par la brièveté des phrases et leurs structures qui y sont réduites à

²⁷ On a repris le même exemple relevé par Kamdem. Ibid. (P.40)

²⁸ Voir dans la partie pratique (P.117)

²⁹ Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir. Paris : Minard, 1964, (P.197)

leurs minimum : Sujet-Verbe-Complément : « Aujourd'hui maman est morte. » (P.9) ; « J'ai pris l'autobus à deux heures » (P.9) ; « je suis entré » (p.12) ; « j'ai bu » (p.15)³⁰. Il semble que le narrateur refuse de raconter, il fait simplement l'inventaire des faits qu'il accomplit à chaque fois ; on a même l'impression qu'il répond à un questionnaire auquel on l'a soumis. Ainsi, a-t-on l'impression que Camus a écrit un texte déclaratif ; en ce sens que chaque phrase apporte une information qui ne semble pas avoir de lien avec la précédente. De plus, on constate que l'utilisation de la parataxe y atteint son paroxysme ; les phrases « *sont purement juxtaposées* »³¹ l'une à côté de l'autre sans qu'aucun lien ne les unisse : « L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. » (p.10) ; ou plus explicite encore : « j'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins. Il lui fallait une garde. Vos salaires sont modestes » (p.11).

À ce propos Sartre déclare :

*« La phrase est nette, sans bavure fermés sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant...Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît...une phrase de l'Etranger c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. »*³²

On peut tout à fait être tenté de dire, du reste, que les phrases de *l'Etranger* sont seulement placées côte à côte, avec un néant en guise

³⁰ Exemples piochés dans l'analyse de Kamdem :

<http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf> . (P.40)

³¹ Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P.109)

³² Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P.109)

de relation logique. Les cas où une coordination de cause ou d'opposition sont explicitées ne sont pas vraiment nombreux : (« son chien était perdu car il n'était pas à la fourrière » (p.56) (« il n'avait pas été heureux avec sa femme mais dans l'ensemble, il s'était bien habitué à elle » (p.57). Ce tour de force est réalisé avec brio par l'auteur qui, fidèle à « sa grille de critères », bannit toute jonction entre les phrase, et n'admet que quelques relation d'addition qui accentuent la monotonie du récit et « *dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession* »³³. Observons ces exemples :

« Il a d'abord allumé une lampe, puis il a sorti un pansement assez douteux de sa poche » (p.48) ; « elle est partie à une heure et j'ai dormi un peu » (p.61) ; « nous sommes sortis et Raymond m'a offert une fine. » (p.63).

Le cas du dernier exemple est archétypal quant à la disjonction qui caractérise pratiquement l'ensemble du récit. En effet, constate Kamdem³⁴, aucune relation logique n'est explicitée entre l'action de sortir (1^{ère} proposition) et celle d'offrir une cigarette (2^{ème} proposition). « *Lorsqu'il faut absolument faire allusion dans une phrase à la phrase antérieure, on [camus] utilise les mots de "et", de "mais", de "puis", de "c'est à ce moment que..." qui n'évoquent rien sinon la disjonction, l'opposition ou l'addition pure.* »³⁵

Il y a ainsi dans le texte, on l'aura compris, une tendance manifeste pour la juxtaposition des faits, qui se traduit par certaines constructions

³³ Ibid. (P.110)

³⁴ <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf> (P. 41)

³⁵ Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P110)

phrastiques, où les relations de cause qui pourraient signaler une explication sont omises³⁶:

« Cette présence dans mon dos me gênait. La pièce était pleine d'une belle lumière de fin d'après-midi. Deux frelons bourdonnaient contre la verrière. Et je sentais le sommeil me gagner.» (p.15).

Il convient de noter en définitive, que cette syntaxe courte et insulaire constitue le cachet original de l'écriture blanche et traduit inmanquablement la mentalité du protagoniste de *l'Etranger* et l'univers absurde mis en œuvre par l'auteur.

1.4.3 Une narration isolante :

Il semble que la réflexion qui sous-tend l'écriture de *l'Etranger* tend à tout prix à aller contre toute harmonisation. Comme pour la syntaxe, on constate que la narration n'a plus l'objet de raconter, du moment que raconter, implique un *recul explicatif*³⁷ et tend à la présentation des états d'âme du narrateur ou plutôt ses jugements qui suivent ou précèdent une action. « *Il raconte de telle façon que l'explication soit adroitement impliquée sans être explicitement formulée* »³⁸. Or, on a comme l'impression que Meursault-narrateur ne réfléchit pas à sa vie, elle lui « est égale » ; il ne fait que prendre des clichés de son vécu.

Force est de rappeler que le point de vue de la narration dans *l'Etranger* est à la première personne, ce qui réduit l'angle de vision du monde de *l'Etranger* à l'œil du personnage-narrateur. Celui-ci dépeint la

³⁶ <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf> (P. 41)

³⁷ Ibid. (P.43)

³⁸ Brian T.Fitch, *L'Etranger* d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures) éditions Librairie Larousse, 1972. (P.124)

réalité selon sa conscience engourdie, en proie à une torpeur caractérisée, qui semble ne pas attacher d'importance à la cohérence des faits et des événements qu'elle aperçoit. *« Il constate ce qu'il fait, sans en chercher la portée, et ce simple enregistrement de ses actes se traduit parfois par une monotone succession de phrases commençant par « Je » : « j'ai pensé alors qu'il fallait dîner. J'avais un peu mal au cou [...] Je suis descendu acheter du pain et des pâtes, j'ai fait ma cuisine et j'ai mangé debout. J'ai voulu fumer ». »*³⁹

Cet état de fait nous conduit à admettre qu'effectivement la narration dans *L'Etranger* est isolante : les événements qui se produisent ne durent pas dans le temps, ils apparaissent de manière furtive et disparaissent aussitôt. Le recours à l'enchaînement abrupt des faits traduit remarquablement l'indifférence que le narrateur semble éprouver à leur égard. Ainsi, on comprend mieux la tendance d'empilement des événements dont est fortement marqué le texte. Les premières phrases du quatrième chapitre de la première partie du roman sont très illustratives quant au caractère décousu et isolant de la narration :

« J'ai bien travaillé toute la semaine, Raymond est venu et m'a dit qu'il avait envoyé la lettre. Je suis allé au cinéma deux fois avec Emanuel qui ne comprend toujours pas ce qui se passe sur l'écran. Il faut alors lui donner des explications. Hier, C'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus. J'ai eu très envie d'elle parce qu'elle avait une belle robe [...] Nous avons pris un autobus et [...] Le soleil de quatre heures n'était pas trop chaud [...] » (P.45)

En fait, ces quelques phrases nous poussent à croire que Camus n'a pas écrit un récit mais plutôt une sorte de témoignage précis sur le vécu

³⁹ Profil d'une œuvre, *L'Etranger* Albert Camus, édition Hatier, Paris, 1991. (P.72)

du personnage-narrateur de son roman. Pierre-Luis Rey⁴⁰ a déjà soulevé l'hypothèse du journal intime vu la manière dont est écrit le livre. Ce fait est d'autant plus évident par les temps utilisés dans *l'Etranger*.

Si en temps normal le passé simple représente la « pierre d'angle du Récit »⁴¹, il n'en est aucunement dans *l'Etranger* puisque Camus a préféré conduire la narration au présent ou au passé composé, temps de la parole, qui sert parfaitement à raconter les faits au fil de leur déroulement⁴² :

Lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. »⁴³

Donc le passé composé est bien le temps de la fraîcheur, le temps du mouvement et de l'absurdité ; c'est aussi le temps de l'isolation comme l'explique Sartre :

« C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. », Selon lui, le passé composé « dissimule la verbalité du verbe ; le verbe est rompu, brisé en deux : d'un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule [...] La phrase s'est figée [...] Au lieu

⁴⁰ Ibid.(P.25)

⁴¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, éditions du seuil, 1953 et 1972. (P.25)

⁴² <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf> (P. 44)

⁴³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, éditions du seuil, 1953 et 1972. (P.27)

de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. »⁴⁴

M. Kamdem⁴⁵ remarque, que pour obvier à la discontinuité que provoque le passé composé, « *Camus a essayé de l'aménager en temps narratif.* »⁴⁶ Ce qui expliquerait le nombre considérable des adverbes et des locutions adverbiales de temps dans le roman⁴⁷ :

- au bout d'un moment**, il m'a regardé et [...] p.13.
- la garde est entrée **à ce moment** [...] p.15.
- à un moment**, il m'a dit [...] p.15.
- peu après**, une des femmes s'est mise à [...] p.17.
- à un moment donné**, nous sommes passés sur [...] p.24.
- un peu plus tard**, pour faire quelque chose, [...] p.30.
- nous nous sommes roulés dans les vagues **pendant un moment**. p.46.
- un moment après**, le vieux Salamano [...] p.51
- A ce moment**, on lui a apporté [...] p.56.

Kamdem⁴⁸ pense que ce n'est qu'en apparence que ces circonstants donnent des indications de temps. Ils viennent se greffer sur le passé composé « *pour donner à la phrase la continuité narrative que ce temps [...] ne*

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P.109)

⁴⁵ La minimalité dans « *L'Etranger* d'Albert Camus, Pierre Eugène Kamdem, (P.44)
<http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

⁴⁶ Ibid. (P.44)

⁴⁷ Les exemples présentés ici ont été repris tels quels du travail de Kamdem, Ibid. (P.44).

⁴⁸ Ibid.(P.44)

saurait créer à lui tout seul »⁴⁹. Cependant, ces compensations venues contribuer à donner un certain élan au passé composé ne sont pas assez puissantes pour véritablement le transformer en temps narratif⁵⁰. C'est pourquoi « du temps choisi, le roman garde ce caractère de raconter l'histoire comme s'il la commentait »⁵¹; c'est-à-dire comme s'il la segmentait en de menus morceaux.⁵²

1.4.4 Un Rythme saccadé:⁵³

Le rythme de la parole dans *l'Etranger*, de pair avec la syntaxe, serait peut-être le point le plus marquant de l'écriture de ce roman, et aussi celui qui devrait susciter le plus d'interrogation dans l'optique d'une traduction. Sans doute le lecteur est-il frappé par l'usage anormalement élevé des points. Dès l'incipit, cet usage impose un rythme qui diffère de la fluidité habituellement recherchée à l'écrit. C'est qu'on ressent le souffle de la phrase calqué sur un rythme oral sans arrêt ponctué d'hésitations : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier. Je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme [...] » (P.9). Ce rythme est d'ailleurs aussi celui des discours rapportés. On comprend mieux ici pourquoi Sartre

⁴⁹ (Weinrich, Op.cit. 310-311), comme cite dans: La minimalité dans «*L'Etranger* d'Albert Camus, Pierre Eugène Kamdem, (P.45-46) <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

⁵⁰ La minimalité dans «*L'Etranger* d'Albert Camus, Pierre Eugène Kamdem, (P.44) <http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

⁵¹ (Weinrich, op.cit. : 310-311), *ibid.* (P.45-46)

⁵² *Ibid.* (P.45)

⁵³ Il faut entendre le rythme ici tel qu'il est défini par Dessons et Meschonnic, c.-à.-d : « *l'organisation du mouvement de la parole par un sujet* »: Dessons, Gérard, & Meschonnic, Henri : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, (p. 28)

avait dit de la phrase de l'Etranger qu'elle était une île. L'on serait très tenté de voir dans l'écriture de l'Etranger une transposition fidèle de la langue parlée sur plusieurs plans notamment celui du rythme. D'ailleurs ce jugement ne relève pas plus d'une analogie que d'une tentative d'explication de l'apparente discontinuité que signale le discours.

On conclura par dire que, d'une part l'usage élevé des points dans l'Etranger marque des ellipses narratives qui témoigneraient du caractère taciturne et engourdi du personnage, et d'autre part tend à prêter le rythme de la langue parlée à la langue écrite dans une perspective de fidélité à la logique linguistique du sujet parlant, mais aussi à la recherche d'un certain naturel, d'un réalisme, dans la manière dont le personnage nous raconte son histoire.

1.4.5 Un langage enfantin :

À l'instar du comportement visiblement puéril du personnage (Meursault) de l'Etranger, que beaucoup de critiques ont d'ailleurs signalé⁵⁴, sa langue aussi revêt les traits notoires d'un langage enfantin. Meursault « désigne toujours sa mère du mot tendre et enfantin de "maman"... »⁵⁵ ; il dit « Oui monsieur le Directeur » (P.11) lorsqu'il s'entretient avec le directeur de l'asile, il appelle son voisin de palier "*le vieux Salamano*" ou encore lorsqu'il s'excuse auprès de son *patron* : « ce n'est pas de ma faute » (P.9)...Qui plus est, on voit que même dans sa description des lieux, des gens ou bien des choses, Meursault fait montre d'une puériorité

⁵⁴ Voir l'intitulé: *Un comportement enfantin*, dans l'ouvrage : *Profil D'une Œuvre*, L'Etranger Albert Camus, édition Hatier, Paris 1991, (P.43 ; 44).

⁵⁵ Jean-Paul Sartre, Critiques littéraire (situations, 1), éditions Gallimard, 1947. (P.101)

avérée : il remarque le ventre *bombé des vieilles femmes* (P.16), *le visage osseux et long* (P.22) de l'infirmière de service... C'est qu'il *constate* seulement *la manière d'être des autres*⁵⁶, et à vrai dire, il nomme les choses plus qu'il ne les décrit.

Il convient de souligner en définitive que ce comportement (qui de surcroît est traduit par les mots) ne laisse pas le lecteur indifférent et le pousse à croire que, comme les enfants, Meursault ne comprend pas la logique du monde, ce qui d'une certaine manière le rend innocent comme un enfant.

1.5 Traduire l'Etranger :

On aura fait jusqu'ici la lumière sur certains des traits les plus caractéristiques de l'écriture dans *l'Etranger*. Il convient à ce stade de s'interroger sur la manière dont va être traduit ce chef-d'œuvre de la littérature française et universelle. On saura par exemple qu'il a été traduit quatre fois en langue anglaise, sans toutefois parvenir à réellement reproduire l'univers absurde mis en image par Camus. À ce propos, citons les déclarations de Jonathan Kaplansky⁵⁷ quand il traite de la question de la retraduction des œuvres littéraires majeures et évoque *l'Etranger* :

« Le premier roman de Camus a été traduit en anglais quatre fois. Dans la version naturalisante de Stuart Gilbert (1946), Meursault devient prolix, moins aliéné. La version très britannique de Joseph Laredo (1982) est plus

⁵⁶ *Profil D'une Œuvre*, *L'Etranger* Albert Camus, édition Hatier, Paris 1991, (P.44).

⁵⁷ Traducteur littéraire à Ottawa, il a notamment traduit les œuvres de : Hélène Rioux, Sylvie Massicotte, Robert Dickson, Denise Desautels, Michel Cormier et Hervé Dumont, voir : <http://www.brokenjaw.com/catalog/pg102.htm>

familière et fidèle à la lettre ; celle de Kate Griffith (1982) n'est pas fiable. Le poète Matthew Ward (1988) présente un Meursault taciturne et rend son aliénation plus évidente. Les retraductions de *L'Étranger* révèlent que la version la plus contemporaine semble plus ouverte à l'altérité.»⁵⁸

Ici, Jonathan Kaplansky fait une remarque très intéressante notamment lorsqu'il aborde la question de l'ouverture à l'altérité qui selon lui est tributaire de la contemporanéité des retraductions. Sans toutefois établir le lien entre la contemporanéité des traductions et leur "réussite", Lawrence Venuti⁵⁹ abonde en ce sens lorsqu'il aborde les traductions anglaises de *l'Étranger*: celle de Stuart Gilbert (1946), et celle de Matthew Ward (1988), qui représentent respectivement la plus ancienne et la plus contemporaine. Dans une comparaison de ces deux versions, Lawrence Venuti⁶⁰ relève plusieurs points de divergence entre la traduction de Stuart Gilbert (1946) et celle de Matthew Ward (1988), qu'on essaiera de présenter dans le tableau suivant :

La traduction de Stuart Gilbert (1946)	La traduction de Matthew Ward(1988)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gilbert a traduit librement ▪ Il a ajouté des mots pour la clarification: « je pourrai veiller », par <i>"I can spend the night there, keeping the usual vigil beside the body."</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ward a traduit de manière plus proche (translated closely) ▪ Il a reproduit les particularités syntaxiques et lexicales de l'original

⁵⁸ Article tiré du site : <http://yves-lefevre.nuxit.net/palimpsestes/articles.php?lng=fr&pg=78>, date de création : 2007/02/13.

⁵⁹ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.475)

⁶⁰ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.475, 476)

<ul style="list-style-type: none"> ■ Il a révisé et atténué les phrases saccadées de Camus en traduisant : « Cela ne veut rien dire », par “which leaves the matter doubtful.” ■ Il a doté son texte d'un caractère formel et déférent, en traduisant « maman » par “Mother”, ou « patron » par “employer” ou encore : « Ce n'est pas de ma faute » par “Sorry, sir, but it's not my fault, you know.”, « deux jours de congé » par “two days' leave”, « l'asile de vieillards » par “Home for Aged Persons”), et « je n'avais pas à m'excuser » par “I had no reason to excuse myself.” 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Il a adopté le style saccadé de Camus en traduisant : « Cela ne veut rien dire » par “That doesn't mean anything,” ■ Il a doté son texte d'un caractère familier et franc en traduisant « maman » par “maman”, « patron » par “boss”, et : « Ce n'est pas de ma faute » par “It's not my fault.”, « deux jours de congé » par “two days off”, « l'asile de vieillards » par “old people's home”, et « je n'avais pas à m'excuser » par “I didn't have anything to apologize for.”
--	--

Les points de divergences qui ont été présentés dans le tableau ci-dessus relèvent de la différence du penchant traductologique adopté par les deux traducteurs, mais aussi de l'époque où les deux versions ont été réalisées. Venuti explique⁶¹ que ce qui fait que la traduction de Ward soit plus réussie que celle de Gilbert, c'est que Ward pouvait compter sur quarante ans de critique littéraire et d'histoire pendant lesquels *l'Etranger* était étudié, aux Etats-Unis et dans beaucoup d'autres pays.

La traduction de Ward a su communiquer une compréhension du texte français, explique Venuti⁶², et que c'est cette compréhension qui l'a orienté en l'occurrence dans sa décision de garder le terme « maman ». Ici Venuti rapporte les propos de Ward qui dit:

⁶¹ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, edition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P. 476)

⁶² Ibid. (P.475, 476)

“In his notebooks Camus recorded the observation that “the curious feeling the son has for his mother constitutes all his sensibility.” And Sartre, in his “Explication de L’Étranger” goes out of his way to point out Meursault’s use of the child’s word “Maman” when speaking of his mother. To use the more removed, adult “Mother” is, I believe, to change the nature of Meursault’s curious feeling for her.” (Ward 1988: vii)⁶³

« Dans ces Carnets Camus a fait remarquer que « le sentiment curieux que le fils a pour sa mère constitue toute sa sensibilité ». Même Sartre, Dans son *Explication de l’Étranger*, a signalé l’utilisation de Meursault du terme enfantin de « maman » quand il parle de sa mère. De ce fait, utiliser le terme plus distant de « mère », est, a mon avis, changer la nature du sentiment curieux qu’éprouve Meursault pour elle. »

(Notre traduction)

On voit bien l’engagement entrepris par le traducteur qui, sans doute, aurait pris le temps de consulter plusieurs ouvrages critiques sur *l’Étranger* afin de s’assurer de son interprétation et d’être mieux orienté dans ses choix quant au style qu’il adoptera pour sa traduction. En ce sens, Venuti explique que Ward a produit un analogue stylistique de l’expérience de Camus:

“His style was more evocative of American and French cultural forms and therefore more communicative of the French text.”⁶⁴

⁶³ Ibid. (P.476)

⁶⁴ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, edition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.477)

« Son style tenait bien compte des formes culturelles américaine et française, et par conséquent était plus communicatif du texte français »

Par ailleurs, Venuti rapporte qu'Edmund Wilson, grand critique littéraire américain, avait laissé un excellent témoignage de sa lecture de la traduction de Gilbert dans le *New Yorker*, et qu'il avait ressenti que le profil psychologique du personnage de *l'Etranger* n'y était pas convenablement transmis, ce que Ward a justement su réaliser, ajoute Venuti⁶⁵.

Précisons au demeurant que l'objet ici n'est pas de traiter des traductions de *l'Etranger* vers l'anglais, mais seulement de signaler la problématique traductologique que suscite la particularité stylistique de ce roman. Or, ce qu'on pourrait retenir, c'est que les retraductions ont grandement contribué à la migration propre des œuvres majeures de la littérature universelle. On retiendra aussi l'importance capitale que revêt le recours aux critiques littéraires, et la primordialité d'étudier minutieusement le texte de départ notamment au niveau du style comme l'ont aussi bien souligné Nida et Taber dans leur classification des traits stylistiques (voir chapitre III/ P. 75)

⁶⁵ Ibid. (P.476)

1.6 L'écriture blanche au premier degré⁶⁶ :

Dans un article publié dans le journal des traducteurs *Meta*, et intitulé *Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu*⁶⁷, Cyril Aslanaov analyse les différentes tendances traductologiques de certaines versions des œuvres de Camus en hébreu. Pour ce qui est de la traduction de *l'Étranger*, deux versions ont été réalisées ; la première par le poète Aaron Amir, et la deuxième, datant de 1985, par Ilana Habermann. Cyril estime⁶⁸ que la traduction d'Aaron Amir est un exemple des belles infidèles. Le poète avait certes opté pour une démarche communicative et dynamique pour ce qui est de la reproduction du sens, mais n'a pas su adapter, explique Cyril, le style dépouillé de la langue de Camus, et a de ce fait donné un texte chargé d'élégances et de littérarités.⁶⁹ Cependant, la version la plus récente de Ilana Habermann a réussi son entreprise en transposant de manière fidèle les registres stylistiques du texte-source :

« Cette transposition fidèle des registres stylistiques du texte-source dans la langue-cible n'est pourtant pas asservie par trop de littéralisme. Loin de transposer mot à mot le texte de Camus, Ilana Habermann s'efforce de trouver pour chaque tour

⁶⁶ Nous avons emprunté ce titre à Cyril Aslanov dans son article publié sur la revue traductologique *Meta*, et qui s'intitule *Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu*.

⁶⁷ Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 44, n° 3, 1999, p. 448-468. <http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>

⁶⁸ *Ibid.* (P.5)

⁶⁹ *Ibid.* (P.6)

idiomatique du français un équivalent dynamique. Autant dire que la démarche communicative l'emporte sur l'option informative et sémantique. »⁷⁰

La voix blanche de Meursault (protagoniste de *l'Etranger*), est rendue sous la plume de Ilana Habermann par un hébreu très simple qui concourt à donner le même ton du texte original, et par extrapolation, le même effet sur le lecteur de la traduction. Cyril explique que

« Le parti pris méthodologique adopté par la nouvelle traductrice consiste à transposer la voix blanche de Meursault en un hébreu tout ce qu'il y a de plus prosaïque et quotidien qui contraste fortement avec l'option d'Aaron Amir, soucieux de ne pas infecter son style de vulgarisme, sauf dans les répliques véristes. »

Et d'ajouter : *« Mais comme les temps ont changé, le style guindé ne peut plus passer pour l'analogon de la voix blanche, de sorte que le français dépouillé devient de l'hébreu dépouillé. L'écriture blanche est donc rendue par une autre écriture blanche, au premier degré. »*⁷¹

Ce que Cyril essaie de nous faire comprendre ici, c'est que reproduire un équivalent dynamique de l'écriture blanche n'implique pas forcément le recours au transcodage, mais exige du traducteur une démarche pragmatique qui tient compte du contexte de l'énoncé et de sa dimension communicative et socioculturelle. Pour Cyril, le secret de l'élégance à laquelle Ilana Habermann est parvenue dans sa traduction : *« tient à son talent de transposer les phrases plutôt que les mots qui les composent. La phrase de l'original français est analysée dans son contexte*

⁷⁰Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 44, n° 3, 1999, p. 448-468. <http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>. (P.7)

⁷¹ Ibid. (P.7)

stylistique et pragmatique et, une fois identifiée comme liée à telle ou telle situation communicative, l'équivalent dynamique en hébreu parlé s'impose de lui-même. »⁷²

1.7 Conclusion du chapitre :

« Pour écrire être toujours en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). »⁷³, disait Camus à l'époque. Cette « consigne de rigueur » a trouvé son ultime expression à travers la parole de Meursault, qui, lui aussi, est "en deçà" de la société, des conventions, des hommes. L'écriture blanche dans *l'Étranger* se situe donc hors de la sphère de l'écriture littéraire comme définie jusqu'alors. Il serait juste de la qualifier comme une sorte de novlangue⁷⁴ en ce qu'elle fait parler un "étranger".

Nous devons retenir au final, que l'effet voulu par cette écriture est de faire transparaître l'aliénation de Meursault et son univers absurde. De ce fait, la tâche que le traducteur devra accomplir se dessine nettement : œuvrer à reproduire l'univers absurde de Meursault et faire transparaître son aliénation. Une telle reproduction devra inmanquablement tenir compte de toutes les caractéristiques, traitées dans ce chapitre, qui concourent à créer cet effet. Les avis de Venuti et de Cyril Aslanov semblent être largement en faveur d'une approche communicative et dynamique, qui, selon eux, serait la mieux appropriée.

⁷² Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 44, n° 3, 1999, p. 448-468. <http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>. (P.7)

⁷³ Carnets d'Albert Camus comme cité dans : *La pléiade, Albert Camus, Œuvres Complètes, tome I, 1931-1944*, Editions Gallimard, 2006, (P.1246)

⁷⁴ Langue inventé par George Orwell dans son roman **1984**, paru en 1949. Voir : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Novlangue>,

Chapitre II

La traduction basée sur l'équivalence

«...un texte traduit ne devrait pas seulement correspondre au texte source dans sa fonction, mais il doit investir les moyens situationnels et dimensionnels équivalents pour atteindre cette fonction ».

Juliane House.

2.1 Introduction : La traduction basée sur l'équivalence

Les théories qui sont nées au milieu des années 1960, ont grandement contribué à l'anéantissement de certains principes, pour le moins rigides, qui étaient établis comme fondement à toute réflexion sur l'acte de traduction. Les théories fonctionnalistes et communicatives en l'occurrence ont révolutionné la traductologie en considérant le traduire comme un acte de communication à part entière.

« La traduction est un cas de communication dans lequel, comme dans tout apprentissage de la 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. »¹

C'est dans ce contexte - où les théories pragmatiques ont pris l'ascendant sur les théories structuralistes - qu'est né le concept de l'équivalence en traductologie. La notion d'équivalence est définie alors comme la relation entretenue entre un texte source (TS) et un texte cible (TC) qui permette au TC d'être considéré comme une traduction à part entière du TS². Ainsi, le traducteur, médiateur de la communication interlinguistique et interculturelle, s'est vu assigner la tâche de chercher l'équivalence qui rende le texte traduit fonctionnel dans la culture d'accueil.

Le concept d'équivalence constitue l'élément définitoire de l'acte traductionnel chez un grand nombre de théoriciens du traduire.

Chez John Cunnison Catford la traduction est définie comme :

¹ Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, éditions Gallimard, 1963. (P.266)

² Routledge Encyclopedia of translation studies, Edited by Mona Baker, 2001. (P.77)

*"The replacement of textual material in one language by equivalent material in another language"*³

« Le remplacement de matériaux textuels d'une langue par des matériaux équivalents dans une autre langue ». (Notre traduction)

Chez Juliane House:

*"...a translation text should not only match its source text in function, but employ equivalent situational-dimensional means to achieve that function"*⁴

«...un texte traduit ne devrait pas seulement correspondre au texte source dans sa fonction, mais il doit investir les moyens situationnels et dimensionnels équivalents pour atteindre cette fonction ». (Notre traduction)

Pour Roman Jakobson:

*"The translator recodes and transmits a message received from another source. Thus translation involves two equivalent messages in two different codes"*⁵

« Le traducteur procède à la recodification et à la transmission d'un message reçu d'une autre source. Ainsi la traduction implique deux messages équivalents dans deux codes différents. »

(Notre traduction)

³ Catford, John C. *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*, London: Oxford University Press.1965, (P.20)

⁴ House, Juliane *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen: Gunter Narr.1977, (P.49)

⁵ Jakobson, Roman 'On Linguistic Aspects of Translation', in R. A. Brower (ed.) 1959, (P.233)

Et pour Nida et Taber :

« La traduction consiste à produire dans la langue du récepteur l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue source, premièrement au niveau du sens, deuxièmement au niveau du style ». ⁶

Il convient néanmoins de noter que de telles définitions sont loin de faire l'unanimité au sein des penseurs du traduire. En effet, les définitions de la traduction à partir de la notion d'équivalence ont souvent fait l'objet de virulentes controverses en traductologie, compte tenu de la confusion que soulève cette conception de l'opération traduisante. Dans son ouvrage *Translation and Text Transfer*⁷, Anthony Pym estime que cette conception semble mener à une tautologie:

*“Equivalence is supposed to define translation, and translation, in turn, defines equivalence. Unfortunately, few attempts have been made to define equivalence in translation in a way that avoids this circularity.”*⁸

« L'équivalence est supposée définir la traduction, et la traduction à son tour définit l'équivalence. Malheureusement, Il n'y a pas eu beaucoup de tentatives pour définir l'équivalence en traduction tout en évitant cette circularité. » (Notre traduction)

⁶ Notre traduction de la définition de Nida et Taber qu'on reprendra dans la section (1) de ce chapitre

⁷ Anthony Pym, *Translation and Text Transfer, an Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Revised edition, 2010.

⁸ Anthony Pym (1992a:37) comme cité dans *Routledge Encyclopedia of translation studies*, Edited by Mona Baker, 2001. (P.77)

Cependant, l'équivoque, comme le souligne Anthony Pym⁹, ne tient pas vraiment de la notion d'équivalence à proprement dire, mais découle pour ainsi dire de certains éléments qu'un bon nombre de théoriciens lui rattache. Et partant, l'appréhension du principe d'équivalence et de la traduction définie par ce principe requiert une reconsidération de certains aspects s'y afférent et une reconfiguration de la notion d'équivalence, afin que certaines ambiguïtés soient dissipées. Étant donné que la notion d'équivalence définit l'idéal de la traduction, Anthony Pym pense qu'il faudrait définir ou plutôt redéfinir l'équivalence idéale.

Pour conclure, notons que les divergences dans la conception de la notion d'équivalence se rapportent essentiellement à la nature que chacun assène à celle-ci, donnant ainsi naissance à plusieurs types d'équivalences. Ces types d'équivalences se situent chacun sur un plan : le mot, la phrase, le texte, la fonction, etc., et c'est ce qu'on essayera d'aborder dans ce chapitre.

⁹ Anthony Pym, *Translation and Text Transfer*, an Essay on the Principles of Intercultural Communication, Revised edition, 2010, (P.37, 38).

