



جامعة عبد الملك السعدي
Université Abdelmalek
Essaâdi



مدرسة الملك فهد العليا للترجمة
École Supérieure Roi Fahd
de Traduction – Tanger
Département de Français

Thèse de Doctorat
ès
Traduction, Linguistique & Communication

***SUR LA CREATION ARTISTIQUE
EN TRADUCTION LITTERAIRE***

*Quand l'œuvre traduite,
envisagée comme écriture, s'avère
dépasser la version initiale.*

Etude de cas :

Traduction de l'arabe vers le français du recueil

"هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَةٌ إِلَى حِينٍ" (*Murmures en suspens*)

et du roman "أَعْشَقْتَنِي" (*Je m'adore*)

Préparée par le doctorant : **Mohamed TAHIRI**

Sous la direction du docteur : **Rachid BARHOUNE**

Année académique : **2022 - 2023**

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز فرصة الإبداع التي تتيحها عملية الترجمة الأدبية، لا سيما في حضور الأعمال الأدبية ذات الكتابة الراقية. مما يفسر الأهمية الكبرى التي حظي لها، ضمن هذا العمل، فعل الكتابة باعتبارها نشاطاً فنياً قائماً بذاته وإدراجه ضمن ثلاثية القراءة-الكتابة-الترجمة، وذلك في إطار ظاهرتي الشاخص وازدواجية اللغة. كانت الانطلاقة من فرضية أن تُسفر عملية ترجمة ونقل الانزياحات الجمالية من لغة إلى أخرى، خلال العملية الترجمة، عن نص من جنس يفوق من حيث شاعرِيته النص الأصلي. وقد تم تأكيد هذه الفرضية من خلال النتيجة التي أسفرت عنها تحليل مقاطع من ديوان "همسات معلقة إلى حين" ورواية "أعشقتني".

الكلمات المفتاح: الكتابة، الانزياحات الجمالية، الإبداع الفني، الشاخص، ثنائية اللغة.

Abstract

The present study aims to highlight the opportunity for the creation artistic which presents itself in literary translation, particularly in the case of works well written in the source language. Hence the importance given throughout this work conversant with writing, already considered as an activity artistic in its own right and considered according to the Reading-Writing-Translation trilogy, in the more general framework of the phenomena of intertextuality and bilingualism. We started from the hypothesis that the transposition of aesthetic differences from one language to another, during the translation operation, could leading to a final text clearly superior in poeticity to the initial text. Hypothesis which turned out to be correct in accordance with the result of the analysis of the extracts from the translated works: Murmurs en suspense and Je m'adore.

Keywords: Writing, aesthetic differences, artistic creation, intertextuality, bilingualism.

Sommaire

(Une table des matières détaillée figure à la fin de la thèse)

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
PREMIERE PARTIE : Considérations théoriques générales	
Chapitre premier : Essai de définition	
1.1. Qu'est-ce que la création artistique?	24
1.2. Qu'est-ce que la littérature?	28
1.3. Qu'est-ce que la traduction?	48
1.4. Qu'est-ce que la traduction littéraire?	59
Chapitre 2 : La notion d'écart en matière de langage et de traduction	
2.1. Qu'est-ce qu'un écart ?	76
2.2. Manifestation de l'écart	80
DEUXIEME PARTIE : Intertextualité, Bilinguisme & Traduction	
Chapitre premier : Trilogie Écriture - Lecture – Traduction	
1.1. Qu'est-ce que l'intertextualité?	94
1.2. La lecture	95
1.3. L'écriture	99
1.4. L'écriture en traduction	106
Chapitre 2 : Dualité Bilinguisme - Traduction	
2.1. Qu'est-ce que le bilinguisme ?	120
2.2. Bilinguisme et traduction	123
TROISIEME PARTIE : Quand la traduction se métamorphose en création	
Chapitre premier : La traduction littéraire véritable école de littérature	
1.1. Baudelaire traducteur de Poe.....	146
1.2. Proust traducteur de Ruskin	150
1.3. Jorge Luis Borges : Traducteur universel de l'infini	155
Chapitre 2 : Manifestation de la création au niveau de nos deux traductions	
<i>Murmures en suspens et Je m'adore</i>	
2.1. Au niveau du recueil "هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَاتٌ إِلَى حَبِيبٍ"	165
2.2. Au niveau du roman "اعشقتني"	179
CONCLUSION	193
BIBLIOGRAPHIE	197
WEBOGRAPHIE	201
ANNEXES	203
TABLE DES MATIÈRES	230

Remerciement

Je voudrais exprimer ici mes remerciements les plus chaleureux et les plus sincères à mon encadrant, Docteur Rachid BARHOUNE, que j'ai eu à la fois la chance, le plaisir et l'honneur de figurer parmi ses disciples.

Je le remercie pour avoir accepté de diriger la présente thèse et pour m'avoir encadré, conseillé et ouvert les voies de la recherche scientifique en matière de traduction littéraire, et surtout pour la confiance qu'il n'a cessé de placer en mes compétences chaque fois que je le surprénais par les changements d'envergure qui s'imposaient au fur et à mesure de l'avancement de ma recherche.

Qu'il trouve dans cette page l'expression de ma gratitude et le témoignage de mon profond respect.

Dédicace

*À la mémoire de mes défunts parents qui veillèrent,
sans relâche, à mon éducation et à mon instruction.*

*À mes sœurs et frères dont seule la pensée m'exhortait à
avancer de plus belle dans la finalisation de mon travail.*

*À mes deux sages continueurs Saâd & Mahdi,
qui excelleront, certes, chacun à sa manière.*

*À tous ceux qui m'enseignèrent dans la vie
ne serait-ce qu'une seule leçon,
ne serait-ce qu'une phrase,
ne serait-ce qu'un mot,
une lettre !*

*Aimer un être, c'est aimer son corps et sa langue.
Et il voulait, non pas épouser la langue elle-même
(il en était un avorton), mais sceller définitivement
toute rencontre dans la volupté de la langue.*

Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, 1983.

*Il y a dans le français une transparence obscure
qui me convient dans laquelle, à tort ou à raison, je
me reconnais. Comme à vivre aux côtés de l'être le
plus proche : à écrire en français on côtoie sans
cesse un gouffre insoupçonné.*

Mohammed Dib, *L'arbre à dire*, 1998.

Introduction générale

Parler de littérature lorsqu'il s'agit de traduction ne relève pas nécessairement d'une rhétorique sur les arts comparés, ni d'un artifice pour conférer à la traduction l'auréole du savoir et de la culture. Auréole dont elle a été, d'ailleurs, effectivement couronnée depuis la nuit des temps.

En effet, un simple examen de l'histoire ancienne nous permet de découvrir que la traduction fut, depuis l'Antiquité, non seulement une simple transposition de sens littéral d'une langue dans une autre, mais aussi et surtout une source de découvertes et d'inspiration, voire une source de création et un terrain propice pour la création artistique, en littérature notamment.

C'est le cas, par exemple, des traductions de textes ayant permis de connaître des langages ou des écrits disparus ou jusqu'alors indéchiffrés. On pense d'emblée à l'exemple de traduction le plus célèbre de l'Antiquité, la Pierre de Rosette¹, qui permit à Jean François Champollion de déchiffrer, en 1882, les hiéroglyphes. On pourra également se pencher sur des traductions de textes perdus, telle la traduction de Cicéron des discours d'Eschine et de Démosthène, ...

On constatera également qu'au-delà de ces cas de découvertes ou de disparitions, l'alternance historique entre traduction littérale et traduction libre favorisa un processus de création issu d'un acte de traduire encore pérenne. De même, on ne saurait aujourd'hui critiquer des auteurs comme Shakespeare, La Fontaine, Baudelaire, Proust ou Borges, et leur reprocher d'avoir profondément puisé, par le biais de traductions toujours, aussi bien dans ces sources antiques que dans les sources médiévales et ante-médiévales, en l'occurrence hindou-perso-arabes.

Aussi la traduction, en instituant un certain rapport à la langue étrangère, a-t-elle constitué à travers l'histoire de la littérature universelle une véritable source d'inspiration. Elle est, en effet, devenue un procédé de création littéraire pour certains auteurs qui simulèrent le travail de traduction (en usant de la pseudo-traduction) rien que pour créer des *effets d'étrangeté* chez leurs lecteurs : en attestent *Don Quijote* de Cervantes (1605-1615), *Les lettres persanes* de Montesquieu (1721), *La Fille d'un héros de l'Union Soviétique* d'Andreï Makine (1990), etc.

¹ La Pierre de Rosette est un fragment de stèle gravée de l'Égypte antique portant trois versions d'un même texte qui a permis le déchiffrement des hiéroglyphes au XIX^{ème} siècle. L'inscription qu'elle comporte est un décret promulgué à Memphis par le pharaon Ptolémée V en 196 av. J.-C. Le décret est écrit en deux langues (égyptien ancien et grec ancien) et trois écritures : égyptien en hiéroglyphe, égyptien démotique et alphabet grec. La pierre a une dimension de 112,3 x 75,7 cm et 28,4 cm d'épaisseur. (WIKIPEDIA), consulté le 12/04/2022.

La traduction fut aussi source d'inspiration dans des circonstances plus tragiques qui conduisirent à la censure comme cela a été le cas sous le fascisme italien, quand de nombreux auteurs se retrouvant au chômage ou sans éditeur eurent recours à la traduction d'abord comme gagne-pain, puis comme moyen d'expression. En atteste *Americana*², l'anthologie de littérature américaine, publiée en 1941 chez Bompiani sous la direction d'Elio Vittorini, et qui eut pour traducteurs italiens des auteurs aussi prestigieux qu'Eugenio Montale, Alberto Moravia ou encore Cesare Pavese.

Le même phénomène fut observé en Union soviétique du temps de la Guerre froide où, selon le linguiste et traductologue Efim Etkind, les poètes russes communiquèrent avec leur lectorat par l'intermédiaire de leurs traductions de Goethe, Shakespeare, Hugo, ... Ces auteurs, réduits au silence, traduisirent pour continuer de se faire entendre tout en faisant silence sur une œuvre que, dans le meilleur des cas, ils continuaient secrètement d'écrire. Ainsi entreprise pour contourner la censure, la traduction devint irrémédiablement source d'écriture.

On pourra citer également, mais à titre indicatif cette fois, le succès outre-mesure récolté par le roman autobiographique de l'auteur marocain Mohamed Choukri, sous le titre "الخبز الحافي"³. Ne pouvant être publié dans son pays et dans sa langue originels à cause justement des sujets tabous qui y étaient abordés (violence, misère, drogue, prostitution, homosexualité,...), ce roman a été réécrit d'abord en anglais par l'écrivain et compositeur américain célèbre, Paul Bowles⁴, puis traduit en français par Tahar Benjelloun et en espagnol par Abdellah Djbilou, avant que le lectorat local ne puisse y accéder dans la version de sa langue première.

² <https://www-bompiani-it.translate.goog/catalogo/americana>, consulté le 17/05/2022.

³ Expression de langue arabe qui signifie en français *Le pain nu*, renvoyant au titre du roman de Choukri qui a paru pour la première fois en 1973 au Royaume-Uni, dans la traduction anglaise de Paul Bowles, aux éditions Peter Owen, sous le titre *For bread alone* ; puis en 1980 en France, dans la traduction française de Tahar Ben Jelloun, sous le titre *Le pain nu*, aux éditions Maspero, et en 1982 à Barcelone dans la traduction espagnole d'Abdellah Djbilou, sous le titre *El pan desnudo*, aux éditions Montesinos, pour n'être édité au Maroc qu'en 1982 par la maison d'édition "دار الساقى للطباعة والنشر" sous le titre "الخبز الحافي", avant d'être interdit entre 1983 et 2000.

⁴ L'auteur entre autres romans de *The Sheltering Sky*, traduit en français par Brice Matthieussent sous le titre *Un thé au Sahara*, dont l'action se passe au désert nord-africain. De passage pour un bref séjour à Tanger (ville située à l'extrême Nord-Ouest du Maroc), Paul Bowles s'éprit tellement aussi bien pour la ville que pour le mode de vie simplet de ses habitants, qu'il décida de quitter New York, d'y élire domicile pour y passer le restant de ses jours et y mourir.

Ainsi, et grâce aussi bien à ces trois traductions du livre qu'à sa prohibition qui ne fit qu'attiser davantage encore le désir de sa lecture, le roman de Choukri connut un succès immense qui dépasse de loin et le cadre et le niveau de sa littéarité. Drôle de destin, donc, réservé à ce livre écrit initialement en langue arabe, mais qui ne parvint au lecteur arabophone, originellement ciblé, qu'après avoir transité par le lecteur anglophone d'abord puis par les lecteurs francophones et hispanophones ensuite !

Plus que tout cela réuni, et indépendamment du fait que l'activité traduisante soit issue de l'initiative propre du traducteur ou sollicitée par quelque tierce partie que ce soit, nous pensons fermement que la traduction littéraire est *écriture* en soi ; que la version traduite pourrait se révéler, dans certains cas au moins⁵, plus réussie sur le plan esthétique que l'original ; et que la traduction littéraire, précisément, fut depuis toujours une grande école d'apprentissage de la littérature.

En attestent les grands succès remportés par les travaux de traduction des chefs-d'œuvre de littérature mondiale tels l'*Iliade* et l'*Odyssee* d'Homère, كتاب ألف ليلة وليلة⁶, *Faust* de Goethe, *Hamlet* de Shakespeare, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, قصص الشوق⁷ de Mahfouz, pour ne citer que ceux-là.

En atteste également, mais plus concrètement encore, la relation très profonde reliant Charles Baudelaire à Allan Edgard Poe en matière de création et de conception poétique, et la grande influence de celui-ci sur celui-là, rien que par le fait et l'activité *du traduire* : les dix-sept années consécutives que le traducteur français avait passées à traduire le poète américain avaient forcément et fortement affecté, à posteriori, le processus créatif chez Baudelaire le poète.

⁵ Comme c'est justement le cas des deux œuvres constituant l'objet de notre étude.

⁶ *Les Mille et Une Nuits* dont l'auteur est inconnu.

⁷ Expression de langue arabe qui signifie en français *Palais du Désir*.

Toutefois, la preuve la plus irréfutable de cette fécondité littéraire qui se trouve derrière l'activité *du traduire* demeure bien l'instructive et riche expérience que nous avons effectivement vécue en traduisant, de l'arabe vers le français, le recueil de poésie de Najia Hilmi intitulé "همسات معلّقة إلى حنين"⁸, ainsi que le roman de science-fiction de Sanaa Shalan "أعشقتني"⁹, avec tout l'effort, toutes les embûches, les difficultés et les défis qui en découlent, mais aussi avec l'immense plaisir qu'une telle entreprise laisse supposer aussi bien pour les initiés de la traduction littéraire que pour les passionnés de littérature.

Et c'est justement cette passion, que nous éprouvons aussi bien pour la littérature que pour la traduction, qui détermina notre motivation pour la traduction dans des circonstances diverses, certes, de ces deux œuvres majeures à nos yeux pour les raisons ci-dessous mentionnées. Œuvres qui relèvent de deux genres littéraires bien distincts, à savoir la *poésie* et le *roman*, à travers lesquels nous avons choisi de mettre en relief le fait de la *création artistique* en traduction littéraire, tout en maintenant l'accent mis sur la question, primordiale à nos yeux, de l'*écriture*.

✓ Pour ce qui est de la traduction du recueil "همسات معلّقة إلى حنين"

Il y a lieu de préciser que la traduction de ce recueil est intervenue à un moment où nous avons achevé la rédaction de la première partie de la présente thèse et nous nous préparions à entamer celle de la deuxième, initialement dédiée à l'étude et l'analyse de la dichotomie *Traduction/Identité*, à la lumière des travaux de l'auteur et auto-traducteur très controversé Rachid Boudjedra.

Nous avons toute la matière nécessaire réunie et ne nous manquaient plus, avant de passer à la rédaction, que l'agencement de certaines idées et quelques arrangements entre les considérations purement théoriques, d'une part, et la pratique proprement dite de la traduction littéraire chez ledit auteur, d'autre part.

⁸ Expression de langue arabe qui signifie littéralement en français *Murmures en suspens jusqu'à nouvel ordre*, mais que nous jugeâmes préférable d'abrégé en *Murmures en suspens* pour des considérations purement poétiques. L'auteure, Najia Hilmi, grande admiratrice de la langue et de la poésie arabes, a paradoxalement enseigné la langue française pendant plus de trente ans.

⁹ Mot de langue arabe qui signifie en français *Je m'adore*, et qui correspond au titre du roman de science-fiction écrit par Sanaa Shalan, jordannienne d'origine palestinienne et professeure de littérature arabe contemporaine à l'Université de Amman, en Jordanie.

Cependant, nous avons toujours considéré la théorisation de la traduction comme étant quelque chose de factice ou de superflu par rapport à l'opération traduisante elle-même, surtout quand elle émane de théoriciens ne s'étant jamais exercés dans le domaine, tout en lui privilégiant plutôt le *fait du traduire*, c'est-à-dire de mettre la main à la patte d'abord et de tirer par la suite, après coup, les commentaires, les déductions et les théories qui s'imposent, le cas échéant.

D'où le relâchement d'enthousiasme ressenti lors de l'attaque de cette deuxième partie, probablement dû au fait que nous n'avions pas traduit pendant un long moment un texte qui permettrait la libération et la manifestation de nos compétences créatives ne serait-ce que par ricochet, par le truchement de la traduction. C'est alors que survint un heureux événement qui fit tout basculer : nous fûmes invités par une amie, que la passion de la lecture anime également, à traduire le recueil de poèmes écrit par sa propre mère. Nous lui promîmes d'y jeter un coup d'œil d'abord et de la tenir au courant de notre décision par la suite.

Mais quand nous feuilletâmes le recueil en question et abordâmes la lecture du premier texte, qui se présente sous forme de dédicace, nous fûmes tellement impressionnés par la qualité de son écriture que nous décidâmes sur le champ de réaliser la traduction dudit recueil. Car tout se rapporte, à notre sens, à la question de *l'écriture*, elle-même fortement conditionnée par le *fait de la lecture*. D'autant plus que ce premier texte était si bien écrit qu'il laissait pressentir le talent de l'écrivaine poétesse, et nous y vîmes aussitôt le corpus devant nous servir pour démontrer, dans la troisième partie de la présente thèse consacrée à l'analyse de notre corpus, l'opportunité de la création artistique qui se présente dans le cas de traduction des textes littéraires très bien écrits. Un si bon argument ajouté à l'enthousiasme dont nous fûmes animés finirent alors par convaincre notre encadrant, Docteur Rachid Barhoune, que nous remercions ici encore une fois, de consentir à ce changement d'envergure.

✓ **Pour ce qui concerne la traduction du roman "أعشقتني"**

La traduction de ce roman est intervenue suite à la proposition de l'auteure qui eut lieu dans des circonstances pour le moins que l'on puisse dire fortuites : nous faisons partie en 2017, au cours de notre première année d'étude à l'École Supérieure de Traduction, d'un Club de lecture formé au sein de la Médiathèque de Tanger, et quand on nous demanda de proposer un roman pour qu'il soit lu et discuté entre les membres, nous n'avons pas hésité un instant à désigner le titre de ce roman génial, que nous avons lu cinq ans auparavant mais dont nous étions toujours épris, tellement notre engouement était fort à son égard.

Mais quand le président du Club entra en contact, via le net, avec Sanaa Shalan, l'auteure en personne dudit roman, celle-ci qui finit par apprendre notre passion pour la littérature et pour la traduction nous demanda si nous pouvions traduire son œuvre en langue française. Question que nous pressentîmes aussitôt comme un grand défi mettant en doute nos compétences en la matière, mais que nous acceptâmes sur le champ sans la moindre réticence et pûmes, par la suite, relever dignement en dépit des difficultés majeures dues essentiellement au niveau soutenu de la littérarité de ce roman et aux mondes extraordinaires et fantastiques qui y sont narrés.

Aussi pensons-nous, en toute conviction mais sans aucune prétention à l'exhaustivité, que ce roman fait partie de ces grandes œuvres de littérature universelle qui méritent d'être lues dans plusieurs langues, et donnera certes lieu, dans un futur proche, à d'autres traductions en d'autres langues.

En témoignage, d'abord, le style à la fois fluide et recherché dont il a été écrit et qui facilite le transport du lecteur au sein des univers narratifs extraordinaires qui y sont décrits. Ensuite, la thématique trilogique très bien travaillée par l'auteure au long des deux-cents pages du livre et dont l'actualité est d'une fraîcheur saisissante, même dix ans après la dernière édition du livre, à savoir :

- ✓ La conciliation des deux parties aux antipodes du genre social (femme/homme) ;
- ✓ La dénonciation de la robotisation des humains via la numérisation ;
- ✓ Une conception et une représentation extrêmement ouvertes de l’Islam.

Ce dernier thème que l’auteure travaille subtilement en en faisant basculer la teneur de l’inconscient vers le conscient du lecteur, tout en y attribuant une portée et une quintessence toutes nouvelles grâce notamment au cadre général de la science-fiction. Car il s'agit bien d'un roman de science-fiction écrit en langue arabe que nous avons choisi de traduire en français¹⁰ et d’envisager comme objet de la présente étude à la fois.

