

Les enjeux et les défis traductologiques des nouvelles de Faribâ Vafi

Zahra

HADJIBABAIE 

Maître-assistante, Département de langue et littérature françaises, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran.

Résumé

Cette étude se penche sur les enjeux et les défis traductologiques liés à la traduction littéraire, en particulier dans le cas des nouvelles de Faribâ Vafi, l'une des figures de la littérature iranienne contemporaine. L'objectif principal est d'élaborer une stratégie traductrice capable de préserver à la fois la structure narrative, les spécificités stylistiques et les éléments culturels propres à l'univers de l'auteure, tout en produisant un texte fluide, lisible et culturellement accessible en langue cible.

Notre corpus est constitué de quatre nouvelles issues du recueil *Pas de vent, pas de rame* que nous avons traduites en français. Ces textes, empreints d'un réalisme subtil et d'une écriture intimiste, posent des défis particuliers sur les plans lexical, syntaxique et culturel. Afin d'aborder ces problématiques, notre analyse s'appuie sur l'approche comparative de Vinay et Darbelnet, qui permet de mettre en lumière les procédés de transposition, d'équivalence ou encore d'emprunt mobilisés dans le passage du persan au français. Cette approche sera également enrichie par des apports théoriques issus de travaux récents sur la traduction des culturèmes et des spécificités littéraires dans les textes contemporains.

Mots clés : Traduction littéraire, Faribâ Vafi, difficultés de la traduction, procédés spécifiques de la traduction.

* Auteure correspondante : z.hadjibabaie@fgn.ui.ac.ir

Comment citer : Hadjibabaie, Z. (2025). Les enjeux et les défis traductologiques des nouvelles de Faribâ Vafi, *Recherches en langue française*, 6(11), 121-144. DOI : 10.22054/RLF.2025.87918.1219.

Introduction

La traduction littéraire constitue bien plus qu'un simple exercice linguistique ; elle représente une véritable passerelle entre deux mondes culturels. Elle permet à un lecteur étranger d'accéder à une œuvre enracinée dans une autre langue, une autre histoire, une autre vision du monde. C'est ainsi qu'elle devient un acte d'initiation à la culture de la langue source, une invitation à pénétrer les imaginaires, les sensibilités et les réalités d'une société étrangère. À travers la traduction, les frontières linguistiques s'estompent, et les cultures peuvent entrer en dialogue. Toutefois, cette médiation culturelle ne va pas sans poser des défis complexes, notamment lorsqu'il s'agit de rendre les référents culturels, les subtilités stylistiques, les effets syntaxiques ou encore les non-dits d'un texte littéraire.

Le traducteur littéraire se trouve ainsi confronté à une question essentielle : comment transmettre la richesse d'un univers culturel sans trahir la voix de l'auteur ? Comment restituer le style singulier d'un écrivain, son rythme, son ton, tout en assurant une lisibilité et une cohérence dans la langue cible ? Ces interrogations prennent tout leur sens lorsque l'on aborde la traduction de textes fortement ancrés dans un contexte culturel spécifique, comme ceux de l'écrivaine iranienne Faribâ Vafi.

Née en 1963 en Azerbaïdjan iranien, Faribâ Vafi est aujourd'hui l'une des voix importantes de la littérature contemporaine iranienne. Elle commence à écrire dès l'adolescence, et ses œuvres – romans et nouvelles – explorent principalement l'univers féminin, avec une sensibilité particulière aux détails du quotidien et aux émotions intérieures. Récompensée par de nombreux prix littéraires, dont le prix Golshiri, le prix Yaldâ ou encore le prix Libérateur (Litprom) pour son roman Tarllân, ainsi que des récompenses de la fondation littéraire Mehregan et de la fondation littéraire d'Ispahan, elle s'impose comme une autrice incontournable dans la représentation du vécu intime des femmes iraniennes.

Dans le recueil *Pas de vent, pas de rame*, Vafi donne à lire douze nouvelles qui plongent le lecteur dans des tranches de vie apparemment banales, mais riches en tensions émotionnelles et en significations profondes. Écrites majoritairement à la première personne, ces

nouvelles dépeignent des instants suspendus, des gestes anodins, des silences lourds, révélateurs d'un mal-être diffus ou d'un besoin de changement. Loin des intrigues spectaculaires, l'écriture de Vafi privilégie une forme de réalisme introspectif, où l'intimité des personnages devient le miroir des préoccupations sociales et culturelles plus larges.

Pour cette étude, nous avons choisi de traduire et d'analyser quatre nouvelles du recueil : « Un grain, un hangar », « Des pommes de terre iraniennes », « La mince couche » et « Une chaumière face à l'océan ». Chacune explore des aspects particuliers de la condition humaine, en mettant en lumière des tensions familiales, des exils intérieurs ou encore des aspirations silencieuses.

Dans « Un grain, un hangar », l'accent est mis sur l'expression de l'amour maternel, à travers une réflexion sur le besoin d'affection et l'importance des gestes tendres dans les relations familiales. « Des pommes de terre iraniennes » relate le voyage de Mahmoud et Malakeh aux États-Unis pour rendre visite à leurs fils. L'aîné, marié et père de deux enfants, tente de concilier sa culture d'origine avec sa vie américaine, tandis que le cadet, à travers des comportements éloignés des valeurs iraniennes, choque profondément son père.

Dans « La mince couche », une jeune fille cherche à échapper à l'atmosphère pesante de son foyer en allant chez son oncle, mais se heurte à une réalité tout aussi oppressante, révélant l'universalité du malaise. Enfin, dans « Une chaumière face à l'océan », la narratrice raconte un film représentant la solitude d'une femme, une image qui résonne avec sa propre expérience.

En traduisant ces textes, nous tenterons de comprendre comment l'écriture de Vafi, profondément enracinée dans une culture spécifique, peut être rendue accessible à un lectorat francophone, sans perdre sa force évocatrice ni sa subtilité. C'est donc à travers une réflexion traductologique et une approche comparative des deux langues et cultures que nous chercherons à répondre aux enjeux soulevés par la traduction de ces nouvelles. Dans un premier temps, nous montrerons comment la narration met en scène une parole en creux, entre silence et introspection. Dans un second temps, nous analyserons les stratégies

traductologiques permettant de restituer cette tension dans la langue d'arrivée.