2.2 Les types d'équivalence :¹⁰

On s'attèlera dans cette section à l'esquisse de quelques types d'équivalence qui sont en vigueur dans le domaine de la traductologie. Comme il a déjà été mentionné plus haut, les différents types d'équivalence qui existent découlent principalement de l'importance accordée à un des éléments signifiants d'une production verbale. Il faudra juste préciser que la panoplie des types d'équivalences qu'on essaiera d'évoquer ici, n'est pas, et ne prétend pas à être exhaustive.

2.2.1 L'équivalence linguistique :

Ce type d'équivalence correspond un peu à une adéquation, ou une mise en correspondance, sur le plan linguistique entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Également connue comme équivalence formelle, l'équivalence linguistique se rapproche beaucoup du transcodage.

2.2.2 L'équivalence paradigmatique :

Il est entendu par équivalence paradigmatique, une sorte de correspondance formelle qui tient compte des propriétés grammaticales

¹⁰ Les types d'équivalence analysés dans cette section ont été adaptés d'après plusieurs ouvrages de référence. On tient à préciser ici qu'on n'a pas pris tous les types d'équivalence traités dans ces travaux, mais seulement ceux qui sont les plus reconnus dans le domaine de la traductologie. Les ouvrages sur lesquels on a travaillé sont les suivants :

- Susan Bassnett, *Translation Studies*, Third edition, Routledge, 2002. (P.33-36.),
- Newmark, Peter, *A textbook of translation*, 2005. (P.81, 84),
- Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004,
- Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies*, Routledge, 2001, (P.34, 47).

du texte de départ et sa traduction. Elle est opérée lorsque certaines parties du discours sont remplacées par d'autres, sans qu'il y ait altération du sens. Pour reprendre la terminologie Saussurienne, ce type de traduction a trait à l'axe vertical de la configuration linguistique de la chaîne parlée, c'est-à-dire au paradigme. Le procédé traductionnel qui se rapproche le plus de cette équivalence est la transposition.

2.2.3 L'équivalence stylistique

On parle d'équivalence stylistique lorsqu'un texte est traduit de manière à ce que le style obtenu dans la traduction soit fonctionnel dans la langue du récepteur, et équivalent à celui du texte de départ, sans que le sens ne soit modifié. On cherche généralement par l'adoption de ce type d'équivalence, à atteindre un certain degré de correspondance, sur le plan émotionnel, entre le texte source et le texte cible. L'équivalence stylistique peut ainsi être appliquée aussi bien au texte à caractère littéraire qu'au texte à caractère purement informatif.

2.2.4 L'équivalence sémantique :

Comme son appellation l'indique, ce type d'équivalence a trait à la charge sémantique des mots. Ainsi, on peut dire qu'il y a équivalence sémantique à partir du moment où le sens du texte original équivaut à celui de la traduction. Or, il convient de préciser que l'équivalence sémantique se rapporte aux unités lexicales, c'est-à-dire les mots, et non aux phrases. Ce type est plus communément connu sous l'appellation de traduction littérale.

2.2.5 L'équivalence formelle :

L'équivalence formelle, aussi appelé équivalence textuelle, est sans doute le procédé le plus pratiqué en traduction dans la mesure où il est souvent confondu avec fidélité. Défendue notamment par le courant littéraliste, l'équivalence formelle peut être définie comme une reproduction littérale, donc intégrale, du texte original aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du sens. Une telle reproduction tend généralement à la transparence de certains traits linguistiques et sociolinguistiques appartenant à la culture de l'Autre. L'un des principaux protagonistes de ce courant, également l'un de ses fervents défenseurs, est Antoine Berman.

Selon la configuration dualiste de la traduction, les défenseurs des traductions vues par l'équivalence formelles sont qualifiés de sourciers, par opposition aux ciblistes. La fidélité dans ce cas sera entendue en termes du respect au texte source, et par extrapolation, à la présence des traces de la traduction.

2.2.6 L'équivalence pragmatique :

La traduction par équivalence pragmatique serait une traduction qui accomplit la même fonction, c'est-à-dire le même rôle, que le texte original. Très proche de l'équivalence dynamique de Nida, ce type d'équivalence tend à reproduire et de manière fonctionnelle, dans le texte traduit, l'impact que le texte de départ a suscité sur son lecteur.

Les partisans de ce type d'équivalence arguent que l'effet produit sur le lecteur, notamment dans les textes littéraires, est l'aspect auquel on devrait accorder le plus d'importance. Et partant, il faut situer

l'équivalence sur le plan de l'effet pour pouvoir prétendre à une bonne traduction.

Louis Jolicœur, un des partisans de ce type d'équivalence, estime que le fait que l'esthétique d'une œuvre littéraire, et par là son impact sur le lecteur, est conditionnée par « les choix lexicaux, l'équilibre, la musicalité, le mouvement, le ton, la poésie, l'atmosphère des lieux et des époques, les niveaux de lecture »¹¹, l'équivalence doit être situé sur cet aspect du texte.

2.2.7 L'équivalence fonctionnelle :

L'équivalence fonctionnelle, telle que vue par Newmark, correspond à la reproduction d'un certain nombre d'éléments, contextuels, et socioculturels, afin que le texte traduit puisse agir de la même manière au sein l'espace récepteur. Ainsi, il est primordial dans ce type d'équivalence d'adapter le contenu du texte source en fonction des spécificités et préférences de la culture réceptrice.

2.2.8 L'équivalence dynamique ou équivalence de l'effet :

L'équivalence dynamique est régie par le principe de l'effet équivalent, qu'on appelle aussi impact équivalent ou réponse équivalente. Peter Newmark¹², autre figure de proue de l'équivalence dynamique, est très favorable à ce principe. Il lui attache une grande importance et défend ardemment son applicabilité dans la traduction des œuvres littéraires.

¹¹ Jolicœur, Louis, *La sirène et le pendule*, Québec, L'instant même, 1995, (P. 25)

¹² Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, 1988, (P.48-49)

Pour Jolicoeur, traduire une œuvre, implique : « *d'abord qu'on soit attiré par elle. Cette attirance est issue de la beauté du texte, et l'effet à reproduire dans le texte d'arrivée est lié, entre autres, à l'esthétique du texte.*¹³

On ne parlera pas ici des travaux de Nida dans la mesure qu'on va consacrer le chapitre suivant à l'étude épistémologique de l'équivalence dynamique comme développée par ce dernier.

¹³ Jolicoeur, Louis, *La sirène et le pendule*, Québec, L'instant même, 1995 (P.7)

Chapitre III

L'équivalence dynamique revisitée

«La traduction consiste à reproduire dans la langue du récepteur l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue source, premièrement au niveau du sens, deuxièmement au niveau du style. »

Eugene A. Nida

3.1 Introduction

Depuis la publication de l'ouvrage *Toward a science of translation*, la notion d'équivalence dynamique n'a cessé d'être rattachée au nom illustre d'Eugene Nida et la traduction des Saintes Ecritures. Il est vrai que la théorie prônée par Nida concernait, au premier chef, la traduction des livres sacrés, et plus précisément la traduction de la Bible. Cependant, en analysant les fondements qui sous-tendent ladite théorie, on s'aperçoit que, sans être ni prétendre à être exhaustive, elle recouvre un champ traductologique assez vaste, aussi bien pour les démarches qu'elle préconise, que pour la finalité qu'elle assène à l'opération traduisante: « atteindre un degré optimal d'équivalence de l'effet »¹.

On tient ici à préciser que nous n'entendons pas traiter exhaustivement toutes les démarches établies par Nida dans sa théorie, d'autant que beaucoup d'entre elles concernent la traduction biblique. On essayera donc dans ce chapitre de définir la notion d'équivalence dynamique (section 1) selon Eugene Nida, puis de mettre la lumière sur les fondements épistémologiques qui la régissent (section 2), en s'arrêtant sur les étapes de la traduction (section 3). On s'attardera sur les aspects principaux qui nous serviront d'assise théorique pour analyser la traduction de l'Etranger² vers l'arabe par A. M. Idris.

¹ Notre adaptation de la phrase de Nida: "a high degree of equivalence of response" du livre *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.24)

² Editions Talantikit, 2007.

3.2 Définition : l'équivalence dynamique

L'équivalence dynamique, aussi dite l'équivalence de l'effet, est un principe traductologique fondée par Eugene Nida, selon lequel la correspondance entre un texte original et sa traduction doit se faire au niveau de l'effet. C'est-à-dire qu'une traduction doit produire sur son lecteur un effet qui soit au plus haut degré équivalent à celui produit par le texte original. Nida dit à ce propos:

“Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose.”³

«L'équivalence dynamique doit ainsi être définie en termes du plus haut degré de similitude entre la réaction des destinataires du message dans la langue cible et ceux dans la langue source. Cette réaction ne peut jamais être identique, vu les disparités des paramètres historiques et culturels. Néanmoins, il devrait y avoir un haut degré d'équivalence de réaction, autrement la traduction aura failli à sa tâche.» (Notre traduction)

Ainsi, on comprend que la priorité dans une telle approche est donnée à l'effet c'est-à-dire l'impact du message plutôt qu'à la Lettre ou à la structure formelle des écrits. Cependant, il faut préciser que le fait que la priorité soit donnée à l'impact ne veut pas dire que le contenu y est négligé. C'est une traduction, et comme telle, elle doit transmettre parfaitement le contenu du message sans quoi elle serait vouée à l'échec.

³ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.24)

Or, une traduction qui se base sur le principe de l'équivalence dynamique ne doit pas se contenter de transmettre le sens d'un message, elle s'assigne en plus la tâche de reproduire, et de façon fonctionnelle, la manière et l'esprit du message dans la langue source. On verra que d'autres théoriciens développent la même idée à l'image de Ruth M.Underhill, quand elle décrit le rôle que doit avoir la traduction en ces termes:

“One can hope to make the translation exact only in spirit, not in letter.”⁴

« On souhaiterait obtenir une traduction exacte seulement dans l'esprit, non dans la Lettre. » (Notre traduction)

Il est clair à travers cette citation que la traduction vue par l'équivalence dynamique s'oppose catégoriquement à l'école dite littéraliste.

Constance B.West quant à elle, va très loin dans sa description, et nous transporte avec elle dans une autre dimension, bien loin du spirituel ou du philosophique. Elle propose une analogie qui explique remarquablement la notion d'équivalence dynamique :

“Whoever takes upon himself to translate contracts a debt; to discharge it, he must pay not with the same money, but the same sum.”⁵

« Quiconque entreprend de traduire contracte une dette ; pour s'en acquitter, il ne doit pas payer avec la même monnaie, mais avec la même somme. » (Notre traduction)

⁴ Ruth M.Underhill (1938:16), comme cité dans: Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004.

⁵ Constance B.West (1932:344), comme cité dans le même ouvrage(P.126)

La métaphore vaut bien qu'on s'y attarde car elle met adéquatement en exergue la tâche que doit accomplir le traducteur. L'idée développée par B. West peut être illustrée par l'exemple suivant :

*Deux amis **A** et **B** vivent aux Etats-Unis. **A** doit la somme de 100 Dollars à **B**. Tous les deux se rencontrent en France, et là, **B** demande à **A** de lui rendre son argent. **A** ne va pas donner à **B** 100 Dollars, mais bien l'équivalent de 100 Dollars en Euro.*

Essayons de faire ressortir les *comparants* et les *comparés* de cette métaphore et établissons leurs relations pour mieux en saisir la portée:

-Le message de la langue source = La dette

-La forme du message dans la langue source = la monnaie initiale.

-L'équivalent dynamique du message = l'équivalent de la dette dans la seconde monnaie.

Cette analogie démontre bien la nature de la traduction vue par l'équivalence dynamique, laquelle vise à reproduire dans la langue cible l'essence du message original dans une forme qui soit équivalente à celle de la langue source. Si l'on se tient à l'exemple précédent, on dira, par extrapolation, que la forme du message dans la langue source doit être convertie vers une autre forme dans la langue cible qui remplisse une fonction équivalente.

En considérant toutes ces définitions du traduire, on notera qu'elles se rejoignent toutes quant à l'importance de reproduire la manière ou bien l'esprit du texte original ; cependant elles l'abordent d'une manière

pour ainsi dire un peu philosophique. En substance, observons une définition plus systématique, celle de Nida, qui met en relation tous les principes qui régissent sa conception de l'opération traduisante :

*“Translating consists in reproducing in the receptor language **the closest natural equivalent of the source-language message**, first in terms of **meaning**, secondly in terms of **style**”⁶*

«La traduction consiste à reproduire dans la langue du récepteur l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue source, premièrement au niveau du sens, deuxièmement au niveau du style. » (Notre traduction)

On s'aperçoit que dans cette brève définition, Nida met en évidence les trois principes de bases sur lesquels il fonde sa théorie, à savoir : 1)- la reproduction du sens du message (reproduire l'équivalent le plus proche du message de la langue source au niveau du sens), 2)- la “naturalité” de l'expression (l'équivalent naturel), 3)-la reproduction d'un style fonctionnel (l'équivalent le plus proche au niveau du style).

Il faut comprendre que la reproduction de l'effet, ultime finalité de l'équivalence dynamique, tient à l'accomplissement de ces trois principes.

3.3 Les fondements épistémologiques de l'équivalence dynamique :

Nida a mis en place une approche pragmatique qui repose sur trois principes qui se chevauchent, se recoupent et parfois se contredisent. Ces principes, force est d'insister, sont corolaires l'un à l'autre, et l'accomplissement de l'un est tributaire de l'accomplissement de l'autre.

⁶Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982.(P.12)

On tient à préciser toutefois, qu'on s'est basé essentiellement sur le travail de Nida et Taber pour explorer les fondements épistémologiques de l'équivalence dynamique qu'on va aborder ici un par un.

3.3.1 La reproduction du sens:

“Translating must aim primarily at “reproducing the message”...”⁷

« La traduction doit viser essentiellement à reproduire le message. » (Notre traduction)

Il va de soi que l'ultime finalité de toute traduction quelle que soit son orientation est de transmettre le message d'une langue A vers une langue B. Pour Peter Newmark, dont la conception du traduire est très proche de celle de Nida, l'importance doit être donnée à l'intention de l'auteur :

“...it is (translation) rendering the meaning of a text into another language in the way the author intended the text.”⁸

« ...traduire c'est rendre le sens d'un texte dans une autre langue tel que son auteur l'a entendu. » (Notre traduction)

C'est-à-dire que c'est le sens que l'auteur a voulu véhiculer dans le texte de départ qu'il faut immédiatement reproduire dans le texte d'arrivée.

Il n'en demeure pas moins que la forme dans laquelle le message de la langue source sera rendu constitue une problématique. Aussi, pour les traductions orientées vers l'équivalence dynamique le sens doit-il avoir la priorité sur la structure formelle du message, et toutes les modifications

⁷ Ibid. (P.12)

⁸ Peter Newmark, A textbook of translation, 2005. (P.5)

qui sont nécessaires pour mieux rendre le sens, fussent-elles radicales, doivent être opérées.

“Certain rather radical departures from the formal structure are not only legitimate but may even be highly desirable.”⁹

“Certains écarts plutôt radicaux de la structure formelle ne sont pas seulement légitimes, ils peuvent même être très souhaitables. »
(Notre traduction)

Donc, selon Nida et Taber, le traducteur doit au maximum être fidèle au sens et se libérer autant qu’il peut de la structure formelle de l’énoncé. En traitant de cette question Ezra Pound est formel quant à la distance qu’il faut tenir avec la forme du message et déclare à ce propos:

“For more sense and less syntax.”¹⁰

“Pour plus de sens et moins de syntaxe.” (Notre traduction)

Il faut préciser cependant, que si le sens peut être rendu sans que des altérations importantes au niveau de la forme du message soient nécessaires, alors naturellement on doit préserver la forme :

“...if by coincidence it is possible to convey the same content in the receptor language in a form which closely resembles that of the source, so much the better; we preserve the form when we can...”¹¹

⁹ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.13)

⁹ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.136)

¹⁰ Ezra Pound (1954:273), comme cité dans le même ouvrage (P.132).

¹¹ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.105)

“... si par coïncidence il est possible de rendre le même contenu dans la langue cible dans une forme qui se rapprocherait de celle de la langue source, alors tant mieux ; on préserve la forme quand on peut... » (Notre traduction)

Mais pour reproduire le sens, il faudra d'abord le saisir, le cerner, l'interpréter tel qu'entendu par l'auteur, ensuite essayer de le reproduire dans la langue du récepteur dans une forme qui soit naturelle, et qui corresponde fonctionnellement à celle de la langue source, voilà l'essence de la traduction vue par l'équivalence dynamique. Pour ce faire, Nida insiste sur l'établissement d'un système de priorité à observer :

- 1- La consistance contextuelle est prioritaire sur la consistance verbale.
- 2- L'équivalence dynamique est prioritaire sur l'équivalence formelle.
- 3- La forme orale de la langue est prioritaire sur la langue écrite.
- 4- Les formes utilisées et acceptées par l'audience cible sont prioritaires à toute autre norme prestigieuse.
- 5- La ponctuation doit être utilisée pour rendre le sens plus clair.
- 6- La nécessité de satisfaire l'audience est prioritaire aux formes de la langue.

Ce système de priorité englobe également la primordialité de considérer les fonctions du langage relatives aux textes qu'on s'apprête à traduire et qui peuvent s'avérer déterminantes pour la compréhension du message.

- Les fonctions du langage :¹²

On sait pertinemment que la fonction d'un énoncé n'est pas simplement informative. Ainsi, il ne faut pas entendre la reproduction du message comme le simple transfert d'informations d'une langue A vers une langue B. Un message véhicule : 1)- des informations, c'est la fonction informative, 2) des émotions, c'est la fonction expressive, 3)- des recommandations ou des ordres, c'est la fonction impérative.

-La fonction informative: selon le contexte, le traducteur doit ajuster la langue pour obtenir le même résultat quant à l'information donnée.

- La fonction expressive : la fonction expressive est l'un des éléments les plus essentiels dans l'acte de la parole, mais aussi l'un des plus négligés. Outre le fait que le message communique une information, il tend aussi à communiquer un sentiment ; à produire un effet particulier sur le destinataire du message.

- La fonction impérative : dans un livre comme la Bible qui ne fait pas que dire les merveilles de Dieu, mais qui donne aussi des principes à suivre, la fonction impérative est très primordiale.

En énumérant ces fonctions, Nida et Taber insistent sur la primordialité d'accorder la plus grande importance à la fonction du texte qu'on

¹² On traitant des fonctions du langage on ce tiendra à la répartition faite par Nida et Taber dans leur ouvrage *The theory and practice of translation* (P.24, 25,26). Pour rappel, il convient de noter que plusieurs théoriciens de la linguistique ou de la traductologie (notamment Roman Jakobson et Peter Newmark) ont répertorié plus de six. Dans son ouvrage *A Textbook of translation*, 2005, (P.39, 43) Newmark compte six fonctions à savoir : 1- la fonction expressive, 2- la fonction informative, 3- la fonction vocative, 4- la fonction esthétique, 5- la fonction phatique, et 6- la fonction méta-linguale.

s'apprête à traduire pour être le plus possible fidèle à l'intention de l'auteur.

À présent, on va aborder un autre aspect qui est de la plus haute importance pour la traduction vue par l'équivalence dynamique et qui en constitue le deuxième principe de base à savoir : la "naturalité" de l'expression.

3.3.2 La "naturalité" de l'expression :

Il est entendu par naturalité, l'absence de toutes étrangetés ou maladroites dans l'expression. Contrairement à la traduction littérale dont l'un des principes fondamentaux est justement la transparence des étrangetés résultant de la culture de l'Autre, la traduction vue par l'équivalence dynamique tend à l'effacement de telles étrangetés.

*"The best translation doesn't sound like a translation... it should avoid "translationese"."*¹³

« Une bonne traduction ne doit pas sentir la traduction...elle doit éviter les étrangetés ». (Notre traduction)

Cet avis est partagé par un très grand nombre de penseurs du traduire, comme J.H.Frere dont la conception de l'acte traductionnel converge largement dans ce sens lorsqu'il décrit le critère de naturalité de l'expression:

"The language of translation ought, we think,...be a pure, impalpable and invisible element, the medium of thought and feeling and nothing more; it

¹³Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P. 13)

ought never to attract attention to itself.... All importations from foreign languages...are...to be avoided."¹⁴

« La langue de la traduction doit, à notre sens,...être un élément pur, invisible et impalpable ; le médiateur de la pensée et des sentiments, rien de plus ; elle ne doit jamais attirer l'attention sur elle-même...Tous les apports étrangers...sont...à bannir.»
(Notre traduction)

Pour qu'une traduction ait un caractère naturel, elle doit s'adapter à la langue et à la culture du récepteur. Pour Nida, L'acceptabilité d'une traduction est proportionnelle à son respect des normes linguistiques et culturelles du récepteur. Ainsi, le message traduit doit être adapté conformément aux usages langagiers de la communauté réceptrice afin de l'expurger de toutes traces d'étrangetés.

*"The conformance of a translation to the receptor language and culture as a whole is an essential ingredient in any stylistically acceptable rendering.[...]Such an adjustment to the receptor language and culture must result in a translation that bears no obvious trace of foreign origin..."*¹⁵

« L'adaptation d'une traduction à la langue et à la culture du récepteur prise dans son intégralité est un ingrédient essentiel dans toute transposition acceptable du point de vue stylistique. [...]Une telle adaptation à la langue et à la culture du récepteur doit donner une traduction qui ne laisse transparaître aucune trace d'origine étrangère... » (Notre traduction)

Afin d'éviter ces étrangetés, le traducteur doit opérer toutes les modifications qui sont dictés par la langue réceptrices, et qui peuvent être de deux sortes : grammaticales, et lexicales.

¹⁴ J.H.Frere (1820:481) comme cité dans Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.136)

¹⁵ Ibid. (P.136)

A. Les modifications grammaticales :¹⁶

La grammaire constitue l'un des aspects de la structure formelle d'un énoncé. Elle est par définition : « l'ensemble des règles phonétiques, morphologiques et syntaxiques, écrites et orales, d'une langue »¹⁷. Les règles phonétiques en l'occurrence ne sont pas à prendre en considération, vu que nous travaillons sur des textes écrits. Etant donné que chaque langue possède ses règles grammaticales propres, les modifications qu'entraîne l'opération traduisante sont dictées par la grammaire de la langue cible. De ce point de vue, on peut avancer qu'il suffit que les règles en question soient maîtrisées dans les deux langues de travail du traducteur, pour que le problème ne se pose pas à ce niveau-là. Pour ce qui est de la syntaxe - l'organisation phrastique - chaque langue a son système d'organisation, par exemple la phrase française s'organise selon le schéma : Sujet-Verbe-Objet, tandis que la phrase arabe suit le schéma : Verbe-Sujet-Objet. Aussi, le traducteur doit-il opérer ses modifications de manière systématique conformément aux impératifs syntaxiques de la langue vers laquelle il traduit. Il n'en demeure pas moins qu'il est des aspects de la syntaxe qui rentrent dans le tissage du style et qui sont destinés à produire des effets particuliers chez le lecteur ; on reviendra sur ce point dans la section (3.4.3/ P.76).

¹⁶ Adapté d'après Nida dans Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.136)

¹⁷ Larousse 2007. (P477)

B. Les modifications lexicales:¹⁸

Si les modifications de la structure grammaticale de l'énoncé consistent en l'application d'une série de règles grammaticales, les modifications lexicales par contre ne sont pas du tout évidentes à opérer.

En général, il y a trois niveaux lexicaux à considérer : 1)- les termes auxquels il existe déjà des équivalents par exemples : *rivière, arbre, pierre, couteaux, etc.* 2)- les termes qui réfèrent à des concepts différents d'une culture à une autre, mais qui remplissent plus ou moins la même fonction, par exemple : ¹⁹النفاق, qui peut être traduit par hypocrisie mais qui perd sa dimension religieuse. 3)- les termes porteurs d'informations socioculturelles comme les concepts religieux, ou des spécificités culturelles (culinaires surtout), exemple : ²⁰عيد الفطر, الفريضة, الشخشوخة, *la communion, Pâques, etc.*

Généralement, pour le premier type de mots le problème ne se pose pas. Pour le second type, les complications commencent à surgir; on peut procéder de deux manières ; soit on garde la forme au détriment de la fonction, soit on sacrifie la forme – par la paraphrase par exemple - pour rendre l'équivalent fonctionnel. Pour traduire les termes du troisième type, on peut rarement éviter d'introduire des traces d'origine étrangères. Les termes de ce type ne peuvent pas être "naturalisés". On ne peut substituer les concepts tels que *la Communion, la fête de Pâque* (dans la tradition chrétienne), عيد الفطر, الفريضة (dans notre culture arabo-

¹⁸ Adapté d'après Nida dans Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, edition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.136, 137)

¹⁹ Postscriptum: nous avons adapté les exemples cités par Nida par d'autres qui sont plus en relations avec notre culture, et qui nous ont paru illustratif des différentes questions traitées

²⁰ Idem.

musulmane) par d'autre dans la langue cible qui sont plus ou moins équivalents, puisque qu'ils sont enracinés profondément dans la structure du message. Par conséquent, ils doivent être transposés tels quels, avec l'utilisation des notes de bas de pages pour montrer la spécificité culturelle de telle ou telle société.

3.3.3 La reproduction du style:

Le style constitue pour nous un point focal étant donné que le cas qu'on veut traiter dans cette recherche présente une particularité stylistique importante, qui, de fait, est déterminante pour l'interprétation du message. Adéquatement, la traduction vue par l'équivalence dynamique attache une grande importance au style, et le considère comme un élément dont la signification est majeure. Dans les textes littéraires notamment, le style constitue la voix du texte et de son auteur, il est l'identité de l'écrivain.

Dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes fait une description du style qui montre l'importance cruciale qu'il revêt et la liaison étroite qu'il entretient avec son auteur: « *Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète; il*

fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde »²¹

Ainsi, la reproduction fonctionnelle du style du texte de départ s'avère être plus qu'une nécessité ; elle devient la condition-même de l'acceptabilité de la traduction, puisque celle-ci se veut être l'incarnation du texte original.

Dans leur réflexion sur la question du style, Nida et Taber quant à eux reconnaissent la valeur connotative dont le style est souvent porteur.

“The style of a discourse inevitably produces important connotative values, quite apart from the connotations of the words or the themes which may be treated. The fact that we may be pleased with a style, but quite displeased with the content of a discourse, indicates clearly that there are differences of emotive responses to these two levels of communication.”²²

« Le style d'un discours suggère inévitablement des connotations importantes qui n'ont rien à voir avec celles que produisent les mots ou les thèmes qui sont traités. Le fait qu'on apprécie le style d'un discours mais pas son contenu, montre très bien que ces deux aspects de la communication diffèrent dans l'impact émotif qu'ils provoquent chez le lecteur. » (Notre traduction)

Dans ce passage, Nida et Taber essayent de démontrer l'indépendance du style par rapport au contenu quant à l'impact qu'il produit chez le destinataire. Ils tentent par ceci de mettre l'accent sur la primordialité de le

²¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, éditions du seuil, 1953 et 1972. (P.12)

²² Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P. 97)

reproduire de sorte à ce qu'il produise un effet sur le lecteur du texte traduit qui équivaut à celui produit sur le lecteur de l'original.

Par ailleurs, Nida explique que si l'on cherche à produire une équivalence dynamique, il faut que notre traduction reflète parfaitement certains éléments signifiants du style qui confèrent au discours un ton émotionnel propre. Ce ton émotionnel, insiste-t-il, doit refléter avec exactitude le point de vue de l'auteur. Ainsi, des éléments comme le sarcasme, l'ironie ou d'autres subtilités du langage, doivent impérativement être reflétés dans une traduction qui se proclame de l'équivalence dynamique.²³

Dans son ouvrage *Literary translation*, Clifford E. Landers abonde dans ce sens :

*"...The translator should invisibly transmit the author's style. Flaubert and Camus, in the hands of the same translator, should retain their individual styles and idiosyncrasies. As Translators we have neither the right to 'improve' the original nor to impose our style."*²⁴

« ...Le traducteur doit transmettre d'une manière invisible le style de l'auteur. Flaubert et Camus, traduits par un seul traducteur, devraient conserver leurs styles individuels et leurs singularités. En tant que traducteur on a ni le droit "d'améliorer" l'original, ni d'imposer notre style.» (Notre traduction)

Pour conclure, Il convient d'insister sur le fait que le style transféré doit être fonctionnel dans la langue cible comme le soulignent aussi bien Nida et Taber :

²³ Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (P.136)

²⁴ Clifford E. Landers, *Literary translation, a practical guide*, 2001, (P.91)

“In trying to reproduce the style of the original one must beware, however, of producing something which is not functionally equivalent.”²⁵

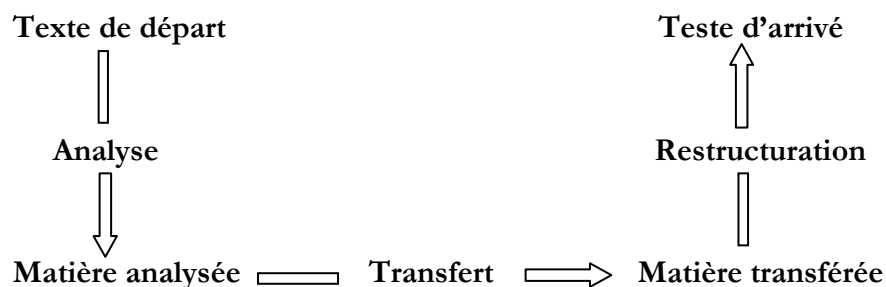
« En essayant de reproduire le style de l'original, on doit faire attention à ce qu'on ne produise pas un équivalent qui ne soit pas fonctionnel. » (Notre traduction).

On comprend bien ici qu'il s'agit, pour l'équivalence dynamique, de reproduire un style fonctionnel. Or, il faudra d'abord étudier la fonction du style dans le texte de départ pour pouvoir le reproduire dans le texte d'arrivée. On traitera de cette question dans la section (3.4.3-d) de ce chapitre.

Après avoir abordé les fondements qui régissent les traductions orientées vers l'équivalence dynamique, il convient à ce stade de faire la lumière sur les étapes que comprend cette approche.

3.4 Les étapes de la traduction :

Pour mettre en œuvre les principes qui ont été développés plus haut, Nida et Taber ont établi trois étapes pour arriver à un produit finale à savoir : 1-l'analyse grammaticale, 2- le transfert et 3- la restructuration, selon le schéma²⁶ suivant :



²⁵ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.14)

²⁶ Ce schéma a été adapté d'après: Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.33)

Il faut considérer ces étapes non pas comme des procédures à suivre dans l'ordre en vue d'aboutir à une traduction parfaite, mais plutôt, comme des stations importantes que le traducteur doit observer pour faire ressortir certaines des difficultés qui jonchent son parcours, et ce afin de les traiter ou à défaut les contourner.

3.4.1 L'analyse grammaticale:²⁷

D'abord, précisons que nous n'entendons pas aborder ici toutes les questions qui relèvent de l'analyse grammaticale sous peine de dépasser les limites de la présente recherche. On se limitera à expliquer tant que faire se peut l'essence de la méthode prônée par Nida et Taber.