Aussi considérons-nous la littérature et la traduction sous le même angle d'activité scripturale, c'est-à-dire en tant que deux pratiques distinctes de *l'écriture* au pied d'égalité et, donc, comme deux *activités artistiques* au vrai sens de l’expression. D’où notre conception de la traduction littéraire comme *écriture à part entière* qui fait insuffler au texte original une seconde vie, voire une vie nouvelle à laquelle vient parfois s’ajouter une véritable descendance, notamment dans le cas d’œuvres célèbres imitées ou constamment retraduites. Ainsi envisagée, la traduction littéraire dépasse de loin le cadre réduit généralement réservé à la traduction générale et se convertit en *création artistique* et en *littérature* au même titre que le texte initial.

Dans sa préface à sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Walter Benjamin ne se contente pas de dire que le message est ce qui compte le moins pour une œuvre et pour sa traduction. Aux esprits sensibles qui savent que ce n’est pas l’information qui compte, mais ce qui s’y surajoute, il répondra que ce n’est pas cette chose en plus qui est la caractéristique essentielle d’une œuvre littéraire, mais plutôt la traduction de celle-ci :

*Toute œuvre a la propriété d’être traductible. Sa traductibilité est inscrite en elle-même, car elle est une caractéristique essentielle de l’œuvre littéraire*¹¹.

¹⁰ Traduction publiée aux éditions l’Harmattan sous le titre *Je m’adore*, Paris, 2021.

¹¹ *La Tâche du traducteur*, in *Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. "Dossiers des Lettres Nouvelles", 1971, pp. 261-262.

Meschonnic, quant à lui, s'exprime de manière plus explicite encore à ce propos en assurant que seul un poète pourrait traduire un poème :

*Qui n'accorderait que la traduction d'un poème doive être un poème ? Puisqu'elle doit remplacer l'original, faire fonction de ce qui est supposé hors d'accès, sans quoi la traduction serait inutile*¹².

Il en résulte que l'original d'une œuvre littéraire et sa traduction ont ceci de commun que non seulement ils s'inscrivent quasiment au même degré dans le champ de la *littérarité*, mais expriment aussi et presque de la même manière quelque chose qui dépasse le cadre cognitif de ce qu'ils veulent dire réellement.

Il est vrai que l'auteur de l'original a l'avantage et la liberté de disposer, pour la confection de son œuvre, des possibilités immenses qui lui sont offertes par la langue comme par le discours, contrairement au traducteur littéraire qui se trouve déjà, au départ, comme contraint, dépendant, relégué au second plan, voire même otage au sein de l'univers linguistico-narratif de l'auteur du texte initial : mots, expressions, style, tournures, stratégie narrative, etc.

Et c'est justement contre cette situation de *secondarité* que se révolte le traducteur littéraire Brice Matthieussent qui, au terme d'une carrière professionnelle de quarante ans passée dans la traduction d'auteurs aussi célèbres que Charles Bukowski, Susan Sontag, Henri Miller ou encore Paul Bowles, écrivit un roman extraordinaire qu'il intitula *Vengeance du Traducteur*¹³. Roman où, comme pour se défouler du stress éprouvant qui caractérise le travail du traducteur littéraire notamment, Matthieussent manifesta sa vengeance à travers la mise en scène d'un traducteur français traduisant l'œuvre d'un romancier américain, mais qui n'en fait qu'à sa guise allant jusqu'à ignorer complètement le texte et l'auteur de l'œuvre sensée être originelle. Il va donc sans dire que l'effort déployé par le *traducteur recréateur* est beaucoup plus pénible et plus ardu que celui fourni par le créateur initial.

¹² Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, pp.103-104.

¹³ Brice Matthieussent, *Vengeance du Traducteur*, P.O.L éditeur, Paris, 2009.

Quoiqu'il en soit, nous nous trouvons dans les deux cas confrontés à l'épineuse question de la relativité d'expression du code du langage, due justement à la nature arbitraire du signe linguistique. Contrainte que nous proposons de dépasser en faisant asseoir notre étude sur des principes théoriques simples, clairs et plausibles, en nous référant particulièrement à la théorie saussurienne fondée sur la notion de système pour étudier et expliquer le fonctionnement du langage. Système où chaque unité ou partie du tout évolue de manière autonome tout en fonctionnant selon la même logique systémique d'ensemble.

De même que le fait de traduire qui implique le passage d'une langue donnée à une autre, et donc d'un système linguistique à un autre, entraîne forcément des impacts et des influences certains au niveau des deux systèmes linguistiques en question : l'osmose linguistique, qui signifie justement l'interpénétration et l'influence réciproque entre deux langues, exactement comme cela se passe en sciences naturelles entre les organismes et les cellules, n'en est qu'une forme entre autres.

Aussi nous trouvons-nous comme amenés à nous demander à propos de l'origine de cette zone grise existant au sein du langage, et qui fait que souvent les mots ne disent pas exactement ce que nous voulons leur faire dire. Est-ce le propre du langage humain de ne point correspondre et de ne point communier avec les idées, les états d'âme et les sensations que nous voulons exprimer, après qu'il s'est multiplié en plusieurs langues dispersées aux quatre coins du monde, à la suite de l'accident-malédiction survenu à Babel ?

Ou alors c'est la spécificité du discours littéraire qui se trouve derrière ces écarts par rapport aux règles et aux normes linguistiques établies. Ecarts auxquels les hommes de lettres avérés, Mallarmé en tête, agissant en fins connaisseurs, voire en artistes dans leur maniement de la langue, recourent savamment lors de la confection de leurs œuvres comme pour codifier leur discours et masquer, de la sorte, leurs véritables idées, intentions et sentiments, allant jusqu'à adopter, dans certains cas, une logique herméneutique implacable rendant leurs œuvres ambiguës, voire illisibles, comme l'avoue bien l'auteur de *La décomposition*, Jacques Derrida lui-même dans les termes suivants :

Toute œuvre - qu'elle prenne ou non la forme écrite - devrait être illisible. Si elle est lisible, c'est qu'elle trahit à la fois la singularité de l'auteur et celle du destinataire¹⁴.

En fait, nous pensons que la focalisation sur la notion d'écart est une approche de grande importance en matière des études et recherches traductologiques, et ce pour la simple raison qu'elle est susceptible de rendre compte des écartements langagiers marquant la production du discours en général et du discours littéraire en particulier.

Écarts qui varient certainement d'une langue à une autre et qui font qu'en matière de traduction - et plus précisément lorsque le traducteur recourt consciemment ou inconsciemment à la structure profonde de la phrase pour transposer le signifié du segment à traduire - le texte traduit pourrait se révéler, esthétiquement parlant, plus réussi que le texte initial.

Cela est effectivement possible, plus particulièrement quand le basculement du contenu littéraire de l'œuvre à traduire, du système linguistique source vers le système cible, entraîne des conséquences heureuses sur l'expression initiale qui s'avère, à l'arrivée, comme plus raffinée, sonnante avec plus de résonance, voire plus appropriée qu'au départ. Comme si le moule du système cible lui convenait beaucoup mieux que celui du système source.

Nous en avons, maintes fois, fait l'expérience en traduisant certains poèmes du recueil "هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَةٌ إِلَى حَيْنٍ", au même titre que certains passages du roman "أَعَشَّنِي" d'ailleurs, et nous nous sommes souvent arrêtés sur des passages - ceux-là même qui constituent le corpus de notre analyse - qui prêtent vraiment à l'étonnement, tellement l'expression traduite, *le fruit de l'effort fourni en traduisant*, paraît dépasser de loin l'expression originelle en matière de poéticité et d'esthétique. Des passages si réussis, grâce justement à l'adéquation - voire à l'*hospitalité*¹⁵ - du système linguistique cible, qu'ils nous font goûter à cette saveur de satisfaction personnelle émanant du *plaisir de créer*, avec l'étrange mais forte impression que nous en étions les authentiques créateurs et non les recréateurs.

¹⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409.

¹⁵ La notion d'*hospitalité* acquiert en traductologie une signification bien particulière, que nous aurons l'occasion d'examiner plus explicitement encore dans la deuxième partie de la présente thèse.

Reformulons notre hypothèse en d'autres termes : étant donné l'existence en permanence des écarts à différents niveaux du texte littéraire, la traduction de ce dernier n'offre-t-elle pas l'occasion, dans certains cas au moins, de restituer ce qui a été perdu dans le texte de départ, en se transmuant en source d'inspiration qui donnerait lieu à une *œuvre artistique* nouvelle, une sorte de deuxième naissance de la création initiale, bref une oeuvre neuve rivalisant du point de vue esthétique et poétique avec l'œuvre originelle?

Telle est la problématique à laquelle nous tenterons de répondre, corpus à l'appui, dans la troisième partie de la présente thèse. Quant à notre méthode de travail, nous avons opté pour la démarche hypothético-déductive consistant à formuler, dans un premier temps, une ou plusieurs hypothèses et à fournir par la suite les éléments explicatifs et démonstratifs s'y rapportant, dans le but d'en vérifier dans l'étape finale aussi bien la vérité que la justesse.

Pour ce faire, nous proposons d'exposer, dans un premier temps, les différentes acceptions dans lesquelles s'insèrent les œuvres objet de notre traduction, à savoir les notions de *création artistique*, de *littérature*, de *traduction* et enfin la notion de *traduction littéraire*, et ce avant d'aborder l'étude proprement dite de la notion d'écart dans ses différentes manifestations aussi bien au niveau du texte poétique que romanesque.

Nous passerons ensuite, dans un second temps, à la question de l'*écriture* en tant que création artistique dans sa relation avec la *lecture* et la *traduction*, et ce dans le cadre plus général du phénomène de l'*intertextualité* qui, à notre sens, se trouve à l'origine non seulement de la littérature, mais de la chaîne de transmission du savoir universel considéré dans sa globalité. Nous irons même jusqu'à voir dans la traduction littéraire la forme la plus achevée et la plus pure de l'*intertextualité*.

Nous aborderons, par la même occasion, la question non moins importante du *bilinguisme*, que nous estimons intrinsèquement liée au *fait du traduire*, et ce à travers le grand auteur et penseur marocain de renommée universelle qu'est Abdelkébir Khatibi et son chef-d'œuvre aussi bien littéraire qu'artistique *Amour bilingue*. Comme nous mentionnerons, de passage, le cas de bilinguisme assez équilibré que représente Abdelfattah Kilito, tout en nous référant au philosophe, écrivain et traducteur distingué, Abdesslam Benabdelali, à travers l'article instructif qu'il écrit sous le titre *Derrière tout écrivain se trouve un traducteur*¹⁶.

¹⁶ Nous traduisons.

Nous procéderons enfin, dans un troisième temps, à démontrer en quoi la traduction littéraire pourrait-elle constituer une véritable école d'apprentissage aussi bien de la littérature que de la langue étrangère, comme nous le verrons avec Baudelaire et Proust respectivement, ainsi qu'une discipline à part pour l'exploration non pas du monde mais de l'infini comme c'est le cas justement de Jorge Luis Borges.

Après cette démonstration, nous passerons à l'analyse du corpus constitué du poème *Dédicace* ainsi que des fragments les plus représentatifs à nos yeux des œuvres traduites *Murmures en suspens* et *Je m'adore*, et ce dans le but de vérifier dans quelle mesure notre traduction a-t-elle vraiment constitué une source d'inspiration, et surtout si la poéticité du texte français que nous avons veillé à recréer le plus fidèlement possible, sur la trace du texte originel arabe, ne s'apparente-t-elle pas à celle de l'original ou ne la dépasse.

PREMIERE PARTIE

Considérations théoriques générales

*Créer, c'est la grande délivrance de la douleur,
et l'allègement de la vie. Mais afin que naisse le
créateur, il faut beaucoup de douleurs et de
métamorphoses.*

Friedrich Nietzsche¹⁷

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Hayes Barton Press, 2006, p.64.

Chapitre premier

Essai de définition

1- Qu'est-ce que la création artistique ?

La notion de *création artistique* revêt un caractère d'une complexité telle qu'il est indispensable de l'envisager sous différents angles. C'est pourquoi nous avons jugé nécessaire de compléter son approche terminologique de base par une approche purement psychanalytique dans le but de mieux appréhender ce phénomène.

1.1. Du point de vue terminologique :

Le dictionnaire *Le Larousse* attribut au terme *création* la définition suivante :

Mot d'origine latine *creo, creas, creare*, qui signifie respectivement *faire pousser, produire, faire naître*, et dans la langue ecclésiastique *faire naître du néant*. Et par extension, *disposition à créer, qui existe à l'état potentiel chez tout individu et à tout âge*¹⁸.

Quant à la *créativité*, terme importé du mot anglais *creativity* que le *Oxford dictionary* définit comme *la faculté ou le pouvoir de créer*, elle correspond à une forme atténuée du terme *création*, et elle y est défini comme

*un enchaînement d'idées qui peut se former dans l'esprit humain et se concrétiser dans des œuvres originales*¹⁹.

C'est justement cette dernière définition qui retient le plus notre attention dans la mesure où elle relate une caractéristique essentielle de la création comme de la créativité, à savoir *l'originalité*. Terme qui se laisse définir comme

*le caractère que présente une œuvre lorsqu'elle porte l'empreinte de la personnalité de son auteur. Une telle œuvre a un style et une substance unique*²⁰.

D'autant plus que le même terme d'originalité est souvent appliqué en complément de la créativité de l'artiste, de l'écrivain ou du penseur, comme pour en qualifier l'excellence et la maestria.

¹⁸ Le Larousse de langue française, consulté le 15/09/2022.

¹⁹ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-oxford-english-dictionary>, consulté le 15/09/2022.

²⁰ Wikipédia, consulté le 15/09/2022.

Il faut dire, par ailleurs, que le concept de création qui dérive de l'esthétique, c'est-à-dire des idées que nous avons sur l'art, n'a été réellement valorisé et nettement distingué du fait de l'imitation que bien tardivement, à partir du XVIII^{ème} siècle. Auparavant et depuis l'époque du premier classicisme grec, même les grands artistes créateurs tels l'illustre sculpteur, orfèvre et peintre Phidias (490/430 av. J-C) ne faisaient qu'imiter aussi bien les modèles fournis par la nature, leurs propres modèles que ceux de leurs prédécesseurs.

Ce n'est que par la suite, au fur et à mesure de l'évolution des théories sur l'art et l'esthétique, notamment les théories relevant de la psychanalyse, que le créateur s'est vu attribuer pleinement le rôle d'innovateur, celui *de créer un monde qui lui soit propre, de rechercher une réalité nouvelle et différente*²¹ de ce qui a existé et a été créé auparavant.

1.2. Du point de vue psychanalytique :

Les travaux, réalisés dans le cadre de l'analyse psychanalytique, qui s'inscrivent dans le domaine de la psychologie de l'art, sont d'une grande importance pour sonder en profondeur les conditions et les péripéties qui président non seulement à la création de l'œuvre d'art, mais aussi à la réception de celle-ci :

*La psychologie de l'art vise à l'étude des états de conscience et phénomènes inconscients à l'œuvre dans la création artistique ou la réception de l'œuvre*²².

L'accent ainsi mis sur la réception de l'œuvre d'art est justifié par l'importance accordée, notamment par Freud, à l'effet que cette dernière produit sur le récepteur et surtout aux moyens par lesquels cet effet est produit. Voici dans quels termes Freud conçoit l'effet produit sur lui-même par l'œuvre d'art en général et l'œuvre d'art littéraire en particulier :

*Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires. J'ai été ainsi amené, en chacune des occasions qui se sont présentées, à m'attarder longuement devant elles, et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet*²³.

²¹ Hanna Segal, *Délire et créativité*, Des Femmes, Paris, 1987, p.313.

²² Wikipédia, consulté le 17/09/2022.

²³ Sigmund Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*, Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

Entre psychanalyse et littérature existent, en effet, des liens souterrains très intenses, caractérisés essentiellement par leurs interactions mutuelles à tel point que l'on a du mal à préciser laquelle d'entre elles puise dans l'autre. Il est vrai que la critique littéraire tire souvent ses arguments, qui lui servent pour l'analyse des textes littéraires, des notions psychanalytiques inventées ou développées par Freud, Jung, Adler²⁴ ou Lacan.

Cependant, ces derniers ne se sont-ils pas inspirés voire n'avaient-ils pas été guidés dans leurs travaux de recherche visant à sonder l'âme humaine par les grands génies de la littérature de la trempe de Dostoïevski, Shakespeare, Goethe, Tolstoï, Kafka, Proust, etc ?

En effet, Adler considère l'œuvre d'art comme l'expression de la partie la plus progressive de l'humanité :

Les artistes et les génies sont, sans aucun doute, les conducteurs de l'humanité²⁵.

Par l'intégration de la dimension sociale dans sa démarche de recherche, Adler, qui voue une grande admiration pour les poètes, dota ses travaux d'une assise solide :

Jusqu'à nos jours, ce sont avant tout les poètes qui ont réussi avec le plus de succès à retracer le style de vie de l'être humain. Ce qui augmente considérablement notre admiration pour leur œuvre, c'est leur capacité à faire vivre, mourir et agir les hommes en tant qu'entités indivisibles en étroite relation avec les problèmes de leur environnement²⁶.

²⁴ Bien que relégué au second plan, Alfred Adler (1870-1937) est, avec Carl Gustav Jung, l'un des principaux disciples et dissidents de Freud. Considéré comme un pionnier de la psychologie des profondeurs (psychologie individuelle comparée), il se distingue pour avoir souligné plus que personne l'importance et le poids de l'interaction entre l'individu et le groupe social auquel il appartient. Pour Adler la personnalité de chaque individu n'est que le résultat d'un processus d'adaptation à son milieu social. L'homme doit faire face à trois problèmes fondamentaux : la vie sociale, le travail et l'amour. Cf. <https://www.google.com/search?client=avast-a-1&q=alfred+adler&oq=alfred+adler&aqs=avast..69i57j0l7.3753j0j1&ie=UTF-8>, consulté le 30/09/2022.

²⁵ Alfred Adler, *Le sens de la vie , Etude de psychologie individuelle*, SHS Editions, 2023, p.39.

²⁶ Ibid., p.233.

L'art servirait donc, au même titre que le rêve et la névrose, à la satisfaction de pulsions qui seraient autrement condamnées au refoulement. D'autant plus que la création n'est que la synergie qui met aux prises l'homme à la fois avec son milieu, son œuvre et avec lui-même.

En fait, le psychanalyste cherche dans l'art et dans le processus de création mis en œuvre par l'artiste des confirmations et des convergences de ses idées comme de ses théories. Ce qui lui permet, d'ailleurs, de réaliser de notables avancées et des explorations nouvelles, là où la clinique et la pratique de l'analyse font défaut.

Nous reproduisons ici un exemple de l'analyse psychanalytique proprement freudienne relatant le rapport intime entre la névrose et l'art à propos du fameux complexe d'Œdipe, et ce à travers la création artistique *Œdipe roi* du grand poète et dramaturge grec Sophocle²⁷ :

Le poète, en dévoilant la faute d'Œdipe, nous oblige à regarder en nous-mêmes et à y reconnaître ces impulsions [inceste, parricide] qui, bien que réprimées, existent toujours [...]. Comme Œdipe, nous vivons inconscients des désirs qui blessent la morale et auxquels la nature nous contraint. Quand on nous les révèle, nous aimons mieux détourner les yeux des scènes de notre enfance²⁸. [...]

D'une part, les névroses présentent des analogies frappantes et profondes avec les grandes productions de l'art, de la religion et la philosophie ; d'autre part elles apparaissent comme des déformations de ces productions [...] une hystérie est une œuvre d'art déformée, une névrose obsessionnelle est une religion déformée, une manie paranoïaque, un système philosophique déformé [...] les névroses sont des formations asociales, elles cherchent à réaliser avec des moyens particuliers ce que la société réalise par le travail collectif, le névrosé s'exclut lui-même de la communauté humaine²⁹.

²⁷ Sophocle (495/406 av. J-C) est l'un des trois grands dramaturges grecs dont l'œuvre nous est partiellement parvenue, avec Eschyle et Euripide. Il est principalement l'auteur de cent vingt-trois pièces, mais dont seules huit nous sont parvenues. Wikipédia, consulté le 23/09/2022.

²⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, chapitre V, *Le matériel et les sources du rêve*, paragraphe 4, à propos du rêve de la mort de personnes chères (passage sur Œdipe-Roi et Hamlet), Franz Deuticke, Vienne, 1900.

²⁹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, chapitre II, *Le tabou et l'ambivalence des sentiments* (dernière page du chapitre), Hugo Heller & Cie, Vienne, 1913.

Le créateur n'est donc pas d'une race supérieure aux hommes, il n'a accès ni à l'au-delà ni à l'invisible, il use plutôt de son intuition, de sa pensée spéculative, pour remettre en jeu des interprétations actuelles ou passées. Son rôle consiste donc à mettre en images la réalité, c'est-à-dire les figurations d'une communauté dont il s'exclut lui-même, afin de favoriser sa déstructuration puis son dépassement éventuel.

De même que l'art serait ce qui, à la fois, réveille et dévoile le pire : l'interdit, le réprimé, la pulsion. Il nous contraint à l'envisager, nous force à l'aborder, nous encourage à l'affronter. Vis-à-vis du problème ou de la question posés par la névrose face aux prétentions et impératifs de la société, il est une réponse, une solution, même incomplètes et partielles, qui permettent de renouer avec la communauté humaine.

2- Qu'est-ce que la littérature³⁰?

Aussitôt cette question posée, saute à notre esprit de manière spontanée - intertextualité oblige ! - l'ouvrage constructif où la même question se trouve pareillement formulée en guise de titre, signé par le philosophe qui a marqué l'histoire de la littérature et de la pensée française, pour ne pas dire mondiale, au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, en l'occurrence Jean Paul Sartre³¹.