Perspectives historiques de la recherche

Plusieurs travaux ont été menés sur les problématiques de la traduction littéraire, notamment sur la transposition des éléments culturels, appelés culturèmes, dans un contexte de transfert linguistique entre le persan et d'autres langues. Dans son étude sur *Mon oncle Napoléon*, Marjan Farjah met en lumière les stratégies traductives mobilisées pour rendre les éléments culturels iraniens en français. Elle montre que la traductrice a su jongler entre deux approches complémentaires : la préservation de l'étrangéité du texte source et l'acclimatation au lectorat cible, afin de transmettre efficacement la culture d'origine sans sacrifier la lisibilité.

Dans le même esprit, Sedigheh Sherkat Moghadam, dans son article portant sur *Trois gouttes de sang* de Sadegh Hedayat, examine l'approche de Frédérique Razavi à travers les modèles de Newmark et d'Aixela. Elle met en évidence le recours fréquent aux équivalents fonctionnels, ce qui permet à la traduction de maintenir un certain degré d'authenticité culturelle tout en assurant la compréhension pour les lecteurs francophones.

Atefeh Navarchi, quant à elle, aborde l'enjeu de l'équivalence dans la traduction du roman autochtone Kukum en persan. En s'appuyant sur les notions d'équivalence formelle et dynamique d'Eugen Nida, elle propose une approche équilibrée entre fidélité stylistique et adaptation culturelle. Son analyse démontre la nécessité de trouver un juste milieu entre la restitution du style rhétorique original et l'accessibilité du texte traduit.

Ces études nourrissent notre propre réflexion sur la traduction des nouvelles de Faribâ Vafi. En effet, comme les auteurs précédents, nous nous heurtons à des défis liés au maintien des spécificités culturelles et stylistiques. En adoptant une approche comparative fondée sur les modèles de Vinay et Darbelnet, et en nous inspirant de ces travaux, nous cherchons à concilier fidélité au texte source et efficacité communicationnelle dans la langue cible.

I. L'intime en creux : parole, silence et narration chez Faribâ Vafi

Le recueil *Pas de vent, pas de rame* de Faribâ Vafi met en lumière, à travers ses nouvelles, un thème fondamental : la complexité des relations interpersonnelles marquées par une communication fragmentée et souvent entravée. En effet, une lecture attentive révèle que les difficultés relationnelles des personnages trouvent leur racine dans un déficit de dialogue véritable où le silence pèse lourdement sur leurs échanges. Ce silence, qu'il soit imposé ou choisi, devient un élément central de la dynamique narrative, renforçant l'intensité émotionnelle des histoires.

Prenons l'exemple de « Un grain, un hangar », la quatrième nouvelle du recueil, où le protagoniste manifeste une profonde incapacité à exprimer ses sentiments envers sa mère. Ce silence émotionnel, loin d'être anodin, cristallise une tension sourde entre les personnages, traduisant une défaillance de la parole comme moyen d'expression et de rapprochement. Ce motif du silence n'est pas isolé, mais récurrent dans l'œuvre de Vafi : il fonctionne comme un véritable fil conducteur, à travers lequel se dessinent les conflits intérieurs et les malentendus qui minent les relations humaines.

La parole et le silence ne sont donc pas seulement des thèmes, mais constituent la trame même du recueil. La parole, lorsqu'elle survient, est chargée d'un pouvoir transformateur, capable de changer le cours des événements, tandis que le silence agit souvent comme un mur, un espace d'incommunicabilité propice à l'isolement et au malheur. Ce jeu dialectique entre dire et taire ouvre une réflexion sur la nature même du lien humain, en soulignant la fragilité des rapports sociaux et affectifs.

D'un point de vue narratif, cette tension s'exprime également à travers la structure même des récits. Parmi les quatre nouvelles traduites, seule « Des pommes de terre iraniennes » adopte un point de vue narratif à la troisième personne, tandis que les autres s'inscrivent dans une narration à la première personne. Cette alternance de focalisations contribue à instaurer une proximité intime avec les personnages, dévoilant leurs pensées les plus profondes. En effet, la narration repose largement sur la textualisation des monologues intérieurs, où se mêlent réflexions,

doutes et émotions non partagées. Cette forme narrative souligne la solitude des personnages, même au sein de leurs interactions sociales.

Ce constat est d'ailleurs appuyé par la quatrième de couverture du recueil, qui évoque cette prédominance des monologues intérieurs au détriment des dialogues directs : « Les personnages, au lieu d'échanger des dialogues avec leurs semblables, se livrent à des monologues intérieurs, ce qui rend parfois leurs comportements piquants et mystérieux. » Cette remarque met en lumière l'enjeu crucial de la traduction : conserver l'équilibre subtil entre la forme et le fond, préserver l'atmosphère introspective et l'ambiguïté émotionnelle qui traversent ces récits. La fidélité au texte original ne réside pas seulement dans la restitution des mots, mais aussi dans le maintien de cette cohérence narrative, où le silence et la parole dessinent les contours d'un univers intime.

Par ailleurs, l'analyse structurale met en évidence une narration dense et condensée, où l'ellipse est un procédé fréquemment utilisé. Par exemple, dans « la pomme de terre iranien », le narrateur ne s'attarde pas sur le détail des journées des personnages aux États-Unis, préférant laisser au lecteur le soin de deviner les tensions sous-jacentes. Il se contente d'une simple indication temporelle :

« Mahmoud, dans la maison, était las et s'attendait à ce que leur fils leur consacre plus de temps. Ce n'était pas une plaisanterie, c'était une question sérieuse : après six ans, ils avaient dépensé tant d'argent pour venir ici, mais il y avait deux semaines qu'ils étaient prisonniers à la maison. » (Vafi, 2015, p. 65)

Ce choix stylistique participe à la création d'une atmosphère implicite, où ce qui n'est pas dit résonne aussi fort que le texte explicite. Dans cette nouvelle à la troisième personne, le narrateur est clairement hétérodiégétique, extérieur à l'histoire mais doté d'une connaissance intime des personnages, tant de leurs actes que de leurs pensées. Cette omniscience narrative permet d'offrir une vision complète, tout en gardant une certaine distance critique. La traduction doit donc s'efforcer de respecter ce positionnement narratif précis, qui influence fortement la réception de l'histoire.