Pour interpréter un texte il faut l'étudier. Pour cela Nida et Taber proposent une analyse grammaticale du texte à traduire ou plutôt une analyse textuelle qui s'effectue sur deux plans, grammatical et lexical. Pour l'analyse grammaticale, ils s'appuient sur la grammaire générative transformationnelle de Noam Chomsky afin de trouver les solutions aux problèmes de la traduction. Ladite grammaire transformationnelle stipule que toutes les langues découpent la réalité en sous-catégorie sémantiques. Il existe en tout entre six à douze sous-catégories qui sont universelles (mais on s'accorde à n'en distinguer que quatre). À partir de ces sous-catégories, qu'on appelle structures profondes, les langues développent des structures plus élaborées, dites de surface, grâce au procédé de transformation. Les structures profondes sont : *Les Objets* : ils réfèrent aux classes sémantiques qui désignent des choses ou des entités qui participent généralement dans les événements, exemple : maison, chien,

²⁷ Voir Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P. 36, 37, 38, 39)

l'homme, le soleil, etc. *Les Événements* : ils désignent en général une action, un mouvement, exemple : courir, parler, tuer, apparaître, naître, etc. *Les Abstractions* : elles désignent la qualité, la quantité ou le degré des objets, événement ou autre abstractions. Exemple : rapide, grand, rouge, etc. sont des qualités ; deux, plusieurs, souvent, toujours, etc. sont des quantités ; très, tellement, etc. sont des degrés. *Les Relations* : ce sont les expressions qui déterminent le rapport logique entre les autres termes, elles sont généralement exprimées par les prépositions et les conjonctions²⁸.

Les concepts tels que la transformation, les structures profondes ou les structures de surfaces développées par Chomsky, ont été utilisés par Nida pour d'autres fins. Dans son analyse des textes bibliques, Nida postule qu'on peut rendre l'interprétation plus exacte si on détermine exactement les relations logiques entre les différents composants d'une structure linguistique étant donné que les langues se rejoignent plus au niveau des structures profondes²⁹. Pour ce faire, expliquent Nida et Taber, il faut juste inverser le sens de la transformation (back-transformation), c'est-à-dire, partir des structures de surface pour arriver aux structures profondes qui sont plus simples à traiter³⁰.

Par ailleurs, Nida explique que normalement il devrait y avoir une appropriation entre les catégories sémantiques et les classes grammaticales. Par exemple les *Objets* sont normalement exprimés par les noms, les *Événements* par les verbes, et les *Abstractions* par des adjectifs ou

²⁸Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.38)

²⁹ Ibid. (P 39)

³⁰ Ibid. (P.39- 40)

bien des adverbes. Cependant, explique Nida, dans certains cas de dérivations impropres les *Événements* peuvent être exprimés par des noms et c'est là que les problèmes peuvent surgir. Ce dernier point justifie les écarts formels qui peuvent résulter de l'opération traduisante. On peut pour le reste postuler que le traducteur consciencieux est appelé à maîtriser toutes les règles grammaticales dans ses deux langues de travail comme l'a déjà souligné Al Jâhiz dans son livre « كتاب الحيوان » (Kitab Al Hayawan):

"لا بدّ للترجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة...و ينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة و المنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء و غاية."³¹

3.4.1.1 L'analyse lexicale :

Il s'agit dans cette seconde étape de l'analyse, d'étudier les valeurs sémantiques des mots et les facteurs qui contribuent à leur instabilité notamment le contexte. Pour ce point, Nida et Taber accordent une grande importance au contexte qui est seul à même de déterminer si les mots sont entendus dans leur sens dénotatif (ou référentiel), ou dans leur sens connotatif. Pour cela on présentera d'abord une définition du sens contextuel avant de passer au sens dénotatif et connotatif.

A. Le sens contextuel :

Il est incontestable que le rôle du contexte est fondamental lors d'une interprétation. Sachant que la matière de cette dernière est composée de mots, et que les mots peuvent prendre des acceptions et des connotations diverses selon leurs contextes d'occurrence, il s'avère

³¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، الطبعة الثانية 1965، (الصفحة 76)

primordial d'attacher la plus grande importance au contexte. Ainsi, pour garantir l'exactitude de notre interprétation on ne doit pas s'attacher au sens littéral du mot puisqu'il peut nous induire en erreur. À cet effet Nida et Taber soulignent:

“Since words cover areas of meaning and are not mere points of meaning, and since in different languages the semantic areas of corresponding words are not identical, it is inevitable that the choice of the right word in the receptor language to translate a word in the source language text depends more on the context than upon a fixed system of verbal consistency...”³²

« Du fait que les mots ne sont pas de simples points de sens mais recouvrent un champ sémantique, et que les mots qui recouvrent les champs sémantiques ne sont pas identiques d'une langue à une autre, alors le choix du mot approprié dans la langue cible pour traduire un mot de la langue source doit dépendre plus du sens contextuel que d'un système établi de signification...»

(Notre traduction).

Retenons de cette définition l'expression : « ne sont pas de simple point de sens ». On sait que le mot – le signe- peut être polysémique : c.-à-d., selon la configuration du signe linguistique instituée par Ferdinand De Saussure signifiant/signifié, un seul signifiant peut avoir plusieurs signifiés.

³²Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.15)

Ainsi pour le mot *feu*, on peut avoir 12 sens³³ différents:

1. *combustion vive et destructrice (de corps inflammables)
un feu de forêt*
2. *appareil de signalisation (routière, ferroviaire, aérienne ou maritime) réglementant
la circulation des véhicules : un feu tricolore*
3. *combustion vive qui produit un dégagement de lumière et de chaleur sous forme de
flammes
faire un feu*
4. *lumière réglementaire (d'un véhicule) servant à voir et à être vu
allumer ses feux*
5. *dispositif lumineux signalant la position (de quelque chose)
les feux de la piste d'atterrissage*
6. *CUISINE élément chauffant d'un appareil de cuisson fonctionnant au gaz, à
l'électricité ou au charbon
éteindre le feu sous la casserole*
7. *source de lumière artificielle
les feux de la rampe*
8. *engouement ou passion d'une très grande force
les feux de l'amour*
9. *brillance intermittente mais intense (soutenu)
le feu d'un regard amoureux*
10. *objet servant à allumer (quelque chose) par l'émission d'une flamme ou d'une
chaleur suffisante (familier)
tu me prêtes ton feu?*
11. *arme de poing munie d'un percuteur destiné à frapper l'amorce d'une munition à
poudre (familier)
lâche ton feu, cow-boy!*
12. *lieu où demeure une famille de façon stable et permanente (vieilli)
le village compte une quarantaine de feux*

³³ Microsoft® Encarta® 2008. © 1993-2007 Microsoft Corporation.

On voit très bien que les phrases où est placé le mot *feu*, déterminent un seul et unique sens parmi les nombreuses acceptions qu'il recouvre de part sa polysémie.

D'autre part, l'on sait que le signifié peut recouvrir plusieurs traits sémiques qui sont seconds à son sens et qui suscitent des réactions particulières chez les lecteurs. C'est justement là que le rôle du contexte s'avère déterminant dans l'interprétation du message, en ce qu'il aide le traducteur à savoir si le mot est entendu dans un de ses sens référentiels, ou bien uniquement dans son sens connotatif. À présent il convient d'expliquer ce qu'est un sens référentiel et un sens connotatif.

B. Le sens référentiel (dénotatif):

Le sens référentiel ou dénotatif peut être défini comme la bi-univocité entre le mot et son référent. Pour reprendre la terminologie linguistique, c'est l'image acoustique à laquelle renvoie le mot. Toutefois, il convient de préciser, pour lever toute équivoque, que le mot peut avoir plus qu'un sens référentiel, et ce en raison des phénomènes de la polysémie ou de l'homonymie. Mais on ne s'étalera pas outre mesure sur ce point ; on retiendra seulement que pour le sens référentiel, le signifiant et son/ses référents(s) entretiennent une bi-univocité telle qui les rend quasiment des points sémantiques fixes.

C. Le sens connotatif:

Le sens connotatif d'un mot représente les valeurs sémantiques secondes qui se greffent sur le sens référentiel³⁴. Ces valeurs suscitent des réactions émotionnelles qui peuvent être positives ou négatives.

“But we not only understand the reference of words; we also react to them emotionally, sometimes strongly, sometimes weakly, sometimes affirmatively, sometimes negatively.”³⁵

« Non seulement on comprend le sens des mots, mais on réagit aussi à eux émotionnellement ; notre émotion peut être forte comme elle peut être faible, elle peut être positive comme elle peut être négative. » (Notre traduction)

Nida et Taber expliquent que les connotations naissent de plusieurs paramètres qui vont du linguistique au socioculturel.

1- L'association d'un mot avec son locuteur : les mots qui sont utilisés par un groupe d'individus particuliers finissent par acquérir la particularité de ce groupe : par exemple les mots utilisés particulièrement par les enfants acquièrent la connotation de mots enfantins.³⁶

2- Les circonstances d'usage : les circonstances d'usage des mots leur assènent des connotations différentes : par exemple *l'or* dans un texte littéraire n'a pas la même connotation que dans un texte économique.

3- Le cadre linguistique : les mots acquièrent aussi des connotations en raison de leur association avec une conjoncture ou bien un évènement

³⁴ Alise Lehmann Françoise Martin-Berthet, Introduction à la lexicologie : Sémantique et morphologie, Édition Armand Colin, 2005. (P.15)

³⁵ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, The theory and practice of translation, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.91)

³⁶ Ibid. (P.92)

particulier : par exemple, depuis la pandémie de la grippe aviaire, les volatiles ont acquis la connotation de la maladie.

4- Les niveaux de langue : les mots qui ont quasiment le même sens peuvent avoir des connotations différentes selon le registre de langue auquel ils appartiennent : par exemple, *un sans abri*, un *SDF* et un *clochard* ont tous le même sens mais ont des connotations différentes.

- Les aspects linguistiques pouvant générer des connotations:

Nida et Taber postulent qu'il n'y a pas que les mots qui peuvent avoir des sens connotatifs, mais ils recensent plusieurs aspects linguistiques qui peuvent générer des connotations.

A/ Le style:

“The style of a discourse inevitably produces important connotative values, quite apart from the connotations of the words or the themes which may be treated. The fact that we may be pleased with a style, but quite displeased with the content of a discourse, indicates clearly that there are differences of emotive responses to these two levels of communication.”³⁷

« Le style d'un discours suggère inévitablement des connotations importantes qui n'ont rien à voir avec celles que produisent les mots ou les thèmes qui sont traités. Le fait qu'on apprécie le style d'un discours mais pas son contenu, montre très bien que ces deux aspects de la communication diffèrent dans l'impact émotif qu'ils provoquent chez le lecteur. » (Notre traduction)

On déduit de cette citation que chaque style a une connotation particulière chez le lecteur, un style pompeux n'a pas la même connotation qu'un style minimaliste, comme le souligne Nida :

³⁷Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P. 97)

“...the fast-moving, brisk style of Mark is quite different from the much more polished and structured style of Luke.”³⁸

« ... le style prompt et saccadé de Mark est très différent du style raffiné et structuré de Luke. » (Notre traduction)

B/ Les thèmes : les thèmes évoquent des émotions différentes d'une culture à l'autre puisqu'ils sont interprétés selon les valeurs morales en vigueur dans chaque société à part. Par exemple *le soleil* n'évoque pas la même connotation chez les populations du sud et les populations du nord.

3.4.2 Le transfert :

Après avoir étudié le texte dans sa dimension grammaticale et lexicale, il convient à ce stade de s'interroger sur le point focal du processus traductionnel à savoir : le transfert des résultats obtenus au terme de l'analyse du texte dans la langue source vers la langue cible.

Nida et Taber expliquent que le transfert de la matière analysée doit s'effectuer dans l'esprit du traducteur. En d'autres termes, le traducteur doit penser aux stratégies qu'il va mettre en œuvre en vue de transposer le message de la langue source si bien qu'il soit fonctionnel dans la langue et la culture réceptrice. Pour ce faire, il doit penser à toutes les alternatives - dans la langue cible - aux problèmes que certains éléments de l'énoncé, formels et sémantiques, sont susceptibles de soulever d'un point de vue traductionnel.

³⁸Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.13)

- Les problèmes relatifs au transfert du sens :

1- La traduction des idiomes : il y a trois possibilités pour traduire les expressions idiomatiques :

- Traduire un idiome par autre idiome.
- Traduire un idiome par un non idiome (on paraphrase).
- Traduire un non idiome par un idiome.

2- Le sens figuratifs des mots:

- Sens figuratif par sens figuratif.
- Sens figuratif par sens non figuratif.
- Sens non figuratif par sens non figuratif.

- Les problèmes relatifs au transfert de la forme :

Traiter tous les problèmes relatifs à la forme du message tiendrait de la gageure. Alors, on essaiera juste de citer quelques uns parmi ceux que Nida a relevés.

a)- La structure du discours :

Les principaux problèmes qui relèvent de la forme du discours sont :

- Le discours direct et le discours indirect : Certaines langues ont une préférence notoire pour l'un deux, et par conséquent, souligne Nida³⁹, il faut adapter tous les discours selon les besoins de la langue cible.
- Les formes impersonnelles : par exemple le pronom indéfini "*'on*" est très utilisé dans les formes impersonnelles, et sa traduction peut varier d'un contexte à l'autre.

³⁹ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.112)

b)- La structure de la phrase :

La structure de la phrase présente plusieurs aspects parmi lesquels certains ne posent pas de problème réel pour la traduction comme l'ordre des mots, la double négation, l'accord en genre et nombre qui sont plutôt des aspects qui relèvent du *bon usage* de la langue. Cependant, Nida⁴⁰ met l'accent sur la nécessité de tenir compte de certains aspects, lesquels peuvent prêter à confusion comme dans les constructions passives et actives.

- Les constructions actives et passives: il y a un grand nombre de langues qui n'ont pas la forme passive ou bien qui préfèrent la forme active. Normalement la transformation de la voix passive vers la voix active est simple. Mais si l'agent n'est pas spécifié comme dans la phrase: « *les problèmes sont résolus* », il faut recourir au contexte pour trouver le sujet réel. Dans l'exemple précédent, l'identité de l'agent n'est pas très importante. Mais dans l'exemple que donne Nida : « Judge not that you be not judged »⁴¹ (ne juge pas pour ne pas être jugé), l'importance du sujet ici est d'ordre théologique et par conséquent doit être rendu comme : « judge not so that God will not judge you » (ne juge pas, alors Dieu ne te jugera pas).

⁴⁰ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.113)

⁴¹ Ibid. (P.114)

-Les problèmes d'ordre personnel dans le transfert :

Nida et Taber font remarquer qu'il y a certains problèmes traductionnels liés au traducteur lui-même qui peuvent avoir des répercussions sur la traduction en tant que produit. Ces problèmes sont :

- 1- Trop d'information sur le sujet.
- 2- Tolérer les étrangetés.
- 3- Avoir des doutes sur sa propre langue.
- 4- Propension à préserver le mystère de la langue.
- 5- Méconnaissance de la nature de la traduction.

3.4.3 La restructuration :

Dans cette étape, la matière transférée doit être restructurée en vue de produire un message final complètement acceptable dans la langue du récepteur. Pour cela, le traducteur doit tenir compte de plusieurs paramètres linguistiques et sociolinguistiques qui sont dépositaires de la bonne appropriation des choix qu'il devra faire comme: l'oral et l'écrit, les registres de langue, les dialectes géographiques, la variété des styles et leurs composants.

A. L'oral et l'écrit :

Il est communément admis que dans toutes les langues la forme écrite diffère grandement de la forme orale. Ces différences se manifestent tant au niveau lexical que grammatical. On constatera que la langue parlée par opposition à la langue écrite est plus relâchée; par exemple les règles de grammaire ne sont pas rigoureusement respectées,

le discours n'est pas très bien organisé, le lexique est d'un registre très courant voire populaire, etc. Qui plus est, la communication orale dispose d'une panoplie de signes non linguistiques (le ton, le geste) qui contribuent à déterminer le sens du message ou à lui conférer un sens particuliers par exemple le sarcasme ou l'ironie. Or, de par sa forme, la langue écrite recourt à la valeur des mots ou bien à certains signes de ponctuation pour exprimer les subtilités que traduisent les gestes ou les intonations⁴².

B. Les registres de langue :⁴³

Dans la langue française par exemple, on distingue généralement trois registres de langue. Ils sont utilisés selon la situation de communication dans laquelle se trouve le sujet parlant.

- Le registre familial (ou populaire)

Le langage familial est une manière de parler avec des mots très simples et parfois vulgaires. On l'entend dans des conversations entre amis, copains ou les membres d'une famille.

Exemple: « Il *crèche* dans une *super baraque* »

« Tu es *méga chouette* et tu *piges* tout. »

⁴² Voir Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.126)

⁴³ Adaptés d'après *Le bon usage*, 12^{ème} édition, Duculot, Paris-Gembloux (1986), (P.19)

- Le registre courant :

Le registre courant correspond à un langage correct, tant du point de vue lexical que syntaxique ; c'est une manière de parler qui est plus soignée et beaucoup mieux acceptée. On l'utilise en classe, avec des personnes que l'on connaît peu ou pas du tout.

Exemple: « Il *vit* dans une *très belle maison*. »

« Tu es *très sympathique* et tu *comprends* tout. »

-Le langage soutenu (ou recherché) :

Le langage soutenu est une manière de parler avec des mots rares et savants. On le trouve dans les textes littéraires, on l'entend dans des discours, on l'utilise quand on s'adresse à une personne à qui on accorde beaucoup d'importance. Dans le dictionnaire, les mots soutenus sont généralement indiqués **litt.**

Exemple: « Il *réside* dans une *magnifique demeure*. »

« Tu es *fort aimable* et tu *saisis* tout. »

C. Les variétés géographiques :

Du fait que plusieurs langues sont aujourd'hui parlées hors des frontières géographiques des pays dont elles sont originaires (le français, l'anglais, l'arabe, l'espagnol, etc.), des différences notamment sur le plan lexical doivent surgir en raison des disparités socioculturelles qui subsistent entre les sociétés. On sait pertinemment que l'arabe Maghrébin diffère de l'arabe Moyen-oriental en bien des plans. Aussi,

Nida et Taber⁴⁴ soulignent que le traducteur doit tenir compte de ce genre de divergences. Ils proposent d'une part de favoriser la variété la plus dominante, et d'autre part d'employer les formes qui sont les plus répandues entre les communautés qui partagent la même langue.

D. Les variétés de style :

Chaque langue possède une vaste variété de styles en raison des différents types et fonctions de textes qui existent. Si l'on prenait par exemple le texte littéraire, on s'apercevrait que lui aussi compte une variété de genres qui diffèrent d'une langue à une autre, et que chaque genre pris à part (le roman par exemple) présente à son tour une variété de styles qui marquent chacun une époque, une conjoncture, une idéologie, une tendance, etc. Il est à noter aussi que les individus et *à fortiori* les écrivains ont chacun un style propre, une manière particulière de s'exprimer ; ce qu'on appelle aussi : un idiolecte.

Le style est certainement l'un des aspects du langage les plus difficiles à étudier en raison de son hétérogénéité. S'appuyant essentiellement sur le travail de Nida et Taber, on essaiera tant bien que mal de faire la lumière sur les principaux traits stylistiques que Nida et Taber ont relevés.

⁴⁴ Voir Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.130)

- Classification des traits stylistiques :⁴⁵

Il est pratiquement impossible d'étudier une matière sans que ses différents composants soient répertoriés et classés selon leurs natures et leurs fonctions respectives. Pour ce faire, Nida et Taber proposent une méthode très pragmatique qui s'attèle à la différenciation et la classification des traits stylistiques, pour pouvoir les scruter, les analyser et comprendre leurs fonctions. Les traits stylistiques se différencient habituellement par la fonction qu'ils occupent d'une part, et par leurs natures d'autre part. En général, on distingue deux fonctions : 1)- renforcer la compréhension, 2)-produire des effets spéciaux ; et deux types : A)-les traits formels, B)- les traits lexicaux.

On tient à préciser que seuls les traits que nous aurons estimés pertinents seront abordés. Pour discuter les différentes fonctions qu'ils remplissent, il faudra les classer par types, chacun ayant deux fonctions.

A.1 Traits formels destinés à renforcer la compréhension :

- 1- Simple structure discursive : plus le discours est simple plus la compréhension est immédiate.
- 2- Les marques du type de discours : le lecteur doit savoir quel type de discours il lit.
- 3- Les marques de transition discursives : il est important de marquer les transitions entre les épisodes.

⁴⁵Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982.
(P.145, 146, 147, 148, 149,150)

- 4- Les articulateurs logiques : l'utilisation des articulateurs logiques comme : " cependant", "ainsi", "par conséquent", aident le lecteur à mieux saisir les relations entre les idées ou bien les évènements.
- 5- Parallélisme des constructions sujet-prédicat : plus les propositions juxtaposées sont parallèles plus la compréhension est systématique.
- 6- Phrase courte : en général les phrases courtes sont mieux comprises que les phrases longues.
- 7- Expliciter les marques de participants dans le discours : plus les participants sont marqués plus la compréhension est facile.
- 8- Les phrases avec des structures simples : plus la structure des phrases est simple plus le sens est accessible.
- 9- Adéquation entre les catégories sémantiques et les classes grammaticales : exprimer les évènements par des verbes plutôt que par les noms rend le texte plus clair.

A.2 Traits formels destinés à des effets spéciaux :

- 1- Structure discursive complexe : utiliser des structures complexes pour camper des événements complexes.
- 2- Absence des marques du type de discours : pour laisser le lecteur découvrir seul le type de discours qu'il est en train de lire.
- 3- Absence des marques de transition : la transition abrupte d'un épisode à un autre donne le sentiment de la rapidité du mouvement et de l'intensité, et peut créer un impact particulier.
- 4- Les constructions paratactiques : les relations logiques entre les propositions et les phrases peuvent être omises (l'usage des parataxes par Hemingway)
- 5- Manque de parallélisme des constructions : par exemple l'utilisation des chiasmes pour rompre la monotonie du style.

6- Phrases longue et complexes : pour camper les évènements complexes ou pour exhiber la maîtrise de la langue.

7- Absence des marques des participants du discours : pour pousser le lecteur à deviner les participants de sorte à ce qu'il participe à un jeu de devinette linguistique.

8- Non adéquation entre les catégories sémantiques et les classes grammaticales : l'emploi de noms à la place des verbes pour produire un style froid et impersonnel.

9- La confusion formelle : confusions formelles calculées pour donner le sentiment « d'absurdité » à l'action ou à la réaction des personnages.

B.1 Traits lexicaux destinés à renforcer la compréhension :

1- Les mots courants : ceux-ci sont faciles à comprendre par rapport aux mots non familiers.

2- Les mots fréquemment utilisés : il faut faire la distinction entre les mots familiers et les mots fréquemment utilisés. Il y a des mots fréquemment utilisés qui ne sont cependant pas faciles à comprendre.

3- Combinaisons familières de mots : ceux-ci sont plus compréhensibles que les combinaisons rares.

4- Combinaisons des mots sémantiquement compatibles : ce trait se rapporte à la collocation.

5- Les mots actuels plutôt que les mots archaïques : les mots dont l'usage est actuel sont plus faciles à comprendre que les mots archaïques ou obsolètes.

6- Termes génériques et termes spécialisés : dans un discours générique les termes spécialisés sont mieux compris que les termes génériques.

7- Le sens central des mots : l'utilisation de mots familiers pour exprimer un sens non familier peut conduire à l'incompréhension.

B.2 Traits lexicaux destinés à des effets spéciaux :

1- Les mots peu courants : ceux-ci peuvent avoir un impact particulier sur le lecteur et aident à créer une atmosphère.

2- Les mots peu fréquents : les mots peu fréquents, notamment technique, peuvent donner un caractère sérieux au thème.

3- Termes génériques et termes spécialisés : ici les deux types peuvent avoir des effets spéciaux. Les termes spécialisés peuvent produire un effet de vivacité quand ils sont utilisés dans un domaine générique, ou un effet technique quand ils sont utilisés dans un domaine plus spécialisé. D'autre part, les termes génériques peuvent donner un caractère pompeux au discours.

4- Combinaisons de mots inhabituelles : elles donnent au discours un coup de neuf et confèrent une certaine fraîcheur aux idées.

5- Combinaisons de mots dont les sens s'opposent : elles sont très appréciées et sont un critère de la bonne poésie.

6- Les mots vieillissés : leur utilisation peut donner une couleur particulière au discours.

7- Les jeux de mots : ils intriguent le lecteur surtout s'ils sont subtiles et symboliques.

8- Les euphémismes : ils peuvent suggérer la finesse et la subtilité de l'esprit.

Notons ici que les différents traits stylistiques qu'on vient de citer, qu'ils soient formels ou lexicaux, marquent d'une part le parti pris de l'auteur dans l'écriture de son œuvre, et par là, l'intention derrière ses choix lexicaux et structurels ; et d'autre part ils revêtent une grande importance

lors de l'interprétation du message sachant que le style est porteur d'importantes valeurs connotatives.

3.5 Conclusion du chapitre :

On aura vu dans ce chapitre que l'équivalence dynamique exploite les aspects les plus importants du langage pour la noble fin de rendre justice aux œuvres originales sans empiéter sur le génie de la langue réceptrice.

On aura présenté les trois fondements de cette approche qui concourent à produire, au même degré, l'impact suscité par les œuvres originales. Aussi, doit-on retenir que « pour un équivalent dynamique » il faut d'abord et avant tout reproduire le message original une fois analysé dans son contexte immédiat et global, le formuler dans une expression naturelle dans la langue cible et le tisser avec un style qui équivaut fonctionnellement à celui du message original.

Pour mener à bien son entreprise, le traducteur doit observer plusieurs paramètres - dans ses deux langues de travail - qui vont du purement linguistique au socioculturel et psychologique. Il doit également être sensible aux préférences structurelles de la langue cible, et tâcher d'éviter toute interférence linguistique. Quant au style, point focal dans notre recherche, le traducteur devra procéder à la classification des différents traits stylistiques qui caractérisent l'écrit qu'il s'apprête à traduire, non sans en déterminer la portée, et surtout définir le parti pris de l'auteur dans l'écriture de son œuvre, s'agissant en l'espèce du texte littéraire.

On espère avoir présenté convenablement l'essentiel de l'approche de Nida et mis en évidence ses priorités qu'on veut exploiter à la fois comme outil d'analyse et comme démarche méthodologique dans la partie pratique de notre recherche, et ce en vue de proposer un équivalent dynamique de l'écriture blanche dans l'Etranger d'Albert Camus en langue arabe.

Chapitre IV

Pour un équivalent dynamique de l'écriture blanche

« Loin de transposer mot à mot le texte de Camus, [la traductrice] s'efforce de trouver pour chaque tour idiomatique du français un équivalent dynamique. Autant dire que la démarche communicative l'emporte sur l'option informative et sémantique. »

Cyril Aslanov

4.1 Introduction :

Avant de s'atteler à l'analyse du corpus (section 4.4), on va dans un premier temps justifier notre choix d'étudier l'Etranger d'Albert Camus (section 4.2), puis on passera à la présentation de l'auteur et son œuvre (section 4.3) qui comprendra une brève biographie de Camus et son parcours d'écrivain (section 4.3.1) ; un aperçu sur le roman de l'Etranger: sa publication, le thème qu'il explore et l'intérêt qu'il a suscité (section 4.3.2) ; et pour conclure un résumé de l'Etranger (section 4.3.3). On tient à préciser par ailleurs que l'analyse du corpus sera basée sur les trois fondements de l'équivalence dynamique à savoir : la reproduction du sens (section 4.4.1), "la naturalité" de l'expression (section 4.4.2), et la reproduction du style (section 4.4.3). On clora ce chapitre par une conclusion dont l'objet sera une appréciation globale de la version arabe de l'Etranger.

4.2 Justification du corpus :

Choisir d'étudier un roman, constitue pour nous un double engagement : Subjectif d'abord, en ce qu'il dénote notre penchant littéraire mêlé par une inclination à l'originalité et aux techniques d'écriture. Objectif, parce qu'il interpelle notre curiosité en tant que chercheur à vouloir explorer un phénomène littéraire ou linguistique particulier et faire la lumière sur la manière dont il a été mis en application.

Ainsi, nous avons choisi d'étudier l'Etranger d'Albert Camus en raison de la particularité stylistique qu'il présente : l'écriture blanche. On tient à préciser ici, que notre corpus sera constitué de la première partie du roman où nous avons relevé une manifestation fréquente de ce phénomène d'écriture. Quant au choix de la traduction à analyser, on tient à signaler que nous n'avons pu trouver que deux traductions de l'Etranger en arabe : celle de Mohamed Ghattas¹, qu'on a écartée² étant donné le nombre de fautes de frappes et d'omissions qu'elle comprend; et celle de Aida Metarji Idris³ qu'on a choisi pour constituer notre corpus.

4.3 Présentation de l'auteur et de son œuvre :

4.3.1 Sur Albert Camus⁴ :

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 en Algérie à Mondovi (actuelle Deraâne dans la wilaya d'El-Taref). Il est le deuxième enfant de Lucien Camus, ouvrier agricole, et de Catherine Sintès, une jeune servante d'origine espagnole qui ne sait pas écrire et qui s'exprime difficilement. Pendant la première guerre mondiale, Lucien Camus est engagé par l'armée et meurt lors de la Bataille de la Marne. Le jeune

¹ ألبير كامو، الغريب، ترجمة د: محمد غطاس، الطبعة الثانية، دار المصرية اللبنانية، 2004

² En lisant la traduction de Mohamed Ghattas, nous avons relevé plusieurs anomalies qui nous ont dissuadés de la choisir comme corpus :

- Non respect de la répartition des chapitres du roman.
- Nombre élevé de fautes de frappes.
- Omissions de paragraphes entiers.

³ الغريب و قصص أخرى، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، الطبعة الرابعة، دار الآداب- بيروت، 1990

⁴ Adapté d'Après : Albert Camus, l'Etranger, Editions Talantikit, 2007.

Albert Camus ne connaîtra pas son père, et sera élevé par sa mère, mais surtout par une grand-mère autoritaire, et un oncle boucher, lecteur de Gide. Il grandit dans le quartier populaire de Belcourt, où il connaît la misère et la pauvreté. Soutenu par son instituteur, M. Germain, Camus obtient une bourse et peut alors poursuivre ses études au lycée Bugeaud d'Alger.

Il obtient son Bac en 1932 et commence des études de philosophie. Cette année-là, il publie plusieurs articles dans une revue étudiante. En 1935, il adhère au parti communiste qu'il quittera en 1937. Il fonde le Théâtre du Travail, en 1936, et écrit avec trois amis *Révolte dans les Asturies*, une pièce qui sera interdite. Il joue et adapte plusieurs pièces : *Le temps du Mépris* d'André Malraux, *Les Bas-fonds* de Gorki, et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. En 1938, Albert Camus devient journaliste à Alger Républicain. Suite à une conjoncture défavorable, il décide de s'établir à Paris où il est engagé à Paris-Soir. En 1942, il milite dans un mouvement de résistance et publie des articles dans *Combats*.