Abstraction faite de l'idée de l'engagement via l'écriture, qui caractérise fortement l'œuvre précitée de cet écrivain-philosophe, contentons-nous de considérer à travers la citation ci-dessous plutôt l'aspect formel de cette activité artistique qu'est l'*écriture*, où l'accent est particulièrement mis sur la forme qui, par un tour de maestria, se trouve non seulement privilégiée par rapport au fond, mais transmuée elle-même en fond :

On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon³².

³⁰ Mot dont l'équivalent dans la langue arabe "أدب" (Adab) renvoie à une conception autre que celle véhiculée par la langue française. Nous renvoyons le lecteur intéressé à la page 112 de la présente thèse, plus précisément à la section intitulée *Le parallèle Rhétorique/al-Balāḡa*, consacrée à la comparaison des rhétoriques arabe et occidentale, et où nous exposons la conception des Arabes de la notion de littérature.

³¹ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* L'ouvrage a été publié pour la première fois en plusieurs parties dans la revue *Les Temps modernes* fondée par Sartre lui-même, avant sa parution aux Editions Gallimard en 1948.

³² Op. cit., p.30.

C'est à peu près la même idée qui se trouve développée par Paul Valéry, poète-philosophe de notoriété également incontestable, quand il définit de manière restrictive la littérature comme étant un travail sur le langage, considéré comme matière première de l'écriture :

*La littérature n'est qu'un développement de certaines des propriétés du langage*³³.

Dans le même ordre d'idées, mais en introduisant cette fois le critère d'authenticité que l'écrivain russe, Andreï Makine, distingue la bonne de la mauvaise littérature :

*La vraie littérature était cette magie dont un mot, une strophe, un verset nous transportaient dans un éternel instant de beauté*³⁴.

Et c'est justement cet *éternel instant de beauté* que les signataires des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, de l'Amérique latine à la Russie et de l'Alaska à l'Afrique du Sud, avaient su créer de toutes pièces à partir d'une matière première unique, le langage et rien d'autre, pour le livrer ensuite et le faire partager avec leurs lecteurs de par le monde entier.

Le même *éternel instant de beauté* que les maîtres traducteurs s'étaient ingéniés et s'ingénieront toujours à recréer en faisant passer la matière littéraire de ces chefs-d'œuvre d'une langue à une autre tout en explorant les nouvelles voies poétiques offertes par les langues d'accueil dont les potentialités propres pourraient s'avérer, dans certains cas au moins, beaucoup plus fertiles et fructueuses que celles des langues de départ ou d'origine.

Toutefois, la définition la plus idoine, à notre sens, demeure bien celle fournie par le grand littérateur qui sut tenir son lecteur en haleine le long de ses phrases-trains, s'étendant parfois sur la page entière du livre, truffées d'incises, de parenthèses et de renvois qui ne finissent jamais, en l'occurrence l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust, pour qui la *littérature* c'est la vie au vrai sens du terme :

³³ <http://www.fabula.org/colloques/document1418.php> , consulté le 15/09/2022.

³⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Andre%C3%AF_Makine#cite_note-4, consulté le 15/09/2022.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. [...] Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune³⁵.

Nous proposons, donc, d'examiner distinctement la spécificité de chacun des genres littéraires dans lesquels s'insèrent les œuvres que nous avons traduites, *Murmures en suspens* et *Je m'adore*, en l'occurrence la *poésie*, le *roman* et le *roman de science-fiction*.

2.1. La poésie :

2.1.1. Définition :

Quoi de mieux, pour introduire et définir aussi précisément que possible la notion filante de ce genre défini comme la première expression littéraire de l'humanité, que de procéder par *mimésis* pour stimuler les idées, les impressions et les émotions, et donc par imitation de son propre mode opératoire.

La poésie, nous apprend Le Robert, est l'art du langage visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (vers ou prose), l'harmonie et l'image³⁶.

Bien que cette définition fasse ressortir un aspect important de la notion de poésie, à savoir qu'elle constitue un *art du langage*, et qu'elle relate les termes clés *suggérer*, *rythme*, *harmonie* et *image*, elle demeure néanmoins insuffisante quant à l'objet de son expression, c'est-à-dire sur quoi porte cet *art* et que *suggèrent* ce *rythme*, cette *harmonie* et cette *image*.

³⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in Proust, Marcel, *Œuvres complètes* (1913-1927), t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 474.

³⁶ <https://dictionnaire.lerobert.com > definition > poesie>, consulté le 15/09/2022.

D'où le besoin de la compléter par celle que nous en donne le *Larousse de langue française* qui nous paraît plus précise puisqu'elle fait ressortir, à partir de l'étymologie grecque du terme *poésie*, l'idée axiale autour de laquelle tourne notre travail, en l'occurrence la *création*, et spécifie l'objet de son expression, à savoir les *sensations*, les *impressions* et les *émotions*, ainsi que les éléments entrant en jeu pour ce faire tels les *sons*, les *rythmes* et les *harmonies*, tout en insistant sur l'*union intense* entre ces éléments :

*Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers*³⁷.

Le poète est donc cette personne qui possède l'art de combiner les mots, les sonorités, les rythmes pour évoquer des images, suggérer des sensations et des émotions. On distingue généralement le poète *artiste* soucieux d'abord de beauté formelle, comme ce fut le cas des parnassiens avec Théophile Gautier en tête ; le poète *lyrique*, cultivant le chant de l'âme ; le poète *prophète*, découvreur du monde ou le poète *engagé* qui s'élance vers, corps et âme pour défendre la ou les causes qu'il adopte.

Parallèlement à ces définitions lexicales de base, nous avons jugé intéressant de reproduire ici celles, instructives certes, des poètes eux-mêmes qui révèlent leur propre conception de la poésie. Considérons un peu cette déclaration d'Allan Edgar Poe, le poète américain que Baudelaire avait traduit avec excellence :

*Nous nous sommes mis dans la tête, qu'écrire un poème uniquement pour l'amour de la poésie, et reconnaître que tel a été notre dessein en l'écrivant, c'est avouer que le vrai sentiment de la dignité et de la force de la poésie nous fait radicalement défaut — tandis qu'en réalité, nous n'aurions qu'à rentrer un instant en nous-mêmes, pour découvrir immédiatement qu'il n'existe et ne peut exister sous le soleil d'œuvre plus absolument estimable, plus suprêmement noble, qu'un vrai poème, un poème qui n'est que poème et rien de plus, un poème écrit pour le pur amour de la poésie*³⁸.

³⁷ Le Larousse de langue française, consulté le 23/07/2022.

³⁸ Edgar Allan Poe (trad. de l'anglais par Félix), *Derniers Contes*, Albert Savine, *Du principe poétique*, p. 311.

Cette citation de Poe fait automatiquement penser à la devise *L'art pour l'art* qui avait fait couler, à l'époque de sa proclamation par les parnassiens³⁹, Théophile Gautier en tête, beaucoup d'encre tout en divisant la communauté des poètes entre adhérents et opposants. Elle démontre bien que la poésie est beaucoup plus affaire de sentiments et de sensations que d'intellect et donc de raison.

Quant à Paul-Antoine Colombani, Docteur en littérature comparée et conférencier, il propose une conception bien particulière de la poésie qu'il considère comme une dialectique et un moyen d'ouverture sur l'Autre prédisposant au changement des idées :

La poésie est une dialectique du semblable et de l'autre : elle déstructure ce qui nous relie, et donne à l'altérité un agir, une fonction et une activité. De cette manière la poésie n'impose rien, elle prédispose aux changements et aux étonnements philosophiques⁴⁰.

2.1.2. Corrolaire arabe :

Vu que notre travail de recherche s'inscrit dans le cadre de la traduction, et de la traduction de l'arabe vers le français et vice-versa précisément, nous avons jugé intéressant de mentionner au passage quelques définitions au même titre que quelques célébrités de la poésie arabe.

L'essentiel de la poésie, nous dit Abū Hilāl Al-‘Askari⁴¹, ne réside pas dans l'expression d'idées (īrād al-ma‘ānī), car Arabes comme non-Arabes, villageois comme bédouins, tous en sont capables, mais bien plutôt dans l'excellence et la clarté de l'expression (ḡawdat al-lafẓ wa-safā'ihī)⁴².

³⁹ Le Parnasse est un mouvement de poésie française du XIX^e siècle qui s'opposa aux épanchements romantiques et prôna une perfection formelle et un lyrisme impersonnel. Les Parnassiens étaient des poètes de tempéraments divers, mais qui reconnaissaient pour maîtres Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire et Théodore de Banville, groupés autour de la Revue fantaisiste (1861) de Catulle Mendès, puis de la revue l'Art (1865) de Xavier de Ricard. https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_Parnasse/186075, consulté le 26/5/22.

⁴⁰ Paul-Antoine Colombani, *Qu'est-ce que la création?* Revue *Les chantiers de la création* <http://journals.openedition.org/lcc/4389>, consulté le 25/04/2022.

⁴¹ Lexicographe et critique arabe (mort apr. 1005) qui composa divers traités de rhétorique et de philologie dont le plus remarquable porte sur la poésie et la prose : le *Livre des deux arts*.

⁴² Abū Hilāl Al-‘Askari, *Kitāb al-sinā‘atayn*, éd. ‘A.M. Al-Baḡāwī & A.Ibrāhīm, 1952, pp.57-58. Pour ce qui concerne la translittération des lettres arabes, elle figure à l'Annexe n°1, p. 204.

Et un peu plus loin dans le même ouvrage :

Les idées sont communes à tous les individus doués de raison, et il n'est pas rare que le commun des hommes, le Nabatéen ou l'esclave noir en expriment d'excellentes. Un homme accède à la prééminence par les mots (al-'alfāz) qu'il emploie, leur arrangement (rasfi-hā), leur disposition (ta'līfi-hā) et leur composition (naẓmi-hā)⁴³.

Ainsi rejoignons-nous ici l'idée exprimée plus haut selon laquelle le poète est cet artiste-artisan, doué d'une aptitude bien particulière qui lui permet de jouer avec les mots et de les combiner avec les sonorités et les rythmes, et ce dans le but de créer chez le récepteur les sensations recherchées tout en produisant l'effet désiré.

En fait, la poésie arabe a devancé la poésie française de plusieurs siècles car si cette dernière parut vers la fin du XI^{ème} siècle (1050 et 1150), avec la chanson de geste qui désigne un récit versifié relatant des épopées légendaires héroïques, mettant en scène les exploits guerriers de rois ou de chevaliers, la poésie arabe, quant à elle, remonte à la première partie du VI^{ème} siècle⁴⁴.

En attestent les fameux poèmes arabes préislamiques appelés "المُعَلَّقَات" (les suspendus) - au nombre de sept ou dix, d'après différentes sources philologiques et anthologies arabes - qui ont été, d'ailleurs, traduits dans de nombreuses langues, y compris le français, et chantaient les querelles sanglantes des tribus, les vengeances héréditaires, la valeur des guerriers et leur ardeur au pillage, la pratique de l'hospitalité et d'une libéralité aveugle, l'amour, la gloire... Ils tirent à la fois leur nom et leur importance du fait qu'ils étaient suspendus sur la Kaâba, lieu symbolique de forte sacralité pour les Arabes depuis sa fondation par Abraham, et ce en signe de reconnaissance du talent des poètes préislamiques qui en furent les signataires tels 'Antara Ibn Chaddad, Imrou'l Qays, Zouhaïr ben Rabi'a, Tarafa, ...

⁴³ Ibid., p.196.

⁴⁴ Cf. : https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9sie_arabe, consulté le 15/10/2022.

2.1.3. Quelques érudits de la poésie arabe :

Je me rappelle aujourd'hui encore assez distinctement de l'expression *étrange* utilisée par notre professeur de poésie⁴⁵, en classe de première année de langue et littérature françaises, en guise de présentation du poète français Charles Baudelaire : *Cette sorte d'Abū Nuwās⁴⁶ parisien ...* Aussi a-t-il suffi aux étudiants que nous étions à l'époque d'attribuer à Baudelaire les qualités spécifiques du fameux poète bachique et libertin arabe, que nous connaissions déjà assez bien, pour que nous puissions concevoir en un clin d'œil une idée assez précise du poète français et de son œuvre, bien que la plupart d'entre nous en ignoraient jusqu'à l'existence.

Ce n'est qu'à présent que je réalise la démarche géniale de ce professeur, qui consistait à établir une analogie entre les deux poètes de manière à constituer un raccourci, voire à dresser un pont lui permettant de nous faire passer aussi facilement d'une culture à l'autre et d'ancrer, de la sorte, le poète français Baudelaire dans nos esprits rien qu'en nous renvoyant à son homologue dans la culture arabe, à une dizaine de siècles de distance environ. Ce faisant, notre professeur de poésie a non seulement ouvert la voie à Baudelaire vers nos consciences tout en opérant notre initiation accélérée à la poésie française, mais il a du même coup transporté Abū Nuwās de Bagdad, où il avait vécu la majeure partie de sa vie, vers l'espace et la géographie de l'Hexagone, et plus précisément au cœur battant de la culture et de la civilisation françaises : Paris.

⁴⁵ Le professeur de poésie en question, dont je me souviens à peine du nom de famille (Aranjo), n'était pas un professeur ordinaire. D'origine française, il était lui-même poète et avait à son actif plusieurs prix le consacrant dans ce genre littéraire. C'est pourquoi il excellait dans sa manière de nous enseigner et surtout de nous faire aimer la poésie, en inventant mille et un tours pour nous en communiquer et la passion et les notions de base de la versification, le tout avec une simplicité inouïe, une grâce rare et un humour à la fois raffiné et insoupçonné. Pour n'en citer qu'un exemple, lors de l'une de ses séances dans une salle dont les fenêtres tout ouvertes donnaient sur la cour de la faculté, et alors qu'il s'était lancé dans une de ses estimables explications et que nous étions tout-ouïe, le son strident de l'aboiement d'un chien errant fit irruption dans la salle de telle sorte que le professeur fut obligé d'interrompre sa locution. Il resta silencieux pour un moment puis reprit la parole en nous demandant : *S'agit-il là d'un son vocalique ou consonantique?* Toute la classe éclata alors de rire.

⁴⁶ Il s'agit du poète أبو نواس (757-814), dont le nom se prononce en arabe [ʔabu: nuwa:s], et a été diversement transcrit en français selon les époques et les auteurs. Mais l'orthographe Abū Nuwās, conforme aux règles de translittération de la revue Arabica, demeure la plus utilisée dans les travaux académiques publiés en France.

Pour ce qui concerne la transcription phonétique, un tableau figure à l'Annexe n°2, p. 205.

Rappelons au passage, à cet égard, que la ville de Bagdad couvrait à l'époque de la dynastie abbasside, où vécut Abū Nuwās justement, d'une culture arabe qui entamait à peine son ascension et son épanouissement⁴⁷, aussi bien dans le domaine des sciences (astronomie, médecine, mathématiques, physique, etc.), de la théologie que dans celui des lettres (poésie, contes, récits ...).

Pour nous contenir à la poésie et éviter en même temps de nous laisser emporter par l'attrayante des différents aspects de la poésie arabe, vu sa richesse, le panorama très étendu qu'elle présente et la diversité de ses figures, nous proposons de mentionner brièvement ici trois noms, ou plutôt trois surnoms, qui ont profondément marqué la poésie arabe par leur souffle modernisateur, tout en nous contentant de renvoyer à l'ère post-islamique : Abū Nuwās, Al-Mutanabbi et Adonis.

A- Qui est donc Abū Nuwās ?

De son vrai nom Al-Ḥasan Ibn Hāni'al-Ḥakamī, il est né en 757 à Al Ahwāz et mort en 814 à Bagdad. Il grandit à Bassora (Baṣra) où il semble avoir reçu une parfaite formation dans toutes les branches du savoir de l'époque, et commence très tôt à composer de la poésie⁴⁸.

Il choisit de s'installer à Bagdad en quête du succès, où il fait l'éloge de certains membres de l'entourage du célèbre calife Hārūn Al-Raṣīd, qui régna entre 786 et 809, dans l'espoir d'accéder à son cénacle. Aussi ne tarda-t-il pas non seulement à en faire partie mais aussi à assurer la protection et les faveurs de son fils et successeur le calife Al-Amīn, qui régna entre 809 et 813, et en fait son commensal. Ce seront-là les plus belles années du poète⁴⁹.

⁴⁷ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question pour soulever l'importance accordée par les Abbassides à la traduction, notamment par le calife Al-Mā'mūn qui fonda La Maison de Sagesse (بيت الحكمة).

⁴⁸ Abdallah Cheikh-Moussa, *Du poète débauché au grand classique : Abū Nuwās vu par quelques historiens arabo-musulmans*, In *La construction du grand auteur*. Actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Célèbres ou obscurs : hommes et femmes dans leurs territoires et leur histoire », Bordeaux, 2009, Paris : Editions du CTHS, 2011. pp. 84-92. (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 134-7).

⁴⁹ Ibid.

Par ailleurs, le rapprochement entre Abū Nuwās et Baudelaire est d'autant plus opportun qu'il se trouve justifié par plusieurs points communs entre les deux poètes : tous les deux furent de grands poètes de leur temps, représentaient le courant du modernisme de leurs époques respectives, chantaient le vin et furent taxés de poètes maudits en raison de leur incitation à la dépravation des bonnes mœurs, notamment la pratique et la célébration de l'homosexualité avérées et certaines dans le cas d'Abū Nuwās, soupçonnées dans le cas de Charles Baudelaire. Nous proposons de reproduire ici deux extraits des poèmes où les deux poètes chantent le vin et incitent à l'ivresse, mais toutes proportions gardées car outre le décalage temporel d'à peu près dix siècles qui les sépare, il faut tenir compte aussi du contexte socio-culturel où ils vécurent.

En effet, si le vin est bien enraciné dans la culture occidentale puisque son usage est autorisé par la Chrétienté même, où il symbolise le sang du Christ ; il est, au contraire, catégoriquement défendu dans la culture arabo-musulmane et l'ébréité en public expose le buveur à une pénitence qui varie entre 40 et 80 coups de fouet. Il est vrai qu'une certaine tolérance se faisait sentir avec l'extension de l'Islam en Asie, en Europe comme en Afrique, au sein de peuples qui avaient pour la plupart la pratique de la boisson inscrite dans leur culture, cependant l'interdit fut de mise.

Verse à boire !

*Dis-moi : « Voilà du vin ! », en me versant à boire.
Mais surtout, que ce soit en public et notoire.
Ce n'est qu'à jeun que je sens que j'ai tort.
Je n'ai gagné qu'en étant ivre-mort.
Proclame haut le nom de celui que tu aimes,
Car il n'est rien de bon dans les plaisirs cachés.
Nous avons réveillé la tavernière amène,
Quand les Gémeaux s'en vont et que l'Aigle a percé.
Elle dit : « Qui va là ? » - « Mauvais garçons nous sommes,
Porteurs de flacons vides, amateurs de vin fort »⁵⁰.*

⁵⁰ *Abū Nuwās : le vin, le vent, la vie*, Poèmes traduits de l'arabe et présentés par Vincent-Mansour Monteil, Coédition Actes Sud-Leméac, 2009, p. 68.

Enivrez-vous !

*Il faut être toujours ivre, tout est là ;
C'est l'unique question.
Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps
Qui brise vos épaules et vous penche vers la terre,
Il faut vous enivrer sans trêve.
Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu,
À votre guise, mais enivrez-vous⁵¹!*

B- Al-Mutanabbi :

De son vrai nom Abū Tayib Ahmed Ben Al-Hosain, surnommé Al-Mutanabbi⁵² pour avoir pris son inspiration littéraire pour un souffle prophétique. Il est né en 915 à Kinda, au Koufah et a écrit son premier poème à l'âge de 10 ans. Il passa sa jeunesse dans la Syrie et parmi les Arabes qui habitent le désert où il s'abreuva de la langue arabe dans toute sa pureté. Il étudia à Damas, vécut ensuite à Alep, en Égypte et à Chiraz, faisant le métier lucratif de poète de cour.

On dit souvent qu'Al-Mutanabbi est, pour la poésie arabe, ce que Baudelaire est pour la poésie française, à savoir qu'il est considéré comme le dernier des classiques et le premier parmi les modernes. Il se distinguait aussi bien par sa rapidité dans la compositions de ses vers que par son improvisation des poèmes sur le vif, sans aucune préparation. Certains vont même, et non sans raisons, jusqu'à en faire le représentant du génie de la culture arabe, au même titre que Goethe pour la culture allemande, Shakspeare pour la culture anglaise, Cervantes pour la culture espagnole, Dante pour la culture italienne, ...

Tous les spécialistes s'accordent à dire qu'il était le plus doué dans le maniement du langage. Il a beaucoup apporté à la langue arabe sur le plan linguistique.

⁵¹ Charles Baudelaire, in *Le Spleen de Paris*.

⁵² Transcription du terme correspondant au surnom du poète (الْمُتَنَبِّي) que l'on pourrait traduire littéralement par *Le prophète prétendu*. Fausse prétention qui le fit, d'ailleurs, entrer en prison pour quelque temps alors qu'il n'avait que 17 ans seulement.