Dans notre traduction, nous avons également veillé à respecter cette structure narrative propre à l'œuvre originale.

Enfin, un autre élément notable de cette œuvre réside dans l'utilisation variée des discours rapportés. La parole des personnages est transmise tantôt par le discours narrativisé, tantôt par le discours direct ou indirect.

Le discours narrativisé :

« Le fils aîné était l'agent des remarques : la remarque polie adressée à son père pour qu'il parle plus doucement ; la remarque affectueuse à sa femme pour qu'elle n'insiste pas sur la nourriture saine ; la demande adressée aux enfants de ne pas déranger la disposition des plats au moment de les prendre ou de les rapporter ; et enfin, la remarque familière à sa mère, l'invitant à oublier les souvenirs de guerre et de famine, ici, aux États-Unis, et à se sentir comblée comme si elle était au trésor du monde. » (Vafi, 2015, p. 65)

Le discours indirect : « Quand il revint, il dit qu'ils étaient en retard sur leur programme et qu'ils devaient rentrer plus tôt pour arriver à temps à Las Vegas. » (Vafi, 2015, p. 73)

Ces procédés diversifiés participent à la richesse stylistique du texte et renforcent la multiplicité des voix, malgré la prédominance des monologues intérieurs. Ainsi, la narration chez Faribâ Vafi ne se contente pas de raconter : elle construit un espace de l'intime, fait de silences, d'ellipses et de paroles retenues. C'est précisément cette économie du dire — à la fois minimaliste et chargée d'émotion — qui constitue le principal défi de la traduction. Traduire Vafi, c'est traduire l'indicible : comment rendre perceptible, dans une autre langue, ce qui se manifeste autant par le silence que par la parole ?

C'est dans cette perspective que s'inscrit la deuxième partie de notre étude. Nous y analysons les difficultés spécifiques rencontrées lors de la traduction des nouvelles de Vafi et les stratégies mises en œuvre pour en préserver la densité émotionnelle et la cohérence stylistique.

II. Les défis spécifiques et stratégies de traduction

La traduction des nouvelles de Faribâ Vafi soulève des défis particuliers, tant au niveau linguistique que culturel. Afin de respecter

à la fois le style original de l'auteure et les attentes du lecteur français, il est essentiel de prendre en compte la situation de communication ainsi que les caractéristiques propres au texte source. Cette section analyse ces difficultés et présente les méthodes employées pour les surmonter.

La prise de conscience des caractéristiques structurelles et thématiques de ces nouvelles nous permet d'en proposer une traduction fidèle. Selon Ladmiral, il existe deux façons fondamentales de traduire : « Ceux que j'appelle *les sourciers* s'attachent au signifiant de la langue et privilégiennent la langue source ; tandis que ceux que j'appelle *les ciblistes* mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié, mais sur le sens, non pas de la langue mais de la parole ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue cible. » (Ladmiral, 1979, p. XV)

Dans notre traduction, nous avons essayé de rester fidèles au style de l'auteur tout en respectant les attentes du lecteur francophone. En effet, pour le traducteur, il est essentiel de prendre en compte la situation de communication. Notre démarche se situe ainsi à mi-chemin entre les approches sourcière et cibliste.

L'une des principales difficultés rencontrées concerne la traduction des éléments familiers. En effet, la langue utilisée par les personnages de ces nouvelles est une langue parlée. Les registres de la langue non standard y sont fréquents. Comme le souligne Berthelot : « Le registre familier présent dans les textes romanesques y joue un rôle important. Il donne des informations sur les personnages, leurs origines sociales ou géographiques, leurs traits de caractère ou particularités. » (Berthelot, 2001, p. 205-206)

Tout au long de notre traduction, nous avons pris en compte les attentes des lecteurs de la langue cible tout en restant fidèles au sens de l'œuvre. Nous avons également veillé à restituer le style de l'auteur. Comme le souligne Lederer : « Un bon traducteur ne doit pas seulement comprendre la langue qu'il traduit ; il doit aussi connaître la culture comme l'autochtone. » (Lederer, 1994, p. 62)

La traduction doit produire un effet équivalent à celui du texte original. Le devoir du traducteur est donc de trouver « cet équivalent qui rendra à la fois, outre le contenu manifeste, l'image et la dynamique du texte

original, autrement dit son contenu latent, celui qui fait appel à nos affects et non plus seulement à notre raison. » (Desmond, 2004, p. 29)

Dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Vinay et Darbelnet ont développé une approche de la traduction fondée sur une étude comparative. Pour eux, traduction et stylistique comparée sont indissociables. Ils affirment que la comparaison entre deux langues est l'un des rôles de la traduction : « Le passage d'une langue A à une langue B, pour exprimer une même réalité X, passage que l'on dénomme habituellement traduction, relève d'une discipline particulière, de nature comparative, dont le but est d'en expliquer le mécanisme et d'en faciliter la réalisation par la mise en relief de lois valables pour les deux langues considérées. Nous ramenons ainsi la traduction à un cas particulier, à une application pratique de la stylistique comparée. » (Vinay et Darbelnet, 1958, p. 20)

Lors de l'analyse de la traduction des nouvelles choisies, nous avons appliqué les sept procédés de traduction identifiés par Vinay et Darbelnet : trois procédés directs (traduction littérale, calque, emprunt) et quatre procédés obliques (transposition, modulation, adaptation, équivalence). Ces techniques permettent de rendre les spécificités linguistiques et culturelles de la langue source dans la langue cible.

Notre traduction comporte de nombreux exemples illustrant ces procédés, mais pour des raisons de concision, nous n'en présentons ici que quelques-uns.