Durant la même année, il publie son premier roman, *l'Étranger* (1942), suivi de *Le Mythe de Sisyphe* (essai). Avec la publication de *Caligula* (pièce de théâtre, 1945) Camus clôt ledit cycle de l'absurde, fondé sur la prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine. Un second cycle d'œuvres vient conforter le génie déjà proclamé de l'auteur avec le roman *la Peste* (1947), qui a connu un immense succès, et l'essai *l'Homme révolté* (1951). En 1956, il publie *La Chute*, œuvre qui dérange et déroute par son cynisme et son pessimisme.

Le parcours d'Albert Camus sera jalonné par son combat pour les valeurs humanistes ; il milite contre la peine de mort et lance un appel à la réconciliation pendant la guerre d'Algérie.

En 1957, Camus reçoit le prix Nobel de littérature pour avoir « mis en lumière les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes ».

Il est décédé le 4 janvier 1960 à Villeblevin (Yonne) dans un accident de voiture.

4.3.2 Sur l'Etranger :

Achévé en 1940, *L'Etranger* est publié pour la première fois aux éditions Gallimard le 15 juin 1942. Dès sa sortie, *L'Etranger* connaîtra un succès énorme : « *il est aujourd'hui encore, avec plus de deux millions d'exemplaires vendus, en tête des ventes de la collection "folio" »*⁵

L'Etranger fait partie du « cycle de l'absurde », trilogie composée d'un roman (*L'Étranger*), d'un essai (*Le Mythe de Sisyphe*) et d'une pièce de théâtre (*Caligula*) décrivant les fondements de la philosophie camusienne : l'absurde. Gaetan Picon l'analyse : « *Le sentiment de l'absurde naît du conflit entre notre volonté subjective de vie valable et d'univers rationnel - et la réalité objective d'un monde et d'une vie irréductibles à cette exigence. Comment se sentir concerné par une réalité à ce point aveugle à nos désirs profonds ? On glisse hors de soi, on devient indifférent, étranger à soi-même : tel est Meursault. Il ne se tue pas, cependant, il se*

⁵ Profil D'une Œuvre, *L'Etranger* Albert Camus, édition Hatier, Paris 1991,

laisse condamner à mort. Où donc a-t-il puisé l'énergie de vivre ? Où la puisons-nous nous-mêmes, hommes absurdes dans un monde absurde ? C'est à ces questions que répond Le Mythe de Sisyphe. Sans quitter le terrain de l'absurde, il y a une existence possible et, peut-on dire, une morale. Mais cette morale n'aura de sens que si elle refuse à omettre la donnée essentielle : l'absurde -, que si elle rejette les élisions : le suicide, la croyance religieuse, l'espoir. La valeur suprême est la lucidité : il y a un héroïsme à vivre en pleine conscience, à affronter l'absurde en pleine lumière. »⁶

Camus met en image l'histoire d'un homme qui ne croit pas au sens mystique de la vie. « *L'Étranger décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde.* »⁷. Meursault vit en pleine conscience de l'absurde, et c'est sans doute pour cette raison qu'il accepte de mourir pour la vérité.

De son vivant, Albert Camus a toujours refusé de voir porter à l'écran *L'Étranger* mais une adaptation cinématographique a été réalisée par Luchino Visconti en 1967.

Le roman a été traduit en quarante langues, ce qui conforte son statut d'œuvre majeure de la littérature universelle.

4.3.3 Résumé de *l'Étranger*

Le narrateur, Meursault, employé de bureau à Alger, apprend que sa mère est morte, dans un asile. Il va l'enterrer sans larmes, et sous un soleil de plomb qui ne fait qu'augmenter son envie d'en finir avec la cérémonie. De retour à Alger, il va se baigner et

⁶ Gaetan Picon, Panorama de la nouvelle littérature française, éd. Gallimard, N.R.F., 1949

⁷ Carnets, II, éd. Gallimard, (p. 36)

retrouve une ancienne collègue, Marie. Ils vont voir un film comique au cinéma, et elle devient sa maîtresse. Un soir, Meursault croise Salamano, un voisin, et est invité par Raymond, un autre voisin de palier. Ce dernier, ancien boxeur, lui raconte sa bagarre avec le frère de sa maîtresse, et lui demande d'écrire une lettre qui servira sa vengeance. Quelques jours plus tard, Raymond se bat avec sa maîtresse et la police intervient. Meursault accepte de l'accompagner au commissariat. Invité par Raymond à passer un dimanche au bord de la mer dans le cabanon d'un ami, Masson, Meursault s'y rend avec Marie. Après le repas, les hommes se promènent sur la plage et rencontrent deux Arabes, dont le frère de la maîtresse de Raymond. Ils se battent et Raymond est blessé. De retour au cabanon, Meursault le tempère et lui prend son revolver, pour lui éviter de tuer. Reparti seul sur la plage, il retrouve par hasard le frère, qui sort un couteau. Assommé par le poids du soleil, il se crispe sur le revolver et le coup part tout seul; mais Meursault tire quatre autres coups sur le corps inerte. Meursault est emprisonné. L'instruction va durer onze mois. Il ne manifeste aucun regret lorsqu'il est interrogé par le juge, aucune peine lorsque son avocat l'interroge sur les sentiments qui le liaient à sa mère. Le souvenir, le sommeil et la lecture d'un vieux morceau de journal lui permettent de s'habituer à sa condition. Les visites de Marie s'espacent. Le procès débute avec l'été. L'interrogatoire des témoins par le

procureur montre que Meursault n'a pas pleuré à l'enterrement de sa mère, qu'il s'est amusé avec Marie dès le lendemain et qu'il a fait un témoignage de complaisance en faveur de Raymond, qui s'avère être un souteneur. Les témoignages favorables de Masson et Salamano sont à peine écoutés. Le procureur plaide le crime crapuleux, exécuté par un homme au cœur de criminel et insensible, et réclame la tête de l'accusé. L'avocat plaide la provocation et vante les qualités morales de Meursault, mais celui-ci n'écoute plus. Le président, après une longue attente, annonce la condamnation à mort de l'accusé. Dans sa cellule, Meursault pense à son exécution, à son pourvoi et à Marie, qui ne lui écrit plus. L'aumônier lui rend visite, malgré son refus de le rencontrer. Meursault est furieux contre ses paroles, réagit violemment et l'insulte. Après son départ, il se calme, réalise qu'il est heureux et espère, pour se sentir moins seul, que son exécution se déroulera devant une foule nombreuse et hostile.

4.4 Analyse du corpus :

L'analyse du corpus qu'on a sélectionné s'articulera sur trois étapes correspondant aux trois fondements qui régissent la traduction basée sur le principe de l'équivalence dynamique de Nida. Ainsi, on traitera dans un premier temps la reproduction du sens à travers des extraits tirés du texte original avec leurs traductions, afin de déceler les tendances traductologiques de A .M Idris et, le cas échéant, les fautes de traduction, puis on proposera nos essais dans l'espoir de rendre le sens des passages relevés.

Dans un deuxième temps, on traitera la « naturalité » de l'expression dans le texte traduit par rapport à l'original dans le but de mettre en application les consignes de Nida à cet égard, puis on proposera un équivalent naturel aux passages relevés.

Enfin, on traitera de la reproduction du style sur la base des caractéristiques qu'on a exposées dans le premier chapitre, et qui s'articulera sur trois points, à savoir : Le vocabulaire (section 4.4.3-1), la syntaxe et le rythme (section 4.4.3-2) et enfin la narration (section 4.4.3-3). Précisons au demeurant que la démarche adoptée dans notre analyse consistera à présenter l'exemple de l'original avec sa traduction, à l'analyser selon le cas en portant un jugement sur la transposition de A. M. Idris, puis à proposer notre traduction.

4.4.1 Analyse de la reproduction du sens :

Comme il a été explicité dans la section (3.3.1) du troisième chapitre, il s'agit pour l'équivalence dynamique de reproduire le sens de l'énoncé dans son intégralité et de manière intelligible. Or, pour mener à bien cette tâche, il demeure que l'interprétation du message de la langue source soit précise et tienne compte des paramètres situationnels et contextuels de l'énoncé. Qui plus est, il faudrait que la formulation dans la langue cible dénote exactement le sens interprété. Cela étant, il convient d'établir une grille d'analyse en vue d'identifier les différents types d'écarts au niveau de la reproduction du sens dans le corpus.

Pour ce faire, on a opté pour la classification classique des erreurs de traduction à savoir : faux-sens, contre-sens, et non-sens. Cependant, on a pris l'initiative de procéder à une subdivision d'un de ces paramètres – le contre-sens - en y incluant un critère plus distinctif : contre-sens grammatical ; et d'ajouter un autre type d'altération : l'omission.

A- Faux-sens :

Selon Jean-René Ladmiral, le faux-sens est une erreur de formulation dans la langue cible qui altère le sens du message tel qu'entendu par l'auteur ; c'est-à-dire, une erreur d'écriture, un mauvais choix lexical en langue d'arrivée⁸. Pour illustrer ce type d'erreur, quelques exemples significatifs pris dans notre corpus seront analysés.

⁸ Jean-René Ladmiral (1979 : 62) comme cité dans l'article d'André Dussart « Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? » (P.109). *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 50, n° 1, 2005, p. 107-119.

Exemples :

1- *Ensuite, je ne sais plus.* (P.18).

ثم لم أعد أعرف شيئاً ص15

À priori, le sens de cette phrase ne semble pas poser problème. C'est une phrase simple, constituée de mots courants. Le verbe *savoir* au présent à la forme négative *je ne sais plus*, revêt un caractère quasi idiomatique de par l'usage qu'il en est fait en langue française à l'instar de voir dans : *je ne vois pas où tu veux en venir*.

Ainsi, "l'expression" *je ne sais plus* ne traduit pas un manque de savoir, mais plutôt une absence de souvenir. Le sens voulu ici est : je ne me rappelle plus de rien, je ne sais plus ce qui s'est passé ensuite.

Dans le contexte d'occurrence de ce syntagme, il apparaît clairement que Meursault a oublié ce qui s'est passé par la suite, il dit : « Ensuite, je ne sais plus. La nuit a passé ». Et juste après : « Je me souviens qu'à un moment j'ai ouvert les yeux... » Ici, le verbe *se souvenir* (le contraire d'oublier) rend évident le fait que le personnage-narrateur a eu un moment d'oubli.

Or, la traductrice n'a vraisemblablement pas saisi l'idiomaticité de l'expression française en traduisant littéralement:

ثم لم أعد أعرف شيئاً ص15, ce qui mène à un faux-sens dû à un mauvais choix lexical لم أعرف. Il est clair ici, que la traductrice n'a pas considéré toutes les possibilités qui s'offraient à elle.

Il convient au demeurant de rappeler la consigne de Nida et Taber relative à la distance qu'il faut tenir vis-à-vis de l'aspect formel du message (voir P.49). Aussi, on peut avoir deux solutions pour rendre le sens de cette phrase. La première étant plus ou moins littérale mais qui tiendrait compte de la situation de communication, et qui donnerait: بعدها, لا أدري, et si on pousse un peu l'interprétation on pourrait proposer : بعدها, لا أدري ما حدث :

La deuxième solution étant de chercher d'autres formulations de l'énoncé dans la langue source qui lui soient interchangeables sur le plan sémantique afin de s'assurer de la saisie du sens. Ainsi, on pourrait traduire par : بعدها لم أعد أذكر شيئا : ou encore :

بعد ذلك نسيت ما حدث .

2- J'ai encore réfléchi un peu à ces choses, (P19)

و فكرت أيضا بعض الشيء ص16

Le sens de la phrase originale ici est univoque. Même si on traduit en faisant un calque de la structure grammaticale et lexicale du syntagme on peut transmettre le sens de manière assez satisfaisante.

J'ai réfléchi = فكرت / Encore = أيضا	} فكرت أيضا في تلك الأشياء قليلا.
Un peu = بعض الشيء / À = في	
Ces = تلك / Choses = أشياء	

Cependant, la traductrice semble avoir voulu évité de traduire *ces choses*, pour parer la lourdeur ou la répétition du mot شيء. Ainsi, le complément d'objet du verbe à été supprimé, ce qui a changé le sens de

la phrase. La traductrice n'a pas songé à déverbaliser la phrase et à se distancier de la forme au profit du fond.

Notons, que la phrase *J'ai encore réfléchi un peu à ces choses* est suivi par la conjonction *mais* qui marque l'opposition avec ce qui a été dit pour introduire la proposition : *mais j'ai été distrait par une cloche qui sonnait...*

Or, en déverbalisant, on comprend que quand Meursault était encore en train de réfléchir une cloche l'a distrait. Donc, on voit bien que la proposition *j'ai encore réfléchi*, renvoie à une action continue, et par conséquent peut être rendu par *j'étais toujours en train de réfléchir...* ou *tandis que je réfléchissais toujours...* Ainsi, on peut traduire par : **و بقيت أفكر قليلا في تلك الأشياء** ou par,

بينما كنت لا أزال أفكر قليلا في تلك الأشياء...

3- « Bonsoir. » (P51).

"مساء الخير" ص38

Dans la nuit, le vieux Salamano est venu voir Meursault. Les deux hommes (des voisins de palier) ont eu une brève discussion à propos du chien perdu de Salamano, puis le vieux a regardé Meursault en silence, lui a dit *bonsoir* et est rentré chez lui. Ensuite Meursault a entendu le vieux aller et venir, et a deviné que le vieux pleurait... Puis Meursault s'est couché sans dîner. Ce que l'on doit retenir ici, ce sont les circonstances de la situation de communication notamment le moment de l'énonciation, et l'évènement qui suit l'acte de parole : Le vieux dit « bonsoir » et quitte Meursault (dans la nuit).

- **Bonsoir** : 1-interjection- terme par lequel on salue qqn que l'on rencontre ou que l'on quitte.⁹ Or, en traduisant *bonsoir* par "مساء الخير", la traductrice commet un faux-sens qui relève d'un mauvais choix lexical compte tenu de la situation de l'énonciation. Généralement en langue arabe, on utilise مساء الخير lorsqu'on rencontre quelqu'un et طاب مساؤك lorsqu'on le quitte.

Donc, la traductrice aurait du traduire par : طاب مساؤك
Même طابت ليلتك, ou تصبح علي خير, ou encore, ليلة سعيدة seraient tous des possibilités de traduction justes compte tenu du moment de l'énonciation, la nuit.

B- Contre-sens :

A présent on va analyser dans le corpus les écarts de la reproduction du sens relevant du contre-sens. Toujours selon Ladmiral, le contresens est, contrairement au faux-sens, une erreur d'interprétation du texte de départ¹⁰. En d'autres termes, le contre-sens renvoie à une fausse interprétation du texte de départ qui conduit à altérer son sens. Delisle le définit comme : « une faute de traduction qui consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens contraire à celui qu'a voulu exprimer l'auteur ».¹¹ On va illustrer ce type d'erreur à travers les exemples suivants :

⁹ Larousse 2003

¹⁰ Jean-René Ladmiral (1979 : 62) comme cité dans l'article d'André Dussart « Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? » (P.109). Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005, p. 107-119.
<http://id.erudit.org/iderudit/010661ar>.

¹¹ Delisle et al. (1999 : 23) comme cité dans l'article d'André Dussart « Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? » (P.109). Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005, p. 107-119.

Exemples :

1- *On ne s'est pas fait à l'idée que déjà il faut courir derrière le corbillard.* (p14)

فهم لم يخلقوا لفكرة أنه يجب أن يركضوا خلف مركبة الموتى ص12

Meursault se souvient que le concierge lui avait appris qu'il était originaire de Paris. Puis il lui explique qu'à Paris les gens pouvaient rester avec le mort jusqu'à quatre jours, mais que dans ce pays et surtout dans la plaine, la chaleur est telle qu'il faut enterrer le mort très rapidement.

En s'inspirant de l'analyse grammaticale et lexicale prônées par Nida et Taber (voir P.60), on va dans un premier temps faire sortir les deux propositions qui composent cette phrase et comprendre leur sens.

On ne s'est pas fait à l'idée : l'expression *se faire à l'idée* veut dire en langue française : réaliser, s'habituer, s'accoutumer, prendre conscience de, etc.

Force est de constater néanmoins que le complément du verbe est omis, mais on peut comprendre qu'il s'agit de l'évènement de la mort : en déverbalisant on peut paraphraser par:

➤ on ne s'est pas habitué à l'idée qu'une personne soit morte.

Il faut courir derrière le corbillard : il est clair selon le contexte que cette phrase n'est pas entendue dans son sens propre ; on peut l'identifier comme une hyperbole qui exprime l'exagération du fait de devoir enterrer le défunt rapidement. On peut reformuler :

➤ il faut enterrer le mort rapidement.

En liant les deux propositions ainsi reformulées on obtient :

- On ne s'est pas habitué à l'idée qu'une personne soit morte. Il faut enterrer la personne rapidement.

À présent il faut identifier la fonction accomplie par l'adverbe *déjà* précédé de la conjonction *que*, pour comprendre le sens de la phrase entière. *Déjà* exprime une sorte de simultanéité des actions dans les deux propositions (ne pas se faire à l'idée de la mort – l'enterrement du mort). En plus, l'adverbe renforce le sens de la deuxième proposition, en accentuant la rapidité avec laquelle le défunt doit être enterré, et suggère la brièveté de l'intervalle entre la mort et l'enterrement. Ainsi, on comprend que le concierge voulait dire en somme: avant même qu'on ait eu le temps de prendre conscience de la mort, on est pressé d'enterrer le défunt.

Or, la traductrice est passée complètement à côté du sens de la phrase ce qui laisse à croire qu'elle n'a pas pris le temps d'analyser les niveaux lexicaux et grammaticaux de l'énoncé en question. Aussi, elle a commis un contre-sens vu que ni la notion temporelle ni le sens global de la phrase n'ont été rendus :

فهم لم يخلقوا لفكرة أنه يجب أن يركضوا خلف مركبة الموتى

Nous proposons :

فلا يسع للمرء إدراك ما حدث حتى يجد نفسه يجري وراء مركبة الموتى

2-*Je n'avais encore jamais remarqué à quel point les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre. (p16).*

و لم أكن حتى الآن قد لاحظت إلى أي حد يمكن للنساء الهرمات أن يكون لهن بطون ص14

Le sens de la phrase est clair sans qu'on doive recourir au sens contextuel. Pour l'analyser, on va la découper en trois segments qu'on placera en parallèle avec leurs équivalents en langue arabe, afin d'identifier la nature de l'erreur commise par la traductrice.

<i>Je n'avais encore jamais remarqué</i>	⇒	و لم أكن حتى الآن قد لاحظت
<i>À quel point</i>	⇒	إلى أي حد
<i>Les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre.</i>	⇒	يمكن للنساء الهرمات أن يكون لهن بطون

Pour les deux premiers segments, la traductrice a non seulement très bien rendu le sens mais a également restructuré sa phrase et pris une certaine distance par rapport à la structure formelle de l'originale. Cependant pour le troisième segment, on constate bien le contre-sens. Parmi les sens de *ventre*, il signifie aussi : *un léger embonpoint localisé au niveau de l'abdomen*¹². Donc, avoir du ventre ne signifie pas comme la traductrice l'a compris: posséder un ventre (ce qui est absurde), mais avoir un léger embonpoint. On dit en langue arabe : *رجل بطين*¹³ c.-à-d. qu'il a un gros ventre. Ce qui nous permet de reprendre le dernier segment par :

يمكن للنساء المسنات أن يكن بطينات

¹² Encarta 2008.

¹³ المنجد في اللغة و الأعلام، الطبعة الأربعون ، 2003

Ainsi on peut reproduire le sens de la phrase de manière assez satisfaisante en traduisant :

و لم أكن حتى الآن قد لاحظت إلى أي حد يمكن للنساء المسنات أن يكن بطينات

3- *Dites aux hommes qu'ils peuvent aller* (p20).

قل للرجال أن بوسعهم أن يذهبوا ص16

À priori, il n'y a rien à reprocher à cette reproduction. Mais, étant fortement imprégné des consignes dictées par l'équivalence dynamique, notamment la priorité de la consistance contextuelle sur la consistance verbale (voir P.50/63), on se doit de replacer la phrase dans son contexte textuel.

Le lendemain de la veillée, quand Meursault est allé dans le bureau du directeur de l'asile, celui-ci lui demande s'il veut voir sa mère une dernière fois puisque les employés des pompes funèbres étaient arrivés depuis un moment et qu'il allait leur demander de venir fermer la bière. Meursault lui répond par la négative. C'est à ce moment que le directeur appelle un employé de l'asile, Figeac, et l'avise : « *dites aux hommes qu'ils peuvent aller.* »

Ayant replacé la phrase dans son contexte textuel, il apparaît clairement que le sens du verbe *aller* n'est pas entendu dans le sens de *partir* mais dans le sens *d'entamer, commencer, etc.*, comme dans *vas-y, allez-y*. Donc, le directeur voulait en fait que les employés des pompes funèbres aillent fermer la bière. Or, en langue arabe il n'existe pas d'expression avec le verbe ذهب qui exprime le sens de *commencer*. Par conséquent

traduire *qu'ils peuvent aller* par *أن بوسعهم أن يذهبوا* est un contre-sens qui altère le sens de la phrase. On peut traduire simplement par :

أن بوسعهم أن يشرعوا في عملهم.

C- Contresens Grammatical :

On a jugé pertinent de proposer cette rubrique pour distinguer un type de contre-sens où l'erreur d'interprétation relève essentiellement d'une mauvaise appréciation des rapports grammaticaux entre les éléments de la phrase du texte source. Les exemples qui vont suivre illustreront cet écart.

Exemples :

1- *Il avait été écrasé (p56).*

قد سحق ص42

Phrase à la forme passive dont le complément d'agent a été omis. Avant de l'analyser, rappelons que dans la section consacrée aux problèmes relatifs à la structure de la phrase (voir P.70), Nida et Taber nous mettent en garde contre les formes passives notamment quand le sujet réel (complément d'agent) est omis, puisqu'alors on doit l'identifier pour mieux rendre le sens, et si besoin est, transformer la phrase passive à la forme active lors de la traduction. Et pour cause, l'absence du sujet réel dans les formes passives prête souvent à confusion. Le cas de figure ci-dessus est éloquent quant à la confusion que soulève cette absence surtout que la traductrice a traduit par : قد سحق

Pour revenir à notre phrase, *il avait été écrasé*, notons que *il* renvoie au chien du vieux Salamano à propos duquel les policiers lui « *avaient dit, que peut-être, il avait été écrasé* ». Afin d'identifier le complément d'agent, on doit s'interroger sur la nature du sujet réel, qui, selon le contexte, peut être aisément déduit en répondant à la question: par qui le chien avait-il été écrasé ? Certainement par une voiture ou un autre véhicule. Or dans la phrase en arabe قد سحق , il n'est pas évident que le chien ait été écrasé par une voiture d'autant plus que le choix du verbe : سحق n'est pas l'équivalent dynamique de *écraser*, auquel on propose: داس, ou mieux encore : دهسته سيارة: أي داسته و وطنته وطأ شديدا : دهنس¹⁴ :

Ainsi conforté par l'usage du mot دهنس, et suivant les consignes stipulées par l'équivalence dynamique on doit traduire par :

(قد) دهسته سيارة

2-Elle avait mis une robe de toile blanche (p60)

قد لبست ثوبا من الكتان الأبيض ص45

On a ici un autre cas de figure tout aussi intéressant. L'ambiguïté que peut soulever cette phrase vient du fait que le C.O.D (*robe*) et son complément (*toile*) sont tout deux au féminin, et que l'adjectif (*blanche*) qui qualifie le C.O.D est placé après le complément, de sorte qu'on peut comprendre que c'est la toile qui est blanche, ce qui conduit à un contre-sens, puisqu'à notre savoir il n'existe pas une variété de toile qui soit

¹⁴ المنجد في اللغة و الأعلام، الطبعة الأربعون ، 2003

blanche. Or, la traductrice n'a sans doute pas prêté attention à cette subtilité en traduisant : قد لبست ثوبا من الكتان الأبيض:

D'abord il y a lieu de signaler un faux-sens puisque ثوب ne renvoie pas forcément à une robe et il aurait été plus juste de traduire par : فستان. Puis le contre-sens apparaît clairement lorsque la traductrice a rendu défini le qualificatif الكتان qui comme la règle l'exige a transmis "son caractère défini" à l'adjectif (النعته يتبع المنعوت), ce qui enlève toute équivoque quant à l'erreur d'interprétation. Nous proposons de traduire par :

قد لبست فستانا أبيضاً من الكتان.

3- Et un vieillard à l'allure empruntée (p22)

و هو مسن ذو مشية متصنعة ص18

Pour saisir la gravité du contre-sens commis par la traductrice, on doit reprendre tel quel l'extrait d'où on a tiré la phrase.

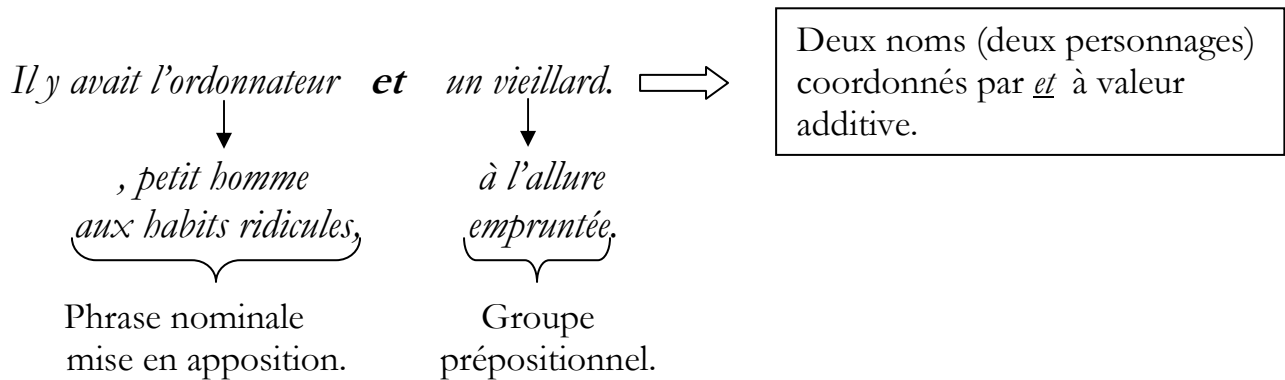
A côté d'elle (la voiture), il y avait l'ordonnateur, petit homme aux habits ridicules, et un vieillard à l'allure empruntée. J'ai compris que c'était M. Pérez.

Il s'agit là, de deux personnages distincts : l'ordonnateur (*petit homme aux habits ridicules*) **et** un vieillard, M. Pérez, (*à l'allure empruntée*).

Mais pour la traductrice M. Pérez et l'ordonnateur sont une seule et même personne, puisqu'elle a traduit ce passage comme suit :

و بالقرب منها، كان يقف المنظم، و هو رجل قصير يرتدي لباساً مضحكاً، و هو مسن ذو مشية متصنعة. و عرفت أنه كان السيد بيريز.

Pour comprendre ce qui a conduit au contre-sens, il convient de découper la phrase en vue de déterminer sa structure de base en écartant les qualificatifs :



Apparemment la confusion est survenue au niveau de la nature du mot *vieillard* qui est un « nom », et que la traductrice a dû prendre pour un « qualificatif » du premier nom *l'ordonnateur*. De ce fait, elle a pensé coordonner deux groupes nominaux à valeur qualificative. Mais le fait est que la première phrase nominale (appositive) commence par un qualificatif *petit* et se rapporte à l'ordonnateur, tandis que la seconde commence par un nom *vieillard* (M. Pérez) qui est suivi par un groupe prépositionnel le qualifiant. Or, la règle stipule qu'on ne peut coordonner que les mots qui sont de même nature et de même fonction grammaticale. Force est de constater au demeurant que la traductrice maîtrise mal les règles grammaticales de la langue source.

Nous proposons comme traduction :

و بالقرب منها، كان يقف المنظم، و هو رجل قصير يرتدي لباسا مضحكا، و إلى جانبه شيخ ذو
مشية متصنعة. فعرفت أنه كان السيد بيريز.

D- Non-sens :

Jean Delisle définit le non-sens comme : « *une faute de traduction qui consiste à attribuer à un segment du texte de départ un sens erroné qui a pour effet d'introduire dans le TA une formulation absurde* »¹⁵. En d'autres termes, le non-sens est une reproduction fautive d'un segment du texte source qui conduit à l'inintelligibilité ou à l'illogisme du segment traduit dans la langue cible. Observons les exemples suivants :

Exemples :

1- *La chair blanche des racines qui s'y mêlaient* (P.26)

و اللحم الجد الأبيض الذي كان يمتزج بها ص20

Ce qui rend cette traduction inintelligible c'est la présence du mot اللحم et l'omission du mot *racines*, de sorte que le lecteur arabe n'arrive pas à comprendre le sens de la phrase. En français par contre le sens est très clair : il y avait des racines blanches qui se mêlaient à la terre couleur de sang. On comprend que c'est sans doute l'utilisation du mot *chair* qui a dérouté la traductrice, et par là le lecteur arabe en lisant اللحم. On propose donc de traduire par : والجذور البيضاء التي كانت تمتزج بها :

¹⁵ Delisle et al. (1999 : 58) comme cité dans l'article d'André Dussart « Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? » (P.114). Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005, (p. 107-119.)

<http://id.erudit.org/iderudit/010661ar>.

2- ...quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger. (p26)

عندما دخل الأوتوبيس عش ضوء مدينة الجزائر ص 20

Il s'agit dans cette phrase d'une métaphore. Meursault compare la ville d'Alger quand elle est éclairée la nuit à un *nid de lumières*. On convient cependant que la phrase est un peu ambiguë et qu'il faut s'y arrêter pour l'analyser dans son contexte et pouvoir ainsi l'interpréter.

D'ailleurs, la traductrice a commis un non-sens (عش ضوء) qui, rappelons-le, est une erreur grave en traduction. Pourtant elle aurait pu occulter "l'expression" *nid de lumières* et traduire simplement par :

عندما دخل الأوتوبيس مدينة الجزائر pour limiter un peu les dégâts.

Cependant, un traducteur rigoureux et méticuleux prendrait sans doute le temps de trouver l'équivalent dynamique à cette métaphore. Nous proposons de traduire par une autre métaphore ou autre figure de style qui se rapporte au même point de comparaison à savoir la lumière, par exemple : عندما ولج الأوتوبيس في أنوار مدينة الجزائر

3- « Une tête d'enterrement » (P.60)

"رأس دفن" 45

Dans l'usage, on dit que quelqu'un a *une tête d'enterrement* quand il a le visage pâle, l'air triste, la mine grise, les yeux cernés, etc., en somme lorsqu'il présente des signes de fatigue qui apparaissent sur son visage.

Traduire une *tête d'enterrement* par رأس دفن est doublement fautive. D'abord, il est à noter que la traductrice n'a pas saisi le rapport synecdochique : *tête/visage* (partie/tout, tout/partie) puisqu'il est clair que

ce n'est pas la *tête* qui présente les signes de fatigue mais le visage. Deuxièmement, il est probant que la traductrice a une connaissance imparfaite du français puisqu'elle ne connaît pas l'idiome *tête d'enterrement* qui est quand même lexicalisé¹⁶, et a traduit mot à mot.