Son style très particulier était marqué aussi bien par les louanges des rois et princes, que par la satire cinglante⁵³. Il vécut plusieurs exils, au Liban où il fut gouverneur de Sidon, en Iran et en Syrie. De retour de Perse en 965, il fut assassiné près de Bagdad pour un motif banal. Son assassin, un certain Fatik Al-Ousdi, voulait par son acte venger sa nièce, Dabba Al-Ousdi, femme de mauvaise réputation que le grand poète dénigra dans un poème d'une satire vilipende.

Il nous laisse 326 poèmes d'une virtuosité exceptionnelle, racontant sa vie tumultueuse et bien chahutée auprès des grands de son époque et décrivant comme personne le X^{ème} siècle arabe, sous le règne de la dynastie abbasside. On a de lui un recueil de poésies très estimé qui a provoqué chez les Arabes plus de quarante commentaires sans avoir la valeur des poèmes antéislamiques.

Pour n'en rendre qu'un bref aperçu, nous proposons de reproduire ici, aussi bien dans la version originelle arabe que dans la version traduite, un extrait du fameux poème où Al-Mutanabbi excelle dans l'éloge du Gouverneur d'Alep, Saif Dawla Al-Ĥāmadani, tout en l'avertissant de l'hypocrisie de ses proches courtisans l'ayant calomnié auprès du prince et en chantant son orgueil et sa bravoure propres :

L'extrait en question en langue arabe

إِذَا رَأَيْتَ نُبُوبَ اللَّيْثِ بِأَمْرَةٍ فَلَا تَطْنَنَّ أَنْ اللَّيْثَ يَنْسِمُ
 وَمُهْجَتَهُ مُهْجَتِي مِنْ هَمِّ صَاحِبِهَا أَذْرَكْنَهَا بِجَوَادِ ظَهْرٍ حَرَمٍ
 مَرَجَلَاةٌ فِي الرَّكْلِ رَجُلٌ وَالْيَدَانِ يَدٌ وَفَعَلَهُ مَا تُرِيدُ الْكَفِّ وَالْقَدَمُ
 وَمُرْهَفٍ سَرْتٌ بَيْنَ الْجَحْفَلِينَ بِهِ حَتَّى ضَرَبْتَ وَمَوْجُ الْمَوْتِ يَلْتَطِمُ
 الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالسِّدَاءُ تُعْرِفُنِي وَالسِّيفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ⁵⁴

⁵³ <https://www.espacefrancais.com/la-litterature-arabe/#gsc.tab=0>, consulté 02/11/2022.

⁵⁴ أبي الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، فاروس للنشر والتوزيع، 2012، ص. 25.

La traduction en langue française

*Si tu vois paraître les canines du lion,
Ne crois point que le lion sourit.
L'âme qui s'évertuait vers mon âme intouchable,
Je l'ai atteinte au dos d'un cheval inviolable.
Ses jambes, tel un seul membre, galopant par devant comme par derrière,
Ses mouvements sous l'emprise des poings et des pieds,
Ma lame tranchante attaquant, de part en part, entre deux camps
Jusqu'à ce que je frappe comme la mort.
Frappe à grands coups les vagues qui se pressent.
Les chevaux, la nuit, le désert me connaissent ;
L'épée, la lance, le papier et la plume aussi⁵⁵.*

C- Adonis :

De son vrai nom 'Ali Ahmad Saïd, il est né le 1^{er} janvier 1930 à Quassabine, au nord de la Syrie, tout près de la localité d'Ougarit où fussent découvertes les traces de la première écriture⁵⁶. La même Syrie donc où grandit et étudia Al-Mutanabbi comme nous venons de le voir.

D'origine campagnarde également, il s'abreuve tout petit de la langue arabe via Alcoran⁵⁷ et la poésie classique que le jeune futur poète passait des soirées à réciter pendant les veillées organisées au sein de sa tribu⁵⁸ aux occasions religieuses. En fait, notre choix se porta sur ce poète non pas parce qu'il est syrien, bien que l'appartenance à cette terre riche par son patrimoine humain et culturel, tout au long de l'histoire, demeure un signe de fierté justifiée en dépit du sort tragique qui la frappe actuellement et dont elle se relèvera certainement un jour. Mais c'est parce qu'il présente, outre le fait qu'il est poète et traducteur de poésie du français vers l'arabe et vice-versa, plusieurs points communs avec le poète grandissime Al-Mutanabbi.

⁵⁵ Notre traduction.

⁵⁶ Cf. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Adonis_\(po%C3%A8te\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Adonis_(po%C3%A8te)), consulté 02/01/2023.

⁵⁷ Bien que le mot *Coran* est le plus usité de nos jours, l'authentique graphie du terme renvoyant au Livre Saint des Musulmans est bien *Alcoran*, selon le dictionnaire de l'académie française, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4225-A>, consulté le 01/01/2023. Authenticité résidant dans l'adjonction au terme *coran* du préfixe *Al* qui n'est que la transcription littérale de "ال", l'équivalent invariable en langue arabe des articles définis *le, la les*. Nous avons, donc, là un bon exemple d'interaction positive entre les langues source et cible et une manifestation de la fidélité à l'esprit de la langue source dans toute sa signification.

⁵⁸ La même tribu qui enfanta des personnes marquantes de l'histoire arabe à travers l'histoire : Al-Hallāj, Abū Nuwās, Al-Assād.

En effet, si ce dernier fut tellement sûr de son génie qu'il prétendît la prophétie, dont il reçut d'ailleurs le surnom, Adonis n'en est pas trop loin quand il décida de troquer son triple nom arabe 'Ali Aḥmad Sa'id, lourd en significations notamment religieuses, renvoyant respectivement à l'élévation ('Ali, qui veut dire *haut* en arabe, est le nom du cousin et gendre du Prophète Muhammad, mais aussi quatrième Calife pour les Sunnites et premier *Imam* pour les Chi'ites), à la louange (Aḥmad, qui veut dire *le plus loué* en arabe, correspond au nom du Prophète) et au bonheur (Sa'id, qui veut dire *heureux* en arabe) contre un nom unique relevant du paganisme grec et tout à fait étranger aussi bien à l'oreille qu'à la culture arabes. Par cette substitution, dont le moins que l'on puisse dire audacieuse, le poète tente irrévocablement d'opérer une coupure épistémologique au sens propre du terme.

Le poids de la tradition arabo-musulmane qui pèse tellement sur son être et surtout sur son esprit, notamment avec le ressentiment dû à la déchéance presque sur tous les plans des pays arabes, durant la période coloniale et post-coloniale, va donc amener le poète à militer contre toute forme de monothéisme et à choisir le nom d'un dieu parmi les dieux, *Adonis*, le dieu qui exista selon la légende sur le sol syrien, dieu de la mort et de la résurrection qui lui permit de s'ancrer dans le sol national tout en arpentant une étrangeté à la fois antique et moderne, et ce dans l'espoir de s'affranchir d'un passé très mal digéré et de renaître à lui-même. D'où son adhésion au panarabisme et sa conscience de la nécessité de recouvrir sa véritable identité arabe face à l'Occident :

*L'existence arabe et la destinée arabe complètent ma réalité, pas seulement en tant que poète, mais également en tant qu'homme...
Nous n'avons pas d'identité hors de l'identité arabe*⁵⁹.

Et c'est justement de cette lutte ininterrompue entre un passé étrangement glorieux et un présent particulièrement décevant que renaît chez le poète cette tendance à moderniser la poésie arabe, dont il fut animé au même titre d'ailleurs que son aïeul Al-Mutanabbi.

⁵⁹ <https://xn--rpubliquesdeslettres-bzb.fr/adonis.php>, consulté le 07/01/2023.

Le premier recueil d'Adonis, intitulé *La Terre a dit* est publié en arabe en 1954. Il est suivi en 1957 de *Feuilles dans le vent*. L'oeuvre complète est écrite en langue arabe et publiée en majeure partie à Beyrouth chez des éditeurs libanais Dar al-Awdaḥ et Dar al-Adab notamment, mais une partie est disponible en français, traduite essentiellement par Anne Wade-Minkowski, parfois par Jacques Berque, Serge Sautreau ou André Velter entre autres.

Adonis est également traducteur du français vers l'arabe de Saint-John Perse, Yves Bonnefoy, Georges Schehadé, et de l'arabe vers le français des poèmes d'Al-Ma'arri (*Rêts d'éternité* Fayard, 1998). Nous proposons de reproduire, ici, quelques vers de son poème *C'est-là mon nom*⁶⁰ tels qu'ils figurent à l'original, sans ponctuation, tout en essayant de les soumettre à l'épreuve de notre propre traduction :

L'extrait en langue arabe

ما حياً كل حكمةٍ هذه ناري
لمرتبق - آية - دمي الآيت
هذا بدئي
دخلتُ إلى حوضك أرضٌ تدور حولي
أعضاؤك نيلٌ تجري

Notre traduction en langue française

*Effaçant toute sagesse tel est mon feu
Plus de - miracle - hormis mon sang
C'est-là mon commencement
Je pénétrai ton bassin terre tournante autour de moi
Tes membres sont un Nil coulant*

⁶⁰ <https://diwandb.com/poem/%D9%87%D8%B0%D8%A7-%D9%87%D9%88-%D8%A7-%D8%B3%D9%85%D9%8A.html>

2.2. Le roman :

2.2.1. Définition

Le *Larousse* de la langue française définit le roman comme étant, à l'origine, une œuvre narrative en prose ou en vers, écrite en langue romane⁶¹ (le *Roman de la Rose*, le *Roman de Renart*, par exemple) ; ou comme une œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives ; ou encore comme un genre littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques⁶².

Le *Littré*, quant à lui, rajoute à ces définitions de base des citations dont le mérite est de relater et d'explicitier encore davantage différents aspects de ce genre littéraire, surtout quand ces citations sont mises dans la bouche d'hommes de lettres illustres tel Boileau, qui s'exprime ici à propos du roman dans une lettre adressée à Perrault :

Je montrerais qu'il y a des genres de poésie, où non seulement les Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont pas même connus, comme, par exemple, ces poèmes⁶³ en prose que nous appelons romans, et dont nous avons chez nous des modèles qu'on ne saurait trop estimer, à la morale près qui est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes⁶⁴.

De telles confidences nous apprennent, en effet, de précieuses informations concernant ce genre littéraire telles que la classification du roman par les anciens parmi la poésie sous l'appellation de poème en prose constituant ainsi l'objet de leur fierté vis-à-vis des Latins, l'appréhension qu'ils avaient à l'égard de certains modèles de ce genre en matière de dépravation des bonnes mœurs, etc.

⁶¹ Le français est une langue romane, issue du latin vulgaire. La langue des Romains, le Latin était la langue de l'écriture, de l'autorité et de prestige. Le latin vulgaire proche des gaulois fut peu à peu adopté par tous au cours des siècles qui suivirent la conquête de La Gaule.

⁶² Op. cit.

⁶³ Le mot figure ainsi dans la citation et n'avait certainement pas encore évolué pour recevoir l'orthographe *poèmes* que nous lui connaissons aujourd'hui.

⁶⁴ Le *Littré*

De son côté, l'*Encyclopédie Universalis* définit le roman de manière plus détaillée encore et surtout plus technique et synthétique, en tentant par là-même de cerner le mouvement romanesque dans son ensemble. On y lit :

*En apparence, une œuvre romanesque est un discours suivi, une forme littéraire construite à partir d'une réalité elle-même structurée, ou du moins que le romancier perçoit comme organisée. Un groupe social, un problème ou un cas psychologique, un événement historique, un fait divers, une biographie peuvent être les matrices d'une œuvre de fiction*⁶⁵.

En fait, le roman peut donner lieu à des définitions diverses selon l'idée qu'en faisaient les romanciers eux-mêmes. Si, par exemple, il est *un miroir promené le long d'un chemin* pour Stendhal, il n'en va pas de même pour l'auteur de *La Comédie humaine*, archi-œuvre romanesque fondée sur une vaste organisation sociale, considérée par Balzac lui-même comme *un espace*. Ni pour Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* et *Madame Bovary* ou Maupassant dans *Une Vie* et *Pierre et Jean* qui privilégiaient de relater des histoires d'amour avec une narration objective.

De même, Zola concevait le roman non pas comme une narration discursive, mais comme une construction imitant l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. Et l'exploration de Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, concerne non moins l'espace d'une conscience que le fil du temps.

2.2.2. Survol historique :

D'un point de vue historique, les formes romanesques se développent souvent en fonction de modèles qui sont déjà eux-mêmes littéraires, car ils correspondent à certaines pratiques culturelles d'une époque. La forme épique, la narration historique ont servi largement de base au roman : ces deux discours se complètent, s'emboîtent en quelque sorte dans *Don Quichotte*, où la technique du *récit dans le récit* est très fréquente.

⁶⁵ Encyclopaedia Universalis

- **Au XVIII^e siècle**, le développement de la correspondance a suscité celui du roman épistolaire, qui compte deux œuvres opposées par le thème, l'esprit, l'écriture : *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*.

- **Au XIX^e siècle**, le roman connaît à la suite des *Lumières* et avec le développement industriel et l'essor de la bourgeoisie, un grand succès, et s'oriente majoritairement vers une représentation fidèle de la réalité sociale. Le mouvement littéraire du *réalisme* s'attache ainsi à décrire scrupuleusement les faits et gestes de personnages issus du *peuple* ou du *grand monde*.

- **Au XX^e siècle**, des romans importants comme *Le Questionnaire* de Von Salomon et *L'Inquisitoire* de R. Pinget, pour ne citer que ces deux-là, ont été composés selon le schéma du formulaire d'enquête. D'autres auteurs, nombreux d'ailleurs, choisissent de prendre position par rapport à l'insupportable (la guerre, le nazisme, toutes les formes de totalitarisme) dans des romans engagés : ainsi Céline, avec *Voyage au bout de la nuit*, Malraux, dans *L'Espoir*, Camus avec *La Peste*, etc. Mais toute forme narrative choisie par un romancier lui impose autant de servitudes qu'elle lui permet de liberté d'expression.

Dans les années 50 du siècle dernier, le *nouveau roman* refuse la psychologie et toute subjectivité ; les auteurs de ce courant tels Robbe-Grillet, Duras, Sarraute ne livrent que l'extérieur des choses et des êtres, laissant au lecteur le soin de *construire* un personnage et un univers.

- **Au XXI^e siècle**, le roman est toujours un genre particulièrement prisé par les auteurs comme par le public, mais la variété qui l'a toujours caractérisé s'accroît encore. En effet, le *roman d'analyse* est toujours présent, ainsi que le *roman historique*, ou le *roman d'aventures*. De plus, les frontières entre fiction et réalité se brouillent notamment avec des genres comme *l'autofiction*, mêlant autobiographie et fiction. Le *roman policier*, apparu au XIX^e siècle, connaît un essor important, ainsi que le *roman de science-fiction*.

2.3. Le roman de science-fiction ?

2.3.1. Définition :

Selon le *Larousse de la langue française* toujours, le roman de science-fiction est un genre littéraire qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espace-temps fictifs, souvent futurs, impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes.

La définition qu'en donne le *Littré* est là aussi explicite et correspond au genre littéraire qui décrit des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé, en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques : *film, livre, roman de science-fiction, auteur de science-fiction*.

Plus explicite encore est la définition que nous avons pu recueillir sur un site spécialisé⁶⁶, où la science-fiction en général (abrégée en SF) est principalement une littérature de genre narratif et cinématographique, structuré par des hypothèses sur ce que pourrait être les univers futurs ou inconnus (planètes éloignées, mondes parallèles, etc.), tout en se basant sur des connaissances actuelles scientifiques, technologiques, anthropologiques, etc. Elle diffère de la fantaisie qui inclut une dimension inexplicable et implique souvent la magie.

La technologie a joué un rôle décisif dans l'avènement de la SF : l'invention du télescope et du microscope a permis l'ouverture de nouvelles perspectives à l'esprit et à l'imaginaire humain. En effet, et alors que la science et la technologie moderne prennent leur envol au XVIIIe siècle, la SF traduit le nouvel enthousiasme et le nouveau regard que projette graduellement l'humanité sur le monde et l'univers. Néanmoins, l'avènement de la Révolution industrielle cristallise l'intérêt pour les machines, et si Jules Verne est rapidement identifié au *merveilleux technologique*, c'est bien en Amérique qui figure de façon prééminente dans ses écrits que s'impose ce que le sociologue américain Lewis Mumford qualifie de *Mythe de la machine*⁶⁷.

⁶⁶ https://litterature.savoir.fr/science-fiction-genre-litteraire/Les_precurseurs, consulté le 11/5/2022.

⁶⁷ Lewis Mumford, *Le Mythe de la Machine*, Fayard, 1974.

2.3.2. Survol historique :

- Découverte :

Dans leur ouvrage commun paru sous le titre *The History of Science Fiction*⁶⁸ (*L'Histoire de la science-fiction*), Brian Aldiss et David Wingrove attestent que le premier roman de SF n'est autre que *Frankenstein* de Mary Shelley, considéré comme la première auteure ayant prétendu créer une histoire fantastique faite de pure fantaisie et de surnaturel. Intitulé *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, l'ouvrage paru le 11 mars 1818 sous l'anonymat, préfacé par Percy Shelly.

Il faudra peu de temps au public pour découvrir que l'auteur n'est pas le préfacier mais son épouse, Mary. C'est ce roman que l'histoire de la littérature retiendra comme étant le premier d'un genre nouveau, mêlant conte fantastique, réflexion morale, politique et progrès scientifique : *la science-fiction*.

- Deuxième moitié du XIX^e siècle :

L'histoire officielle de la SF renvoie à deux pères fondateurs de la SF moderne : Jules Verne (1828-1905) avec *La Terre à la Lune* en 1865 ou *20 000 lieues sous les mers* en 1870, et HG Wells (1866-1946) avec *The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897) ou *La Guerre des mondes* (1898).

- Première moitié du XX^e siècle :

Si la SF a émergé en Europe et s'est développée en France, au Royaume-Uni et en Allemagne, c'est aux États-Unis qu'elle connaîtra son âge d'or entre 1920 et 1950. Ce passage de l'Europe aux États-Unis peut être expliqué par plusieurs facteurs, notamment la censure dont la presse populaire était assujettie en Europe et plus particulièrement les publications destinées aux jeunes, ainsi que la forte hiérarchisation qui consistait à opérer une distinction nette entre la littérature et la littérature de masse, surtout en France.

⁶⁸ Brian Aldiss & David Wingrove, *The History of Science Fiction*, London, House of Startus Ltd, 2001, p.13.

Un autre facteur réside dans l'industrialisation de la presse qui a permis la parution des publications à grand tirage. C'est alors que se multiplient les revues de SF selon la tradition de la pulpe, c'est-à-dire des magazines populaires de faible qualité très bon marché. Le premier de ce genre *Contes bizarres* paru en 1923, suivi d'*Amazing Stories* en 1926, *Wonder Stories* en 1929 et *Histoires Astounding* en 1930.

Ainsi, plus de 30 magazines existaient aux États-Unis de manière simultanée ayant favorisés l'épanouissement de la plupart des grands écrivains classiques de la SF : Howard Phillips Lovecraft, Isaac Asimov, Frank Herbert, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Frederik Pohl, Robert A. Heinlein, Alfred Bester, AE Van Vogt, Clifford Donald Simak, Theodore Sturgeon, etc.

- Deuxième moitié du XX^e siècle :

Ultérieurement, les textes de SF se répondent sous forme de livres, surtout après la seconde guerre mondiale, avec le *Livre de poche* et dans les pays comme la France où l'industrie privilégie ce format au détriment de la revue. Ce qui a entraîné la disparition de nombreuses revues.

Au cours des années 60 et 70 émerge une SF plus mature qui ressemble à notre société et propose souvent des réflexions sur les problèmes immédiats (écologie, sociologie, rôle des médias, puissance des nouvelles technologies, etc.). Elle est enracinée dans son temps et réussit tant bien que mal à relever les défis auxquels elle est confrontée. Elle sert également comme exutoire tel le cas de *La Guerre éternelle* de Joe Haldeman, roman où l'auteur exorcise la guerre du Vietnam.

La SF a également exploré d'autres perspectives, notamment à travers l'expérimentation stylistique. Au Royaume-Uni, la Nouvelle Vague est née autour de Michael Moorcock, Brian Aldiss et J.G. Ballard, dont le roman *Crash* est un bon exemple de la recherche formelle menée par l'école. Quant aux États-Unis, il y a eu la montée en force du courant *The New Thing* avec Harlan Ellison et Roger Zelazny). En France, Michel Jeury a été inspirée quant à elle par le Nouveau Roman.

- Au XXI^e siècle :

Depuis lors, la SF présente un éventail riche et tellement diversifié qu'elle mêle des œuvres littéraires de qualité d'auteurs aussi prestigieux que Ray Bradbury à la littérature dite de gare. Parmi les auteurs contemporains figurent entre autres Orson Scott Card, Dan Simmons, Iain M. Banks, Alastair Reynolds ou Peter F. Hamilton.

3- Qu'est-ce que la traduction ?