L'emprunt : l'emprunt désigne le cas où un mot ou une expression est tiré de la langue source et utilisé dans la langue cible :

مثال. ملکه از روز دوم شروع کرده بود به پختن خورشت قیمه و قورمه و آنواح و اقسام آش (وفی، 1394: 64)

« Malakeh avait commencé dès le deuxième jour à cuisiner du ragoût de *gheymeh*, de *ghormeh* et toutes sortes d'*Ash*, ... » (Vafi, 2015, p. 64)

Les mots خورشت قیمه و قورمه، آش sont des mots qui sont transférés tels quels dans le texte traduit, car il n'existe pas d'équivalent approprié pour ces mots en langue française. Dans ces cas, on a aussi utilisé le procédé d'explication, sous la forme des notes en bas de page pour

rendre facile sa compréhension pour les lecteurs français et les faire initier avec la culture culinaire. Par exemple pour Âsh, on l'a ainsi expliqué en bas de page : « (آش) est une préparation chaude et nourrissante à base de légumes, de légumineuses, d'herbes, de céréales (comme le riz ou le blé), parfois de viande, cuite longuement jusqu'à obtenir une texture épaisse, entre la soupe et le ragoût. Il existe de nombreuses variétés d'âsh, chacune avec ses ingrédients et ses occasions particulières. »

Selon Romney : « la traduction des termes désignant les repas et les aliments soulève donc assez souvent des problèmes soit parce qu'ils ont une valeur différente qui provient d'habitudes alimentaires différentes dans les deux pays. » (Romney, 1984, p.275)

L'emprunt (comme pour *ghormeh*, *gheymeh* ou *âsh*) ne vise pas uniquement à préserver un référent culturel intraduisible : il participe à la texture réaliste et intime du récit. Ces mots, laissés en persan, conservent la saveur domestique et sensorielle de l'univers familial iranien, qui structure la mémoire et l'identité des personnages. En les maintenant, on restitue ce rapport charnel au quotidien, souvent évoqué par Vafi à travers les gestes simples (cuisiner, manger, s'occuper du foyer) qui deviennent des formes d'expression implicite de l'amour ou de la frustration — autrement dit, des paroles silencieuses.

La traduction littérale : une traduction mot à mot qui aboutit à un texte de la langue de départ correspondant à celui de la langue d'arrivée.

مثال 1. حالا برای ما شده کریستف کلمب. (وفی، 1394:67)

Exemple 1. « Maintenant, elle est devenue Christophe Colomb pour nous. » (*Vafi*, 2015, p. 67)

مثال 2. بیان عشق به اندازه خود عشق مهمه. آدما به بیان کردن و بیان شدن احتیاج دارند. (وفی، 1394:45)

Exemple 2. L'expression de l'amour est aussi importante que l'amour lui-même. Les gens ont besoin à la fois de s'exprimer et d'être exprimés. » (*Vafi*, 2015, p. 45)

Comme on le constate dans ces exemples la nature des composants des phrases n'est pas changée. La traduction littérale de ces phrases permet

de garder la transparence émotionnelle du texte original. La littéralité, dans ce cas, n'est pas un manque de créativité : elle respecte le rythme intérieur et la sobriété du ton qui caractérisent la voix narrative de Vafi. Ce choix de ne pas amplifier ni orner le texte correspond à la même logique que celle observée dans la narration : une langue dépouillée, presque neutre, mais traversée de tension affective.

La transposition : cette stratégie nous permet de remplacer une partie du discours par une autre, sans perte ni gain sémantique.

مثال 1. « ایران ور دل، آمریکا هم ور دل. » (وفی، 1394:67)

Exemple 1. « En Iran ensemble, aux Etats-Unis encore ensemble. » (*Vafi*, 2015, p. 67)

Ici, la répétition rythmique et la juxtaposition sans verbe traduisent la simplicité affective et la densité du non-dit. La phrase persane fonctionne presque comme une scansion poétique, exprimant à la fois continuité et lassitude. La transposition syntaxique adoptée en français maintient cette cadence minimaliste, tout en évitant la lourdeur explicative « Nous étions ensemble en Iran, et nous le sommes encore aux États-Unis. »

Ce choix permet de préserver l'économie du dire et de restituer la musicalité du silence — un silence qui dit l'habitude, la proximité, peut-être l'usure du lien.

مثال 2. « دلم برای عمو سوخت. » (وفی، 1394:119)

Exemple 2. J'avais le cœur serré pour mon oncle. (*Vafi*, 2015, p. 119)

Le verbe « brûler » (en persan) est remplacé par « avoir le cœur serré » (une expression avec un autre verbe et une tournure plus naturelle en français).

La transposition traduit la nécessité d'adapter les structures grammaticales tout en conservant la musicalité et la fluidité du monologue intérieur. La transposition d'un verbe concret (« brûler ») vers une expression idiomatique française permet de restituer la subtilité émotionnelle du texte original sans tomber dans l'excès pathétique. Cette reformulation reflète le non-dit propre à la narration

de Vafi : la douleur est exprimée à demi-mot, contenue dans une image douce mais poignante.

La modulation : consiste à traduire la même réalité non-linguistique d'un point de vue différent. La modulation s'avère particulièrement féconde pour restituer les mouvements intérieurs des personnages et les subtilités affectives qui traversent la prose de Faribâ Vafi. Dans un univers narratif où la parole est souvent rare et chargée d'émotion, on est amené à opérer de légers déplacements de point de vue ou de ton pour préserver cette tension entre expression et rétention du sentiment.

مثال 1. «اگه آدم های پیر نوازش بشن کمتر از مرگ می ترسند.» (وفی، 44:1394)

Exemple 1. « Si les personnes âgées reçoivent de la tendresse, elles ont moins peur de la mort. » (*Vafi*, 2015, p. 44)

En persan, on a « نوازش بشن » (littéralement : qu'on les caresse / qu'on leur montre de la tendresse) — et en français, cela devient « reçoivent de la tendresse », un changement de point de vue (passif → actif + reformulation du geste en concept). La modulation du verbe persan illustre le passage d'un geste concret à une émotion intériorisée. Le choix du français met l'accent non plus sur le contact physique, mais sur le besoin affectif — ce qui correspond à la poétique de Vafi, centrée sur la vulnérabilité émotionnelle et la pudeur du sentiment. Par cette modulation, la traduction rend perceptible un silence affectif : la tendresse n'est pas dite, elle est ressentie.