Selon Nida et Taber, on peut procéder de deux façons pour traduire les idiomes: traduire l'idiome par un autre idiome dans la langue cible, ou bien, par une paraphrase qui exprime le sens de l'idiome en question (voir P.69). On peut rendre le sens de cet idiome en attribuant un qualificatif à un visage qui présente les signes physiques de la fatigue¹⁷, ou par une métaphore. Ainsi, on propose de traduire par :

"كالشبح"

E- Les omissions :

Dans cette dernière rubrique, on va aborder l'omission en traduction, qui, comme son sens l'indique, consiste en la suppression d'un ou plusieurs segments sans raisons réelles, altérant à des degrés différents le sens du texte de départ.

Exemples :

¹⁶ L'expression « tête d'enterrement » a une entrée dans le dictionnaire. Par exemple dans le dictionnaire électronique Encarta 2008, on trouve la définition suivante :

Tête d'enterrement locution nominale –féminin (têtes d'enterrement)

- mine particulière lugubre (*familier*)

Ex : *En voilà une tête d'enterrement ! Il s'est passé quelque chose ?*

¹⁷ D'après le contexte on comprend que le sème de tristesse qu'englobe le sens de l'expression *tête d'enterrement* n'est pas très important étant donné que Meursault n'était pas triste ce jour-là mais fatigué.

1-C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis presque plus allé. (p11)

و من أجل ذلك لم أزرها في السنة الماضية أبدا تقريبا ص11

Ayant omis la locution adverbiale *un peu* qui implique dans la phrase la présence d'autres causes qui ont dissuadé Meursault à rendre visite à sa mère, la traductrice a altéré le sens de la phrase. Or, la tâche du traducteur est de restituer le sens dans son intégralité sauf dans le cas où des contraintes d'ordre linguistiques ou morales l'y obligent. Dans le cas ci-dessus la traductrice n'avait aucune raison de supprimer la locution, si ce n'est qu'elle a voulu éviter la lourdeur ; ce qui ne peut pas être considéré comme raison valable. Nous proposons de traduire par :

فقد كان ذلك من بين الأسباب التي جعلتني لم أذهب لزيارتها في السنة الأخيرة أبدا تقريبا

2- C'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (p74)

و كانت أربع ضربات موجزة أطرقها على باب الشقاء. ص55

Pour ce qui est de cet exemple, on peut dire que l'omission n'altère pas beaucoup le sens de la phrase. Toujours est-il que l'omission de la conjonction *comme* pour introduire la comparaison reste inexpliquée. Par conséquent il est plus précis de traduire par :

و كانت كإربع ضربات موجزة أطرقها على باب الشقاء

4.4.2 Analyse de ‘la naturalité’ de l’expression :

Autre principe fondamental pour la traduction vue par l'équivalence dynamique est la naturalité de l'expression, qui représente un enjeu majeur ayant trait à l'acceptabilité des traductions dans la société hôte.

Dans cette mesure, il est primordial de procéder à la ‘naturalisation’ de toutes les étrangetés dues à la nature de la structure formelle du texte de départ en vue de produire un texte naturel au niveau de la formulation aussi bien sur le plan grammatical que lexical. Les exemples qu'on va traiter dans cette section sont des passages relevés dans la traduction qui présentent des maladroites d'expression, ou des étrangetés, mais dont le sens correspond aux passages originaux. On essaiera donc de jauger le degré de ‘naturalité’ de l'expression en langue arabe en signalant là où le recours au littéralisme a attenté au génie de la langue arabe.

Exemples :

1- *Il m'a dit que non (p14)*

فقال لي أن لا (ص13)

Dans cet exemple on constate bien la propension manifeste au transcodage de la part de la traductrice qui ne s'est pas libérée de la structure syntaxique de la langue française en traduisant la conjonction de subordination *que* par أن au détriment du bon usage et de la fluidité de la langue arabe qui n'admet pas une telle construction. Notons que le *que* n'est pas un élément signifiant dans la phrase du point de vue du sens ; sa présence relève simplement d'un choix syntaxique typique de l'idiolecte de l'écrivain. On doit admettre néanmoins que l'utilisation du

que (qui normalement introduit une complétive) marque la distance que l'auteur a voulu imposer entre les propos de Meursault et ceux des autres personnages, pour mieux rester dans le discours rapporté en employant le mot-phrase « non ».

Dans cet état de fait, il serait plus juste en arabe est plus naturel de traduire cette phrase par : فأجابني بلا ou فقال لي لا :

2- Je n'ai pas cru devoir lui refuser l'autorisation (P.21)

و لم أكن أتصور أنني أملك الحق في أن أرفض أمر السماح له (ص17)

Du point de vue grammatical et dans une certaine mesure lexical aussi, la phrase en arabe témoigne d'une grande maladresse. Elle porte notoirement les traces de l'opération traduisante, en ce sens qu'on imaginerait très mal un arabe parler de cette manière. Pour parer à ce type d'étrangetés, l'équivalence dynamique stipule (voir P.53) que le traducteur doit opérer toutes les modifications lexicales et grammaticales nécessaires, et traduire uniquement le sens par une formulation naturelle dans la langue réceptrice.

Remarquons que la phrase originale présente une double négation : une négation grammaticale introduite par *ne...pas*, et une négation sémantique exprimée par le verbe *refuser*. Cela dit, on pourrait traduire cette phrase en éliminant les deux négations comme suit :

و اعتقدت أنه كان من واجبي السماح له \implies j'ai cru devoir l'autoriser

On peut aussi proposer une traduction interprétative :

و لم أستطع رفض طلبه

3- *À travers champs* (P.25)

خلال الحقول (ص20)

Remarquons que dans les deux exemples précédents, le manque de naturel de l'expression est dû à la traduction mot à mot tant au niveau lexical que grammatical. Pour l'exemple ci-dessus, il s'agit d'une inappropriation d'usage. Dans la locution adverbiale *À travers champs*, la locution prépositionnelle *à travers* est généralement traduite par *عبر* plutôt que *خلال* (en français *au cours de*) laquelle est plutôt utilisée en arabe pour exprimer le temps. Il serait plus juste par conséquent et plus naturel de traduire par : *عبر الحقول* ou *وسط الحقول*

4- *J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas de ma faute.* (P.29)

و كانت لي رغبة إلى أن أقول لها إن ذلك لم يكن نتيجة غلطة مني ص22

Pour analyser cet exemple on va séparer les deux propositions de la phrase et les mettre en parallèle avec celles qui leur correspondent en langue arabe :

<i>J'ai eu envie de lui dire</i> ^(p1)	⇒	و كانت لي رغبة إلى أن أقول لها
<i>que ce n'était pas de ma faute</i> ^(p2)	⇒	إن ذلك لم يكن نتيجة غلطة مني

Dans la proposition (p1), la traductrice a traduit mot à mot en reprenant telle quelle la classe grammaticale de chaque mot donnant ainsi une phrase très mal structurée en langue arabe.

Dans la proposition (p2), la traductrice a traduit mot à mot, mais a ajouté le mot *نتيجة* pour être le plus fidèle à la Lettre et rendre le sens du *de* qui exprime ici la cause.

Or, il fallait simplement trouver l'expression qui accomplirait le même sens en langue arabe d'autant que cette manière de dire *ce n'est pas de ma faute* traduit la mentalité singulière de Meursault. On peut traduire littéralement mais "naturellement" par :

و كنت أود أن أقول لها بأنها لم تكن غلطتي

ou par une phrase plus naturelle :

و أردت أن أقول لها ليست غلطتي

5- *J'ai pensé que c'était dimanche* (P.29)

و فكرت بأن اليوم كان يوم أحد ص22

Le contexte énonciatif nous éclaire beaucoup sur la le vrai sens du verbe *j'ai pensé*, qui peut très bien être remplacé par : *je me suis rappelé*, si on se met à la place de Meursault et qu'on s'approprie l'acte de parole. Certes, traduire *j'ai pensé* par فكرت n'est pas tellement fautif, mais à partir du contexte, on comprend que le choix de dire *j'ai pensé* s'inscrit dans le parti pris stylistique adopté par l'auteur (l'écriture blanche) et qui concourt à conférer au personnage un idiolecte propre. Or, ce parti pris est intimement lié au génie de la langue française qui permet un tel usage.

De ce point de vue, nous considérons que traduire *j'ai pensé* par فكرت laisse supposer une mauvaise appréciation de la nature de l'acte de communication et une méconnaissance de la nature de l'acte traductionnel.

La maladresse que présente la phrase en arabe est due à la traduction mot à mot surtout lorsqu'on sait que Meursault dit cette phrase juste après son réveil ce qui appuie l'hypothèse du rappel. D'ailleurs la

traduction anglaise de Stuart Gilbert va largement dans ce sens puisqu'il a traduit cette phrase par : « *I remembered it was a Sunday...* »¹⁸

Le manque de "naturalité" de cette phrase vient donc premièrement de l'usage du verbe **فكر** qui est très inapproprié pour traduire le sens de *se rappeler* et deuxièmement de l'utilisation de **كان** qui rend la phrase très lourde. Nous proposons de traduire cette phrase par :

وتذكرت أن اليوم (يوم) الأحد.

6- Je voulais me préparer des pommes de terre bouillies (p36)

لأنني كنت أود أن أهيب ببطاطا مسلوقة. ص27

On a encore ici un exemple qui traduit un recours quasi systématique à la traduction mot à mot. Pourtant parmi les mots qui correspondent au verbe *préparer* en langue arabe on a : **أعدّ**, **حضّر** qui sont des verbes très courants, et que la traductrice aurait du employer à la place de **هيب** qui est inapproprié en parlant de cuisine. Nous proposons donc :

لأنني كنت أود أن أحضر ببطاطا مسلوقة

Pour rendre la phrase plus naturelle et donner un peu plus de fluidité à la phrase on pourrait, compte tenu du contexte, ajouter à la fin de la phrase : **للعشاء**, qui n'attente pas à la logique du texte :

لأنني كنت أود أن أحضر ببطاطا مسلوقة للعشاء

¹⁸ THE Stranger By ALBERT CAMUS Translated from the French by Stuart Gilbert, VINTAGE BOOKS, 1946 (P.13)

7- « *Monsieur l'agent*, (p48)

"أيها السيد الشرطي، ص36"

Pour cet exemple, le manque de "naturalité" n'est pas causé par le recours au transcodage, mais par l'inadéquation du registre stylistique avec la situation de communication et les paramètres socioculturels de l'énoncé. L'art du roman tient pour beaucoup à la manière dont le portrait psychologique et socioculturel de chaque personnage de l'histoire est dressé. Aussi, en lisant l'Etranger, on se fait une certaine idée sur le personnage de Raymond Sintès (l'auteur de cette phrase) et on sentira d'autant plus l'inadéquation de la phrase : أيها السيد الشرطي، qui est une phrase un peu trop déférente et invraisemblable du point de vue pragmatique. Il est plus naturel et surtout plus pragmatique dans ce cas de traduire par : "سيدي الشرطي"، dans la mesure où l'emploi de l'agent d'interpellation أيها n'est pas du tout nécessaire vu la situation de communication.

8- *Je n'avais pas faim* (p51)

و لم أكن قد جعت ص38

Le manque de naturel dans cet exemple relève d'une sorte d'obstination déplorable de la traductrice à vouloir produire un équivalent formel de l'original au détriment du bon usage de la langue arabe. Force est de constater qu'une telle transposition est inacceptable en arabe du point de vue morphosyntaxique. C'est une phrase très mal structurée, et osera-t-on dire indigne de la richesse de la langue du Coran.

Cependant, on doit comprendre que c'est par souci de produire l'équivalent du temps de l'imparfait (auquel certains manuels de traduction transposent par la combinaison كان + قد, sans tenir compte de la valeur temporelle qu'il accomplit dans les différents contextes qu'il occupe) que la traductrice a utilisé cette forme aussi impropre qu'inutile.

Or, on pourrait très bien traduire cette phrase par :

لم أكن جائعاً، ou لم أكن أحس بالجوع.

9- « D'ailleurs,...il y avait longtemps qu'elle n'avait rien à me dire et qu'elle s'ennuyait toute seule (P.58)

ثم إنها كان قد مضى عليها وقت طويل لم يكن لديها ما تقوله لي بعد وأنها كانت تضجر وحدها
ص43-44

L'exemple qu'on a ici est éloquent quant au manque de "naturalité" au niveau de la formulation. On remarque l'application lourde de la formule كان + قد qui se veut être l'analogon de l'imparfait, la transposition de la locution adverbiale *d'ailleurs* par ثم qui dans certaines constructions peut passer pour son équivalent dynamique, alors que dans d'autres phrases, la construction grammaticale est telle qu'il est très difficile de l'employer. Cependant, on peut très bien le traduire par d'autres moyens plus adéquats à notre construction qui expriment le même sens comme :

ضف إلى ذلك، زيادة على ذلك، فضلا عن ذلك، puisque *d'ailleurs* sert à introduire une remarque annexe qui vient conforter ce qui vient d'être dit.¹⁹

¹⁹ Encarta 2008

Nous proposons pour traduire cette phrase :

زيادة على ذلك فمنذ زمن طويل لم يعد لديها ما تقوله لي و كانت تضجر وحدها

10- *Il m'a dit qu'il avait eu une bagarre avec un type (P.38)*

فقال لي إنه كانت قد حصلت له مشاجرة مع شخص ص 29

Remarquons encore une fois le barbarisme et le manque de naturel de la formulation que provoque la traduction mot à mot. Pourtant le sens de cette phrase est très commun, de plus, la formulation en français ne relève pas d'un usage particulier comme on l'a vu avec d'autres exemples.

Cela dit, on doit placer la phrase dans un contexte pragmatique et suivre la logique linguistique de la langue arabe pour traduire. Ainsi, on peut reprendre le sens de cette phrase avec une formulation naturelle en traduisant : فأخبرني بأنه تشاجر مع أحدهم :

Or, on a essayé de démontrer par cette transposition, que le traduire n'est pas réductible à une opération "unitaire" (au niveau de l'unité), mais implique une transcendance du mot pour se placer sur l'échelle globale du discours.

Le choix de *أخبرني* à la place de *قال لي* et de *أحدهم* à la place de *شخص*, résume bien cette vision, dans la mesure où le refus de la littéralité traduit un parti pris théorique et méthodologique qui s'inscrit dans une perspective pragmatique de l'acte langagier.

4.4.3 Analyse de la reproduction du style :

Pour ce dernier critère de l'analyse de notre corpus, on va adopter une approche systématique, en ce sens qu'on abordera les différentes caractéristiques textuelles et linguistiques qu'on a examinées lors de l'étude de l'écriture blanche dans l'Etranger, mais dans une optique de traduction.

On essaiera donc de jauger la traduction sur la base de « la grille de critères »²⁰ sur lesquels Camus a fondé son écriture. Dans cette perspective, on abordera point par point les aspects qui caractérisent le style dans l'Etranger selon l'ordre suivant :

- 1- Le vocabulaire.
- 2- La syntaxe et le rythme.
- 3- La narration.

²⁰ La pléiade, Albert Camus, Œuvres Complètes, tome I, 1931-1944, Editions Gallimard, 2006. (P.1246)

1- Analyse du vocabulaire :

Rappelons que dans la section (1.4.1) nous avons abordé la question du vocabulaire anémique dans l'Etranger, et on a vu que cette « économie de l'expression »²¹ constitue un choix délibéré de l'auteur.

Ainsi, nous essayerons dans cette rubrique d'illustrer la problématique que soulève cette économie lexicale, et de mesurer le degré de correspondance au niveau des choix lexicaux. Pour ce faire, nous allons :

D'abord, présenter dans un tableau quelques exemples qui illustrent les différents usages du verbe *penser* (33 occurrences/ huit 08 sens différents) avec leurs traductions, en déterminant à chaque fois le sens contextuel qu'il accomplit et en proposant nos traductions là où nous aurons estimé que la traductrice a mal traduit.

Ensuite, examiner les traductions de quelques exemples dont le vocabulaire présente des singularités aux niveaux du registre et de la variété géographique (en l'occurrence le français des algérois à l'époque de la colonisation).

Enfin, traiter de la question du « langage enfantin », notamment la traduction du mot *maman*.

²¹. La pléiade, Albert Camus, Œuvres Complètes, tome I, 1931-1944, Editions Gallimard, 2006. (P.1246)

A- Tableau représentant les différents sens du verbe *penser* :

Extrait original	Sens contextuel	Traduction de A.M Idris	Alternatives
...et <u>que j'ai pensé</u> que j'allais me coucher et... p.26	à l'idée que	...و تفكيري بأني سوف أستلقي... ص20	و لفكرة
Mon patron, tout naturellement, <u>a pensé</u> que j'aurais ainsi quatre jours de vacances... p.27	Il s'est dit	لقد فكر معلمي، بالطبع، أنه سيكون لي أربعة أيام... ص21	و بطبيعة الحال، فقد تبادر إلى ذهن معلمي
<u>J'ai pensé</u> que c'était dimanche... p.29	je me suis rappelé	و فكرت بأن اليوم كان يوم الأحد... ص22	و تذكرت
<u>J'ai pensé</u> que c'était toujours un dimanche de tiré...p.33	je me suis dit	و فكرت أنه كان يوم أحد قد انقضى. ص25	و قلت في نفسي
il voulait savoir <u>ce que je pensais</u> ...p41	quel était mon avis	كان يود أن يعرف رأيي... ص31	
Il m'a demandé <u>si je pensais</u> qu'il y avait de la tromperie ...p41	Je croyais	و سألني إن كنت أعتقد أنه كان هناك خداع... ص31	

...mais je n'y avais pas pensé. p.55	ça ne m'était pas venu à l'esprit	و لكنني لم أكن قد فكرت به... ص 41	و لكن ذلك لم يخطر ببالي
J'ai pensé aux collègues du bureau... p.19	J'ai réfléchi	فكرت بزملاء المكتب... ص 16	

Remarque : il convient de signaler ici que le fait d'utiliser le verbe *penser* comme un verbe "passe-partout" s'inscrit dans une perspective « d'économie de l'expression » qui figure parmi la grille de critères que l'auteur s'est imposée. Or, il est à noter que cet usage ne serait pas admis par le génie de la langue arabe étant donné que le verbe *فكر* ne recouvre pas le même champ sémantique que *penser*. Qui plus est, traduire *penser* par *فكر* contredirait les consignes prônées par l'équivalence dynamique qui donne la priorité à la consistance contextuelle sur la consistance verbale. Dans cette mesure, on a essayé de reproduire le sens contextuel du verbe *penser* en veillant à ce que nos traductions correspondent au registre stylistique de l'original, c.-à-d. : n'utiliser qu'un pan minime du trésor lexical de la langue arabe.

B- Analyse de quelques exemples dont le vocabulaire est singulier :

1- « allez, reste tranquille »

"كفي، وكن هادئاً"

Pour cet exemple, on constate que la traductrice s'est libérée de la structure du message (aller=ذهب) et a su reproduire le sens de ce syntagme. Néanmoins, il est à noter que le registre de langue de cette transposition se situe à un niveau plus élevé que celui de l'original. Dans ce cas, il serait plus judicieux d'utiliser un registre plus familier de l'arabe algérien (vu que l'histoire se passe en Algérie) qui correspond à la fois au sens et à la situation de communication : "هيا، هني روحك" ou une forme plus attestée de l'arabe familier "هذا يكفي الآن"

2- *Ou je vais te mûrir.* »

و إلا أنضجتك"

Il est clair ici que la traductrice n'a pas adopté la même approche puisque sa traduction conduit à un non-sens. On comprend très bien qu'elle a pris le sens du verbe *mûrir* dans son acception de : rendre quelque chose mûr, auquel correspond en arabe : أنضج, sans se soucier du sens qu'il recouvre dans le contexte. Le verbe *mûrir* dans cet exemple a un sens non-attesté, un sens argotique qu'on ne trouve pas dans un dictionnaire générique de langue. Mais d'après le contexte, on peut se rendre compte qu'il veut dire : *donner des coups*, mais dans un registre populaire, cela correspond un peu à : *casser la gueule*. Ainsi, on pourrait traduire en langue arabe académique par : و إلا حطمت وجهك , comme on pourrait opter pour un équivalent dynamique en argot algérien : وإلا نكسّرلك وجهك

3- « *tu m'as manqué, tu m'as manqué. Je vais t'apprendre à me manquer* » (P.47)

"لقد اشتقت إليك، لقد اشتقت إليك، سأعلمك كيف اشتاق إليك" ص37

Comme pour l'exemple précédent, la traductrice a traduit le sens du verbe *manquer* dans son acception la plus courante (sentir l'absence de quelqu'un) par son équivalent en langue arabe اشتاق, ce qui conduit à un non-sens, étant donné que cette traduction est illogique compte tenu du contexte textuel de l'énoncé en question. Le verbe *manquer* signifie entre autre : *se comporter de manière irrespectueuse à l'égard de quelqu'un.*²² (Soutenu).

²² Encarta 2008

L'annotation (soutenu) peut susciter un questionnement d'ordre pragmatique. Cependant, lorsqu'on analyse rigoureusement notre exemple, on s'apercevra qu'il s'agit d'une mutation sémantique²³ du mot (ou encore une dégradation sémantique), du registre soutenu vers le registre populaire, puisqu'on comprend d'après le contexte et la fréquence d'usage du mot dans le roman qu'il s'agit d'un mot courant chez les algérois de l'époque, et qui signifie : manquer de respect (à qqn).

Le sens voulu d'après l'histoire est : tromper, se jouer de, trahir, etc. Ainsi, on propose de traduire la phrase par :

" خدعتيني، خدعتيني، اليوم تندمي على ما فعلتي "

4- « *de fermer sa gueule* » (P.48)

"بأن يسد بوزه" ص36

L'exemple qu'on a ici témoigne de l'adoption d'une approche communicative et dynamique, en ce sens que la traductrice a su exploité les matériaux langagiers du registre familier de la langue arabe en adéquation avec la situation de communication. La connotation péjorative dont est porteuse l'expression «*ferme ta gueule*» est rendue par une autre expression en langue arabe qui accomplit la même fonction tant au niveau dénotatif que connotatif.

On estime par conséquent que c'est une traduction qui répond aux exigences de l'équivalence dynamique.

²³ Ronald W. Langacker, *Language and its structure- some fundamental linguistic concepts*, second edition, Harcourt brace Jovanovich, Inc, 1967 (P.186, 187)

5- « *salut, vieux* » (P.61)

"السلام عليك أيها العزيز" ص46

Contrairement à ce qu'on a vu dans l'exemple précédent, cette traduction signale une parfaite inadéquation entre le registre de langue choisi par la traductrice et celui adopté par l'auteur. Une telle transposition est inadmissible du point de vue pragmatique, socioculturel mais aussi logique, dans la mesure où elle revêt un caractère quasi anachronique. Aussi, il convient d'ajouter que le choix d'adopter un lexique vériste concourt à conférer un aspect naturel (voire P.14/15) aux propos des personnages de l'univers romanesque.

Cela étant, on propose de traduire cette salutation familière par une autre salutation en arabe qui appartient au même registre langagier :
"مرحبا، يا صاح"²⁴

C- Le langage enfantin :

Dans la section (1.4.5) on a mis l'accent sur l'utilisation du mot « tendre et enfantin de *maman* »²⁵, qui est signalée d'ailleurs par Sartre dans son *Explication de l'Etranger*. Nida et Taber de leur part, attirent notre attention quant à la valeur connotative de ce type d'usage, ils disent à ce propos :

*"...words used primarily by children or in addressing children get a connotation of being childish speech."*²⁶

²⁴ Cette traduction est inspirée des sous-titrages en langue arabe des films américains sur les chaînes MBC.

²⁵ Voir à ce propos P.22 et P.26

²⁶ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.92)

« ...les mots utilisés principalement par les enfants où pour s'adresser à des enfants acquièrent la connotation de langage enfantin. » (Notre traduction)

Or, on a constaté que la traductrice n'a pas été sensible à ce choix en traduisant le mot *maman*, du mot très neutre de **أمي**:

Aujourd'hui, maman est morte. (P.9)

اليوم، ماتت أمي. ص9

Alors que si elle avait envisagé ce mot dans sa dimension psychologique, elle aurait été interpellée par « le sentiment curieux » que le mot *maman* évoque et aurait traduit par : **ماما**, qui représente l'équivalent dynamique par excellence de *maman*. (25 occurrences).

2- Analyse de la syntaxe et du rythme :

On a évoqué dans la section (1.4.2) la particularité de la syntaxe dans l'écriture de Camus en soulignant l'utilisation très élevée de la parataxe, qui consiste en la juxtaposition pure des phrases sans mot de liaison pour expliciter le rapport qui les unit²⁷. On a également souligné que la manière saccadée dont Meursault raconte les faits traduit nettement le mécanisme mental qui sous-tend sa perception de la réalité.

À présent, on va analyser quelques exemples caractéristiques de cette syntaxe courte et insulaire en vue d'examiner dans quelle mesure elle a été reproduite en langue arabe.

Exemples :

1- L'asile est à deux kilomètres du village (1). J'ai fait le chemin à pied (2). J'ai voulu voir maman tout de suite (3). Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur (4). Comme il était occupé, j'ai attendu un peu (5). Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau (6). (P.10)

و يبعد المأوى كيلومترين عن القرية، و قد قطعت الطريق مشياً(1). و أردت أن أرى أمي على التو، و لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و لما كان المدير مشغولاً، فقد انتظرت قليلاً: و في هذه الأثناء كلها، تكلم الحاجب(2). ثم رأيت المدير بعد ذلك: و قد استقبلني في مكتبه(3). ص10

L'exemple qu'on a choisi ici est archétypal quant au caractère saccadé et abrupt de la syntaxe dans l'Etranger. Chaque nouvelle donnée est formulée dans une nouvelle phrase (en l'occurrence les phrases 1, 2, 3).

²⁷ Encarta 2008.

On sent bien que Camus a voulu calquer le rythme du parler sur le rythme de l'oral en marquant à chaque fois des pauses - au moyen de points – dans le but de produire l'effet du souvenir et de l'hésitation, lequel ferait ressentir la torpeur de l'esprit de Meursault. En langue arabe, on voit bien que la traductrice a voulu doter son texte (au moyen de : وقد، و) d'articulation pour conduire la narration, et ainsi créer une certaine cohérence dans le récit, qui, à notre avis, annule l'effet recherché par l'auteur. Or, cela contredit les consignes de l'équivalence dynamique (de l'effet), puisque Nida insiste sur la nécessité de préserver la mentalité des personnages :

“...each character must be permitted to have the same kind of individuality and personality as the author himself gave them in the original message...”

« ...le traducteur se doit de préserver l'individualité et la personnalité de chaque personnage telles que conférées par l'auteur dans le message original. »²⁸

De ce point de vue, on considère que pour préserver la mentalité du personnage et reproduire un effet similaire à celui produit par le texte original, on doit impérativement traduire le style saccadé en français par un style saccadé en langue arabe ; c'est-à-dire : utiliser les mêmes constructions paratactiques et elliptiques quand cela est possible.

Dans la traduction qu'on va présenter ci-dessous, on a tenu à préciser qu'on a opéré quelques modifications lexicales et grammaticales

²⁸ Nida dans Lawrence Venuti, *The translation studies reader*, édition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004. (p.139)

qui s'inscrivent dans une perspective de simplicité et d'économie de l'expression :

يبعد المأوى بكيلومترين عن القرية. قطعت المسافة مشياً. كنت أريد أن أرى أمي في الحين، لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و بما أنه كان مشغولاً، انتظرت قليلاً. راح الحاجب يحكي طوال ذلك الوقت، و بعد ذلك قابلت المدير: استقبلني في مكتبه .

2- Le dimanche, j'ai eu de la peine à me réveiller et il a fallu que Marie m'appelle et me secoue. Nous n'avons pas mangé parce que nous voulions nous baigner tôt. Je me sentais, tout à fait vide et j'avais un peu mal à la tête. Ma cigarette avait un goût amer. Marie s'est moquée de moi parce qu'elle disait que j'avais « une tête d'enterrement. » Elle avait mis une robe de toile blanche et lâché ses cheveux. Je lui ai dit qu'elle était belle, elle a ri de plaisir. (P.60)

عانيت يوم الأحد مشقة لأنهض من نومي. حتى وجب على ماري أن تدعوني و تهزني. و (1) لم نأكل لأننا كنا نريد أن نسيح باكراً. و (2) كنت أحسني فارغاً تماماً، و (3) كنت قد شعرت بصداغ خفيف. و (4) كان لسيجارتي طعم مر. و قد سخرت ماري مني لأنها كانت تقول أنه كان لي "رأس دفن". و كانت قد لبست ثوبا من الكتان الأبيض و أسبلت شعرها. و قلت لها إنها كانت جميلة، فضحكت ابتهاجا. ص45

Pour cet exemple, on constate encore une fois que la traductrice cherche à introduire une cohérence et une sorte de fluidité en utilisant la conjonction و, qui tantôt remplit la fonction d'un élément de reprise²⁹ (1 et 2) et tantôt celle de l'addition (3 et 4). Toutefois, elle a essayé de reproduire les phrases hachées et le rythme saccadé de l'original en utilisant des points d'une manière un peu maladroite, en l'occurrence le premier point du paragraphe qui est placé entre deux propositions relié

²⁹ واو الاستئناف: وهي الواو التي يكون ما بعدها مختلفاً عما قبلها في المعنى أو في النوع ولا يشاركه في الإعراب، وتسمى بواو الابتداء أيضاً.

Voir : <http://www.drmosad.com/index171.htm>

par la conjonction³⁰ "حتى". Notons par ailleurs que l'utilisation des points est peu fréquente dans l'écriture romanesque en arabe, sauf pour des effets spéciaux, notamment le monologue intérieur³¹, comme dans ce passage extrait du roman "عمارة يعقوبيان" (L'immeuble Yacoubian) d'Alaa al-Aswani.

"كان يتكلم بهدوء من اتخذ القرار. وكم تندم الآن على أنها طاوخته. لو أنها قاومتها للنهاية. لو أنها غضبت و تركت البيت لكان أذعن لها و عدل عن السفر."³²

Cela dit, pour reproduire le style du paragraphe qu'on a sélectionné, on va adopter une approche pragmatique. En ce sens qu'on ne reprendra pas tel quel l'emploi des points dans le texte français, mais on essaiera d'adapter le rythme de l'original et les constructions paratactiques autant que possible en langue arabe, en tenant compte des deux paramètres suivants :

- La coordination additive (العطف) au moyen de "و", est très appréciée en langue arabe³³.
- L'utilisation de la virgule en langue arabe avec les phrases coordonnées par "و".³⁴

³⁰ حرف عطف.