3.1. D'un point de vue énonciatif :

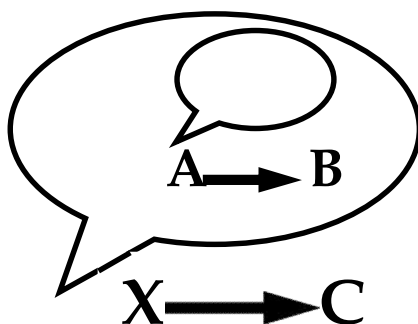
La traduction c'est *l'énonciation dans une autre langue (ou langue cible) de ce qui a été énoncé dans une langue (la langue source), en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques*⁶⁹. Malgré la simplicité apparente dont elle semble avoir l'air et le fait qu'elle figure dans un dictionnaire général plutôt que technique (linguistique), cette définition nous paraît d'une précision frappante pour la simple raison qu'elle rend compte de manière exhaustive de l'opération de la traduction, grâce notamment à l'introduction de la notion de l'énonciation dans la définition même de la traduction d'une part, et à son caractère synthétique qui englobe aussi bien le signifiant (la stylistique) que le signifié (la sémantique) du texte à traduire, d'autre part. De plus, elle semble répondre à l'exigence de fidélité étant donné que l'énonciation implique l'ensemble des conditions et circonstances dans lesquelles le discours est produit.

En effet, l'introduction idoine et appropriée du concept de *l'énonciation* est, à nos yeux, susceptible d'apporter de nouveaux éclaircissements en matière de traduction, ne serait-ce que pour le fait que l'énonciation est elle-même définie par le linguiste éminent Emile Benveniste comme le passage du sujet parlant de la langue à la parole, et donc au discours : *l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*⁷⁰.

⁶⁹ Le Larousse de langue française, consulté le 23/10/2022.

⁷⁰ Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique générale, II, p. 80.

Si, par ailleurs, l'on accepte de considérer le texte littéraire qui constitue l'objet de notre étude comme le produit d'un acte d'énonciation, on considérera logiquement sa traduction comme un acte de ré-énonciation. Cette proposition est très simple mais rarement explorée, sans doute parce qu'elle impose de démythifier l'invisibilité du traducteur. Brian Mossop⁷¹ est l'un des premiers à avoir développé l'idée selon laquelle traduire constitue une forme de discours rapporté. Il illustre son propos par le schéma ci-dessous :



Selon le modèle représenté par Mossop, X rapporte à C ce que A a écrit à B. La traduction, figurée par la bulle englobante, est donc la transmission de l'ensemble de la situation d'énonciation de départ, représentée par la bulle enchâssée. Le texte n'est pas simplement transféré d'une langue à une autre, il est extrait d'une constellation discursive donnée et ensuite intégré à une constellation discursive radicalement différente.

Cette définition de la traduction comme ré-énonciation implique de supposer la présence d'un *narrateur de la traduction*. Si la traduction s'avère être un acte d'énonciation autonome, il faut en effet pouvoir en imputer la responsabilité à un narrateur distinct du narrateur de l'original qui est pourtant difficilement repérable. Mais cela n'invalide en rien l'hypothèse et confirme au contraire le statut de créateur au traducteur littéraire. Que le traducteur s'ingénie à effacer ses propres traces ne prouve qu'une chose : la persistance du dogme de la transparence qui veut qu'une traduction soit jugée d'autant meilleure qu'elle paraîtra moins être une traduction.

⁷¹ Brian Mossop, *The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self Improvement*, 1983, pp. 244-278.

C'est ce que Barbara Folkart a justement nommé *l'absence d'un appareil formel de la ré-énonciation traductionnelle*⁷² tient à cette illusion d'invisibilité qui fait croire au lecteur que la traduction *se parle toute seule*⁷³ ou, mieux encore, qu'elle résulte du même acte d'énonciation que l'original.

3.2. D'un point de vue purement linguistique :

Pour le linguiste et théoricien de la traduction, Roman Jakobson :

le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa traduction par un autre signe qui peut lui être substitué, spécialement par un autre signe "dans lequel il se trouve plus complètement développé" [...]. Le terme 'célibataire' peut être converti en la désignation plus explicite, 'personne non mariée', chaque fois qu'un plus haut degré de clarté est requis. Nous distinguons trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue, dans une autre langue, ou dans un système de symboles non linguistiques. Ces trois formes de traduction doivent recevoir des désignations différentes :

- 1)- ***La traduction intralinguale*** ou reformulation (rewording) consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue ;
- 2)- ***La traduction interlinguale*** ou traduction proprement dite consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes d'une autre langue ;
- 3)- ***La traduction intersémiotique*** ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques⁷⁴.

⁷² Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations*, "Univers des discours", Balzac, Québec, 1991, p. 217.

⁷³ Cf. John Dewey, *Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning*, Journal of Philosophy, T18, 1946, p.91.

⁷⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.81.

Cette définition de Jakobson nous paraît instructive à plus d'un égard. D'abord par l'association, au niveau de la première forme, de la traduction d'un mot à son sens, comme si la traduction signifiait l'*explication* ou la *paraphrase*, voire l'*exégèse* du mot (ou texte) initial dans le seul but de le rendre plus explicite et donc plus compréhensible.

Il y a lieu également de constater l'utilisation par Jakobson du mot *interprétation* dans les trois formes de traduction susmentionnées, comme si l'interprétation est indissociable de l'acte de traduire. Un autre mot retient aussi l'attention, à l'occasion de l'exemple donné par Jakobson, à savoir le mot *célibataire*, lorsqu'il parle de sa *conversion* en l'expression *personne non mariée*.

Aussi retenons-nous de ce qui précède que l'activité de traduction est synonyme à la fois des mots *explication*, *paraphrase*, *interprétation* et *conversion*. Autant d'équivalents qui, utilisés par un spécialiste en la matière tel Roman Jakobson, n'interviennent pas dans ce contexte précis de définition de la notion de traduction, qui se trouve d'ailleurs étroitement liée à celle de langage, à titre gratuit ou de manière aléatoire.

Bien au contraire, ces équivalents révèlent de façon univoque que la traduction se trouve à l'essence même du langage et nous font penser de manière presque intuitive que nous sommes au sein d'un même système linguistique universel, que toutes les langues ne proviennent, en fait, que d'un seul idiome, d'une seule et unique langue mère, à savoir la langue adamique.

Considérons un peu ce que nous dit Umberto Eco⁷⁵ à ce propos :

Des siècles durant, on a espéré pouvoir récupérer une Langue Adamique originelle, antérieure à la confusion des langues. Que la traduction présume une langue parfaite, Walter Benjamin en avait eu l'intuition :

⁷⁵ Umberto Eco, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle pour la traduction française, 2006, p.437.

" Comme on ne peut jamais reproduire dans la langue de destination les significations de la langue source, il faut se fier au sentiment d'une convergence entre toutes les langues puisque à travers chaque langue quelque chose est visé qui est la même et que pourtant aucune des langues ne peut atteindre séparément, mais que par le tout de leurs visées intentionnelles complémentaires : le langage pur "⁷⁶.

Cela dit, nous n'entendons nullement nous baser ici uniquement sur l'intuition pour référer à l'existence, au départ, d'une langue mère originelle et unique vers laquelle convergent toutes les langues, dont chacune serait d'ailleurs porteuse d'une portion de la teneur de la langue mère correspondant à une vision du monde bien particulière, et qui se complètent toutes entre elles. D'où l'importance et la position centrale de la traduction, dont la tâche serait justement de relier ce qui a été désuni.

En effet, la linguistique historique est la branche de la linguistique qui étudie l'origine des langues en établissant une généalogie des langues humaines par l'identification de leurs relations de parenté à partir des langues actuelles et de langues anciennes ayant laissées des traces écrites.

L'objectif étant de remonter le plus loin possible dans le temps, avec pour question ultime de savoir si toutes les langues humaines dérivent d'une seule et même langue originelle, ou si elles proviennent au contraire de langues ancestrales ayant émergées indépendamment les unes des autres.

Le premier grand succès de la méthode comparatiste a été la découverte, au XIX^e siècle, de la famille indo-européenne grâce, notamment, aux travaux de Franz Bopp⁷⁷.

⁷⁶ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers, Introduction à la traduction de Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens*, Heidelberg, 1923, 42.

⁷⁷ Franz Bopp, *Le Système de conjugaison du sanscrit comparé avec celui des langues grecque, latine, persane et germanique*, y1816

Ainsi, on a pu établir la parenté d'un vaste ensemble de langues, comprenant des langues indiennes comme le *Sanscrit* et le *Hindi*, les langues iraniennes (*Persan*, *Kurde*, *Ossète*, etc.), les langues romanes (le *Latin* et ses descendants *Français*, *Espagnol*, *Italien*, *Roumain*, etc.), les langues germaniques (dont l'*Anglais*, l'*Allemand*, le *Danois*), les langues slaves (dont le *Russe*, le *Polonais*, le *Serbo-Croate*), les langues celtiques (*Irlandais*, *Gallois*, *Gaulois*, *Breton*, etc.), et des langues plus esseulées, notamment le *Grec*, l'*Arménien* et l'*Albanais*.

D'autres linguistes et anthropologues éminents avaient pris la relève tels Joseph Greenberg, Merritt Ruhlen ou encore John Bengtson⁷⁸, et sont parvenus à regrouper toutes les langues du monde en douze macro-familles. Ruhlen écrit même :

*À long terme, nous sommes sûrs que la masse de données témoignant de la monogénèse des langues existantes deviendra si contraignante que la question ne sera plus de savoir si toutes les langues du monde sont apparentées, mais pourquoi il a fallu si longtemps à la communauté linguistique pour s'en apercevoir*⁷⁹.

Quoiqu'il en soit, nous proposons, en fermeture à cette parenthèse de spéculations sur l'existence d'une langue adamique originelle, de contempler le propos de George Steiner à cet égard :

Aucune civilisation qui ne possède sa version de Babel, son mythe de la disparition originelle des langues. Il y a deux grandes hypothèses, deux tentatives de résolution de l'énigme par le canal de la métaphore.

*Une erreur monstrueuse a été commise, on a accidentellement libéré le chaos linguistique comme avec la boîte de Pandore ; ou bien, plus souvent, la situation linguistique de l'homme, les barrières absurdes qui l'empêchent de communiquer sont une punition...*⁸⁰

⁷⁸ -Joseph Greenberg *Language in the Americas*, 1987.

- Merritt Ruhlen, *On the Origin of Languages : Studies in Linguistic Taxonomy*, 1994.

- John Bengtson, *The Origin of Language. Tracing the Evolution of the Mother Tongue*, 1994.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ George Steiner, *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978, p.65

3.3. D'un point de vue processif :

Nous entendons par ce titre le fait d'envisager l'activité traduisante en tant que processus, c'est-à-dire comme succession d'une série d'opérations ayant pour point de départ le texte source et pour celui d'arrivée le texte cible. Considérons cette assertion de Roman Jakobson :

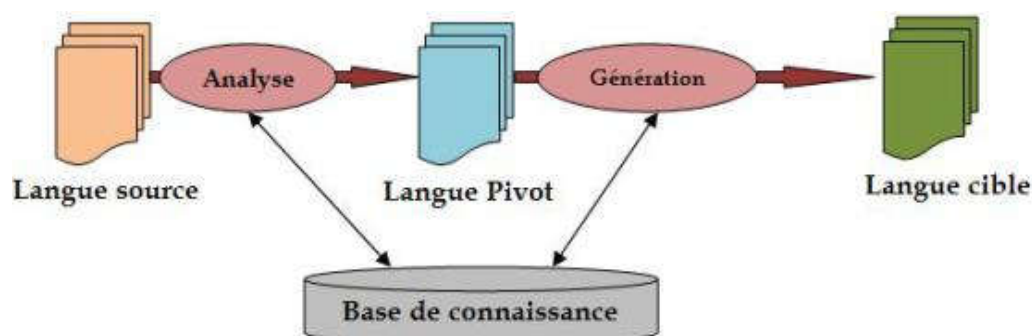
La traduction implique une reformulation de la totalité de la source au moyen d'un message totalement reformulé à l'arrivée, englobant un processus de décomposition et de recomposition comme étant de nature translationnelle (traductive)⁸¹.

Il en découle que la traduction est le résultat d'un processus d'opérations effectuées, de manière consciente ou inconsciente, par le sujet traduisant au cours de l'activité traduisante. Parmi les méthodes utilisées⁸², on peut citer les *méthodes indirectes* qui consistent à utiliser une étape intermédiaire entre l'analyse du texte source et la génération du texte cible ; et la *méthode directe* qui, comme son nom l'indique, exécute la traduction de manière directe.

3.3.1. Méthodes indirectes :

Pour ce qui est des méthodes indirectes, l'étape intermédiaire peut être appréhendée suivant deux approches : L'approche utilisant un *langage pivot* et l'approche par *transfert*.

a)- Traduction au moyen d'un langage pivot :

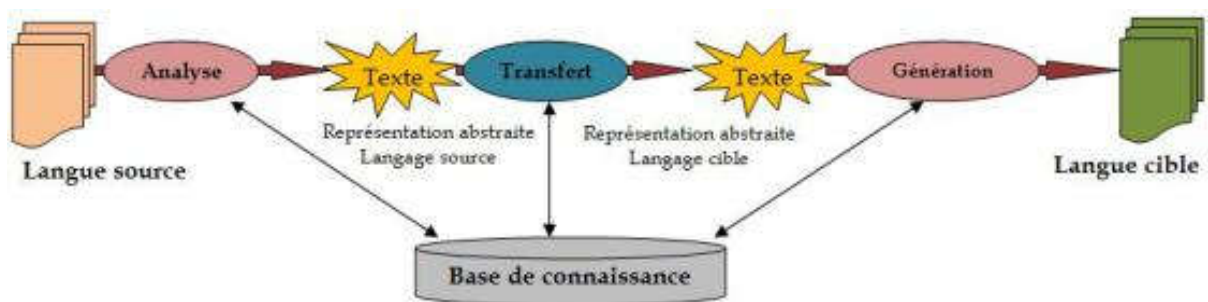


⁸¹ Roman Jakobson, in *Aspects linguistique de la traduction*, op. cit., p.80.

⁸² <https://traductionauto.files.wordpress.com/2012/03/sans-titre2.jpg>, consulté le 03/06/2022.

Dans l'approche utilisant un langage pivot, le résultat de l'analyse est le texte source, transcrit dans un langage intermédiaire, indépendant de la langue source, qui va servir de support pour générer le texte cible. La génération ne s'opère qu'à partir du langage intermédiaire que l'on nomme langage pivot. Ce langage pivot est un langage neutre, totalement artificiel qui sert pour l'ensemble des différentes langues à traduire.

b)- Traduction par transfert :



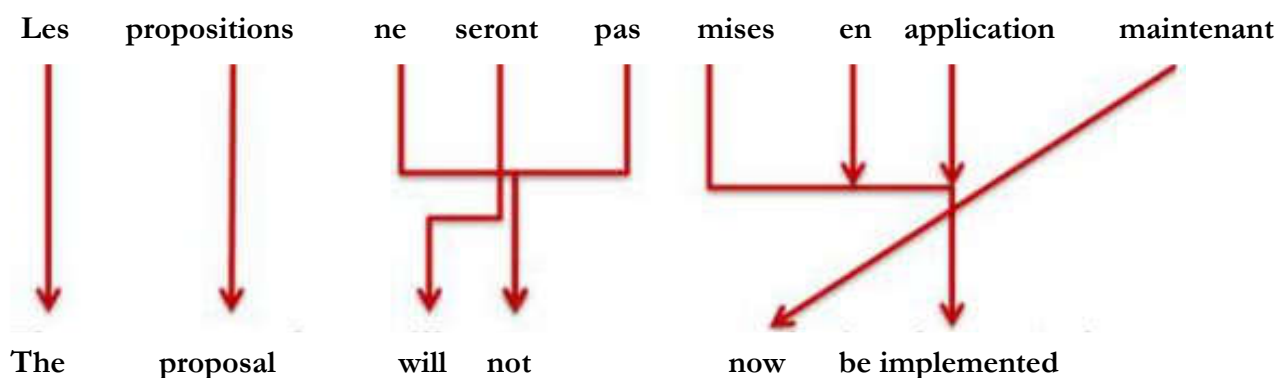
En ce qui concerne l'approche par transfert, l'analyse produit une représentation abstraite du texte source. Celle-ci va être transcrite dans une autre représentation abstraite correspondant au texte cible. L'étape de génération utilise alors cette nouvelle représentation pour générer le texte cible.

La représentation abstraite du texte source est généralement une représentation linguistique du sens des mots et des phrases dans le langage source. L'étape intermédiaire utilise alors des règles de transfert qui s'appuient sur cette représentation linguistique pour trouver la représentation linguistique équivalente dans le langage cible.

3.3.2. Méthode directe :

Il existe une troisième méthode, dite *méthode directe*, qui consiste à associer à chaque mot de la langue source un mot ou une expression dans la langue cible. On parle de corrélation unidirectionnelle et il n'y a donc pas d'étape intermédiaire entre l'analyse et la génération du texte.

Exemple :



3.4. D'un point de vue méthodique (analytique) :

En dépit de la divergence qui marque assez fortement les tendances et les orientations au sein de la communauté des théoriciens traductologues, ces derniers demeurent unanimes quant à l'attribution de la première méthode de traduction scientifique au binôme canadien Vinay et Darbelnet⁸³.

En effet, ces deux théoriciens ont eu le mérite d'introduire dans leur estimable ouvrage, dédié à l'origine de l'apprentissage des langues et de la traduction, la notion d'*unité de traduction* pour l'analyse des groupes ou des syntagmes dont la traduction se fait en bloc faisant dégager une certaine unité de sens.

Aussi proposons-nous de reproduire, ici, leur méthode analytique de traduction qui consiste en l'énumération de sept procédés, tout en projetant d'y recourir autant que possible à l'occasion de notre analyse de la traduction, présentée au second volet de la première partie du présent travail de recherche.

3.4.1. Les sept procédés spécifiques de la traduction selon Vinay et Darbelnet :

3.4.1.1. **L'emprunt**, qui consiste à ne pas traduire le mot de la langue source surtout quand il correspond à quelque chose qui n'existe pas dans la culture de la langue cible, quitte à l'expliquer par le contexte ou par une note.

⁸³ Vinay et Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977.

C'est l'exemple des mots japonais *sushi*, *tatami*, *futon*, que l'on retrouve en français. L'avantage de cette solution, considérée à l'époque comme de dernier recours, mais très pratiquée aujourd'hui, c'est d'introduire des mots nouveaux dans le vocabulaire de la langue cible. Ainsi, *sauna*, *chich-kebbab*, *jerrican*, *nem*, *couscous* entrent en français après *redingote*.

3.4.1.2. **Le calque**, qui consiste à traduire terme à terme l'expression étrangère. Ainsi, *rouleau de printemps* est la traduction calquée du chinois. Ce procédé peut s'appliquer à des structures syntaxiques : *économiquement faible* de l'anglais.

3.4.1.3. Très proche du calque, **la traduction mot à mot**, qui consiste à traduire mot à mot un mot étranger. Cette opération n'est pas toujours possible, comme on le sait. En fait, il ne s'agit pas ici d'une opération *a priori*, mais *a posteriori* : si on dit *The ink is on the table*, en anglais et que l'on traduit par *L'encre est sur la table*, on a accompli une traduction mot à mot, mais ce ne serait en aucun cas un principe de départ ...

3.4.1.4. **La transposition**, qui consiste à rendre une partie du discours par une autre sans perte ni gain sémantique. Ainsi *l'art de la traduction* du français sera traduit par *l'arte del tradurre* en italien ou *the science of translating* en anglais, au moyen de formes grammaticalement différentes mais sémantiquement équivalentes.

3.4.1.5. **La modulation**, qui consiste à traduire la même réalité non linguistique en la plaçant d'un point de vue différent. Ainsi *Do not enter* ("N'entrez pas") de l'anglais sera traduit par *sens interdit* en français ou *Proibida a entrada* ("Entrée interdite") en portugais.

De même, le fameux exemple : *He swam across the river*, anglais, qui se traduit par *Il a traversé le fleuve à la nage* où l'insistance se place, dans le premier cas, sur l'action de nager, modifiée par l'adverbe *across* et sur le fait de traverser pour le français, complété par *à la nage*, permutable avec *à pied*, *en courant*, etc.

3.4.1.6. **L'équivalence**, qui décrit le contenu d'une réalité non linguistique donnée mais sans recours à des analogies linguistiques : *A far-fetched hypothesis* de l'anglais est traduit en français par *Une hypothèse tirée par les cheveux* ; *Une hirondelle ne fait pas le printemps* est en portugais *Uma andorinha só não faz verão* (été et non pas printemps).

3.4.1.7. **L'adaptation** qui rend une situation source inconnue dans la langue cible au moyen de la référence à une situation analogue. Du russe, *un village à la Potemkine* donne en français *un village d'opérette, un village en carton-pâte*. Cette solution est en général amplement utilisée par les traducteurs mais pose un problème éthique comme on verra plus loin, en ce qu'elle ne contribue pas à l'élargissement de l'espace culturel de la langue d'arrivée. Ainsi, la traduction d'Armand Guibert pour *Les tripes à la mode de Porto* du texte de Fernando Pessoa, par *Les tripes à la mode de Caen* éloigne la lusitanité⁸⁴ du texte original du lecteur, l'oblitérant à jamais⁸⁵.

⁸⁴ Relatif aux lusitariens, c'est-à-dire les portugais en langue latine.

⁸⁵ Oseki-Dépré I., *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, pp.57-58.

4. Qu'est-ce que la traduction littéraire ?

La traduction littéraire est sans aucun doute le type de traduction le plus difficile et surtout le plus susceptible d'infidélité vis-à-vis du texte original, en comparaison avec la traduction des textes dits techniques: scientifiques, juridiques, économiques ou autres.