مثال 2. « زود حرف هایش ته کشید. » (وفی، 116:1394)

Exemple 2. « Ses mots se sont vite épuisés. » (*Vafi*, 2015, p. 116)

Le verbe persan « ته کشیدن » (litt. « tirer à la fin », « s'épuiser ») n'a pas d'équivalent direct en français dans ce contexte. On opte donc pour une reformulation naturelle qui exprime la perte progressive de la parole ou du contenu. En choisissant « s'épuiser », on restitue le dépérissement de la voix, une parole qui s'éteint d'elle-même, signe d'un épuisement intérieur. Ici, la modulation rend visible le lien intime entre la langue et la psyché : la perte des mots traduit la fatigue existentielle du personnage, son incapacité à dire ce qui le traverse.

مثال 3. « توی دلش همه چیز بهم ریخته بود. » (وفی، 70:1394)

Exemple 3. « Elle était bouleversée intérieurement. » (Vafi, 2015, p. 70)

On modifie la structure tout en gardant l'idée d'un grand trouble émotionnel intérieur. La modulation ne se limite pas à une reformulation : elle traduit le passage d'une métaphore spatiale (« tout était sens dessus dessous dans son cœur ») à une formulation psychologique plus fluide pour le lecteur francophone. Cette transformation rend plus discrète la violence émotionnelle, tout en maintenant la confusion intérieure du personnage. On retrouve ici cette esthétique du trouble en creux, où les émotions ne s'expriment jamais de manière frontale.

مثال 4. « سرید توی آشیزخانه. » (وفی، 1394:116)

Exemple 4. Elle s'est faufilée dans la cuisine. (Vafi, 2015, p. 116)

On change le point de vue physique (glisser) en un point de vue intentionnel/discret (se faufiler), pour respecter le sens réel en français. Ce choix du verbe ajoute une valeur psychologique : il ne s'agit pas d'un simple mouvement, mais d'un geste empreint de discréetion et de réserve. Cette traduction capte parfaitement l'univers intime de Vafi, peuplé de personnages qui évitent le conflit, qui se déplacent avec précaution dans l'espace familial comme dans l'espace de la parole. La modulation ici participe directement à la construction narrative du silence.

مثال 5. « اما فقط جا خورده بود. » (وفی، 1394:119)

Exemple 5. « Mais elle avait juste été surprise. » (Vafi, 2015, p. 119)

On a choisi de ne pas traduire littéralement l'image (sursauter) mais de modular pour exprimer le sens implicite dans un français plus naturel : avait été surprise. La modulation atténue la vivacité de l'expression persane *جا خوردن* (litt. « sursauter »). En français, « être surprise » est une tournure plus contenue, moins corporelle, qui traduit une émotion intériorisée. Ce choix correspond à la tonalité générale du recueil, où les réactions des personnages sont retenues, intériorisées, rarement spectaculaires. La modulation sert donc à préserver cette pudeur expressive propre à la prose de Vafi, où le drame se joue en silence.

Ainsi, dans tous ces cas, la modulation ne se contente pas d'ajuster les structures linguistiques : elle accompagne le mouvement de la voix narrative, oscillant entre dire et taire. En modifiant légèrement le point de vue ou la valeur expressive d'un mot, on parvient à rendre le non-dit audible et à maintenir la cohérence émotionnelle du texte.

En ce sens, la modulation devient un outil privilégié pour transposer, dans la langue cible, la poétique de l'intime propre à Faribâ Vafi — une poétique où chaque mot, chaque silence, chaque glissement sémantique traduit la profondeur d'une expérience humaine souvent incommunicable.

L'équivalence : décrit le contenu d'une réalité non-linguistique mais sans recours à des analogies linguistiques.

Selon Mounin : « La traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification puis quant au style. » (Mounin, 1963, p.12)

Dans la traduction des nouvelles de *Pas de vent, pas de rame*, cette démarche de traduction définie par Mounin s'impose particulièrement, car la langue de Faribâ Vafi se caractérise par une proximité avec l'oralité, une simplicité apparente derrière laquelle se cachent des émotions complexes. Les dialogues sont souvent familiers, elliptiques, traversés de silences ou de demi-mots. Traduire cette oralité demande donc de recréer en français une parole qui reste authentique, fluide et pudique, sans trahir le ton affectif du texte source.

Dans ces exemples, on est devant des expressions familiaires et nous avons cherché à trouver des équivalences les plus proches de l'original.

مثال 1. « این قدر گیر نده بهش. » (وفي، 65:1394)

Exemple 1. « Arrête de lui casser les pieds ». (*Vafi*, 2015, p. 65)

L'équivalence choisie dans cet exemple restitue la légèreté affectueuse de la réplique originale, propre aux échanges familiaux du recueil. On conserve ainsi la musicalité émotionnelle du dialogue, entre reproche tendre et irritation contenue — une tonalité typique des interactions de

Vafi, où la parole sert autant à communiquer qu'à masquer les sentiments.

مثال 2. « دل و روده‌ی دلخوری‌های قدیمی شان را هم بیرون می‌ریختند. » (وفی، 67:1394)

Exemple 2. « Ils déballaient aussi tout ce qu'ils avaient sur le cœur depuis longtemps. » (Vafi, 2015, p. 67)

La traduction opère un déplacement culturel : on passe d'une image anatomique très concrète (sortir les entrailles du mécontentement) à une métaphore française plus psychologique et fluide. Ce passage du corporel à l'émotionnel illustre bien l'enjeu traductologique de l'œuvre : comment transformer une expression viscérale du malaise en une parole intérieurisée, fidèle à la pudeur de la langue d'arrivée. La traduction devient ainsi un espace de réécriture du silence, où le trop-dit du persan se métamorphose en demi-mot français, tout en conservant la tension affective du dialogue.