³¹ La technique du monologue intérieur, aussi appelée « flux de la conscience » (stream of consciousness en anglais) est un procédé narratif ayant pour particularité de suivre les pensées d'un personnage. (Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Monologue_intérieur). Cette technique se rapproche beaucoup à la technique d'écriture de Camus dans l'Etranger, bien qu'il ne l'ait utilisé à proprement dire que dans la Chute. (Voir : [http://en.wikipedia.org/wiki/Stream_of_consciousness_\(narrative_mode\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Stream_of_consciousness_(narrative_mode)))

³² علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، ط4، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2005

³³ Ce postulat n'implique que notre propre point de vue qui s'appuie sur nos lectures de quelques romanciers majeurs de la littérature arabe : Naguib Mahfouz, Toufik El Hakim, El Menfaloti, El Jahiz, etc.

³⁴ Voir : <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article19986>

Ainsi, on propose de traduire par :

يوم الأحد لم أستطع أن أنهض حتى نادتنني ماري و هزتنني. لم نأكل، لأننا كنا نريد أن نسبح باكرا. كنت أحسني فارغا تماما، و(1) كنت أشعر بصداع خفيف، و(2) كان لسيجارتني طعم مر، و(3) قد سخرت مني ماري إذ قالت لي أنني أبدو "كالشبح". كانت ماري قد لبست فستانا أبيض من الكتان وأطلقت شعرها. و قلت لها أنها جميلة ، فضحكت ابتهاجا.

Remarques : les phrases (1, 2, 3) ont été coordonnées conformément à ce qui est de mise en langue arabe. On a jugé que cette transposition serait l'analogon en langue arabe du style saccadé en français. Les modifications lexicales et grammaticales apportées concourent à l'économie de l'expression.

3- Puis nous avons marché et traversé la ville par ses grandes rues. Les femmes étaient belles et (1) j'ai demandé à Marie si elle le remarquait. Elle m'a dit que oui et qu'elle me comprenait. Pendant un moment, nous n'avons plus parlé. Je voulais cependant qu'elle reste avec moi et je lui ai dit que nous pouvions dîner ensemble chez Céleste. Elle en avait bien envie, mais elle avait à faire. Nous étions près de chez moi et (2) je lui ai dit au revoir. (P.55)

ثم مشينا و اجتزنا المدينة من شوارعها الكبيرة. و كانت النساء جميلات، و سألت ماري إن كانت تلاحظ ذلك، فأجابت أن نعم، و أنها كانت تفهمني. و لفترة، انقطعنا عن الحديث؛ غير أنني أردت أن تبقى معي، و قلت لها أننا نستطيع أن نتناول الغداء معا عند سيلست، و كانت شديدة الرغبة في ذلك، و لكن كانت لديها أعمال. و كنا بالقرب من بيتي، فودعتها. ص41

Avant d'aborder cet exemple d'un point de vue traductionnel, il convient en premier lieu de faire le point sur la fonction que remplit la conjonction *et* (1 et 2) dans le texte français, et qui peut prêter à confusion :

- Les femmes étaient belles **et** (1) j'ai demandé à Marie si elle le remarquait.

و كانت النساء جميلات(1)، و سألت ماري إن كانت تلاحظ ذلك (2)،

Il n'y a aucun rapport logique apparent entre la première information et la seconde, si ce n'est la succession au moyen de *et*. La succession est exprimée en langue arabe par la conjonction "و", ce que la traductrice a fait. Or, en langue arabe, la conjonction "و" coordonne uniquement deux mots ou phrases de même fonction grammaticale et ayant en commun une partie du discours (sujet, nom, etc.)³⁵. Donc, syntaxiquement, les deux phrases (1 et 2) ne peuvent pas être coordonnées étant donné que la logique linguistique de la langue arabe ne permet pas la coordination de deux sujets (النساء، ماري) se rapportant à deux verbes différents. On conclut par conséquent que la préposition "و" (حرف) n'accomplit pas dans la phrase arabe la fonction d'addition mais de reprise (الاستئناف), ce qui traduit, à notre sens, la neutralité du *et* dans la phrase française et rend justice à la trivialité qu'implique l'utilisation de la conjonction *et*.

- Nous étions près de chez moi **et** (2) je lui ai dit au revoir.

و كنا بالقرب من بيتي، فودعتها.

Contrairement à la phrase précédente, on a ici un rapport de conséquence introduit au moyen de la conjonction *et*, qui, force est d'admettre, masque pour ainsi dire la relation de cause à effet :

- Nous étions près de chez moi, alors je lui ai dit au revoir.

³⁵ أو العطف: حرف يجمع المتعاطفين تحت حكم واحد، ويعطف اسماً على اسم، و جملة على جملة .

Voir : <http://www.drmosad.com/index171.htm>

On constate que la traductrice a rendu la causalité évidente avec l'emploi de la conjonction "ف" ³⁶, qui introduit dans cette phrase la cause. Cette transposition traduit une adaptation qui tient compte du contexte et des rapports sous-jacents entre les éléments de la construction phrastique.

Il convient de signaler par ailleurs que la traductrice n'a pas respecté le rythme saccadé du texte original. Par conséquent, on va proposer ci-dessous notre traduction, en parallèle avec celle de A. M. Idris, qui sera suivie de commentaires pour rendre compte des modifications grammaticales, lexicales et textuelles opérées. Nous tenons à signaler que les modifications lexicales qui ont trait au sens et à la naturalité de l'expression ne seront pas prises en considération dans les commentaires :

³⁶ الفاء السببية

ثم مشينا و اجتزنا المدينة من شوارعها الكبيرة. **كانت** النساء جميلات، و سألت ماري إن كانت تلاحظ ذلك، فأجابت بنعم، و بأنها تفهمني. و لفترة، انقطعنا عن الحديث. **كنت** أريدها أن تبقى معي رغم ذلك، و قلت لها أننا نستطيع أن نتناول العشاء معا عند سيلست. **كانت** ترغب في ذلك، لكن كان لها شغل. **كنا** بالقرب من بيتي، فودعتها. (Notre traduction)

ثم مشينا و اجتزنا المدينة من شوارعها الكبيرة. **و** كانت النساء جميلات، و سألت ماري إن كانت تلاحظ ذلك، فأجابت أن نعم، و أنها كانت تفهمني. و لفترة، انقطعنا عن الحديث؛ **(1) غير أنني أردت أن تبقى معي (P1)** ، و قلت لها أننا نستطيع أن نتناول الغداء معا عند سيلست، **(2) و كانت شديدة الرغبة في ذلك (P2)** ، **و** لكن كانت لديها أعمال. **و** كنا بالقرب من بيتي، فودعتها. ص41

1- On a omis les prépositions de reprises "و" des débuts de phrases pour conférer au texte un caractère abrupt et fragmenté et produire l'effet du monologue intérieur.

2- On a remplacé le point-virgule(1) et la virgule(2) par des points pour marquer des pauses dans le rythme de la parole et accentuer l'effet du souvenir et de l'hésitation.

3- Nous avons restructuré la phrase (P1) pour suggérer une « énumération en cascade » marquée par la répétition du verbe **كان** (en gras dans notre traduction). Nous avons corrigé la phrase (P2), d'une part pour correspondre plus au sens, et d'autre part pour alléger l'opposition introduite par la locution *par conséquent* dans le texte original (placée au milieu de la phrase).

3- Analyse de la reproduction des procédés narratifs :

Dans la section consacrée à l'étude de la narration dans l'Etranger, on a signalé la tendance à l'enchaînement abrupt des événements et aux ellipses narratives qui concourent à créer une sorte de distanciation entre les propos et leur auteur, et mettent tous les événements, anodins et graves, sur un même plan.

Dans cette section on va illustrer les procédés narratifs les plus caractéristiques de cette narration isolante à travers des exemples relevés dans le texte original avec leurs traductions. On va examiner donc les options traductionnelles adoptées par A. M. Idris dans la transposition des ces procédés, en l'occurrence, les constructions elliptiques et les phrases fragmentées et désordonnée.

Exemples :

1- *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. (P.09)*

اليوم، ماتت أمي. أو ربما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: " الوالدة توفيت. الدفن غدا. احتراماتنا." إن هذا لا يعني شيئاً. ربما كان ذلك أمس. ص09

Signalons d'abord que ce paragraphe est l'incipit du roman, et comme tel, il doit occuper une place de choix pour le traducteur du point de vue de l'équivalence de l'effet. En ce sens qu'il marque le premier

contact du lecteur avec l'œuvre, et répond à trois caractéristiques fondamentales : informer, intéresser et nouer le contrat de lecture.³⁷

À présent, il convient de s'intéresser à ce paragraphe qui fait autant qu'il dit. On l'a classé sous cette rubrique dans la mesure où l'auteur s'en est servi pour dire la mort de la mère. En effet, ce paragraphe est symptomatique de la radicalisation de l'empilement et de l'imbrication des événements. On propose de reformuler ce passage de sorte à aplanir ces imbrications et faire sortir les non-dits :

- Aujourd'hui, j'ai appris que maman était morte. Mais je ne sais pas si c'est aujourd'hui ou hier puisque le télégramme que j'ai reçu de l'asile n'a pas spécifié, ils ont seulement dit : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Donc il se peut qu'elle soit morte hier.

Cette interprétation dévoile bien des éléments de l'histoire qui ont été dissimulés dans le texte original de telle façon à faire penser à une sorte de soliloque intérieur. Dans la traduction cependant cet effet est un peu fragilisé, puisque la traductrice a ajouté des mots de liaison pour assurer un certain déroulement dans la narration, mais a tout de même conservé les éléments tacites. On essaiera ici de restructurer le passage traduit en faisant appel à la technique du monologue intérieur :

³⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>.: (N.B : le lien propose une liste comprenant les incipits les plus célèbres de la littérature universelle, parmi lesquels on retrouve celui de l'Étranger d'Albert Camus)

اليوم، ماتت أمي. أو ربما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: " الوالدة توفيت. الدفن غدا. احتراماتنا. " إن هذا لا يعني شيئا. ربما كان ذلك أمس. ص09

اليوم ماتت ماما. ممكن البارحة، لست أدري. تلقيت برقية من دار العجزة تقول: " توفيت الوالدة، الدفن غدا، تعازينا الخالصة". هذا لا يدلّ على شيء، ربما كان ذلك البارحة.

(Notre traduction)

Mis à part les modifications lexicales apportées (أمس/البارحة، أمي/ماما، أو) la technique que nous avons adoptée pour la restructuration de ce passage consiste en la suppression de tous les mots de liaison de sorte à donner l'impression d'un monologue intérieur. On estime qu'il est primordial de reproduire l'effet que suscite ce passage, à savoir celui de l'étrangeté. Or, on voit bien que la traductrice a voulu à tout prix étouffer cette étrangeté énonciative par l'ajout de mots d'articulation ou d'éclaircissement. Selon les trois fondements de l'équivalence dynamique, cette traduction ne répond pas aux principes de l'effet et de la "naturalité" de l'expression.

2- Le soir, Marie avait tout oublié. (1)Le film était drôle par moments et puis vraiment trop bête. (2) Elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins. Vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal. (3)En sortant, elle est venue chez moi. (P.29)

و في المساء، كانت ماري قد نسيت كل شيء. [كان الفيلم مضحكا في بعض الأحيان، ثم إنه كان في الواقع بليدا أكثر مما ينبغي]. و كانت ساقها بلصق ساقِي. و كنت ألامس نهديها. و قبل نهاية الحفلة، قبلتا، و لكن قبلة سيئة. و عندما خرجنا أتت إلى شقتي. ص22

Pour cet exemple, les ellipses narratives sont très claires. On constate que la traductrice a bien respecté ces ellipses, en ce sens qu'elle n'a pas

ajouté de mots ou expressions pour introduire des explications circonstanciées spatiales ou temporelles, notamment pour les phrases (1, 2, 3). Cependant, l'utilisation de la préposition de reprise "و" détruit un peu le caractère isolant et elliptique de la narration surtout au début du paragraphe :

وفي المساء.

Par ailleurs, on remarque le recours à la formule **قد+كان** pour traduire le plus que parfait, ce qui va à l'encontre du choix de Camus quant au temps de son récit. Rappelons que Camus a utilisé le présent et le passé composé (accessoirement le plus que parfait, et l'imparfait) pour justement conférer un naturel, une fraîcheur, et une insouciance stylistique aux paroles de Meursault. Or, en traduisant par كانت ماري قد نسيت, la traductrice a introduit une contrainte grammaticale qui porte atteinte à la personnalité de Meursault, d'autant que si en traduit par la forme plus naturelle: **نسيت ماري**, cela ne nuit aucunement à la logique temporelle du texte.

En outre, il convient de signaler la maladresse dans l'expression qui, force est d'admettre, ne tient pas compte de la concision dont est marquée le texte original, en l'occurrence la phrase entre crochets. Pour investir toutes les remarques qu'on a faites ici, on va proposer notre traduction :

في المساء، نسيت ماري كل شيء. كان الفيلم مضحكا في بعض الأحيان، و سخيفا في معظمها. كانت ساق ماري بلصق ساقى وكنت ألامس نهديها. قبل نهاية العرض، قبلتها، لكن قبلة سيئة. عندما خرجنا، أتت إلى شقتي.

3- La garde est entrée à ce moment. Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière. (P.15)

و دخلت الممرضة في تلك الأثناء. و كان الليل قد هبط فجأة و بسرعة، كان الليل يتكاثف فوق الزجاج و فتح البواب زر الكهرباء فبهرت بدفقات النور المفاجئة، ص13

L'emplacement de la locution temporelle *à ce moment*, est significatif quant au parti pris technique dans l'écriture. En temps normal, la locution devrait précéder la proposition (S+V) pour signaler un changement de situation. Or, on a souligné auparavant que l'utilisation de ces locutions sert juste à donner à la phrase une certaine continuité narrative que le passé composé ne crée pas à lui seul (voir P.21). Dans ce cas, c'est le passé simple qui est utilisé, puisqu'il est le temps favori de la narration et de l'enchaînement (la garde entra à ce moment). Mais le fait est que l'utilisation du passé simple contredirait « les consignes de rigueurs » que l'écrivain s'est imposées.

La traduction de la phrase soulignée dans le texte source : *و دخلت* و دخلت الممرضة في تلك الأثناء, témoigne d'une belle contradiction. D'une part on remarque l'utilisation de la préposition de reprise "و" pour créer un enchaînement cohérent, et d'autre part on voit que la traductrice a respecté l'emplacement de la locution adverbiale, laquelle, à notre sens, pourrait créer le déroulement à elle seule, placée au début de la phrase. On conclut par conséquent que la traductrice a traduit littéralement en suivant scrupuleusement l'ordre des mots sans se poser de questions

quant à leur fonction dans le texte de départ. Or, il fallait juste enlever la préposition *و* pour préserver l'enchaînement abrupt.

Pour ce qui est du reste du texte, on s'aperçoit qu'en effet il n'y a pas de narration. Et ceci est d'autant plus évident si on sépare les phrases :

Le soir était tombé brusquement.

Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière.

Le concierge a tourné le commutateur (et).

J'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.

On voit bien l'imbrication et l'empilement poussés à l'extrême ; Meursault fait la somme de ce qui s'est passé en juxtaposant des phrases déclaratives. D'ailleurs la traductrice a été complètement déroutée par cette imbrication puisqu'elle a commis des erreurs de sens (فجأة و بسرعة), alors que la locution adverbiale *très vite* est portée sur le fait que la nuit s'était épaissie.

On estime que pour cet exemple l'empilement est tel qu'il faudra utiliser des circonstants au risque de produire un style totalement non fonctionnel en arabe. On propose de traduire par :

دخلت الممرضة في تلك الأثناء. كان الليل قد
هبط فجأة، و كانت الظلمة قد تكاثفت بسرعة
كبيرة فوق السقف الزجاجي. و عندما فتح
البواب زر الكهرباء بهرت بتدفقات النور
المفاجئة.
(Notre traduction)

و دخلت الممرضة في تلك الأثناء. و كان الليل
قد هبط فجأة و بسرعة، كان الليل يتكاثف فوق
الزجاج و فتح البواب زر الكهرباء فبهرت
بتدفقات النور المفاجئة. ص13

4- *J'ai bien travaillé toute la semaine, Raymond est venu et m'a dit qu'il avait envoyé la lettre. Je suis allé au cinéma deux fois avec Emanuel qui ne comprend toujours pas ce qui se passe sur l'écran. Il faut alors lui donner des explications. Hier, c'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus. (P.45)*

عملت كثيرا طوال الأسبوع، و أقبل ريمون يقول لي إنه كان قد أرسل الرسالة. و ذهبت إلى السينما مرتين مع إيمانويل الذي لم يكن يفهم دائما ما يجري على الشاشة، و كان عليّ أن أقدم له إيضاحات. و كان أمس يوم السبت، و قد أتت ماري كما كنا قد اتفقنا. ص34

Le caractère isolant et elliptique de la narration trouve son ultime application dans cet exemple. Meursault résume ici tout ce qu'il a fait pendant la semaine, et conclut en racontant ce qu'il a fait le premier jour du week-end. Cependant, puisqu'il y a un décalage temporel entre les évènements, il devient plus facile de les raconter au moyen d'une énumération, contrairement à l'exemple précédent. Remarquons encore une fois l'usage inadéquat des prépositions de reprises "و" qui annule l'effet de l'enchaînement abrupt des évènements surtout dans une énumération en cascade. En outre, il convient de remettre l'accent sur l'inutilité de l'utilisation de la formule **كان+قد** et la lourdeur qu'elle crée. De surcroît, les différentes valeurs temporelles du passé en langue arabe **بأنه بعث / إنه كان قد أرسل الرسالة** : **(الماضي)** sont comprises à travers le contexte **الرسالة**, et il n'est nul besoin de mettre l'accent sur l'antériorité de tel ou tel évènement. On propose de traduire ce passage par :

عملت بجدّ طوال الأسبوع، وقد جاءني ريمون و أخبرني بأنه بعث الرسالة. ذهبت مرتين إلى السينما مع إيمانويل الذي لا زال لا يفهم ما يجري على الشاشة حتى أشرح له. كان البارحة يوم السبت، و قد جاءتني ماري كما اتفقنا.

4.5 Conclusion du chapitre :

Fortement imprégné des principes prônés par l'équivalence dynamique, on a essayé dans ce chapitre d'apprécier sur différents plans la traduction de A. M. Idris.

En effet, on a senti que la traductrice ne s'était pas pour ainsi dire abreuvée d'une approche traductologique digne de ce nom pour traduire. Les exemples qu'on a traités dans cette partie pratique témoignent d'un recours presque systématique au transcodage, ce qui explique les expressions guindées, les fautes de traductions et la perte considérable des effets stylistiques de l'écriture blanche. De ce fait, on peut parler ici d'une trahison du texte original, puisque la traductrice n'a pas convenablement reproduit l'univers absurde et la personnalité singulière de Meursault qui tient pour beaucoup à son idiolecte.

Paradoxalement, on a noté que, sur le plan lexical, la traduction mot à mot a servi dans une certaine mesure à reproduire le caractère restreint et anémique du vocabulaire. Mis à part quelques maladroites de choix lexical ayant trait au sens et à l'appropriation d'usage, il faut reconnaître que A. M. Idris a conservé le vocabulaire anémique de Camus. En lisant la traduction en langue arabe, on retrouve la même insouciance rhétorique marquée par l'usage d'un vocabulaire très simple. Cependant, certains écarts enregistrés au niveau du lexique rendent évidente l'inefficacité d'une telle procédure, notamment pour ce qui est des registres de langues.

Par ailleurs, il faut noter que le recours à la traduction mot à mot engendre inéluctablement un style guindé qui, ici, témoigne d'une grande maladresse au niveau de l'expression. Aussi, on a tenté, à travers les traductions qu'on a proposées, de remédier à ce problème de "naturalité" en se mettant un peu plus à l'écoute de la langue cible. Et, faisant nôtres les opinions de Venuti et de Cyril Aslanov quant à la transposition des effets stylistiques de l'écriture blanche dans *l'Etranger*, on a proposé un équivalent dynamique du style dépouillé et saccadé de Camus en langue arabe conformément aux consignes de Nida. Il faut croire que notre tâche n'a pas été des plus aisées car il nous a fallu effectuer plusieurs lectures connexes qui nous ont servi de référence en termes de technique d'écriture romanesque, notamment celle du monologue intérieur.

En définitive, on osera dire que du point de vue de l'équivalence dynamique, la traduction de A. M. Idris a bien failli à sa tâche, en ce sens qu'elle a trahit l'intention de l'auteur qui a entrepris de donner un ton unique pour un personnage unique qui mène une vie livrer à l'absurde.

Conclusion générale

L'objet de cette recherche a été en partie d'attirer l'attention sur le problème du style dans *l'Étranger* et son interdépendance avec la signification et le thème du roman : l'absurde. Comment évoquer le sentiment d'absurdité, dans l'acception philosophique du terme, chez le personnage de son roman si ce n'est de le faire parler de manière à laisser supposer son indifférence au monde ? Ce tour de force est réalisé grâce au génie de Camus qui a su doter son personnage d'un langage trivial qui ne se permet pas les encombrements rhétoriques et ne se complait pas dans les constructions grammaticales compliquées. Meursault nous raconte son histoire telle qu'il la conçoit, d'un ton neutre, d'une voix blanche, en ce sens qu'il ne cherche aucunement à s'expliquer ou à diluer ces propos par des mots forts, ou un ton grave pour nous rallier à sa cause. Camus a donc cédé sa plume à Meursault pour qu'il nous relate la stricte vérité de ce qui lui est arrivé. Cette vérité se traduit au moyen de mots et de constructions phrastiques que Camus a investis pour donner l'illusion que c'est Meursault qui en est l'auteur. Ce Meursault, étranger au monde et à lui-même, ne peut que parler d'une manière tout aussi étrangère, voire étrange. On comprend mieux ainsi le parti pris stylistique adopté par Camus dans l'écriture de son œuvre : « ...son vocabulaire singulièrement restreint et constamment concret s'accordait parfaitement

avec l'extrême monotonie de sa syntaxe, étant d'une étendue très limitée, plat et incolore, sans effets expressifs ni résonances évocatrices »³⁸

Lorsqu'on réalise enfin que l'écriture blanche et la personnalité de Meursault vont de concert, il nous incombe en tant que traducteur de restituer cette symbiose de manière fonctionnelle et pragmatique. Quelque soit la langue vers laquelle on traduit, le langage de Meursault, miroir de sa personnalité, doit impérativement répondre de façon fonctionnelle et dynamique à « la grille de critères » que Camus s'est imposée.

En ce sens, œuvrer à reproduire l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue source au niveau du sens et du style³⁹ semble être la démarche théorique la plus appropriée. Bien que fortement critiqué, notamment par Gentzler⁴⁰, Nida est le premier à avoir pointé le doigt sur la question du style et les valeurs connotatives dont il est porteur. Mieux encore, Nida préconise une classification des traits stylistiques qui caractérisent le texte à traduire (il va jusqu'à proposer l'implication d'un styliste⁴¹) afin de mieux comprendre son interdépendance avec le sens. Par conséquent, sa reproduction devient de fait plus évidente, plus impérative, et surtout plus pragmatique. Les exemples qu'on a traités dans la partie pratique témoignent de la perte considérable des effets

³⁸ Brian T. Fitch, *L'Étranger d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures)* éditions Librairie Larousse, 1972. (P 120)

³⁹ Définition de la traduction selon Nida. (Voir page 44)

⁴⁰ في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة إدوين غينتسلر، ترجمة د. سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2007

⁴¹ Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, E.J. Brill, LEIDEN, 1982. (P.33)

stylistiques de l'original. Cela engendre immédiatement l'altération de la personnalité du personnage, en l'occurrence celle de Meursault, qu'on retrouve plus prolixe, donc moins taciturne, et plus enclin à la coordination des faits, donc moins absurde.

Il est à préciser que l'objet ici n'est pas à proprement dire de défendre la théorie de Nida, mais de démontrer son applicabilité dans la traduction des œuvres littéraires, notamment celles dont le style est responsable d'un effet considérable sur le lecteur. « La stylisation reste pourtant incarnée, en ce sens qu'elle est inséparable de la voix narrative. C'est pourquoi l'Etranger est surtout une voix qui nous accompagne. Cette voix est ressentie par le lecteur comme essentiellement "autre" et sa fréquentation provoque chez celui-ci des remous affectifs qui le troublent... »⁴².

Pour proposer un équivalent dynamique de l'écriture blanche en langue arabe, autrement dit l'effet qu'elle produit, on a fait notre grille de critères relative à la monotonie et le minimalisme du style. Il faut reconnaître par ailleurs, que notre entreprise a été fortement confortée par les (innombrables) critiques littéraires sur l'Etranger, qui nous ont été d'une aide précieuse pour saisir le caractère métaphysique de son style. À cet égard, il convient et à juste titre de souligner l'importance qui doit être accordée aux ouvrages de critique pour la traduction littéraire, et surtout au choix de la démarche traductologique à adopter.

⁴² Brian T.Fitch, L'Etranger d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures) éditions Librairie Larousse, 1972. (P 154)

En substance, ce travail nous a permis de consolider nos connaissances en traductologie, d'éveiller notre sens de la recherche scientifique, de développer une stratégie de travail rigoureuse, et par là même, de mieux prendre conscience des enjeux de la traduction.

Enfin, on espère avoir honoré la prétention de ce modeste travail, et avoir ouvert la voie à de nouvelles pistes d'investigation dans ce vaste domaine, qu'est la traduction.

Résumés

En langues arabe et anglaise

ملخص

يعد الأسلوب في الترجمة كما في الكتابة الأدبية عنصرا بالغ الأهمية إذ يقتضي العناية الكبرى حتى يكون نسيجه منسجما و متلائما مع الموضوع الذي يدور حوله النص. بناءً على هذا الإقرار، أثارنا العكوف في بحثنا هذا على مسألة الأسلوب في رواية الغريب، التي أسالت و لا تزال تُسئل كثيرا من الحبر من قِبَل النقاد و المختصين و الباحثين في ميدان الأدب. و لما كانت نظرية التكافؤ الدينامي لنايدا تضع الأسلوب في مقام خاص، ارتأينا إقترح مكافئ دينامي باللغة العربية للكتابة البيضاء في رواية الغريب لألبير كامو.

تناولنا في **الفصل الأول** من هذا البحث الخصوصية الأسلوبية في رواية الغريب، التي أطلق عليها رولان بارت آنذاك تسمية الكتابة البيضاء. ففي نظر بارت، أحدثت الكتابة في رواية الغريب قطيعة مع الظواهر الأدبية المعروفة و المألوفة، إذ أنها تقوم على رفض التنميق و إنكار الأدب، و على حد تعبير بارت فهي تمثل أسلوب الغياب الذي يكاد يكون غيابا مثاليا للأسلوب .

إن الكتابة البيضاء لا تكثر بالتعابير البلاغية و الصيغ المنمقة و لا تهتم بكل ما هو تحسين و تزيين، فهي كتابة صُنعت لكي تقول و تفعل من خلال صراحتها و طبيعتها و ليس عن طريق أدبيتها أو جمالها.

لقد أوضحنا في هذا الفصل أن ألبير كامى قد صنع كتابة تتناسب على أكمل وجه مع موضوع روايته: اللامعقول. فقد صورّ كامى في كتابه شخصية مبهمة، ميرسو، الذي لا يؤمن بالبعد الميتافيزيقي للوجود و يبدو أكثر انجذابا بمظهره الواقعي الملموس. و من ثم فإن ميرسو هذا، الغريب على العالم و حتى على نفسه، لا بد من أن يتكلم بشكل غريب أيضا.

إن عبقرية كامى قد انجلت في هذه الرواية الرائعة من خلال التناسب و التلازم اللذين تمكن الكاتب من خلقهما بين الكلام و الخلفية السيكولوجية لشخصيته الروائية. إذ عبّر أحد النقاد عن هذا التناسب عندما قال أن كامى تمكن من ابتكار "كلام غريب لشخصية غريبة".

لقد ارتأينا في دراستنا التركيز على الملامح اللغوية للكتابة البيضاء في النص. فقمنا بدراسة ما يميزها من الخصائص اللغوية على مستويات عديدة؛ تطرقنا أولا إلى معاينة الألفاظ و المفردات ثم المستويين التركيبي و السردي و أخيرا الإيقاع. و خصصنا مبحثا لمعالجة قضية الكلام الصبياني على حدى.

1- ألفاظ جد محدودة:

إن القارئ لرواية الغريب يُصدم مباشرة بالبساطة المحيِّرة للألفاظ. و تجدر الإشارة هنا إلى أن كامى قد حاول أن يهب شخصيته الروائية شيئا من الطبيعية و العفوية من خلال الاختصار و الاقتصاد في التعبير. و

يتجلى هذا النزوع لقول ما قلّ و دلّ في النص عن طريق استعمالات متعددة لبعض المفردات في مقامات عدة بحيث تكتسي دلالات متنوعة. فضلا عن ذلك، فإن كامي قد حاول استخدام لهجة الجزائريين العاصميين بكل ما لها من خصوصيات، و ذلك باستعماله لبعض تعابير اللغة المنطوقة:

"je vais te mûrir", "tu m'as manqué"...

و هذا ما يجعل الأمور تتعقد بالنسبة للمترجم.

2- تراكيب نحوية مفككة:

إن الجمل في رواية الغريب قصيرة بشكل مثير للدهشة، و تراكيبها مبسطة إلى أبعد حد، بحيث نجد عددا كبيرا من الجمل لا تتعدى تراكيبها مستوى فعل-فاعل-مفعول به:

« Aujourd'hui maman est morte. » (P.9) ; « J'ai pris l'autobus à deux heures »(P.9); « je suis entré » (p.12) ; « j'ai bu » (p.15).

و من المهم الإشارة في هذا الصدد إلى أن هذا الاختصار و التبسيط يُمثلان الطابع الخاص بالكتابة البيضاء و مفادهما أن يُترجما بوضوح العقلية "الشاذة" لبطل الرواية و عالمه اللامعقول.

3- سرد عازل:

يتميز السرد في رواية الغريب بإيجاز و إضمار كبيرين، و تتجلى هذه الميزة من خلال الاستخدام شبه الدائم للأسلوب المتنافر و الصيغ المتقطعة، الأمر الذي يعكس اللامبالاة التي يبدو أن ميرسو-الراوي يشعر بها تجاه حياته و الأحداث التي يعيشها. و قد صرّح الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر في كتابه *Explication de l'Etranger*، بأن كامي قد استخدم الماضي المركب في كتابة قصته من أجل أن يزيد من حدة عزلة الجمل.

4- إيقاع منقطع:

لا شك أن أول ميزة تثير استغراب قارئ رواية الغريب هي الاستعمال الكثير للنقاط. إنّ هذا الاستعمال غير العادي يخلق إيقاعا في النص يختلف كل الاختلاف عن الانتظام المنشود غالبا في اللغة المكتوبة. في الواقع، نحس بأن نَفَس الجملة قد اكتسى إيقاع اللغة المنطوقة، إذ يشعر القارئ بتردد مستمر للمتكلم.