La raison réside, certes, dans la spécificité du discours littéraire qui se caractérise, comme nous venons de le voir dans la définition de la littérature, par la prédominance d'un style d'écriture s'écartant de manière assez remarquable des normes de la langue.

Cependant cet écartement de la norme, que nous aurons l'occasion de traiter plus explicitement encore dans le chapitre ultérieur, a bien été appréhendé et profondément étudié, notamment par Roman Jakobson⁸⁶ dans ses fameuses fonctions du langage qui correspondent aux six facteurs constitutifs du procès linguistique, à savoir : le locuteur, l'auditeur, le référent, le code, le message et le canal.

Au référent correspondrait donc la fonction la plus dominante : dénotative, cognitive ou référentielle. La fonction dite expressive ou émotive, elle, est centrée sur le locuteur et vise à l'expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. À l'orientation vers l'auditeur correspond la fonction conative, tandis que la fonction phatique vise au maintien du contact acoustique entre l'émetteur et le récepteur.

Pour ce qui est de la fonction métalinguistique, elle consiste à utiliser le langage pour acquérir, analyser, ou encore vérifier le code. Et enfin la considération du message en tant que tel, c'est-à-dire la mise en relief du message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique. Du coup, l'on comprend l'originalité, voire l'adéquation de l'idée d'Henri Meschonnic quant à la substitution de la poétique à la traductologie, dans sa proposition de théorisation de la traduction des œuvres littéraires, qui va à l'encontre de tout scientisme.

⁸⁶ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp. 213-216.

Ses propos, qui relèvent d'une théorie pragmatique de la traduction, nous ont paru tellement idoines et intéressants que nous avons jugé nécessaire de les rapporter ici en intégralité :

Je dis 'poétique', pour la traduction, et non 'traductologie' -qui signifie science de la traduction- pour trois raisons qui se tiennent :

La première raison est que la poétique implique la littérature, et par là empêche ce vice majeur des théories linguistiques contemporaines, de travailler sur le langage en le séparant de la littérature [...].

La deuxième raison est que la poétique, en incluant la traduction dans la théorie de la littérature, non seulement permet de distinguer clairement les problèmes philologiques (le savoir de la langue) des problèmes proprement poétiques d'un texte, mais surtout elle permet de situer la traduction dans une théorie d'ensemble du sujet et du social, que suppose et met en œuvre la littérature, et qu'il appartient à la poétique de reconnaître.

Il y a encore une troisième raison pour parler de poétique du traduire (qui est d'ordre) épistémologique : se prémunir contre le scientisme structuraliste-sémiotique, aggravé du flou phénoménologique perpétuellement intéressé à séparer entre une essence et une histoire, à son profit, par l'opération de la pureté. La poétique du traduire n'est pas une science, d'abord parce qu'il y a de l'imposture à parler ici de science. À moins qu'on ne dise exactement quel sens on donne à ce terme⁸⁷.

La transparence de ces propos tient, sans doute, au fait qu'ils émanent d'un poète qui est également linguiste et traducteur. Ils nous semblent si précis et si convaincants que nous envisageons d'adopter ses propositions, ses points de vue et sa lecture concernant la traduction lors de l'analyse de notre corpus, contenue dans la troisième partie du présent travail.

⁸⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, pp. 75-77.

En effet, et sans vouloir trop nous attarder sur la problématique posée par la dualité théorie/pratique en matière des études menées sur la traduction, problématique qui a fait couler beaucoup d'encre sans pour autant aboutir à une issue satisfaisante pour la communauté des chercheurs dans ce domaine, nous comptons nous référer également à deux grands auteurs traducteurs, en l'occurrence Antoine Berman et Umberto Eco.

Signalons d'emblée au passage que le premier refuse carrément de parler des notions de théorie et de pratique auxquelles il substitue celles de réflexion et d'expérience, respectivement. Quant au second, il n'hésite pas à prendre en pitié et à se moquer de ceux qui se considèrent comme théoriciens de la traduction sans avoir jamais mis la main à la patte :

*Je soupçonnais que le théoricien de la traduction n'avait jamais traduit, et parlait donc d'une chose dont il n'avait aucune expérience directe*⁸⁸.

4.1. La traduction littéraire serait-elle un genre à part entière ?

*La traduction de Hamlet est à elle seule presque un genre littéraire, genre concours de beauté, une sorte de rite littéraire.*⁸⁹ *J'en ai regardé une dizaine, et je suis loin du compte. Un Hamlet russe, il y a quelques années, en rassemblait quatre, dont celle de Boris Pasternak, plus quinze traductions différentes du monologue 'to be or not to be'*⁹⁰ ...

Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*)

Quand Henri Meschonnic déclare que l'archi-traduction de *Hamlet* de Shakespeare constitue quasiment un genre littéraire à elle seule, il sait très bien de quoi il parle. Car qui de mieux placé que le poète, le linguiste et le traducteur qu'il fut à la fois, pourrait en juger avec autant de pertinence et de justesse?

⁸⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, p.14.

⁸⁹ Une étude de 1928 enregistrait à sa date une trentaine de traductions françaises, depuis le milieu du XVIIIe siècle, *Les Traductions françaises de Shakespeare*, par Albert Dubeux, Les Belles-Lettres, 1928. Il y en a presque une quarantaine aujourd'hui.

⁹⁰ William Shakespeare, *Gamlet, Izbrannye perevody*, Moskva, Raduga, 1985, p. 640.

À n'en parler que des traductions françaises, une quarantaine voire plus, il y a bien là la preuve que la traduction des grandes œuvres est bel et bien une source d'inspiration pour la création littéraire. Tous ces traducteurs n'avaient, certes, pas la même motivation lorsqu'ils avaient envisagé d'entreprendre cette tâche périlleuse que de faire passer un chef-d'œuvre d'une langue dans une autre, quelle que soit d'ailleurs leur maîtrise des deux idiomes. Mais ils avaient presque tous, certainement, le même enthousiasme et la même envolée de voir cette pièce, qu'ils avaient beaucoup affectionnée et dont ils furent fortement imprégnés, réécrite par leurs soins et de leurs propres mains.

L'éminent traducteur et traductologue, Antoine Berman, confirme quant à lui cette idée selon laquelle la traduction littéraire constitue un genre littéraire autonome, et ce par l'utilisation de l'expression souvent réitérée à l'occasion de ses analyses de l'opération traduisante, fondées sur sa propre expérience dans le domaine de la traduction en général et de celle des romantiques allemands en particulier, en l'occurrence l'expression : *La littérature traduite*.

Ceci dit, et pour entrevoir la délicatesse de la tâche du traducteur littéraire et toute la peine qu'il se donne pour réaliser sa besogne bien comme il faut, considérons un peu cette description du fin théoricien de la traduction et ancien président de la Fédération Internationale et Traducteurs (FIT), Pierre-François Caillé, qui en dresse un portrait d'une précision extraordinaire :

Plongé dans le combat et la vie de la création littéraire, exposé sans cesse à trébucher sur l'interprétation d'un mot, à trahir et son auteur et lui-même, seul et seul juge devant une œuvre qu'il doit faire sienne, repenser, remodeler, revivre, tout en sachant qu'elle n'est pas de lui, exposé, s'il a un talent d'écrivain, à se substituer à un autre, à prendre sa place, et toujours à chaque page, à chaque ligne, extrayant un mot-clé de son contexte original, le mirant, le soupesant, le comparant pour choisir, dans sa propre langue, son équivalent rythmique, logique, philosophique le plus juste⁹¹.

⁹¹ Pierre-François Caillé, *Éditorial de la revue Babel*, n°4, 1966.

En fait, plusieurs arguments aussi bien convaincants que catégoriques contribuent à faire de la traduction littéraire, à la différence des traductions techniques, juridico-administratives ou publicitaires ..., un genre littéraire bien à part :

- ✓ L'argument le plus essentiel est sans doute celui qui confère à la traduction littéraire - de par sa performance même - le statut d'œuvre d'art, en en faisant l'un des beaux-arts au même titre que la peinture, la musique ou la poésie, comme l'a bien souligné Barbara Cassin dans les termes qui suivent :

La performance nous ramène définitivement à la traduction en tant qu'une traduction est elle-même une œuvre d'art : traduire, au même titre que la peinture ou la poésie, est l'un des beaux-arts. D'abord parce que traduire exige une tekhnê : du savoir, du savoir-faire et du temps, élan et patience, hésitation et décision, culture et intuition, etc. Ensuite parce que, même quand une traduction repose stabilisée comme une œuvre à part entière, une merveille, un achievement, une traduction n'est jamais définitive, mais relève comme l'art d'une énergie continue⁹².

Ce qui implique forcément la fertilisation d'une œuvre par une autre, c'est-à-dire la fertilisation de l'œuvre initiale par l'œuvre résultant de l'opération traduisante. On pourrait penser alors à la fertilisation de l'œuvre d'Edgar Allan Poe par la traduction qu'en avait fait Charles Baudelaire⁹³ ; comme on pourrait penser, à juste titre, à la déclaration qu'avait fait Gabriel García Márquez en faveur de la traduction anglaise de son chef-d'œuvre *Cien años de soledad* par Gregory Rabassa, en attestant qu'elle était bien supérieure à la version originelle.

⁹² Barbara Cassin, *La traduction comme œuvre d'art*. In : Barbara Cassin, dir. *Après Babel, traduire*. Marseille/Arles 2016 : Mucem/Actes Sud, pp. 243-250.

⁹³ Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre travail lors de l'établissement du parallèle Poe/Baudelaire.

Il est vrai que de pareils cas de traductions réussies sont rares par rapport au nombre total des œuvres littéraires traduites, mais il faut reconnaître aussi que c'est justement de leur rareté que ces réussites tirent toute leur importance et toute leur grandeur, grâce notamment au talon du traducteur qui dépasse en littérarité celui de l'auteur de l'original et grâce, donc, à la qualité de la traduction qui se trouve, selon les termes d'Armand Pierhal, derrière la supériorité de la version traduite sur la version initiale :

On doit entendre par qualité d'une traduction littéraire les mêmes critères qui conditionnent la qualité d'une œuvre littéraire originale, avec cette condition supplémentaire qui est la fidélité du traducteur à la pensée qu'il interprète ...

Quant à la difficulté de la tâche qui se pose au traducteur littéraire, j'ai plusieurs fois soutenu la thèse suivante, malgré son aspect de paradoxe : quand une œuvre traduite est une œuvre d'art, elle est supérieure à l'original⁹⁴.

- ✓ La nature du discours littéraire lui-même qui, de par la charge poétique qu'il véhicule, exige du traducteur des compétences bien particulières en matière d'imagination, de compréhension et de raffinement de l'expression, et donc d'écriture en un mot. D'où la délicatesse de la tâche du traducteur littéraire qui ne pourrait être assurée, dans les règles de l'art, que par des personnes douées, en général des écrivains avérés ou des passionnés de littérature qui ambitionnent, consciemment ou inconsciemment, de le devenir.

D'ailleurs, il ne fait aucun doute qu'un nombre considérable de grands écrivains tels Gérard de Nerval, Marcel Proust, Charles Baudelaire ou Jorge Louis Borges, pour ne citer que ceux-là, étaient passés d'abord par l'école de la traduction littéraire, où ils avaient fait leur apprentissage et leur première épreuve (Cf. : Chapitre premier de la 3^{ème} partie), avant que leur talent ne se confirme en tant qu'auteurs de renommée. L'assertion de Xavier Hanotte nous paraît d'autant plus vrai qu'édifiante à cet égard :

⁹⁴ Armand Pierhal, *Qualité en matière de traduction*, pp.97-98.

Assez souvent -chaque fois qu'on me le demande, pour être précis- je professe l'opinion probablement extrême qu'un traducteur littéraire digne de ce nom est soit : un écrivain raté ; un futur écrivain ; un écrivain qui s'ignore ; un écrivain tout court⁹⁵.

Cela et d'autant plus vrai que le traducteur littéraire, à l'opposé du traducteur technique, juridico-administratif ou publicitaire, demeure difficilement, voire chimériquement remplaçable par la technologie la plus avancée qui soit et qui vise à substituer la machine à l'être humain. Cela a été le cas par le passé⁹⁶ et le demeurera toujours en dépit des grandes avancées réalisées dans le domaine de l'intelligence artificielle en cette matière, y compris la nouvelle fameuse application *ChatGPT* qui ne cesse de s'autodévelopper, dit-on.

- ✓ Un troisième argument plaidant pour le classement de la traduction littéraire parmi les genres littéraires pourrait nous être fourni par un élément à la fois sûr, précis et hautement significatif, en l'occurrence les données statistiques se rapportant à l'édition, en France, et qui reflètent la réalité de ce phénomène de manière irréfutable.

Il s'agit donc d'examiner, à la lumière des chiffres officiels, la proportion de l'édition réservée à la traduction littéraire comparée à l'édition française en général, et ce dans le but de mesurer l'importance qu'elle constitue auprès du lectorat non seulement français mais aussi francophone, en dépit de la résistance cheveronnée de l'intelligentsia française vis-à-vis de l'importation, en France, de la littérature étrangère via la traduction, comme le laisse entendre l'extrait ci-dessous, tiré de l'estimable ouvrage *L'histoire des traductions en langue française au XIX^e siècle*, qui retrace le mouvement de traduction de la littérature étrangère durant tout un siècle (1815-1914) :

⁹⁵ Xavier Hanotte, *Création et traduction*, in Sophie Klimis, Isabelle Ost, Laurent Van Eynde, *Translatio in fabula : Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 273284, [<http://books.openedition.org/pusl/1560>], dernière consultation le 25 août 2022.

⁹⁶ Nous nous référons ici à l'article du *Figaro littéraire* daté du 25 septembre 1967, qui rassure les traducteurs littéraires quant aux possibilités de la *machine à traduire*, à l'époque, en argumentant que celle-ci travaillera essentiellement sur des textes scientifiques *dont la syntaxe est généralement facile. La machine est incapable de rendre un texte littéraire où la langue est considérée pour sa forme même.*

En 1900, alors qu'avait fait rage, cinq ans plus tôt, le débat sur le cosmopolitisme littéraire à l'occasion de l'importation convergente des dramaturges scandinaves, de Nietzsche, de Gabriele D'Annunzio et des romanciers russes, la traduction en français du Quo Vadis?⁹⁷ de Sienkiewicz et son succès aussi fulgurant qu'inattendu furent l'occasion d'un déchaînement critique d'une grande ampleur, et provoqua une foule de déclarations péremptoires sur l'ouverture excessive du marché du livre français aux littératures de l'étranger⁹⁸.

Mais en réaction à cette attitude dont le moins que l'on puisse dire claustrophile, l'historien, bibliographe et collaborateur régulier de la *Revue des Deux Mondes*, Charles Louandre, qui y publie d'ailleurs en 1847 une longue étude bibliographique sous le titre *Statistiques littéraire*, intervint en faveur de la littérature étrangère pour affirmer :

En ce qui concerne la littérature étrangère, nous sommes en progrès et même en progrès notable. Dans le XVIII^e siècle, et il y a vingt-cinq ans à peine, nous aurions cru forfaire à la dignité nationale en admirant les chefs-d'œuvre des autres peuples ; nous appliquions aux productions de l'esprit le système prohibitif dans sa plus stricte rigueur. Aujourd'hui nous avons proclamé le libre-échange, comprenant sagement, comme l'a dit un spirituel écrivain, qu'un peuple sans commerce intellectuel avec les autres peuples n'est qu'une maille rompue du grand filet⁹⁹.

Aussi, avec l'ouverture du marché du livre français sur la production littéraire étrangère, et plus particulièrement les fictions en prose et les recueils de poésie, la traduction littéraire connut-elle un essor sans précédent à telle enseigne qu'elle faillit égaliser, au cours de la période comprise entre 1854 et 1859 (avec un taux de traduction de 90,5%), la production totale moyenne annuelle des livres en France. Le tableaux ci-dessous en donne une idée assez nette et précise.

⁹⁷ Il s'agit du roman historique de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz, publié d'abord sous la forme de feuilleton dans la revue *Gazeta Polska* à partir de mars 1895, puis sous la forme de roman en 1896. Cf. Wikipédia, consulté le 17/01/2023.

⁹⁸ Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez, *L'histoire des traductions en langue françaises, XIX^e siècle, 1815-1914*, Editions Verdier, p.257.

⁹⁹ *Ibid.*, pp.256-257.

**Titres de fiction en prose traduits par tranches
chronologiques de cinq ans, pour la période 1840-1875¹⁰⁰**

Période	Production totale moyenne annuelle	Total des traductions	Taux de traduction
1840-1844	185	73	39,5 %
1845-1849	105	43	41 %
1850-1854	212	82	38,5 %
1854-1859	284	257	90,5 %
1860-1864	527	243	46 %
1865-1869	418	216	51,5%
1870-1875	338	249	73,5%

Face à ces arguments qui ne laissent point de place au doute, comment alors ne pas adhérer à la thèse faisant de la traduction littéraire non pas une branche de la traduction générale, mais bel et bien un genre littéraire à part entière !?

4.2. Transposition de cet éternel instant de beauté

Aussi la traduction littéraire serait-elle la transposition depuis une langue source vers une langue cible de cet *éternel instant de beauté*, pour reprendre les mots d'Andreï Makine. Beauté qui ne peut être réellement engendrée que par la vérité qui se dégage de la forme de l'écrit dit littéraire. Là aussi nous vient à l'esprit, par la grâce de l'intertextualité toujours, la fameuse phrase de Hector Bianciotti, ce poète argentin qui eut l'honneur de faire partie des *Éternels* de l'Académie française :

*On ne le répétera jamais assez :
Un livre dit toujours la vérité quand il est le fils de sa forme¹⁰¹.*

Cependant, beaucoup de traducteurs littéraires travaillent dans des conditions matérielles qui les condamnent à faire de la mauvaise besogne, si compétents et doués qu'ils puissent être par ailleurs.

¹⁰⁰ Ibid., p.286.

¹⁰¹ <http://www.limbos.org/traverses/bianciotti.htm>

En effet, et comme le souligne bien Simon Leys, dans son estimable ouvrage, *L'expérience de la traduction littéraire*, où il rend compte d'une longue expérience dans le domaine :

Il est simplement impossible de produire des traductions littéraires satisfaisantes lorsqu'on doit pratiquer cette activité comme un gagne-pain. Si talentueux que soit le traducteur, s'il traduit pour vivre, il lui faut constamment choisir : ou bien bousiller l'ouvrage, ou bien mourir de faim. Une bonne traduction est à la fois œuvre d'amour et objet de luxe¹⁰².

Traduire la littérature c'est, donc, poursuivre une passion qui pourrait se révéler parfois coûteuse, d'autant plus que ce ne saurait constituer dans la plupart des cas une activité rentable, à moins que l'on envisage la rentabilité et le rendement d'une telle activité du point de vue de la satisfaction personnelle, c'est-à-dire cette dégustation du plaisir extrême qu'éprouve le traducteur en réalisant le travail de traduction comme s'il en était le créateur et non le créateur.

En atteste le passage suivant de l'ouvrage précité de Simon Leys, où ce dernier fournit la preuve incontestable quant au caractère non lucratif de la plupart des traductions littéraires réalisées avec passion et engouement :

Pardonnez-moi d'invoquer ici mon expérience personnelle : de toutes les traductions que j'ai faites, celle qui me tient le plus à cœur, car elle m'a coûté le plus de peine et donné le plus de joie, c'est la traduction d'un classique de la littérature américaine, « Deux années sur le gaillard d'avant », de R. H. Dana (1840). J'ai récrit trois fois mon manuscrit, et l'ai gardé dix-huit ans sur le métier. Bien que ma version française ait finalement reçu un accueil favorable de la critique et du public, je me suis une fois amusé à faire un petit calcul, mettant en regard le montant de mes droits de traducteur et le nombre d'heures investies dans cet ouvrage : il est évident que n'importe quel emploi de balayeur de rues ou de veilleur de nuit est cent fois mieux rémunéré¹⁰³.

¹⁰² Simon Leys, *L'expérience de la traduction littéraire : quelques observations* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992. Disponible sur : < www.arllfb.be >, consulté le 05/01/2023.

¹⁰³ Op.cit.

Les dévorateurs de livres, les dégustateurs de la bonne littérature et surtout les écrivains-nés en savent quelque chose. Car quand on se trouve devant une œuvre littéraire réussie qui nous plaît tant et nous tient tellement à cœur, la première sensation ou plutôt le premier regret qui nous effleure l'âme et l'esprit c'est de ne pas en avoir été l'auteur.

Et comme cette possibilité ne nous est plus offerte parce que quelqu'un d'autre nous a devancés, il ne nous reste plus que l'éventualité de réécrire cette œuvre dans une autre langue, et donc de la traduire. Eventualité qui demeure tributaire de notre maîtrise de la langue dans laquelle elle a été écrite ainsi que de celle vers laquelle nous nous sentons vraiment capables de la traduire. Si tel n'est pas le cas, ce choc d'émerveillement vis-à-vis de l'œuvre appréciée servirait sûrement de base et de source d'inspiration pour les amateurs de la littérature mondiale dans leurs chantiers d'écriture d'œuvres nouvelles, abstraction faite de la nature de la langue de lecture et d'écriture : maternelle ou étrangère.

Cela a un nom et ça s'appelle la contagion littéraire, et c'est là également et justement où réside la source de toute intertextualité translinguistique. En témoigne l'aveu, maintes fois réitéré, de Naguib Mahfouz :

qu'il ne se serait pas lancé dans sa vaste entreprise d'écriture, véritable fresque de la société urbaine égyptienne, s'il n'avait pas été un fervent lecteur de toutes les œuvres romanesques du XIX^e siècle occidental¹⁰⁴.