مثال 3. « محمود پرید و سط حرفش. » (وفی، 66:1394)

Exemple 3. « Mahmoud lui coupa la parole. » (Vafi, 2015, p. 66)

L'expression *پرید و سط حرفش* est une tournure idiomatique intraduisible mot à mot. On utilise une expression française équivalente sur le plan du sens et de l'effet : « couper la parole »

Dans cet exemple, l'équivalence idiomatique permet de rendre la vivacité de la scène sans alourdir la formulation. Le verbe persan *پرید* (« sauter ») évoque une irruption soudaine, presque physique, dans le discours de l'autre. En choisissant « *couper la parole* », on garde la dynamique du geste tout en maintenant la retenue propre à la langue française, où la violence verbale s'exprime de manière plus tempérée. Cette nuance correspond parfaitement à la poétique de Vafi, où les tensions familiales se traduisent souvent par des interruptions, des mots coupés ou tus, qui matérialisent la fracture du dialogue.

مثال 4. « برادر دیگرم با زن و بچه هایش تلپ شده بودند خانه‌ی ما. » (وفی، 115:1394)

Exemple 4. « Mon autre frère avait fait son nid chez nous avec sa femme et ses enfants. » (Vafi, 2015, p. 115)

مثال ۵. « سرحالند و مارم تحويل نمی گیرند. » (وفی، ۱۳۹۴: ۶۲) Expression idiomatique traduite par un équivalent français naturel, mais sans la connotation un peu familière et forte du persan. Ce choix illustre un principe fondamental : adapter le niveau de langue à la voix narrative, pour que l'intime et le naturel se conjuguent dans la traduction.

مثال ۵. « سرحالند و مارم تحويل نمی گیرند. » (وفی، ۱۳۹۴: ۶۲)

Exemple 5. « Ils sont en pleine forme et ils ne me prêtent même pas attention. » (Vafi, 2015, p. 62) Expression idiomatique traduite par une expression française équivalente en sens et en effet.

Le persan familier **تُلِّي شَدَهْ بُودَنْ** signifie littéralement « accorder de l'attention », mais avec une nuance d'ironie ou de rejet. La traduction choisie restitue le sentiment de mise à l'écart tout en gardant une formulation fluide et naturelle. Il s'agit ici de modifier le point de vue pour conserver l'effet psychologique plutôt que la forme. Cette modulation permet de préserver le ton intérieur et légèrement amer du monologue.

مثال ۶. « عَلِمْ بِهِ جَائِيٌّ قَدْ نَادَ ». (وفی، ۱۳۹۴: ۱۱۸)

Exemple6. Je n'ai pas capté.

Le choix français « je n'ai pas capté », familier, garde à la fois la brièveté et la vivacité du persan, tout en maintenant le registre oral du monologue intérieur. C'est un cas typique de compensation stylistique : la familiarité du français compense la perte d'image métaphorique, tout en préservant l'intonation subjective.

مثال ۷. « چنان نفرت و خشمی از چشمانش می بارید که ... ». (وفی، ۱۳۹۴: ۱۱۹)

Exemple 7. « Ses yeux débordaient d'une telle haine et d'une telle rage que... »

L'expression persane « **می بارید** » (qui signifie littéralement *pleuvait, tombait*) est traduite par « **débordaient** », cette expression ne traduit pas littéralement le verbe « **باریدن** » (*pleuvoir*), mais reproduisent le même effet émotionnel et imagé dans un français idiomatique.

Le verbe « débordaient » conserve le mouvement et l'intensité émotionnelle tout en respectant la logique métaphorique du corps. C'est un exemple de transposition imagée : le champ sémantique de la pluie devient celui du débordement, mais l'effet expressif demeure. Ce choix permet de maintenir la densité émotionnelle sans exotisme forcé, essentielle dans une narration intimiste.

مثال 8. « همه اش منتظر بودم بلایی سرش بیاید، سرش به سنگ بخورد و برگردد. » (وفي) (133:1394)

Exemple 8. J'attendais tout le temps qu'un malheur lui arrive, qu'il se cogne la tête contre un mur et qu'il revienne. » (Vafi, 2015, p. 133)

« سرش به سنگ بخورد » n'est pas traduit littéralement (« que sa tête frappe contre une pierre »), mais par une expression idiomatique française équivalente pour garder l'effet figuré. Ce choix vise à conserver la charge morale et affective de l'expression sans en altérer la tonalité. Le registre reste quotidien, en cohérence avec la voix intérieure, marquée par la compassion et le désenchantement.

Combinaison de plusieurs techniques :

La traduction des nouvelles de *Pas de vent, pas de rame* exige souvent la mobilisation simultanée de plusieurs procédés. En effet, le style de Faribâ Vafi se situe à la croisée de plusieurs registres : il mêle l'oralité quotidienne, les émotions contenues, et une narration intimiste où le moindre mot a une portée affective. Dans un tel contexte, une seule stratégie traductologique ne suffit pas ; il faut souvent combiner équivalence, transposition et modulation pour préserver à la fois le sens, le ton et la tension psychologique du texte.

مثال 1. اشتباه کردم با تو زنیکه‌ی بی ناموس و هرزه او مدم سفر. (وفي) (70:1394)

J'ai fait une erreur de partir en voyage avec toi, sale garce sans honneur et débauchée. (Vafi, 2015, p. 70)

La traduction de cette phrase implique l'usage de trois techniques : l'équivalence, la transposition et la modulation.

Cet exemple illustre bien la complexité du style de Vafi. L'insulte porte une charge émotionnelle et sociale très marquée : elle renvoie à la honte, à la transgression morale et au rejet. L'équivalence choisie en français vise à retrouver la même intensité expressive sans recourir à des termes trop archaïques ou trop crus. Par ailleurs, la transposition (→ *partir en voyage*) permet une reformulation fluide et idiomatique, tandis que la modulation du segment « اشتباہ کردم با تو ... اوتم سفر » transforme la structure logique persane en une tournure plus naturelle pour un locuteur français, tout en gardant la valeur d'autocritique et de regret. L'ensemble permet de restituer le mouvement émotionnel de la phrase, où la colère et la douleur se confondent dans une parole brutale, reflet d'un intime blessé.