5- كلام صبياني:

لقد أشار العديد من النقاد إلى السلوك الصبياني لميرسو الذي يستعمل دائما الكلمة الحنونة و الصبيانية لـ"ماما" عندما يتكلم عن أمه. و على حد تعبير كامي نفسه، يدل هذا الاستعمال على الإحساس الغريب الذي يشعر به الولد تجاه أمه و يمثل كل حنانه.

عندما ندرك بأنه ثمة علاقة تلازم وطيدة تربط الكتابة البيضاء بالخلفية السيكلوجية لميرسو، يتحتم علينا نحن المترجمون أن نعيد خلق هذا الإتحاد الوثيق بطريقة عملية و براغماتية.

بعدها تناولنا خصوصيات الكتابة البيضاء في رواية الغريب و أخذنا بعين الاعتبار الوقع الذي من شأنها أن تحدثه في نفس القارئ، أقدمنا على عرض ما خلصت له التجربتان الترجميتان اللتان تمتا في اللغتين الإنجليزية و العبرية، و اللتان علّق عليهما على التوالي عالم الترجمة لورنس فينوتي و سيريل أسلانوف، أستاذ الأدب بجامعة تل أبيب. لقد استفدنا من ملاحظتهما فيما يخص الإشكالية التي تطرحها هذه الخصوصية الكتابية من وجهة نظر ترجمية، وأدركنا الأهمية الكبيرة التي يجب أن تولى لها، خاصة و أن لها علاقة مباشرة بمعنى الرواية ككل.

يظن كل من فينوتي و أسلانوف بأنه يجب حتما نقل التأثيرات الأسلوبية التي تؤديها الكتابة البيضاء بغرض الوفاء لمقصودية الكاتب، و أنه لا بد من اعتماد مقاربة ديناميكية و تواصلية في ترجمة مثل هذه الخصوصية.

أما الفصل الثاني من بحثنا فخصصناه لمناقشة التكافؤ كمفهوم محوري في نظرية الترجمة، و استظهرنا الأنواع التي تم تمييزها في هذا المجال. قمنا أولاً بعرض الجدل الذي دار حول هذا المفهوم، الذي ظهر

في منتصف الستينات من القرن الماضي، على اعتبار أنه العنصر المعرّف للترجمة. فالعديد من المنظرين ينطلقون في تصوّرهم لعملية الترجمة من مبدأ التكافؤ على غرار جاكوبسون، و كاتفورد، و نايدا، و نيومارك و غيرهم.

يرى أنتوني بيم بأن مفهوم التكافؤ يشوبه الغموض و اللبس، و يحتاج إلى الإيضاح. و يذهب بيم في حجاجه إلى أنه ما دام التكافؤ يعرف الترجمة المثالية، فلا بد من تعريف أو إعادة تعريف التكافؤ المثالي.

إن عدم ثبوت هذا المفهوم قد مهّد الطريق لظهور أنواع عديدة من التكافؤ، و لقد رأينا أن نعرض باختصار ما تسنى لنا أن نجده من أنواع، من بينها: التكافؤ الدلالي، و التكافؤ الشكلي، و التكافؤ الأسلوبي، و التكافؤ البراغماتي، و التكافؤ الديناميكي و ما إلى ذلك من الأنواع التي أنت بها مختلف مدارس الترجمة.

يجدر التنويه هنا بأن الجدوى من وراء هذا الفصل هي تسليط الضوء على مفهوم التكافؤ في الدراسات الترجمية و كذلك الأنواع السائدة في هذا النطاق، لكن الهدف الرئيسي هو التوطئة لمعاودة النظر في نظرية التكافؤ الديناميكي لنايدا التي خصصنا لها الفصل الموالي من البحث.

لقد كرّسنا الفصل الثالث للإحاطة بما جاءت به نظرية التكافؤ الديناميكي التي تُنعت أيضا بـ "نظرية التكافؤ في التأثير"، و هي نظرية في الدراسات الترجمية أسسها الأمريكي يوجين نايدا، الذي يذهب في

تصوّره إلى أن التكافؤ بين النص الأصلي و ترجمته يجب أن يتم على مستوى التأثير أو الوقع. و بتعبير آخر، يجب أن تكون استجابة قارئ النص المترجم تماثل إلى أبعد حدّ استجابة قارئ النص الأصلي.

يعرّف نايدا الفعل الترجمي على أنه عملية "تتمثل في نقل المكافئ الطبيعي الأقرب من رسالة اللغة المصدر بلغة المتلقي ، أولا على المستوى الدلالي، و ثانيا على المستوى الأسلوبي".

إن هذا التعريف ولو أنه يبدو بسيطا من الوهلة الأولى يستحق في الحقيقة كل انتباهنا، لأن نايدا يضع من خلاله الأسس الثلاثة التي يبني عليها نظريته:

(1)- نقل معنى الرسالة (المكافئ الأقرب من رسالة اللغة المصدر على المستوى الدلالي)

(2)- طبيعية التعبير (المكافئ الطبيعي)

(3)- نقل الأسلوب (المكافئ الأقرب على المستوى الأسلوبي)

تمثل هذه المستويات الثلاثة المقومات الرئيسية من أجل نقل مكافئ في التأثير، و لقد جعلناها الأسس الإبستمولوجية لنظرية نايدا ووقفنا عند كل واحد منها لكي نشرحه و نبين أهميته حسب تصوّر نايدا.

(1)- نقل معنى الرسالة:

تولي الترجمة المتوجهة نحو التكافؤ الديناميكي الأولوية للمعنى على المبنى الشكلي للرسالة. و من هذا المنطلق، من شأن المترجم أن يقوم بكل التغييرات اللفظية و النحوية التي يراها لازمة، حتى و لو كانت

تغييرات جذرية، في سبيل نقل فحوى النص. و بطبيعة الحال، إن أمكنه أن ينقل معنى الرسالة باللغة الهدف في شكل يشبه شكل رسالة اللغة المصدر فقد أدرك مراده على الوجه المطلوب.

(2)- طبيعية التعبير:

المراد بطبيعية التعبير، هو عدم وجود أي أثر للغرابة، لأن لغة الترجمة لا بد أن تكون نقية فصيحة طبيعية، خالية من الشوائب و التعابير الركيكة الناجمة عن عملية النقل و التي يرجع أصلها إلى المبنى الشكلي للغة المصدر.

(3)- نقل الأسلوب:

كون الأسلوب يحمل دلالة غاية في الأهمية، يجب أن يعاد نقله بطريقة عملية، بحيث تكون استجابة المتلقي له في اللغة الهدف مماثلة إلى أعلى درجة لاستجابة المتلقي في اللغة المصدر.

بعدما تناولنا الأسس التي تقوم عليها الترجمة عن طريق مفهوم التكافؤ الديناميكي، انتقلنا إلى معاينة المحطات المدرجة في هذه المقاربة ألا و هي:

1- تحليل النص، 2- النقل، و أخيرا 3- إعادة البناء.

- تحليل النص: هناك مستويان يجب أن يأخذا بعين الاعتبار في هذه الخطوة: المستوى النحوي، و المستوى اللفظي. يركز المستوى الأول على العلاقات النحوية و التركيبية التي تكمن بين عناصر أية

بنية لغوية. و قد قام نايدا و تابر في هذا النطاق بتطويع النظرية اللسانية للنحو التحويلي لتشومسكي قصد فحص النص المراد ترجمته، و ذهبوا في تطويعهم إلى اقتراح عكس عملية التحويل (التحويل الارتدادي) بغرض اختزال البنى السطحية إلى بنى نووية، لأن التعامل مع هذه الأخيرة يكون أيسر.

أما المستوى الثاني من التحليل فيركز على القيم الدلالية للكلمات و العوامل التي تساهم في عدم ثبوتها، لاسيما السياق. يقترح نايدا و تابر هنا التمييز بين ثلاث ظواهر دلالية كما يلي: المعنى السياقي، و المعنى المرجعي، و المعنى الدلالي.

• النقل: يؤكد نايدا و تابر بأن عملية النقل تتم في عقل المترجم، بمعنى آخر، يجب على المترجم أن يفكر في كل الإستراتيجيات التي يجب وضعها من أجل نقل المادة المحللة إلى اللغة الهدف. و من ثم، يجب أن يتدبر كل الحلول للمشاكل التي يمكنه أن يصادفها و المتعلقة بالمبنى الشكلي أو الدلالي للرسالة.

• إعادة البناء: تمثل آخر نقطة تطرقنا إليها في هذا الفصل. فعند هذه المرحلة من العملية، يعاد بناء المادة المنقولة بحيث تكون النتيجة رسالة نهائية مقبولة تماما في اللغة الهدف. و يتعين على المترجم هنا أن يأخذ بعين الاعتبار عدّة مستويات، لسانية و اجتماعية-لسانية، يكون لها دور جوهري فيما يتعلق بملائمة الخيارات التي يقوم بها،

و تتمثل في: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، السجلات اللغوية، الاختلافات الإقليمية، تنوعات الأسلوب و مكوناته.

يقترح نايدا و تابر بالنسبة إلى مسألة الأسلوب تمييزا نظاميا لسماته، و قد قسمها إلى: أ/سمات شكلية، و ب/سمات لفظية. و تقسم هاتان السمتان بدورهما إلى نوعين:

أ/-1 سمات شكلية من شأنها تعزيز المعنى

أ/-2 سمات شكلية من شأنها إحداث تأثيرات خاصة

ب/-1 سمات لفظية من شأنها تعزيز المعنى

ب/-2 سمات لفظية من شأنها إحداث تأثيرات خاصة

يجدر الذكر هنا بأن الاضطلاع بالسمات الأسلوبية التي أتينا على ذكرها، سواء كانت شكلية أو لفظية، من شأنه مساعدة المترجم في تحديد نزعات الكاتب في كتابة عمله، ومن ثم الوقوف على المرمى المنشود من وراء الخيارات التركيبية و اللفظية التي يقوم بها. و من جهة أخرى، فإن فحص النص على أساس هذه السمات يلعب دورا جوهريا في فهمه و فك شفرته علما بأن الأسلوب يحمل قيم شعورية غاية في الأهمية.

الفصل الرابع و الأخير يمثل الجزء التطبيقي لبحثنا. و قد أثرنا في

بادئ الأمر تبرير اختيارنا للمدونة التي أقدمنا على دراستها ، ثم ارتأينا

عرض نبذة عن حياة ألبير كامى و مشواره فى الأدب، يليها تعريف برواية الغربى: صدورها، و موضوعها، و الاهتمام الذى حظيت به، ثم أنهينا بتقديم ملخص للرواية.

بعد ذلك، شرعنا مباشرة فى تحليل المدونة على أساس المبادئ الثلاثة التى استخلصناها من نظرية التكافؤ الديناميكي لنايدا و التى جعلناها تشكل الأقسام الثلاثة لتحليل المدونة : نقل معنى الرسالة، و طبيعية التعبير، و أخيرا نقل الأسلوب.

فى المبحث الذى خصصناه لتحليل و مناقشة نقل المعنى، تناولنا أمثلة عديدة اقتطفناها من المدونة التى ارتكبت فيها المترجمة عايدة مطرجي إدريس أخطاء ترجمية أخلت بالمعنى. و قد رأينا فى تحليلنا للأمثلة المتعلقة بالمعنى الاعتماد على التصنيف الكلاسيكي للأخطاء الترجمة، ألا و هى:

1- معنى خاطئ: و هو راجع إلى أخطاء فى التعبير باللغة الهدف تؤدى إلى تشويه المعنى الأصلي.

2- معنى عكسي: و هو راجع إلى فهم أو تأويل خاطئ لعبارة أو جزء من النص يؤدى إلى قلب المعنى الأصلي.

3- اللامعنى: و هى الترجمة التى تؤدى إلى معنى غير منطقي أو تعبير غير مفهوم بلغة الهدف.

و قد بادرنا بإضافة نوعين آخرين من الأخطاء: المعنى العكسي النحوي،
و الحذف.

خلصنا بعد تحليلنا إلى أن المترجمة قد ارتكبت أخطاء معنوية
كثيرة يرجع السبب الأول فيها إلى الإعتماد شبه الدائم على الترجمة
الحرفية. و قد اعتمدنا في البدائل التي اقترحناها على المقاربة الاتصالية
البراغماتية وفقاً لما تنص عليه نظرية التكافؤ الديناميكي لنايدا الذي أكد
على أهمية التحرر من المبنى الشكلي للرسالة لنقل المعنى بكيفية عملية و
وظيفية.

أما فيما يخص طبيعية التعبير، فعالجنا عدة أمثلة لاحظنا فيها
ركاكة على مستوى الصياغة، مرّدها إلى التقيد بالمبنى الشكلي للرسالة.
و قد بذلنا قصارى جهدنا في الترجمات التي اقترحناها لكي نحافظ على
عبقرية اللغة العربية، متبعين توصيات نايدا في هذا الصدد، و التي تجعل
اللغة سلسة طبيعية فصيحة خالية من آثار عملية النقل.

أما المحطة الأخيرة التي تطرقنا إليها في الجزء التطبيقي هي إعادة
نقل الأسلوب. و ركزنا في معالجتنا لهذا العنصر الحساس على
الخصائص اللغوية للكتابة البيضاء في رواية الغريب، و التي درسناها و
وقفنا عليها في الفصل الأول من البحث، و قد جزأنا هذا المبحث على
حسب المستويات التي سنتطرق إليها في تحليلنا، و هي: ألفاظ جد
محدودة، إيقاع و تراكيب متقطعة، سرد عازل.

و لتلخيص هذا الفصل، نقترح ههنا جدولا عرضنا فيه كل النقاط التي تم ذكرها أعلاه مع الأمثلة التي توضح تجليها.

ترجمتنا	ترجمة ع.م. إدريس	النص الأصلي	
أن بوسعهم أن يشرعوا في عملهم	قل للرجال أن بوسعهم أن يذهبوا	<i>Dites aux hommes qu'ils peuvent aller</i>	نقل معنى الرسالة (معنى عكسي)
فأجابني بلا	فقال لي <u>أن</u> لا	<i>Il m'a dit que non</i>	طبيعية التعبير
"مرحبا، يا صاح"	"السلام عليك أيها العزيز"	« salut, vieux »	نقل الأسلوب 1 / الألفاظ (السجلات اللغوية)
يبعد المأوى بكيلومترين عن القرية. قطعت المسافة مشيا. كنت أريد أن أرى أمي في الحين، لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و بما أنه	و يبعد المأوى كيلومترين عن القرية، و قد قطعت الطريق مشيا. و أردت أن أرى أمي على التو، و لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و لما	<i>L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le</i>	2 / التراكيب و الإيقاع

<p>كان مشغولا، انتظرت قليلا. راح الحاجب يحكي طوال ذلك الوقت، و بعد ذلك قابلت المدير: استقبلني في مكتبه.</p> <p>عملت بجدّ طوال الأسبوع، و قد جاءني ريمون و أخبرني بأنه بعث الرسالة. ذهبت مرتين إلى السينما مع إيمانويل الذي لا زال لا يفهم ما يجري على الشاشة حتى أشرح له. كان البارحة يوم السبت، و قد جاءتني ماري كما اتفقنا.</p>	<p>كان المدير مشغولا، فقد انتظرت قليلا: و في هذه الأثناء كلها، تكلم الحاجب. ثم رأيت المدير بعد ذلك: و قد استقبلني في مكتبه.</p> <p>عملت كثيرا طوال الأسبوع، و أقبل ريمون يقول لي إنه كان قد أرسل الرسالة. و ذهبت إلى السينما مرتين مع إيمانويل الذي لم يكن يفهم دائما ما يجري على الشاشة، و كان عليّ أن أقدم له إيضاحات. و كان أمس يوم السبت، و قد أتت ماري كما كنا قد اتفقنا.</p>	<p>directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur: il m'a reçu dans son bureau.</p> <p>J'ai bien travaillé toute la semaine, Raymond est venu et m'a dit qu'il avait envoyé la lettre. Je suis allé au cinéma deux fois avec Emanuel qui ne comprend toujours pas ce qui se passe sur l'écran. Il faut alors lui donner des explications. Hier, c'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus.</p>	<p>3 / السرد</p>
---	--	--	------------------

لقد أحسنا من خلال تحليلنا للمدونة، بأن المترجمة لم تكن مضطلة بمقاربة ترجمية ناجعة عند إقدامها على ترجمة هذه الرواية التي تُعد من روائع الأدب الفرنسي و العالمي. فالأمثلة التي عالجناها في الفصل التطبيقي تُبين بوضوح الاعتماد شبه التلقائي للترجمة الحرفية، و هذا ما يفسر التعابير الركيكة و الصيغ الهجينة و الأخطاء الترجمية و كذا الخسارة المعتبرة للتأثيرات الأسلوبية للكتابة البيضاء.

و من ثم، يمكننا أن نحكم بأن السيدة عايدة مطرجي إدريس قد قصرت في ترجمتها و حادت عن مقصودية الكاتب لأنها لم تنجح في نقل الشخصية "الشاذة" لميرسو و عالمه اللامعقول بكيفية ملائمة، علما بأن ذلك متعلق إلى حد كبير بطريقة كلامه.

و في الأخير، خلصنا للترجيح بأن ترجمة عايدة مطرجي إدريس قد أخفقت في مهمتها من وجهة نظر مبدأ التكافؤ الديناميكي، الذي ينص على الوفاء لمقصودية الكاتب و على ضرورة نقل الوقع الذي يفترض أن يحدثه النص في نفس القارئ.

أنهينا بحثنا بخلاصة على شكل تخمين حول الأهمية البالغة التي يجب أن تولى للأسلوب في رواية الغريب لألبير كامو، خاصة كونه يحدث وقعا معتبرا على القارئ. فأكدنا على علاقة التلازم الوثيقة بين الكتابة البيضاء و الخلفية السيكولوجية للشخصية الرئيسية في رواية الغريب.

و اغتتمنا الفرصة للتنويه بنجاعة نظرية التكافؤ الديناميكي لنايدا، و ركزنا على ملائمتها و قابلية استثمارها كقاعدة نظرية في ترجمة الأعمال الأدبية عموماً، و خاصة تلك التي يكون للأسلوب فيها تأثيراً هاماً في نفس المتلقي.

و في الأخير، أشرنا إلى المساهمة الجوهرية التي تؤديها كتب النقد في تأويل و تحصيل معنى الأعمال الأدبية، إذ أنها تزود المترجم الحريص على الوفاء في عمله بمعلومات قيّمة فيما يخص الرواية المراد ترجمتها، بل قد تأخذ بيده لتدله حتى على نية الكاتب فيما يتعلق بكتابة قصته.

Abstract

Whether in translation or in literature, the style remains a highly important feature that ought to be earnestly thought in order to be weaved in accordance with the theme the text is about. From this standpoint, we undertook in this study to propose a dynamic equivalent in Arabic to the white writing in the *Stranger* of Albert Camus.

We tackled in **the first chapter** of this work the stylistic peculiarity in the *Stranger*, which Roland Barthes called at the time the white writing (*l'Écriture Blanche*). Barthes considers in fact that the writing style of Camus in the *Stranger* has marked a break-up in the art of literature; in that it is based on the rejection of ornamentation and “accomplishes a style of absence which is almost an ideal absence of style.” The white writing doesn't bask in the art of rhetoric or bother about literary turns. It is a writing that says and acts, not through its literariness, but through its sincerity and naturalness.

We have seen in this chapter that Camus has elaborated a writing style that fits best the theme of his novel: the absurd. Camus portrayed an enigmatic character, Meursault, who doesn't believe in the metaphysical dimension of existence and seems more attracted by its physical and definitely real aspect. That Meursault, stranger to the world and to himself, can't speak but in a so strange way.

The genius of Camus becomes evident in this amazing work through the appropriateness he was able to create between the language and the psychological background of his character. An odd language for an odd character.

Our study of this peculiar language focused on its distinctive characteristics in the text. We have discussed these characteristics first at the level of vocabulary; then we dealt with the syntactic and narrative constructions, and finally rhythm and the childish speech.

1- A highly restricted vocabulary: In fact, one is immediately stricken by the disconcerting simplicity of the vocabulary in the Stranger. It must be mentioned that Camus tempted to endow his character with a certain naturalness that is given form through a propensity to reduction and economy in expression. This fact is highlighted in the text by the frequent use of some words to convey different meanings.

Moreover, Camus tried to reproduce the language of the people of Algiers in all its authenticity by using certain forms of the oral language: “*je vais te mûrir*”, “*tu m’as manqué*”... which leaves the matter complex for the translator.

2- A short and insular syntax: the sentences are weirdly brief, and their structures are reduced to the minimum. Subject-Verbe-complement: « *Aujourd’hui maman est morte.* » (P.9) ; « *J’ai pris l’autobus à deux heures* »(P.9); « *je suis entré* » (p.12) ; « *j’ai bu* » (p.15).

It has to be pointed out that this short and insular syntax constitutes the original cachet of the white writing and translates adequately the unusual mentality of the Stranger's protagonist and his absurdist universe.

3- An isolating narrative: the narrative in the Stranger is extremely elliptic. This feature is put into practice in the text through a constant recourse to an abrupt and brisk movement of events which bears testimony to the strong indifference that the narrator seems to feel vis-à-vis them. Furthermore, Jean Paul Sartre declared in his *Explication de l'Etranger* that Camus wrote his novel in the present perfect in order to sharpen the isolation of sentences.

4- A brisk rhythm: The reader of the Stranger is at once stricken by the high use of full stops. This use imposes a rhythm that differs greatly from the usually-sough- for fluency in written language. And the fact is that, we feel the breath of the sentence modeled upon the rhythm of oral speech, constantly punctuated with hesitations.

5- A childish speech: Many critics have pinpointed the puerile behavior of Meursault who always designates his mother with the kind and childish word "maman". On the words of Camus himself, this fact bears evidence to the curious feeling the son has for his mother and constitutes all his sensibility.

When we finally realize that the white writing and the personality of Meursault are intimately linked, we ought, as translators, to reproduce this sort of symbiosis in a functional and pragmatic way.

After having discussed the features of the white writing in the *Stranger* and taken account of the effect it produces on the reader, we have undertaken to take advantage of the translating experiences carried out in English and Hebrew, reported respectively by Lawrence Venuti and Cyril Aslanov. We have retained their remarks as to the problematic that this writing is likely to arouse from a translational standpoint, and the great importance that it has to be accorded, insofar as it has a direct relationship with the significance of the novel as a whole.

Actually, both Venuti and Aslanov think that the stylistic effects of this writing are compulsorily to be reproduced, so as to do justice to the intention of the author, and that, in deed, only a dynamic and communicative approach is fit for this case.

The second chapter of this study has been about equivalence as an eminent notion in translation studies, and the different types that were sorted in this field. We have discussed in this chapter the debate that revolved around this concept, born in the mid sixties, notably the fact that it constitutes the defining element of translation. As a matter of fact, many theoreticians conceive the translation process on the basis of the principle of equivalence such as Jakobson, Catford, Nida, Newmark, to cite only some of them.

Anthony Pym considers that the notion of equivalence is very ambiguous and needs to be clarified. He thinks that taking for granted the fact that equivalence defines the ideal of translation, requires to define or to redefine the ideal equivalence.

The instability of this concept has allowed the development of numerous types of equivalence. That being said, we have presented succinctly the different types of equivalence we were able to find, such as semantic equivalence, formal equivalence, stylistic equivalence, pragmatic equivalence, dynamic equivalence, etc.

The aim of this chapter was to shed light on the notion of equivalence in translation studies and the different types of equivalence prevailing in the field, but mainly to pave the way in order to revisit Nida's dynamic equivalence to which we have dedicated the next chapter of this study.

The third chapter has been around the notion of dynamic equivalence, also called the equivalent effect theory. It is a principle in translation studies established by Eugene Nida, according to who the correspondence between an original text and its translation must be placed at the effect level. That is to say, the response of the translation reader must be substantially the same as that of the original text.

Nida defines the translation process as one which consists in “reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style.

It is worthy to notice that in this brief definition, Nida states clearly the three principles upon which he bases his theory, namely: 1)- reproducing the message (reproducing the closest equivalent of the source message in terms of meaning), 2)- naturalness of expression

(natural equivalent), 3)-reproducing the style (the closest equivalent in terms of style). These three levels constitute the essential ingredients so as to reproduce an equivalent effect.

1- Reproducing the message: for a dynamic equivalence translation the meaning must have priority over the formal structure of the message. Hence, the translator must carry out all the necessary modifications, be they radical, in order to reproduce the meaning.

2- Naturalness of expression: it is meant by naturalness of expression, the absence of all traces of foreign origin. The language of translation ought to be pure and natural, all translationese, strangeness and awkwardness are to be avoided.

3- Reproducing the style: As it carries a major significance, the style of a text must be reproduced in a functional way, so that the reader in the receptor language responds to it in substantially the same manner as that of the source language text.

After having discussed the principles that govern translations oriented toward dynamic equivalence, we moved to the steps comprised in this approach: 1- grammatical analysis, 2- transfer, and 3-restructuring.

- In the grammatical analysis there are two levels to be taken into account: grammatical and lexical. The first focuses on the grammatical and syntactical relationships that hold between the different elements of any verbal construction. Nida and Taber exploit the transformational theory in order to scrutinize the text to be translated, and go out of their

way in proposing to reverse the process of transformation (back-transformation) in order to reduce the surface structures into kernels which are easier to apprehend.

The second step of the analysis focuses on the semantic values of words and the factors that contribute in their instability, notably the context. Nida and Taber suggest here to distinguish between three semantic phenomena, namely: contextual meaning, referential meaning and connotative meaning.

- As for the transfer, Nida and Taber explain that this step is to take place into the translator's mind. In other words, the translator must think the strategies which have to be set for the purpose of transferring functionally the analyzed material into the receptor language. Accordingly, he must think all the alternatives to the problems - related to the formal and semantic structure of the message - he is likely to encounter.

- The last step we discussed in this chapter is restructuring. At this stage of the process, the transferred material has to be restructured so as to produce a final message totally acceptable in the receptor language. That being said, the translator must take into account numerous parameters both linguistic and sociolinguistic, which are determinant as for the appropriateness of choices he is to do: oral and written language, levels of language, geographical varieties, varieties of style and its components.

Nida and Taber proposed a systematic classification of features of style, and sorted them in to kinds: formal and lexical. These two

categories are in turn sorted in two other subcategories: efficiency and special effects.

The fourth and last chapter of this study constitutes our experimental part. First of all we started by justifying our corpus, presenting an overview of the author and the Stranger, then a summary of the story of the Stranger.

Afterwards, we moved to analyze our corpus on the basis of the three principles advocated by Nida's dynamic equivalence: reproducing the message, naturalness of expression, reproducing the style.

In the section dedicated to the analysis of reproducing the message, we have analyzed many examples that present shifts in meaning. We adopted the classical classification of translation mistakes: namely: incorrect meaning, mistranslation and nonsense. We have found out through this analysis that the translator A. M. Idris, has committed many mistakes due to word for word translation. Instead, we have proposed a communicative translation according to the recommendations of Nida who put the emphasis on departing from the formal structure of the message to convey only the meaning.

As for naturalness of expression, we have treated many examples that show a certain awkwardness in expression noticed in the corpus. Always following Nida's recommendations, we have managed to propose our translations so as to preserve and do justice to the genus of the Arabic language and make the expression more fluent and natural.

The last feature we treated in this experimental part was about reproducing the style. We divided this section according to the characteristics of the white writing sorted in the second chapter: a highly limited vocabulary, a brisk syntax and rhythm, and an isolating narrative.

To sum up this chapter, here is a table containing some examples that illustrate all the aspects cited above:

	Original text	A.M. Idris' translation	Our translation
Reproducing the meaning: (mistranslation)	<i>Dites aux hommes qu'ils peuvent aller</i>	قل للرجال أن بوسعهم أن يذهبوا	أن بوسعهم أن يشرعوا في عملهم
Naturalness of expression	<i>Il m'a dit <u>que non</u></i>	فقال لي <u>أن لا</u>	فأجابني بلا
Reproducing the style: A/Vocabulary B/Syntax and rhythm	« <i>salut, vieux</i> » <i>L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau.</i>	"السلام عليك أيها العزيز" و يبعد المأوى كيلومترين عن القرية، و قد قطعت الطريق مشيا. و أردت أن أرى أمي على التو، و لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و لما كان المدير مشغولا، فقد انتظرت قليلا: و في هذه الأثناء، كلها، تكلم الحاجب. ثم رأيت المدير بعد ذلك: و قد استقبلني في مكتبه.	"مرحبا، يا صاح" يبعد المأوى بكيلومترين عن القرية. قطعت المسافة مشيا. كنت أريد أن أرى أمي في الحين، لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و بما أنه كان مشغولا، انتظرت قليلا. راح الحاجب يحكي طوال ذلك الوقت، و بعد ذلك قابلت المدير: استقبلني في مكتبه.

<p>C/ Narrative</p>	<p><i>J'ai bien travaillé toute la semaine, Raymond est venu et m'a dit qu'il avait envoyé la lettre. Je suis allé au cinéma deux fois avec Emanuel qui ne comprend toujours pas ce qui se passe sur l'écran. Il faut alors lui donner des explications. Hier, c'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus.</i></p>	<p>عملت بجدّ طوال الأسبوع، و قد جاءني ريمون و أخبرني بأنه بعث الرسالة. ذهبت مرتين إلى السينما مع إيمانويل الذي لا زال لا يفهم ما يجري على الشاشة، و كان عليّ أن أقدم له إيضاحات. و كان أمس يوم السبت، و قد أتت ماري كما كنا قد اتفقنا.</p>	<p>عملت بجدّ طوال الأسبوع، و قد جاءني ريمون و أخبرني بأنه بعث الرسالة. ذهبت مرتين إلى السينما مع إيمانويل الذي لا زال لا يفهم ما يجري على الشاشة حتى أشرح له. كان البارحة يوم السبت، و قد جاءتني ماري كما اتفقنا.</p>
---------------------	--	--	---

Through our analysis of the corpus, we came up with an overall appreciation of A.M. Idris' translation. Basically, we have noticed that it was lacking a pragmatic translational strategy, and therefore, from the point of view of dynamic equivalence, it has failed in its task.

We ended our study with a **conclusion** in which we put the emphasis on the interdependence of the writing style and the character's personality in the Stranger. Moreover, we seized the opportunity to point out the efficiency and applicability of Nida's dynamic equivalence in literary translation, and the huge importance that ought to be accorded to the works of critic, in that they constitute a guarantee of the interpretation of the text to be translated, and provide us with the necessary information with regard to the intention of the author as for the writing of his work.

Bibliographie

Corpus :

Albert Camus, *l'Etranger*, Editions Talantikit, Béjaïa, 2007.

الغريب و قصص أخرى، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، الطبعة الرابعة، دار الآداب- بيروت، 1990

Références en langue française :

Brian T.Fitch, *L'Etranger d'Albert Camus (un texte, ses lecteurs leurs lectures)* éditions Librairie Larousse, 1972.

Christiane Chaulet-Achour, *Albert Camus et l'Algérie*, éditions Barzakh, Alger, mai 2004.

Dessons, Gérard, & Meschonnic, Henri : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998

Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, éditions Gallimard, 1963.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, 1999.

Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraire (situations, 1)*, éditions Gallimard, 1947

Jolicoeur, Louis, *La sirène et le pendule*, Québec, L'instant même, 1995.

Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir. Paris : Minard, 1964.

Le Bon Usage, 12^{ème} édition, Duculot, Paris-Gembloux (1986).

La pléiade, Albert Camus, *Œuvres Complètes*, tome I, 1931-1944, Editions Gallimard, 2006

Profil D'une Œuvre, L'Étranger Albert Camus, édition Hatier, Paris 1991

Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, éditions du seuil, 1953 et 1972.

R. Barthes, W. Kayser, W.C Booth, Ph. Hamon, Poétique du récit, éditions du seuil, 1977.

Albert Camus, Noces suivi de L'été, Edition Gallimard 1959, impression novoprint, 2010.

Références en langue anglaise :

Alise Lehmann Françoise Martin-Berthet, Introduction à la lexicologie : sémantique et morphologie, Édition Armand Colin, 2005.

Anthony Pym, Translation and Text Transfer, an Essay on the Principles of Intercultural Communication, Revised edition, 2010.

Catford, John C. A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics, London: Oxford University Press, 1965.

Clifford E. Landers, Literary translation, a practical guide, 2001.

Eugene A. Nida and Charles R. Taber, The Theory and Practice of Translation, E.J. Brill, LEIDEN, 1982.

House, Juliane, A Model for Translation Quality Assessment, Tübingen: Gunter Narr.1977.

Jakobson, Roman 'On Linguistic Aspects of Translation', in R. A. Brower (ed.) 1959.

Jeremy Munday, Introducing Translation Studies, Routledge, 2001

Lawrence Venuti, The translation studies reader, edition Routledge Taylor & Francis e-Library, 2004.

Newmark, Peter, A textbook of translation, 2005.

Norman Fairclough, Analyzing discourse, Routledge, 2003.

Roger T. Bell, Translation and translating: Theory and practice, Longman Group UK Limited, 1991.

Ronald W. Langacker, Language and its structure- some fundamental linguistic concepts, second edition, Harcourt brace Jovanovich, Inc, 1967.

Routledge Encyclopedia of translation studies, Edited by Mona Baker, 2001.

Susan Bassnett, Translation Studies, Third edition, Routledge, 2002.

Translation Today: Trends and Perspectives/Edited by Gunilla Anderman and Margaret Rogers.

The Companion to Translation Studies/Edited by Piotr Kuhiwczak and Karin Littau, Topics in Translation, MULTILINGUAL MATTERS LTD, 2007.

The Stranger by Albert Camus, Translated from the French by Stuart Gilbert, Vintage Books, 1946

Références en langue arabe :

في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة إدوين غينتسler، ترجمة د. سعد عبد العزيز مصلوح،
المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2007

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان، الطبعة الثانية

1965 علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، ط4، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2005

Dictionnaires :

Larousse 2007.

المنجد في اللغة و الأعلام، الطبعة الأربعون، 2003

Microsoft® Encarta® 2008. © 1993-2007 Microsoft Corporation.

Revue et articles:

André Dussart « Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ? » Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005.

Cyril Aslanov, « Les voix plurielles de la traduction de Camus en hébreu », Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 44, n° 3, 1999.

Pierre Eugène Kamdem, La Minimalité dans L'Etranger D'Albert Camus.

Sites consultés :

http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_nouveau_roman.htm

<http://www.site-magister.com/nouvrom.htm>

<http://www.unil.ch/fra/page43786.html>

<http://www.sudlangues.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-73.pdf>

<http://www.brokenjaw.com/catalog/pg102.htm>

<http://yves-lefevre.nuxit.net/palimpsestes/articles.php?lng=fr&pg=78>

<http://id.erudit.org/iderudit/001910ar>

<http://id.erudit.org/iderudit/010661ar>

<http://www.drmosad.com/index171.htm>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Monologue_intérieur

[http://en.wikipedia.org/wiki/Stream_of_consciousness_\(narrative_mode\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Stream_of_consciousness_(narrative_mode))

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article19986>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>

Annexe

I) La reproduction du sens :

On présentera ici les exemples où le sens du message dans le texte original n'a pas été reproduit convenablement.

Texte original	Traduction de A. M. Idris
C'est un peu pour cela que dans la dernière année je n'y suis presque plus allé. (p11)	و من أجل ذلك لم أزرها في السنة الماضية أبدا تقريبا ص10
Le directeur m'a encore parlé Un jacassement assourdi de perruches (p12)	و حدثني المدير أيضا ثرثرة بيغاوات تصم و قد دمدم قليلا ص11
Il a bégayé un peu (p13) On ne s'est pas fait à l'idée que déjà il faut courir derrière le corbillard.	فهم لم يخلقوا لفكرة أنه يجب أن يركضوا خلف مركبة الموتى ص12 و لقد لاحظت له أنه كان الليل يتكاثف فوق الزجاج تراكمت فناجين ص13 كان الطقس لذيذا
Je lui ai fait remarquer (p14) La nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière Il a empilé des tasses (p15) Il faisait doux	و كنت قد وجدت مشقة في تصديق واقعهم و لم أكن حتى الآن قد لاحظت إلى أي حد يمكن للنساء الهرمات أن يكون لهن بطون ص14 و كنت شديد الدهشة و كان صمت هؤلاء الناس جميعا يرهقني في تلك الأيام
J'avais peine à croire à leur réalité Je n'avais encore jamais remarqué à quel point les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre. (p16) J'étais très étonné (p17) A présent c'était le silence de tous ces gens qui m'était pénible Ensuite je ne sais plus.	ثم لم أعد أعرف شيئا ص15 و كان النهار يتسلل على الصحن الزجاجية وسط دهشتي الكبرى كما لو أن هذا الليل كانت السماء مليئة بالبقع الحمراء و فكرت أيضا بعض الشيء و لكنني كنت أتلها بجرس
Le jour glissait sur la verrière. (p18) A mon grand étonnement Comme si cette nuit Le ciel était plein de rougeurs. J'ai encore réfléchi un peu à ces choses. Mais j'ai été distrait par une cloche (p19) Il y a eu du remue-ménage derrière la fenêtre.	

Qu'ils peuvent aller	و لقد كانت هناك بلبله خلف النوافذ
A un vieil ami de maman (p20)	أن بوسعهم أن يذهبوا ص16
Il est en avance (21)	لأحد أصدقاء أُمي القدام
Et un vieillard à l'allure empruntée (p22)	إنه في المقدمة ص17
Le rendait inhumain et déprimant (p23)	و هو مسن ذو مشية متصنعة
La chair blanche des racines (p25)	التي تحيل المنظر لا إنسانيا و منحطا ص18
Le nid de lumière d'Alger. (p26)	و اللحم الجد الأبيض
J'ai eu de la peine à me lever	عش ضوء مدينة الجزائر
A l'époque (p27)	و أحسست بالتعب و أنا أنهض
Et puis vraiment trop bête (p28)	في ذلك الوقت ص21
Vers la fin de la séance	ثم إنه في الواقع كان بليدا أكثر مما ينبغي
C'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons (p29)	نهاية الحفلة ص22
Les jeunes filles du quartier, en cheveux, se tenaient par le bras. (p32)	كانوا في بادئ الأمر أسرا تتنزه، و صبيين
Les tramways, à intervalles réguliers, mettaient leurs reflets sur des cheveux brillants, un sourire ou un bracelet d'argent (p33)	صغيرين ص23
Nous étions hors de souffle (p35)	و كانت صبايا الحي، يتماسكن بالأذرع، مرسلات
Si par hasard (p37)	الشعر
Mais je suis vif	و كانت قافلة الترام، لمسافات محددة، تعكس
Ou je vais te mûrir » (p38)	شعاعاتها على الشعور الملمعة، و علي بسمة أو
C'est lui qui m'a manqué » (p39)	سوار من فضة ص25
S'amuser avec sa chose (p40)	و لم نكن نستطيع التنفس ص27
Et pour moi, je l'ai pas assez punie. » (p41)	و إذا اتفق أن ص28
Ecrire une lettre « avec des coups de pied et en même temps des chose pour la faire regretter » (p42)	و لكن لأنني حيوي
Le brun du soleil (p45)	و إلا أنضجتك"
C'était bon de sentir la nuit	هو الذي خسرتني" ص29
Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non (p46)	هو التلهي بشئها ص30
« tu m'as manqué, tu m'as manqué. je vais t'apprendre à me manque »	و أنا أعتقد أنني عاقبتها عقابا كافيا" ص31
Quelques bruits sourds (p47)	أن يكتب لها رسالة "مع ضربات أقدام و في الوقت
Que la fille lui avait manqué (p49)	نفسه مع أشياء تحملها على الندم." ص32
« mais ils me le prendront, vous comprenez, si encore quelqu'un le recueillait. (p50)	سمرة الشمس ص34
« Bonsoir. » (P51)	و كان لذيذا أن نحس
	و أحببتها بأن ذلك لا يبدو أنه يعني شيئا، و أنه كان
	يخيل إلي أن لا
	"لقد اشتقت إليك، لقد اشتقت إليك، سأعلمك كيف
	أشتاق إليك"
	ثم كانت حركات صامتة ص35
	بأنه كان قد اشتاق إلى الفتاة ص37
	سوف يأخذوه لي، لو تدرك، هذا إذا التقطه أحد

<p>Dans son cabanon Qu'on nous téléphone de la ville (p52) Après un autre moment de silence (p54) Dîner Elle en avait bien envie (p55) A fait d'avance l'addition J'ai fini par la perdre de vue Il avait été écrasé (p56) « une tête d'enterrement » Elle avait mis une robe de toile blanche (p60) J'en étais un peu dégouté Il en a été quitte pour un avertissement. (p61) Un peu plus loin Petites villas Avant d'arriver (p62)</p> <p>eau salée Nous avons envisagé (p65) Il est parti (p68) Je me tendais tout entier A chaque épée de lumière jaillie du sable (p71) La lumière a giclé sur l'acier Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi (p73) Dans le bruit à la fois sec et assourdissant</p> <p>Le silence exceptionnel d'une plage C'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (p74)</p>	<p>"مساء الخير" ص38 في كوخه الصغير أن تأتينا المخبرات من المدينة ص39 و بعد فترة أخرى نتناول الغذاء وكانت شديدة الرغبة في ذلك ص41 و قامت مسبقا بالجمع و انتهى بي الأمر إلى إضاعة أثرها قد سحق ص42 "رأس دفن" قد لبست ثوبا من الكتان الأبيض و كنت مشمئزا بعض الشيء ص45 و قد ترك و شأنه بانتظار دعوة أخرى على بعد يسير ص46 الدارات الصغيرة و قبل أن يصل المرء ص47 الماء المملح واجهنا ص49 و ذهبت ص 51 و أتوتر كليا و عند كل سيف أشعة ينبثق من الرمل ص53 و لطح النور القصدير و لم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبیني، ومن دون تمييز، حد السكين اللامع المائل أبدا أمامي ص54 وسط الضجة الجافة و التي تصم الأذان في وقت معا و صمت شاطئ استثنائي و كانت أربع ضربات موجزة أطرقها على باب الشقاء. ص55</p>
--	--

II) La naturalité de l'expression :

On a présenté ici les exemples qui témoignent d'une maladresse dans l'expression en langue arabe.

Texte original	Traduction de A. M. Idris
<p>Avec une excuse pareille « Ce n'est pas de ma faute » Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte Et tout aura revêtu une allure plus officielle. (p09) C'est à cause de tout cela sans doute...que je me suis assoupi (p10) Et tout compte fait Sans compter « Je suppose que vous voulez voir votre mère » (p11) Un jacassement assourdi de perruches (p12) « mais non, mais non » Il m'a dit que non (p14) Ce qui me frappait dans leurs visages (p16) J'aurais voulu ne plus l'entendre (p17) Et laissaient échapper ces clappements bizarres Puis j'ai encore dormi (p18) A mon grand étonnement (p19) En principe, les pensionnaires ne devaient pas assister aux enterrements (p20) Je n'ai pas crus devoir lui refuser l'autorisation Il faudrait au moins trois quart d'heure (p21) Autour de moi c'était toujours la même compagne lumineuse gorgée de soleil.</p>	<p>و حجتى هي هذه ليس هذا من جراء غلظتى أما فيما يتعلق بهذه اللحظة، فالأمر هو تقريبا كما لو أن أمي لم تكن قد ماتت و سوف يتلبس كل شيء مظهرا رسميا أكثر من قبل ص 09 كل ذلك هو الذي سبب بلا شك، أنني أغفيت و بعد كل حساب ص10 هذا إذا لم نحسب "أفترض أنك تريد أن ترى أمك" إنها ثرثرة ببغاوات تصم ص11 "ولكن لا، ولكن لا." فقال لي أن لا ص13 و الشيء الذي كان أدهشني في وجوههم ص 14 ووددت لو أنني لا أسمعها بعد و يصعدون هذه الطقطقة الغريبة ثم نمت أيضا ص15 وسط دهشتي الكبرى ص16 فالنزلاء يجب أن لا يحضروا الدفن مبدئيا و لم أكن أتصور أنني أملك الحق في أن أرفض أمر السماح له إنه ينبغي ثلاث أرباع الساعة ص17 و كانت تحيط بي دائما القرية نفسها المضاءة المغمورة بالشمس الجلد الذي يغلي ص19 خلال الحقول</p>

<p>Cuire bouilli (p24) A travers champs Elle avait une voix singulière qui n'allait pas avec son visage Et dans l'église on attrape un chaud et froid (p25) La terre couleur de sang L'incessant ronflement du moteur Et que j'ai pensé que j'allais me coucher (p26) Mon patron, tout naturellement, a pensé Et cela ne pouvait pas lui faire plaisir Ce n'est pas de ma faute Je me suis demandé ce que j'allais faire Il y avait beaucoup de jeune gens (p27) J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas de ma faute J'ai pensé que c'était dimanche Sans pain parce que je n'en avais plus (p29) Pour faire quelque chose Je me suis aussi lavé les mains (p30) C'était vraiment dimanche (p31) Jusqu'à ce que le premier chat traverse la rue de nouveau déserte Que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. (p33) J'y trouve moins de plaisir (p34) Si « ça allait quand même » Je lui ai dit que oui (p35) Je voulais me préparer des pommes de terre bouillies (p36) Il m'a dit qu'il avait eu une bagarre avec un type (p38) « vous voyez que je ne l'ai pas cherché, (p39) Alors, je l'ai quittée. Mais d'abord, je l'ai tapée (p40)</p>	<p>و كان صوت فريد لا ينسجم مع وجهها و سنكون عرضة في الكنيسة للحر و البرد و الأرض المصطنعة بلون الدم و شخير المحرك الذي لا ينقطع و تفكيري بأنني سوف سأستلقي ص20 لقد فكر معلمي و هذا لا يمكن أن يجلب له السرور لم تكن هي غلطتي تساءلت ماذا ينبغي لي أن أفعل و لقد كان ثمة كثير من الشباب ص21 و كانت لي رغبة إلى أن أقول لها إن ذلك لم يكن نتيجة غلطة مني و فكرت بأن اليوم كان يوم أحد ص22 لأنني ما كنت أملك خبزا بعد و لكي أقوم بعمل ما و غسلت أيضا يدي ص23 كان ذلك يوم الأحد حقا ص24 حتى الوقت الذي بدأ فيه أول قط يجتاز ببطء الشارع المقفر من جديد و أنني سأستعيد عملي و أنه، بالإجمال، لم يكن أي شيء قد تبدل ص25 فإن سروري أخف ص26 "إذا كانت الأمور تجري بالرغم من كل شيء" قلت له أن نعم لأنني كنت أود أن أهيب بطاطا مسلوقة. ص27 فقال لي إنه كانت قد حصلت له مشاجرة مع شخص ص29 و عند ذلك، تركتها و لكن، قبل ذلك، ضربت بها ص30 و إذ ذاك شرح لي إنه إنما كان بحاجة إلى نصيحة من أجل هذا و كنت أنا ما أزال أصغي... و كنت قد شربت... و كنت قد شعرت... و كنت أدخن. و</p>
---	---

<p>Il m'a expliqué alors que c'était pour cela qu'il avait besoin d'un conseil</p> <p>Moi je l'écoutais...j'avais bu...j'avais très chaud...je fumais. les derniers trams passaient (p41)</p> <p>Il m'a demandé si cela m'ennuierait de le faire tout de suite et j'ai répondu que non.</p> <p>J'ai vu que c'était une Mauresque Parce que je n'avais pas de raison de ne pas le contenter (p42)</p> <p>Mais j'avais de la peine à me lever (p43) Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire (p46)</p> <p>« Monsieur l'agent, (p48) Aux coups qu'elle avait reçus (p49)</p> <p>Je n'avais pas faim (p51) Parce que j'ai pensé qu'il allait me dire de Il me semble que c'est une vie qui doit vous plaire (p53)</p> <p>Mais que peut-être un jour je la dégouterais pour les mêmes raisons (p54) Elle m'a dit que oui (p55)</p> <p>On lui avait répondu qu'on ne gardait pas Mais il a eu raison de me faire remarquer qu'il était habitué à celui-là</p> <p>Dans sa jeunesse, il avait eu envie de faire du théâtre Il s'était senti très seul (p57)</p> <p>« d'ailleurs,...il y avait longtemps qu'elle n'avait rien à me dire et qu'elle s'ennuyait toute seule (p58)</p> <p>J'ai eu de la peine à me réveiller A cause de ma fatigue et aussi parce que nous n'avions pas ouvert les persiennes.</p> <p>Je me suis aperçu que j'avais faim (p60)</p>	<p>كانت آخر الحافلات تمر ص31 سألني هل كان يضجرني إن أكتبها الآن، فأجبت أن لا و رأيت أنها قد كانت مغربية لأنني لم أكن أملك أسبابا لكي لا أرضيه و لكنني كنت أحس مشقة في النهوض ص 32 و أحببتها أن ذلك لا يبدو أنه يعني شيئا ص35 "أيها السيد الشرطي، ص36 الضربات التي كانت قد تلقتها ص37</p> <p>و لم أكن قد جعت ص38 لأنني فكرت بأنه سيطلب مني ص39 ويبدو لي أن هذه الحياة لا بد أن تروقك" ص40 ربما أثرت قرفها يوما لهذه الأسباب نفسها فأجابت أن نعم ص41</p> <p>فأجيب بأنهم لم يكونوا يحتفظون و لكنه كان محقا بأن يلفت نظري إلى أنه كان معتادا على كلبه ذلك. ص42 و كانت له في صباه رغبة في أن يعمل في المسرح شعر بأنه كان وحيدا جدا ثم إنها كان قد مضى عليها وقت طويل لم يكن لديها ما تقوله لي بعد وأنها كانت تضجر وحدها ص43-44 عانيت يوم الأحد مشقة لأنهم من نومي لأنني كنت متعبا و لأننا لم نكن قد فتحنا النوافذ</p> <p>و لاحظت أنني قد كنت جائعا ص45 "السلام عليك، أيها العزيز" و أضاف، إن القضية، مع ذلك، كانت الآن، قصة منتهية. ص46 تحت زرقة السماء التي قست.</p>
---	--

<p>« Salut, vieux »</p> <p>Il a ajouté que, pourtant, c'était maintenant une histoire finie (p61)</p> <p>Sur le bleu déjà dur du ciel Très loin (p62)</p> <p>De la pente qui descendait vers la mer nous avons vu qu'il y avait déjà quelques baigneurs</p> <p>Elle est épatante (p63)</p> <p>Et les deux chaleurs de son corps et du soleil (p65)</p> <p>Elle avait un peu trop bu</p> <p>Mais après tout, c'est son droit (p66)</p> <p>Je savais que s'étais stupide</p> <p>Le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi (p73)</p> <p>La mer a charrié un souffle épais et ardent</p> <p>Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte. P.74</p>	<p>في البعيد البعيد و رأينا من المنحدر الهابط نحو البحر أنه قد كان هناك بعض السباحين "إنها مدهشة ص 47 فكانت الحرارتان المنبعثتان من جسدها و من الشمس ص 48 قد شربت أكثر مما ينبغي بقليل و لكن ذلك حقها، بعد كل الشيء" ص 49 كنت أعلم أن ذلك بليد حد السكين اللماع المائل أبدا أمامي ص 54 و بعث البحر بلفحة سميكة ملتبهة و إذ ذاك، طلقت أيضا أربع مرات على جسم لا حراك فيه ص 55</p>
--	--

III) La reproduction du style :

1/- Le vocabulaire :

On a présenté ici les exemples de traduction qui présentent un décalage au niveau du registre de langue.

Texte original	Traduction de A. M. Idris
<p>J'ai pris l'autobus p09 Mais naturellement p15 Assez longtemps p21 « on les a eu » p32 Un dimanche de tiré Si par hasard Le chien fait dans la chambre p37 Vous voulez manger un morceau avec moi Un type qui lui cherchait des histoires « allez, reste tranquille » Ou je vais te mûrir Je lui en ai donné un p38 Avec des coups de pieds J'ai vu que c'était une mauresque p42 J'ai du avoir l'air très fatigué p43 « de fermer sa gueule » p48 Que la fille lui avait manqué p49 Je voulais bien le savoir p55 « une tête d'enterrement » p60 « salut, vieux » p61</p>	<p>و استقلت الأوتوبيس ص09 و لكن بالطبع ص12 و بقينا صامتين وقتنا لا بأس به ص17 لقد انتصرنا عليهم ص24 يم أحد قد انقضى ص25 و إذا اتفق أن ص28 وسخ الكلب في الغرفة ص28 هل تريد أن تأكل قطعة معي شخص كان ينوي به سوء "كفى، وكن هادئاً" و إلا أنضجتك" أعطيته واحدة ص29 مع ضربات أقدام رأيت أنها كانت مغربية لا بد أن هيئتي كانت متعبة ص32 "بأن يسد بوزه" ص36 اشتاق إلى الفتاة ص37 و كنت أود كثيراً أن أعرف ذلك ص41 "رأس دفن" ص45 "السلام عليك أيها العزيز" ص46</p>

2/- La syntaxe et la narration :

On a présenté ici les exemples de traduction qui représente une transposition inadéquate de la syntaxe et de la logique narrative du roman.

Texte original	Traduction de A. M. Idris
<p>Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. 09</p>	<p>اليوم، ماتت أمي. أو ربما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: " الوالدة توفيت. الدفن غدا. احتراماتنا." إن هذا لا يعني شيئاً. ربما كان ذلك أمس.</p>
<p>Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser.09</p>	<p>حتى أنني قد قلت له: "ليس هذا من جراء غلطتي". فلم يجب. و فكرت آنذاك أنه ما كان ينبغي لي أن أقول له ذلك. و بالإجمال، لم يكن علي أن أعتذر. ص09</p>
<p>J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude.</p>	<p>و استقلت الأوتوبيس في الساعة الثانية. كان الطقس حارا جدا. و أكلت في المطعم، عند سيليست، كالعادة. ص09-10</p>
<p>L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau. p10</p>	<p>و يبعد المأوى كيلومترين عن القرية، و قد قطعت الطريق مشيا. و أردت أن أرى أمي على التو، و لكن الحاجب قال لي أنه يجب أن ألتقي بالمدير، و لما كان المدير مشغولا، فقد انتظرت قليلا: و في هذه الأثناء كلها، تكلم الحاجب. ثم رأيت المدير بعد ذلك: و قد استقبلني في مكتبه. ص10</p>

Mais il m'a interrompu : « vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant. J'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins. Il lui fallait une garde. Vos salaires sont modestes. Et tout compte fait, elle était plus heureuse ici. » p11

La garde est entrée à ce moment. Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.

La femme pleurait toujours. J'étais très étonné parce que je ne la connaissais pas. J'aurais voulu ne plus l'entendre. Pourtant je n'osais pas le lui dire. p17

Le soir, Marie avait tout oublié. Le film était drôle par moments et puis vraiment trop bête. Elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins. Vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal. En sortant, elle est venue chez moi. P29

و لكنه قاطعني: "ليس عليك أن تبرر نفسك، يا ولدي العزيز. لقد قرأت ملف والدتك. و إنك لم تكن تستطيع أن تسعفها في حاجاتها. و قد كانت بحاجة إلى ممرضة، و رواتبك متواضعة، و بعد كل حساب، كانت هنا أكثر سعادة" ص10

و دخلت الممرضة في تلك الأثناء. و كان الليل قد هبط فجأة و بسرعة، كان الليل يتكاثف فوق الزجاج و فتح البواب زر الكهرباء فبهرت بدفقات النور المفاجئة، ص13

و كانت المرأة ما تزال تبكي، و كنت شديد الدهشة لأنني لم أكن أعرفها. و وددت لو أنني لا أسمعها بعد. و مع ذلك لم أكن أجراً على مصارحتها بذلك. ص15

و في المساء، كانت ماري قد نسيت كل شيء. كان الفيلم مضحكا في بعض الأحيان، ثم إنه كان في الواقع بليدا أكثر مما ينبغي. و كانت ساقها بلصق ساقني. و كنت ألامس نهديتها. و قبل نهاية الحفلة، قبلتا، و لكن قبلة سيئة. و عندما خرجنا أنت إلى شقتي. ص22

Depuis huit ans, ils n'ont pas changé leur itinéraire. On peut les voir le long de la rue de Lyon, le chien tirant l'homme jusqu'à ce que le vieux Salamano bute. Il bat son chien alors et il l'insulte. Le chien rampe de frayeur et se laisse traîner. A ce moment, c'est au vieux de le tirer. Quand le chien a oublié, il entraîne de nouveau son maître et il est de nouveau battu est insulté. p36

Puis il m'a dit : « Bonsoir. » Il a fermé sa porte et je l'ai entendu aller et venir. Son lit a craqué. Et au bizarre petit bruit qui a traversé la cloison, j'ai compris qu'il pleurait. Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman. Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. Je n'avais pas faim et je me suis couché sans dîner. p51

Puis nous avons marché et traversé la ville par ses grandes rues. Les femmes étaient belles et j'ai demandé à Marie si elle le remarquait. Elle m'a dit que oui et qu'elle me comprenait. Pendant un moment, nous n'avons plus parlé. Je voulais cependant qu'elle reste avec moi et je lui ai dit que nous pouvions dîner ensemble chez Céleste. Elle en avait bien envie, mais elle avait à faire. Nous étions

و منذ ثماني سنوات، لم يغيرا طريقهما. فبالإمكان رؤيتهما على طول شارع ليون و الكلب يسحب الرجل حتى يتعثر الشيخ سالامانو. و عندها يضرب كلبه و يهينه. و يستسلم الكلب من الخوف و يترك معلمه يجره. و في هذه الأثناء، يأتي دور الشيخ في سحبه. و عندما ينسى الكلب، يسحب معلمه من جديد فيضرب من جديد و يهان. ص28

ثم قال لي: "مساء الخير" م أغلق بابه و سمعته يروح و يجيء. و طقطع سريره. و من الصوت الخفيف الغريب الذي اجتاز الحاجز، فهمت أنه كان يبكي. و لا أدري لماذا فكرت بأمي. و لكن كان يجب أن أنهض في الغد باكرا و لم أكن قد جعت، ففتمت من غير أن أتناول العشاء. ص38

ثم مشينا و اجتزنا المدينة من شوارعها الكبيرة. و كانت النساء جميلات، و سألت ماري إن كانت تلاحظ ذلك، فأجابت أن نعم، و أنها كانت تفهمني. و لفترة، انقطعنا عن الحديث؛ غير أنني أردت أن تبقى معي، و قلت لها أننا نستطيع أن نتناول الغداء معا عند سيلست، و كانت شديدة الرغبة في ذلك، و لكن كانت لديها أعمال. و كنا بالقرب من بيتي، فودعتها. ص41

près de chez moi et je lui ai dit au revoir. P.55

Sur le pas de la porte, j'ai trouvé le vieux Salamano. Je l'ai fait entrer et il m'a appris que son chien était perdu, car il n'était pas à la fourrière. les employés lui avaient dit que, peut-être, il avait été écrasé. Il avait demandé s'il n'était pas possible de le savoir dans les commissariats. P.56

Le dimanche, j'ai eu de la peine à me réveiller et il a fallu que Marie m'appelle et me secoue. Nous n'avons pas mangé parce que nous voulions nous baigner tôt. Je me sentais, tout à fait vide et j'avais un peu mal à la tête. Ma cigarette avait un goût amer. Marie s'est moquée de moi parce qu'elle disait que j'avais « une tête d'enterrement. » Elle avait mis une robe de toile blanche et lâché ses cheveux. Je lui ai dit qu'elle était belle, elle a ri de plaisir. p.60

Quand nous sommes revenus, Masson nous appelait déjà. J'ai dit que j'avais très faim et il a déclaré tout de suite à sa femme que je lui plaisais. le pain était bon, j'ai dévoré ma part de poisson. il y avait ensuite de la viande et des pommes de terres frites. Nous

و على عتبة بيتي وجدت الشيخ سالامانو. و أدخلته فأبلغني أن كلبه قد ضاع لأنه لم يجده في الزريبة. و كان العمال قد قالوا له أنه ربما كان قد سحق. و كان قد سأل هل من الممكن أن يعرف ذلك في مفوضيات الشرطة. ص42

عانيت يوم الأحد مشقة لأنهض من نومي. حتى وجب على ماري أن تدعوني و تهزني. و لم نأكل لأننا كنا نريد أن نسبح باكرا. و كنت أحسني فارغا تماما، و كنت قد شعرت بصداع خفيف. و كان لسيجارتي طعم مر. و قد سخرت ماري مني لأنها كانت تقول أنه كان لي "رأس دفن". و كانت قد لبست ثوبا من الكتان الأبيض و أسبلت شعرها. و قلت لها إنها كانت جميلة، فضحكت ابتهاجا. ص45

و حين عدنا، كان ماسون ينادينا. و قلت له أنني كنت جائعا جدا، فقال لامرأته في الحال أنني كنت أروق له. كان الخبز لذيذا. و التهمت حصتي من السمك. و كان هناك بعد ذلك لحم و بطاطا مقلية. و كنا نأكل جميعا من غير أن نتحدث. و كان ماسون يشرب غالبا خمرا و كان يصب لي بلا انقطاع. و

mangions tous sans parler.
Masson buvait souvent du vin et il me servait sans arrêt. Au café, j'avais la tête un peu lourde et j'ai fumé beaucoup. P65

Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant. Nous avançons d'un pas égal vers les arabes. La distance entre nous a diminué régulièrement. Quand nous avons été à quelques pas les uns des autres, les arabes se sont arrêtés. Masson et moi nous avons ralenti notre pas. Raymond est allé tout droit vers son type. P.67

عند القهوة، كنت قد أحسست برأسي ثقيلًا و
دخنت كثيرا. ص49

و كان الرمل الملتهب يبدو لي أحمر
اللحظة. و كنا نتقدم بخطوات متعادلة نحو
العربيين. و قد قصرت المسافة بيننا بانتظام.
و وعندما وصلنا على بعد خطوات بعضنا
من بعض، توقف العربيان. و خففنا مسيرنا
ماسون و أنا. و توجه ريمون رأسا نحو
رجله. ص50