Le cas de Naguib Mahfouz est édifiant dans la mesure où il élucide cette interaction inter linguistique qui fait que lors de la lecture des œuvres écrites dans une langue étrangère, le lecteur mémorise tout en s'impregnant non seulement des mots, des faits et des schémas narratifs, mais aussi du style et du mode d'écriture en général de cette langue de sorte que lorsqu'il lui arrive d'écrire de nouvelles œuvres dans sa langue maternelle, son écriture se trouve consciemment et visiblement empreinte de l'aura de la langue de ses lectures et ne pose, donc, pas de problème majeurs au lecteur de cette langue étrangère, ni aux traducteurs d'ailleurs.

¹⁰⁴ Cité par Philippe Cardinal dans *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p. 63.

C'est justement de ce phénomène-là que le traducteur Philippe Cardinal tente de rendre compte dans ces lignes en parlant du processus de traduction :

Le processus de transposition, de traduction est là tout à fait conscient, dans son cas (Naguib Mahfouz), comme dans d'autres aussi. Et l'accès à ces œuvres, par un public occidental, ne présente pas de difficultés majeures, non plus que celles-ci n'en posent à leurs traducteurs¹⁰⁵.

Si nous avons choisi, exprès, d'entamer cette partie par une si longue introduction, c'est dans le dessein de relater les circonstances ayant présidées au choix de traduire ces œuvres précisément, et qui ont beaucoup à voir avec le vif du sujet de notre thèse : la traduction en tant que création artistique et source d'inspiration.

En fait, quand nous avons lu le roman "أعشقي" pour la première fois en 2012, nous avons été tellement épris par son style d'écriture comme par son contenu narratif que nous nous sentions habités par l'âme de cette œuvre, dont nous ne faisons qu'en parler tout le temps avec tout le monde.

Ce qui nous avait le plus impressionné, à l'époque, c'était surtout cette audace frappante de la part d'une auteure arabe d'aborder, dans un style à la fois très élégant et très simple et avec autant de courage et de détermination, des sujets considérés comme des plus tabous au sein de la société arabo-musulmane, en l'occurrence la trilogie Pouvoir-Sexe-Religion.

Bref, cela ressemblait beaucoup à une redécouverte de la littérature, et nous nous étions ainsi trouvés dans un état moral et intellectuel très analogue à l'émerveillement que nous avons éprouvé pour la *chose littéraire* en tant qu'étudiant des Lettres françaises à la fac aux débuts des années 80 du siècle dernier, notamment avec la découverte du Maestro de la littérature latino-américaine Gabriel García Márquez.

¹⁰⁵ Ibid.

Le même enthousiasme et le même engouement se produisèrent avec la lecture du recueil de poèmes "هَمَسَاتٌ مَعْلَقَةٌ إِلَى حَيْنٍ", dont la simplicité et surtout la limpidité du style interpellent le lecteur-jouisseur bilingue, comme à son insu ou malgré lui, à imaginer les pièces de ce chef-d'œuvre dans l'autre langue, ici le français.

Ceci dit, nous pensons à l'instar de Valery Larbaud qu'un tel engouement de la part du traducteur pour l'œuvre source constitue, en traduction littéraire, l'une des conditions essentielles pour la réussite de la tâche du traducteur :

Nous penserons toujours qu'une traduction dont l'auteur commence par nous dire, dans sa préface, qu'il l'a faite parce que l'original lui a plu, a quelque chance d'être bonne¹⁰⁶.

C'est pourquoi nous nous sommes beaucoup enthousiasmés pour la traduction de ce roman dès que l'occasion se présenta. Mais quand nous avons entrepris effectivement la tâche de la traduction, nous nous sommes progressivement confrontés aux difficultés, aux embûches et parfois à ces blocages générés par cette impression insupportable que nous sommes face à une expression ou à une phrase intraduisible.

Toutefois, l'enthousiasme dont nous fûmes animés ainsi que les incessants encouragements de l'auteure elle-même, que nous consultions chaque fois que nous nous sentîmes bloqués, nous eurent beaucoup aidés à dépasser les moments vraiment difficiles vécus au cours de cette traduction.

Pour en venir à l'analyse de la traduction de notre corpus, signalons de prime à bord que la démarche que nous avons empruntée dans notre traduction est une démarche où cohabitent le *littéral* et le *littéraire* de manière totalement spontanée.

En d'autres termes, nous avons tenté dès le départ de traduire en suivant autant que possible la littéralité du texte original inscrite au sein même de sa linéarité, à cette différence près que le texte original arabe se lit de droite à gauche, alors que la traduction en français se fait de gauche à droite. Seulement, là où la littéralité posait problème ou conduisait à un non-sens voire à une aberration, il nous fallait absolument recourir à la littérarité dans le but de maintenir l'équilibre de la texture de l'écrit en chantier.

¹⁰⁶ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 64.

Aussi étions-nous à une distance à la fois minimale et maximale du texte original, selon que nous traduisions de manière littérale (mot-à-mot) ou littéraire (poétique). C'est justement cet écart entre la traduction littérale et littéraire que le traducteur Albert Bensoussan tente de mettre en relief dans les termes suivants :

Toute traduction pose le problème de l'écart entre le littéral et le littéraire. Entre le respect –fallacieux– de la lettre et la transposition – traduisante/trahissante. Entre le trop près du texte et le trop loin¹⁰⁷.

4.3. Statut du traducteur littéraire

Envisagée comme création, la traduction littéraire recouvre donc la caractéristique propre d'œuvre d'art, et le traducteur littéraire auquel on reconnaît officiellement le statut d'auteur, en France notamment¹⁰⁸, aspire à celui d'auteur à part entière. Il n'est donc pas seulement un prestataire de services, mais un créateur au sens plein du terme, au même titre d'ailleurs que n'importe quel artiste, d'autant plus qu'il dispose d'un droit d'auteur sur sa traduction.

Quant au Canada, où une traduction est considérée comme une œuvre littéraire originelle au même titre qu'une pièce de théâtre ou une chanson¹⁰⁹, le statut de créateur est reconnu au traducteur littéraire par des institutions aussi respectables que l'UNESCO, le Conseil des Arts du Canada (CAC) ou encore l'Union des Écrivains Québécois (UNEQ).

¹⁰⁷ Albert Bensoussan, *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p. 76.

¹⁰⁸ La loi française (n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, article L112-3 du Code de la propriété intellectuelle) reconnaît aux traducteurs la dignité d'auteurs à part entière et les protège.

Voir: www.legifrance.gouv.fr/afchCodeArticle.do;jsessionid=AA1067C6D10819A051BC51803946EF19.tpdila09v_2?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006278877&dateTexte=20170808&categorieLien=id#LEGIARTI000006278877, consulté le 12/01/2023. Mais en dépit de cela, la reconnaissance publique de leur statut est loin d'être acquise et leur rôle dans la mécanique de l'édition méconnu, minimisé, sinon ignoré.

¹⁰⁹ Voir Loi sur le droit d'auteur – L.R.C. (1985), ch. C-42 (Article 2). Web, consulté le 12/01/2023.

Toutefois, cette reconnaissance qui donne au traducteur littéraire le droit d'accès à un certain nombre d'avantages au même titre que les écrivains professionnels, n'est pas effectivement respectée en pratique, sur le terrain, notamment par les maisons d'édition¹¹⁰. De même que le traducteur littéraire n'a que très rarement l'occasion de négocier ses honoraires en raison du fait que la quasi totalité des traductions est subventionnée par le CAC à un tarif fixe¹¹¹.

Pour ce qui est de la reconnaissance publique du travail réalisé par le traducteur littéraire, elle émane surtout de certaines personnes peu nombreuses, certes, qui sont convaincues de son rôle déterminant dans l'accessibilité à des œuvres qui leur seraient restées occultes sans lui. Tandis que d'autres ne se rendent compte de sa présence, voire de son existence, que si elles estiment qu'il a mal fait son travail et que sa traduction reste en-deça de l'œuvre originelle.

¹¹⁰ En fait, le statut du traducteur littéraire varie d'une maison d'édition à une autre. Certaines d'entre elles le considèrent comme un co-auteur du livre traduit et, sans toujours mettre son nom sur la couverture, elles peuvent l'inviter au lancement de ce dernier, le consulter pour le design graphique et les relations de presse, voire pour communiquer avec l'auteur. C'est-là le meilleur des cas puisque le traducteur se voit attribuer le rôle d'agent culturel en plus de celui de créateur. Mais il en existent d'autres pour lesquelles le traducteur littéraire ne constitue qu'un tremplin, voire une courroie de transmission, lui refusant toute visibilité de peur que son apparition ne nuise à la vente du livre l'obligeant, de la sorte, à céder ses droits d'auteur à l'éditeur qui se réserve même le droit de faire des changements à sa version sans daigner le consulter, et c'est-là bien-sûr le pire des cas.

¹¹¹ Le CAC octroie 0,18 \$ pour la prose, 0,20 \$ pour le théâtre et 0,25 \$ pour la poésie.

Deuxième chapitre

Centralité de la notion d'écart

Introduction

Nous avons choisi de travailler sur la notion d'écart parce qu'elle se trouve au centre même de l'acte langagier et marque la langue dans presque toutes ses manifestations, d'une part ; et en raison du fait qu'elle revêt à nos yeux une importance capitale quant à l'analyse et la justification de l'opération traduisante, d'autre part.

En effet, la langue et la traduction sont intimement liées l'une à l'autre ne serait-ce que parce que la première constitue à la fois l'objet et la matière première de travail pour la seconde, et par conséquent ce qui touche l'une se répercute nécessairement sur l'autre.

Or, l'écart est essentiellement intrinsèque à la langue abstraction faite de la traduction, dans ce sens que toute langue est initialement marquée par cet écart entre ce qui est effectivement dit ou écrit et ce que le locuteur ou l'auteur avait l'intention de dire ou d'écrire au départ. Tout se passe comme s'il y avait, à l'origine, une certaine inadéquation entre les idées et les sensations que l'être humain est susceptible d'avoir et d'éprouver et le moyen devant lui permettre d'exprimer ces idées et ces sensations, en l'occurrence le langage.

Pourtant, et bien que cela puisse paraître paradoxale, nous pensons que la notion de l'écart pourrait être exploitable en matière de traduction en général et de traduction littéraire en particulier. En d'autres termes, si le texte littéraire source a été dès sa production initiale marqué par cet écart qui vient embrouiller son contenu en s'interposant entre l'intention qu'avait l'auteur au départ et l'œuvre telle qu'elle a été produite finalement, il est possible, voire fort probable que ce même texte littéraire pourrait, lors de sa traduction, donner lieu à une œuvre où l'effet de l'écart sur la langue cible se fit ressentir avec plus de retentissement que dans le texte source et, par là même, l'œuvre traduite pourrait se révéler à l'esprit et aux sens du lecteur raffiné plus réussie sur le plan poétique que l'œuvre originale.

Nous pourrions avancer, pour justifier cette heureuse possibilité, le fait que l'écart langagier n'affecte pas toutes les langues de la même manière, que le passage de la matière littéraire d'une langue à une autre pourrait, dans certains cas au moins, entraîner dans son sillage des conséquences heureuses sur le texte cible. Mais beaucoup mieux que cela, nous proposons de prouver l'authenticité de ce phénomène en procédant à une analyse démonstrative des passages du recueil "هَمَسَاتٌ معلقةٌ إلى حِينَ" ainsi que du roman "أَعَشُّفُنِي" qui, une fois passés au moule de la langue française, paraissent beaucoup plus réussis que dans la langue du texte original.

Nous sommes donc tenants de la perspective d'une certaine perfectibilité de l'œuvre littéraire traduite par rapport à son original, et nous pensons fermement que cette perfectibilité demeure possible chaque fois que se trouvent réunies les conditions requises, en l'occurrence : un texte original poétiquement bien travaillé, un traducteur-écrivain talentueux et une certaine flexibilité, voire une bonne hospitalité du système de la langue d'arrivée.

Mais avant de procéder à l'analyse proprement dite des passages susmentionnés, nous avons jugé utile d'examiner de plus près, à l'occasion de ce deuxième chapitre, la notion de l'écart aussi bien sur le plan lexical qu'esthétique ; et de rendre compte de sa manifestation dans le texte littéraire à ses différents niveaux : linguistique, poétique et herméneutique.

2.1. Qu'est-ce qu'un écart ?

2.1.1. Définition :

2.1.1.1. Du point de vue lexical :

Dans son *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, J. Dubois donne de l'écart la définition suivante :

On appelle écart tout acte de parole qui apparaît comme transgressant une de ces règles d'usage¹¹².

¹¹² Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, p. 163.

À vrai dire, il s'agit là de l'expression d'une réticence plus que d'une définition, voire d'une contre définition. En témoigne ce groupe de mots *apparaît comme transgressant* et le démonstratif *ces* antéposé devant le mot *règles*, qui non seulement font planer le doute à propos de la détermination du sens de la notion d'écart et des règles de grammaire, mais laissent entendre qu'il ne s'agit d'écart qu'en apparence et, donc, qu'il n'en est rien en réalité.

C'est que cette notion d'écart, considérée du point de vue de la langue, est plus factice à nos yeux que réelle, et que ce qu'on considère comme étant un écart fait en réalité partie de l'essence même de la langue.

Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner le rapport que la notion d'écart entretient vis-à-vis de ces *règles d'usage*. Et de se demander : Mais qui a devancé l'autre et qui a donné naissance à l'autre, la langue ou les règles d'usage ?

De toute évidence, et cela est valable pour tous les idiomes, c'est la langue et la langue parlée précisément qui vit le jour en premier lieu, et ce n'est que beaucoup plus tard après que suivront les règles. En fait, la réponse à une telle question nécessiterait, sans doute, une étude approfondie dont l'envergure dépasse de loin le cadre de notre présent travail.

Aussi contentons-nous de signaler, en passant, que le concept de l'écart, en matière de langage, a été formulé dans un contexte très précis, en l'occurrence celui de l'étude descriptive et normative de la langue et de la confection d'ouvrages de grammaire. Alors que le langage et aussi ancien que l'homme et une grande partie des aspects et des comportements langagiers chez l'être humain est demeurée hors atteinte et inexplorée par les disciplines les plus avancées de la linguistique moderne. Sans parler bien sûr de la divergence et de la multiplicité des langues et des cultures, dont les caractéristiques propres à chacune d'entre elles viennent déboussole les sondes des chercheurs les plus avisés.

Nous proposons, pour corroborer notre point de vue, de considérer les propos du philosophe du langage, Sylvain Auroux, qui s'exprime sur cette question dans les termes qui suivent :

Une grammaire, un dictionnaire et les autres objets de ce type sont des objets techniques qui prolongent le comportement “naturel” humain [...]. Les pratiques langagières observables ne sont pas les mêmes selon que dans une culture donnée existent ou non des outils linguistiques ; elles varient également en fonction de la nature de ces outils¹¹³.

2.1.1.2. Du point de vue esthétique :

Il s'agit là de la fonction essentielle de l'écart qui consiste à se démarquer de la langue courante pour exprimer un fait de style bien précis véhiculant une intention bien particulière chez le locuteur ou l'auteur, selon qu'il s'agit respectivement de production orale ou écrite du discours. Et c'est là également où réside la raison de notre refus de considérer la notion de l'écart en tant que telle, selon l'acception péjorative qui lui est souvent attribuée, c'est-à-dire en tant que faute, dérapage ou déviation par rapport au code grammatical ou à l'usage ordinaire du langage.

C'est pourquoi il y a lieu d'insister sur cette intention de l'auteur qui fait toute la différence entre, d'une part, l'écart considéré comme un fait de style et, d'autre part, l'écart qui correspond à un emploi fautif ou erroné de la langue. Considérons un peu cette assertion de Dominique Combe pour qui l'intention de l'auteur est posée comme la condition sine qua non justifiant le recours à l'écart comme fait de style :

Le fait de style, perçu comme écart, ne prend véritablement son sens que s'il a fait l'objet d'un choix par l'écrivain ; bien plus, le choix devient le synonyme du « style » comme écart significatif, par opposition aux écarts involontaires, renvoyés à la “grammaire des fautes”¹¹⁴.

¹¹³ Sylvain Auroux, *La raison, le langage et les normes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 265.

¹¹⁴ Dominique Combe, *La pensée et le style*, Paris, Editions Universitaires, collection Langage, 1991, p. 74.

L'écart remplit donc une fonction esthétique qui s'apparenterait à la fonction poétique du langage, telle qu'elle a été définie par Roman Jakobson¹¹⁵, en vertu de laquelle l'intérêt se trouve ainsi focalisé sur le code linguistique en question, c'est-à-dire sur le langage lui-même.

Bien avant la linguistique, la rhétorique qui depuis l'antiquité se laisse définir à la fois comme l'art de parler et la technique de mise en œuvre des moyens d'expression par la composition et les figures de style, fait de l'écart à proprement parler son objet de prédilection. Vis-à-vis de la prose, le poème constitue sans aucun doute, par sa rythmique, ses inversions et donc par sa force suggestive qui s'en dégage, le cas le plus flagrant de l'écart, ce délit perpétré à l'encontre de la *pureté* de la langue ; mais il n'en demeure pas moins que c'est de cet écart justement qu'émane ce qui est intrinsèquement spécifique à toute écriture en général et à l'écriture littéraire en particulier, à savoir le *style*. Cédons la parole à Jean Cohen qui se prononce assez explicitement sur cette question :

Puisque la prose est le langage courant, on peut la prendre pour norme et considérer le poème comme un écart par rapport à elle. L'écart est la définition même que Charles Bruneau, reprenant Valéry, donnait du fait de style, et cette définition est aujourd'hui retenue par la plupart des spécialistes. Elle n'a, il est vrai, qu'une signification négative. Définir le style comme écart, c'est dire non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. Est style ce qui n'est pas courant, normal, conforme au « standard » usuel. Mais il reste que le style, tel qu'il est pratiqué par la littérature, possède une valeur esthétique. C'est un écart par rapport à une norme, donc une faute, mais, disait encore Bruneau, « une faute voulue ». L'écart est donc une notion trop large et qu'il faut spécifier, en disant pourquoi certains écarts sont esthétiques et d'autres non¹¹⁶.

¹¹⁵ Op. cit., p.216.

¹¹⁶ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, pp. 12-13.

Plus concrètement, et rien que pour goûter au plaisir que la poésie est susceptible de nous procurer, considérons un peu ces vers de Boileau écrits en éloge à Malherbe pour avoir accordé à la langue française ses lettres de noblesse à travers la poésie justement :

*Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage Ecrivain la Langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée*¹¹⁷.

2.2. Manifestations de l'écart :

Comme nous l'avons souligné un peu plus haut, et loin d'être une transgression du code de la langue tel qu'elle se trouve souvent définie, la notion de l'écart tient de l'essence même de l'acte de langage. En effet, sa centralité est tellement évidente qu'elle se manifeste sur les différents plans de production du discours en général et du discours littéraire en particulier, en l'occurrence le plan linguistique, le plan poétique et le plan herméneutique.

2.2.1. Sur le plan linguistique :

En avance de plus de 23 siècles sur Ferdinand de Saussure, la question de l'arbitraire du signe linguistique a été relatée d'abord par Platon entre le V^e et le IV^e siècle av.J.-C. En effet, dans son ouvrage intitulé *Cratyle*¹¹⁸, qui se présente sous forme d'un dialogue de logique entre Hermogène, Cratyle (disciple d'Héraclite) et Socrate, Platon expose les deux thèses opposées sur la nature des mots : pour Hermogène, partisan de l'arbitraire du signe, il n'y a entre ce qui sera plus tard nommé signifiant et signifié qu'un lien abstrait et extrinsèque, établi par convention, tandis que pour Cratyle, partisan de la motivation que défendait Socrate, les mots sont une peinture des choses, ils ressemblent à ce qu'ils signifient, ce sont des *symboles*.

¹¹⁷ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Chant I, vers 131 à 136, Paris, Imprimerie générale, 1872.

¹¹⁸ Platon, *Cratyle*, Paris, Flammarion, Edition Poche, 1999.

Mais il a fallu attendre tout ce temps pour pouvoir accéder à une représentation plus précise et surtout plus explicite, notamment avec la définition de l'arbitraire du signe de Ferdinand de Saussure telle qu'elle figure dans la leçon du 2 mai 1911 :

Le signe linguistique est arbitraire. Le lien qui relie une image acoustique donnée avec un concept déterminé et qui lui confère sa valeur de signe est un lien radicalement arbitraire. [...] Ainsi le concept sœur n'est lié par aucun rapport intérieur avec la suite de son qui forme l'image acoustique correspondante. Ce concept pourrait tout aussi bien être représenté par n'importe quelle autre suite de sons¹¹⁹.

Ce n'est que par la suite que l'arbitraire du signe a été formulé avec les termes *signifiant* et *signifié* qui ont été introduits plus tard, le 19 mai, comme suit :

Il n'y a aucun rapport intérieur entre le signifié et le signifiant¹²⁰.

Ainsi donc la langue se trouve, à priori, profondément marquée par l'écart qui se manifeste au niveau de son unité fondamentale qu'est le signe linguistique, dont l'arbitraire que Saussure lui-même pose comme *premier principe* vient s'interposer entre la forme et la signification des mots d'une langue donnée. Par conséquent, il n'y a aucun rapport entre la chose et le mot qui la désigne, de même que la même chose peut, selon les langues, être désignée par des noms différents.