مثال 2. ملکه اولین بار نبود که این چیزها را می شنید اما جا خورد و بعد هم از زور خشم و عصبانیت منفجر شد. (وفی، 70:1394)

Ce n'était pas la première fois que Malakeh entendait ce genre de choses, mais elle fut choquée, puis éclata de rage et de colère. (*Vafi*, 2015, p. 70)

La combinaison d'équivalence et de transposition sert à recréer la gradation émotionnelle. L'expression idiomatique *جا خورد* peut être rendue littéralement ; le choix de « *fut choquée* » en restitue l'effet psychologique, tout en s'inscrivant dans un français fluide. La transposition de la structure descriptive *کلہ اش و موہاں رنگ کر دے اس را چنگ زد* en tournure verbale permet de maintenir le rythme dramatique de la scène. Par cette combinaison, la traduction ne restitue pas seulement les mots, mais aussi le déchaînement émotionnel contenu dans le texte — cette explosion de parole qui succède au silence, motif récurrent chez Vafi.

مثال 3. زد به سرو کله اش و موہاں رنگ کر دے اس را چنگ زد. (وفی، 70:1394)

Elle se frappa la tête et s'arracha les cheveux teints. (*Vafi*, 2015, p. 70)

Modulation : → « زد به سرو کله اش : » Changement de point de vue : le persan insiste sur « tête et visage », le français simplifie à « tête » pour la fluidité et la clarté.

Équivalence : « چنگ زد » → L'expression persane est idiomatique ; on choisit un équivalent culturel qui évoque la même violence émotionnelle.

Traduction littérale : « موهای رنگردهاش » → Pas de difficulté ici, correspondance directe

On réduit ici légèrement l'image persane — « tête et visage » devenant simplement « tête » — pour préserver la clarté visuelle tout en évitant une redondance peu naturelle en français. Le verbe چنگ زدن (litt. « griffer ») est rendu par « s'arracher les cheveux », une équivalence émotionnelle qui conserve la charge de désespoir et la dimension corporelle du geste. Ces choix conjoints montrent comment la traduction sert à rendre visible l'émotion muette, ce corps qui parle quand les mots manquent — un écho direct à l'esthétique du silence analysée dans la première partie.

مثال 4. محمود از آمدن پسر بزرگش آن قدر خوشحال شد که نه مثل قبل با خجالت و نصفه نیمه، که محکم و با محبت در آغوشش گرفت. (وفی، 71:1394)

Mahmoud fut tellement heureux de l'arrivée de son fils aîné qu'il le prit dans ses bras, non pas comme avant avec gêne et à moitié, mais fermement et avec affection. (*Vafí*, 2015, p. 71)

Modulation : Changement d'ordre / reformulation fluide : L'ordre des segments est réorganisé pour respecter la syntaxe naturelle en français.

Équivalence partielle : « با خجالت و نصفه نیمه » : Le mot est intraduisible littéralement, donc on rend le sens par un équivalent culturel compréhensible.

Transposition : در آغوشش گرفت → Passage d'un verbe à structure différente tout en gardant le sens.

Dans cet exemple, la combinaison modulation / transposition / équivalence partielle permet de préserver à la fois la progression émotionnelle et la musicalité de la phrase. La modulation réorganise la syntaxe pour une lecture fluide ; la transposition adapte la structure verbale ; l'équivalence traduit le terme « نصفه نیمه » (« à moitié ») par une

expression qui garde le sens tout en restant idiomatique. Cette combinaison illustre comment la traduction peut rendre perceptible une évolution affective : ici, la parole devient geste, la gêne cède la place à l'affection — signe d'un réapprentissage de la tendresse, thème central de Vafi.

مثال 5. مثل همیشه سپر بلا می شد تا عیب و ایراد زنش را بپوشاند. (وفی، 1394:66)

Exemple 5. Comme toujours, il servait de bouclier pour couvrir les défauts de sa femme. (Vafi, 2015, p. 66)

Équivalence : → سپر بلا می شد : Expression idiomatique traduite par une image équivalente en français (métaphore de protection)

Transposition : → تا... را بپوشاند : Changement de structure grammaticale mais conservation du sens logique (but).

Cette équivalence, renforcée par une transposition syntaxique fluide, traduit non seulement l'action, mais aussi la dynamique relationnelle implicite : celle du sacrifice silencieux, de la protection émotionnelle — un thème majeur de l'intime chez Vafi.

مثال 6. مادرم نه گذاشت نه برداشت گفت « لابد خواب دیدی که من مرده ام، نه؟ ». (وفی، 1394:46)

Exemple 6. « Ma mère dit immédiatement : « Peut-être, tu as rêvé que je suis morte, non ? » (Vafi, 2015, p. 46)

Équivalence : نه گذاشت نه برداشت : Expression idiomatique rendue par un équivalent français naturel et courant.

Transposition : Réorganisation de la phrase pour respecter la syntaxe française tout en gardant le sens.

La combinaison d'équivalence et de transposition permet de restituer le ton spontané et tranchant du dialogue. La réorganisation syntaxique française met en valeur la rapidité et la franchise de la parole maternelle, tout en respectant le naturel de la scène. Ce passage illustre encore une fois comment la traduction permet de faire entendre les rythmes émotionnels du texte : ici, une parole vive, presque brusque, qui tranche avec l'omniprésence du silence ailleurs dans le recueil.

مثال 7. چاک دهانش را کشید و به قول ملکه، امریکا را به گند کشید. ص (وفی، 1394: 70)

Exemple 7. Il a ouvert grand sa bouche et, comme dirait Malekeh, il a foutu le bordel en Amérique.

Équivalence : Pour « به گند کشید » L'expression persane est idiomatique et imagée (littéralement : « traîner dans la saleté »), mais on la remplace par une expression idiomatique familière en français.

Modulation : Pour « چاک دهانش را کشید » On change le point de vue ou la formulation mentale. L'image de « tirer la fente de sa bouche » ne marche pas en français. Donc on modifie la structure mentale de l'image pour la rendre naturelle.

Pour « به قول ملکه » → Cette expression peut être traduite littéralement ici.

La combinaison d'équivalence et de modulation vise à préserver le ton familier, ironique et la couleur orale du passage, tout en respectant la décence et la naturalité de la langue cible. C'est là un équilibre typiquement vafien : la parole se libère, mais reste mesurée ; elle exprime la colère tout en dissimulant une douleur plus profonde.

Ainsi, dans tous ces exemples, la combinaison des procédés ne relève pas d'un simple cumul technique : elle correspond à une stratégie de traduction de l'intime. En conjuguant modulation, équivalence, transposition et littéralité, on reconstruit dans la langue cible le rythme émotionnel et narratif de l'œuvre — ce va-et-vient entre parole et silence, tension et apaisement, pudeur et débordement. Ces combinaisons traductologiques deviennent le miroir du travail même de Vafi : une écriture qui, à travers la simplicité apparente, donne forme à la complexité des sentiments.

En somme, combiner plusieurs procédés, c'est traduire la polyphonie émotionnelle de Faribâ Vafi — une voix où l'intime se dit moins par les mots que par leurs écarts, leurs ellipses et leurs reformulations.

Conclusion

Le registre familier employé dans le recueil *Pas de vent, pas de rame* rend la traduction du persan vers le français particulièrement complexe.

Cette langue, à la fois simple et profondément connotée, est traversée de nuances émotionnelles, de silences et de non-dits qu'il faut parvenir à restituer sans les expliciter. L'application des procédés traductologiques proposés par Vinay et Darbelnet nous a permis d'observer que, pour rendre ces nuances, le procédé de l'équivalence a été le plus souvent mobilisé, notamment dans la traduction des locutions idiomatiques et des expressions figées fortement marquées culturellement. À l'inverse, les cas d'adaptation se sont révélés plus rares, car le texte de Vafi ne se prête guère à une transposition libre : sa sobriété et son intimité exigent une traduction mesurée, respectueuse du ton original.

En complément de l'emprunt, certaines réalités culturelles ont nécessité des notes explicatives, afin de préserver à la fois la cohérence du récit et la compréhension du lecteur francophone. Par ailleurs, la modulation et la transposition ont été fréquemment utilisées pour résoudre des divergences grammaticales et lexicales importantes entre le persan et le français, tout en maintenant la fluidité du texte cible.

Tout au long de notre travail, nous avons cherché à équilibrer fidélité et lisibilité, en adoptant une approche qui combine les principes des sourciers (fidélité au texte source) et des ciblistes (adaptation au lecteur cible). Cette complémentarité s'est révélée essentielle pour préserver à la fois la substance émotionnelle et la musicalité narrative du texte. En effet, chaque traduction constitue une recréation singulière : elle impose ses propres solutions, mais reste toujours fondée sur un même impératif — transmettre à la fois le contenu et la forme, car ces deux dimensions sont indissociables dans une œuvre littéraire.

Notre analyse montre qu'il est fondamental pour le traducteur de comprendre le style et la voix de l'auteur avant toute transposition linguistique. C'est dans ce style que se manifeste l'unicité de Faribâ Vafi : une écriture elliptique, pudique et ironique, où le non-dit parle autant que les mots. On doit ainsi rendre perceptible cette tension entre silence et parole, retenue et émotion, sans jamais alourdir ni expliciter ce que Vafi laisse volontairement en suspens.

En somme, traduire Faribâ Vafi, c'est traduire l'intime : un espace de demi-teintes, d'émotions suggérées et de gestes quotidiens chargés de sens. Ce travail nous conduit à une réflexion plus large sur la traduction littéraire : traduire n'est pas seulement transporter un sens, mais faire résonner une voix dans une autre langue, une voix qui, tout en changeant de timbre, doit conserver sa justesse et son souffle originel. Ainsi, la traduction des nouvelles de Vafi ne relève pas uniquement d'un exercice linguistique, mais d'un véritable acte de création seconde, où le traducteur devient à son tour narrateur, porteur d'une voix qui murmure plus qu'elle ne parle. C'est dans cette fidélité au silence, aussi bien qu'à la parole, que réside sans doute la réussite d'une traduction littéraire authentique.

Déclaration

Conflit d'intérêt

L'auteure affirme qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à déclarer.

ORCID

Zahra Hadjibabaie



<https://orcid.org/0009-0002-1152-0311>

Références :

- Berthelot, J-M, (2001). *Épistémologie des sciences sociales*, Presse universitaires de France.
- Darbelnet, J.&Vinay, J.-P., (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.
- Desmond, W.O., (2004), Langue verte et verdeur de la langue, in : Antoine F. (dir.), *Argots, langue familiale et accents en traduction*, Lille, p. 25-29.
- Farjah, M., Pourmassoudi, N. (2024). Stratégies de traduction des culturèmes dans le roman Mon oncle Napoléon en français, *Recherches en langue française*, 5(9), 123-157. DOI : 10.22054/RLF.2024.83198.1198
- Ladmiral, J.R., (1979), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot.

Lederer, M., (1994), *La traduction aujourd’hui*, Paris, Hachette.

Letafati, R. & Sarrafan Chaharsoughi, A. (2009) : *les théories de la traduction*, Téhéran, Samt, p.104.

Mounin, G. (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Galimard.

Navarchi, A., N. Djalili Marand, Z., Erfanian Shayesteh. (2024). Equivalence dans la traduction d'une oeuvre littéraire autochtone : Étude du roman amérindien Kukum, in *Recherches en langue française*, 4(8), 131-151. DOI :10.22054/RLF.2024.77803.1184.

Romney. C. (1984) : Problèmes culturels de la traduction d’Alice in Wonderland en français, in META. *Journal des traducteurs*, septembre, Vol. 29, n°3. p. 275.

Sherkat Moghadam, S. et Al. (2023). Traduction des éléments culturels : le cas de Trois gouttes de sang de Hedayat, in *Recherches en langue française*., 3(2), 102-124. DOI :10.22054/RLF.2023.72774.1159.

Dictionnaires consultés

Lazar, Gilbert, *Dictionnaire persan-français*, édition Farhang Nama, 2009.

Robert, Paul, *Le Petit Robert*, édition du Petit Robert, 2012.

وفی، ف. (1394)، بی باد بی پارو، تهران، نشر چشم.

Comment citer : Hadjibabaie, Z. (2025). Les enjeux et les défis traductologiques des nouvelles de Faribâ Vafi, *Recherches en langue française*, 6(11), 121-144. DOI : 10.22054/RLF.2025.87918.1219.



Recherches en langue française © 2020 par Université Allameh Tabataba'i sous la licence Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International