D'où la crédibilité de l'hypothèse que nous avons avancée quant à la possibilité de dépassement du texte littéraire initial par sa traduction, notamment dans les cas où le groupe de mots offerts par la langue cible s'avèrent plus poétiques que ceux de la langue source.

¹¹⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger, Paris-Lausanne, Payot, pp. 1123-1124, cité ici d'après la 2^e édition de 1922 reproduite dans l'édition critique par De Mauro.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1124.

2.2.2. Sur le plan poétique :

Comme nous venons de le voir à propos de la portée esthético-poétique¹²¹ de l'écart, ce dernier est considéré plutôt comme un fait de style et non pas une dérogation à la norme. Il s'agit donc d'un signe et d'une manifestation de la poétique et donc de la littéarité définie selon les termes de Genette comme :

Un fait pluriel, diverses façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques¹²².

Nous avons choisi de prendre comme exemple d'écart, sur le plan poétique, le cas proéminent et fortement représentatif de la métaphore, cette figure de style quasi inévitable dans l'usage du langage et omniprésente dans toutes les langues du monde. En effet, depuis Aristote qui, dans sa *Poétique*¹²³, définissait la métaphore comme la substitution d'un mot à un autre ou du sens propre au sens figuré, on parle le plus souvent de la métaphore en termes d'écart : écart de la signification au sens mais aussi écart par rapport à la norme, à l'usage linguistique.

Et c'est de cet écart que jaillit toute l'expressivité de la figure, c'est-à-dire sa capacité à dire par association plus que ce qui aurait pu être dit par un énoncé plus littéral, à coller au mieux au vouloir-dire du locuteur tout en mettant en relief le dire. En recourant à la métaphore, l'auteur crée une image nouvelle qui frappe le lecteur et l'imagination, et donne de ce fait un poids tout particulier et un effet à son discours qu'aucun adjectif couramment associé au ton n'aurait pu créer. Considérons un peu cette assertion teintée de la linguistique psychanalytique de Jacques Lacan à propos de la métaphore :

¹²¹ Nous nous sommes permis cette imbrication des notions d'esthétique et de poétique car nous pensons qu'elles se recoupent tellement qu'elles recouvrent dans certaines situations discursives, comme c'est le cas ici, le même signifié. Nous sommes même tentés, et pour la même raison, d'y rajouter la notion de rhétorique, ce qui donnerait la formule : esthético-poético-rhétorique.

¹²² Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil (1991), 2004, p. 109.

¹²³ Aristote, *Poétique*, trad. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Editions du Seuil, 1980.

L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. Un mot pour un autre, telle est la formule de la métaphore (...)¹²⁴

Nous avons retenu cette figure de style tout spécialement pour la raison que notre corpus abonde en métaphores, et nous aurons ainsi l'occasion d'aborder, lors de l'analyse, l'épineuse question de la traduction de la métaphore (Cf. p.189 de la présente thèse). D'autant plus qu'il s'agit là d'un outil susceptible de s'avérer d'une importance capitale dans le processus de stimulation de la création via la traduction littéraire, processus qui constitue le pivot de notre hypothèse initiale.

2.2.3. Sur le plan de l'herméneutique¹²⁵ littéraire :

Une troisième manifestation de l'écart, bien qu'occulte celle-là, nous est fournie par les rouages du texte littéraire, notamment par la part de l'hermétisme que renferme chaque texte littéraire. Notre recours à l'herméneutique est justifié, d'une part, par le fait qu'elle constitue la clé de l'hermétisme de ces textes littéraires, dont les auteurs se servent sciemment de mille et un subterfuges pour dissimuler ce qu'ils devaient, en principe, révéler et, d'autre part, par le fait qu'elle partage un objet commun avec la traduction : la compréhension des textes.

Jean Szlamowicz a été particulièrement sensible à ce rapport de la traduction à l'herméneutique, tout en considérant la traduction comme une pratique de l'écriture et, donc, comme une création :

¹²⁴ Jacques Lacan, *L'instance de la lettre*, in *La Psychanalyse*, n°3, PUF 1957, p. 63.

¹²⁵ Dès l'Antiquité, l'herméneutique désigne l'art d'interpréter (*ars interpretandi*), traditionnellement exercé dans trois domaines *principaux* : la philologie classique, l'exégèse biblique et la jurisprudence. Dans son acception contemporaine, elle peut être définie comme la théorie des opérations de la compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des actions et des événements. (**Encyclopédia Universalis**)

La traduction nous pose des questions sur la nature des textes, leurs intentions, leur époque, bref sur leur interprétation. La traduction ne peut qu'être herméneutique textuelle et ne peut prétendre se réduire à la traduction d'énoncés juxtaposés. Mais elle n'est pas que cela, ce qui l'apparenterait autrement à une critique des textes.

Elle est une création — le traducteur produit du texte et, plus précisément, un texte qui se veut la réplique de son texte-repère. La traduction est donc à la fois une pratique d'écriture et une pratique critique¹²⁶.

Par ailleurs, la mission de la littérature est bien herméneutique et son enjeu premier est de révéler l'homme au moyen des analogies que permet l'Art ou le Livre, révéler ce qui ne se voit pas, le mystère où baigne l'être humain, ce mystère qui étonne, trouble, obsède, et inquiète les poètes et que comme hommes de langage, comme écrivains, à la fois acteurs, spectateurs et voyants, ils s'attachent à traduire.

Ainsi, cette sorte d'obscurité ne procède pas forcément d'une volonté, d'un art, de rendre hermétique ce qui serait clair, au départ. L'opération est inverse : il s'agit de rendre plus tangible le secret essentiel du monde dont l'homme est à la fois le signe et la manifestation visible.

Pour n'en citer qu'un exemple, Mallarmé est sans aucun doute le poète le plus hermétique qu'ait connu la littérature universelle et qui, paraît-il, ne trouvait sa satisfaction que dans le vertige que ses écrits pouvaient donner à ses lecteurs. Écoutons un peu ce que son éminent disciple, Paul Claudel, nous dit sur son compte à ce propos :

¹²⁶ Jean Szlamowicz, L'écart et l'entre-deux : traduire la culture, Sillages critiques mis en ligne le 27/10/2011 sur <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2314>.

Une parole de Mallarmé qui a profondément marqué mon intelligence, et qui est à peu près le seul enseignement que je reçus de lui, et c'est un enseignement capital : je me rappelle toujours un certain soir où Mallarmé, à propos des naturalistes, de Loti ou de Zola ou de Goncourt, disait : " Tous ces gens-là, après tout, qu'est-ce qu'ils font? Des devoirs de français, des narrations françaises. Ils décrivent le Trocadéro, les Halles, le Japon, enfin tout ce que vous voudrez. Tout ça ce sont des narrations, ce sont des devoirs."

Et Mallarmé oppose ensuite à cela sa façon à lui de se placer devant un spectacle. " Moi, il m'a dit: Ce que j'apporte dans la littérature, c'est que je ne me place pas devant un spectacle en disant : Quel est ce spectacle? Qu'est-ce que c'est? en essayant de le décrire autant que je peux, mais en disant : Qu'est-ce que ça veut dire?" Cette remarque m'a profondément influé et depuis, dans la vie, je me suis toujours placé devant une chose non pas en essayant de la décrire telle quelle, par l'impression qu'elle faisait sur mes sens ou sur mes dispositions momentanées, mes dispositions sentimentales, mais en essayant de comprendre, de la comprendre, de savoir ce qu'elle veut dire."¹²⁷

Ce même Mallarmé, dont le génie de jouer avec les mots s'est étendu à la traduction également puisqu'il a traduit Edgar Poe entre autres, a fini par forcer la fascination d'Antoine Berman lui-même. Ce dernier lui a, en effet, consacré un éloge des plus gracieux dans son ouvrage *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*, à propos de son développement de l'idée d'une langue médiatrice entre la langue source et la langue cible, une sorte de langue supérieure qui *est la langue traduisante reine*. Selon Berman toujours, si la *langue-reine* de Chateaubriand fut le latin comme pour la plupart des traducteurs français de l'époque d'ailleurs, Mallarmé s'inspirait, quant à lui, d'une nouvelle *langue-reine* qui est l'anglais :

¹²⁷ Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, "Idées Gallimard", 1969, p. 78.

Ce rapport de l'écriture et de la traduction avec l'autre langue-reine, nul ne l'illustre mieux que Mallarmé. On sait que, pour lui, l'anglais a été l'objet d'une féconde et persistante fascination. Mallarmé a traduit de l'anglais, et son expérience poétique a été marquée par l'expérience de cette langue ; expérience troublante, car cette langue (comme le latin pour d'autres) est à la fois une langue autre, dont les propriétés "mimologiques" réelles ou imaginaires l'attirent, et une langue mal différenciée du français.

Une langue, donc, qui n'est pas vraiment "étrangère" ; une langue "double" et se composent, dit Mallarmé, les héritages de la langue d'oïl et de l'anglo-saxon, sans pourtant se confondre ¹²⁸. Tel est pour lui le "dualisme anglo-français". Mallarmé retrouve le français dans l'anglais, et parle de : " Nos mots gênés par le devoir étrange de parler une autre langue que la leur ¹²⁹. " ¹³⁰.

¹²⁸ Mallarmé cite, fasciné, cet exemple de traduction (populaire), purement phonique. Il s'agit de l'enseigne d'une auberge : *Le chat fidèle / The cat and the fiddle*

¹²⁹ Cité par Genette, in *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 259.

¹³⁰ Antoine Berman, *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, 1999, p. 113.

DEUXIEME PARTIE

Intertextualité, Bilinguisme et Traduction

Parler de traduction, c'est parler des œuvres, de la vie ; [...] ; c'est parler de l'être-en-langues de l'homme ; c'est parler de l'écriture et de l'oralité ; [...] ; c'est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité ; [...] ; c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot traduction lui-même ne cesse de se métaphoriser.

Antoine Berman, *Texte inédit*, 1991.

Chapitre premier

Trilogie

Lecture / Ecriture / Traduction

Introduction

Comme nous l'avons bien annoncé précédemment, aussi bien dans l'introduction générale qu'à propos de la définition de la notion de création, nous envisageons l'*écriture* proprement dite comme une production du discours constituant, en soi, une création artistique à part entière, tout en la considérant sous l'angle de la relation pour le moins que l'on puisse dire fondamentale qu'elle entretient, à la fois, avec la *lecture* et la *traduction*.

En effet, *lire*, *écrire* et *traduire* constituent autant d'activités littéraires pouvant prendre la forme aussi bien orale¹³¹ que scripturale tout en permettant au sujet lisant, écrivant ou traduisant l'acquisition, l'assimilation, l'appropriation, la production et la transmission du savoir humain dans toute sa diversité. Outre, bien-sûr, le plaisir commun découlant de ces trois activités littéraires et ressenti à la fois par l'auteur, le lecteur -aussi bien de l'œuvre originelle que de sa traduction- et le traducteur¹³², bien que ce plaisir soit dégusté distinctement par chacun d'entre eux. Plaisir que le génie du grand critique littéraire Roland Barthes conçoit dans le cadre d'un *jeu de séduction*, se déroulant dans un *espace* commun de *jouissance*, entre l'auteur et le lecteur, et qu'il définit de la manière la plus précise qui soit :

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir. Mais le contraire? Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le "dragage"), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu¹³³.

¹³¹ Bien que l'acte d'écrire puisse paraître, à première vue, exclusivement scriptural, il renferme en réalité, en son sein, une part non négligeable d'oralité se manifestant par la lecture, que ce soit à basse ou à haute voix, de l'écrivain/sujet écrivant des passages déjà écrits ou en cours d'écriture. Opération dont le but pourrait être, entre autres, de réviser ce qui a été écrit pour procéder à sa correction ou reformulation éventuelles, de maintenir la continuité du fil des idées pour avancer dans l'acte de l'écriture ou, tout simplement, pour déguster le plaisir que procure la lecture du texte en cours d'écriture à son propre auteur. En fait, le processus de l'écriture, comme celui de la lecture ou de la traduction d'ailleurs, est d'une complexité telle que toute tentative d'en limiter les contours demeure une gageure difficile à tenir.

¹³² Il va sans dire que la tâche du traducteur fait de lui un lecteur et un auteur à la fois.

¹³³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973, p. 6.

Aussi la littérature s'inscrit-elle, d'une part, dans le registre d'œuvre d'art, capable *d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes*¹³⁴, au même titre d'ailleurs que la peinture ou la sculpture. Œuvre d'art considérée, comme nous venons de le voir avec Barthes, comme un *espace d'échange*, de *plaisir* et de *jouissance*.

Comme elle s'inscrit, d'autre part, dans le cadre plus général du phénomène de *l'intertextualité* qui, à notre sens, se trouve à l'origine non seulement de la littérature, qui n'est que la résultante de la rencontre d'une multitude de textes, mais aussi de la chaîne de transmission du savoir considéré dans sa globalité.

Cette dualité est susceptible de rendre à la traduction toutes ses lettres de noblesse, surtout quand on se trouve en présence d'un texte original bien écrit et d'un traducteur créateur capable d'accoucher d'une œuvre d'art nouvelle, construite sur les décombres de l'œuvre originelle, certes, mais dont elle se veut le dépassement et le perfectionnement. D'autant plus que la traduction ne met pas seulement à contribution toutes les ressources de l'écriture, c'est aussi la forme suprême de la lecture. Pour bien apprécier un texte, relire vaut mieux que lire, et apprendre par cœur vaut mieux que relire ; mais on ne le possède vraiment que si on le traduit.

D'où l'idée avancée faisant de la traduction des œuvres d'art, dans les conditions ci-haut citées, la forme la plus complète voire la plus achevée de l'intertextualité, puisqu'en définitive - et c'est là le leitmotiv qui ne cessera de revenir dans la présente étude -, une œuvre d'art ne peut être rendue que par une œuvre d'art sinon pareille du moins supérieure en termes de beauté, d'esthétique et du plaisir qu'elle est susceptible de procurer au lecteur final.

¹³⁴ Nous nous référons ici, pour attester de l'irréfutabilité de l'argument attribuant à l'écrivain la qualité d'artiste, au célèbre discours prononcé par Albert Camus le 10 décembre 1957, à Stockholm, à l'occasion de sa réception du Prix Nobel (Cf. Annexe n°3). En effet, et juste après le premier paragraphe consacré aux civilités de forme, le lauréat du Nobel déclare : *Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Et un peu plus loin : Je ne puis vivre personnellement sans mon art. [...] L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous.*

Cf. <https://youtu.be/M5QD-32MCv4>, consulté le 11/01/2023.

Ceci dit, on ne peut parler d'*intertextualité* dans sa relation avec la *traduction* sans référer à l'ouvrage *Palimpsestes : la littérature au second degré*¹³⁵ du grand théoricien de la littérature française Gérard Genette. Ouvrage qui donna d'ailleurs son nom à la revue spécialisée de la traduction *Palimpsestes*, et où la notion d'*intertextualité* a été - théoriquement parlant - trop décortiquée, notamment dans le deuxième volet où ce phénomène littéraire a été envisagé dans son sens le plus large et où Genette emploie le terme *transtextualité*.

Toutefois, la question de la relation entre *intertextualité* et *traduction* y a été réduite par Gérard Genette à une relation d'inclusion où la traduction revêt une forme d'*hypertextualité*. Et Genette d'expliquer :

*Parmi les divers types de relations intertextuelles au sens large figure la relation hypertextuelle qui unit deux textes tels que l'un (hypertexte) est dérivé d'un autre (hypotexte) qui lui est antérieur*¹³⁶.

C'est sur ce point justement que nous ne tombons pas d'accord avec le grand critique, comme nombre de spécialistes d'ailleurs dont Antoine Berman¹³⁷, puisque nous considérons la traduction, et la traduction de l'œuvre littéraire précisément, comme la forme la plus perfectionnée et la plus sublime de *l'intertextualité*. C'est à peu près la même idée qui se trouve développée par Berman qui considère que toute traduction littéraire comme étant une *absolutisation* de l'œuvre originelle impliquant la mise à mort du langage naturel et *l'envol* de l'œuvre vers un langage *sublime* qui serait son pur langage absolu :

*La traduction apparaît donc comme le sommet, ou l'un des sommets empiriques, de l'absolutisation de l'œuvre. Tout ce que celle-ci perd concrètement, elle le gagne en réalité transcendantale, c'est-à-dire au niveau de ce qui la constitue comme "œuvre"*¹³⁸.

¹³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982.

¹³⁶ Ibid., p. 8.

¹³⁷ *L'hypertextualité* est réinterprétée, chez Berman, comme l'un des modes de la traduction, mode qu'il rejette au même titre d'ailleurs que la traduction *ethnocentriste*.

¹³⁸ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Editions Gallimard, 1984, p. 161.

Aussi découvrons-nous, avec Berman, la possibilité qu'offre la traduction littéraire de restituer, en beauté, ce que le texte originel aurait perdu lors de sa formulation dans la langue de départ, mais qu'il récupère bénéfiquement au moment de sa reformulation - et donc sa traduction - dans la langue d'arrivée. Cela est rendu possible grâce notamment à la *réalité transcendante* de ces écrits inscrite au sein même de leur caractéristique d'*œuvres* d'art.

D'où l'émergence, sans doute, de ces traductions réussies qui reçurent l'appellation de *Belles infidèles*¹³⁹, dont le seul péché est justement d'avoir surpassé l'œuvre originelle en littéarité, grâce à l'adéquation et à l'accueil favorable du système linguistique de la langue d'arrivée d'une part, et au déploiement du génie et de l'excellence des maîtres traducteurs qui les avaient signées, d'autre part.

Aussi contentons-nous, pour notre démarche, de l'acceptation la plus restreinte formulée par Genette dans sa définition de *l'intertextualité*, à savoir :

la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes,

qu'il explicite quelques lignes plus loin par la formule :

*la présence effective d'un texte dans un autre*¹⁴⁰.

¹³⁹ Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

¹⁴⁰ Gérard Genette, *op.cit.*

1. Qu'est-ce, donc, l'intertextualité?

1.1. Définition :

Le mot et la notion d'*intertextualité* proviennent, en fait, de l'idée de polyphonie, développée par Bakhtine, dont l'œuvre fut écrite dans les années 1920, mais ne fut traduite et interprétée en France que vers la fin des années 1960¹⁴¹. Mais ils apparaissent pour la première fois en tant que tels au sein du groupe d'avant-garde qui donnera postérieurement lieu à la revue *Tel Quel*¹⁴², piloté entre autres par Julia Kristeva et Philippe Sollers. Ce dernier définit ce phénomène comme suit :

Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.

Julia Kristeva, quant à elle, va beaucoup plus loin en ramenant la production ou plutôt la construction de tout texte écrit, quel qu'il soit, à la somme des citations qui l'ont précédé tout en introduisant l'idée nouvelle de disparition (suggérée par le verbe *absorption*) desdites citations :

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

Pour Roland Barthes, ce grand critique hors pair, toujours convaincant et souvent catégorique par et dans ses arguments relevant de l'analyse structurale, il n'y a pas de texte en dehors de l'intertextualité :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui¹⁴³.

¹⁴¹ Roux-Faucard, G. (2006). *Intertextualité et traduction*. Meta, 51(1), p. 99. <https://doi.org/10.7202/012996ar>, consulté le 12/01/2023.

¹⁴² *Tel Quel* est une revue de littérature française d'avant-garde, fondée en 1960 aux Editions du Seuil par plusieurs jeunes auteurs réunis autour de Julia Kristeva, Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Tel_Quel_\(revue\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Tel_Quel_(revue)), consulté le 12/01/2023.

¹⁴³ Roland Barthes, *Théorie du texte*, Encyclopédie Universalis, consultée le 13/01/2023.

Cependant, la définition la plus idoine de l'intertextualité demeure bien, à nos yeux, celle qu'en donne Michel Riffaterre, et ce parce qu'il la fait ancrer de manière explicite dans le processus de la lecture :

*L'intertextualité est le mécanisme propre de la lecture littéraire. Chacun des mots qui composent le texte n'aura de fonction littéraire que lorsqu'il sera compris en fonction de l'intertexte qu'il présuppose*¹⁴⁴.

L'intertextualité est donc un phénomène immanquablement collé à la littérature puisqu'elle se trouve, selon Riffaterre, nichée au cœur même du mode opératoire de la lecture littéraire. Inutile de rappeler que c'est justement la lecture qui se trouve au centre de la trilogie *Lecture-Écriture-Traduction*, dont elle constitue d'ailleurs le pivot, pour la simple raison qu'aussi bien l'écriture que la traduction ne sauraient exister dans son absence.

Aussi le sens d'un texte ne se constitue-t-il pas uniquement dans sa relation à l'auteur, au lecteur et au traducteur, mais aussi dans sa relation à d'autres textes précédemment lus par chacun de ces derniers.

Nous envisageons, donc, d'élucider autant que possible les liens complexes qui découlent du phénomène de l'intertextualité et relient la *lecture*, l'*écriture* et la *traduction* entre elles de manière tellement enchevêtrée que l'on a du mal, parfois, à préciser laquelle d'entre ces trois activités littéraires, que nous proposons d'examiner ici distinctement, précède les deux autres.

1.2. La lecture :

Selon le dictionnaire *Le Robert*, la lecture est :

- 1- *l'action matérielle de lire, de déchiffrer (ce qui est écrit) ;*
- 2- *l'action de lire, de prendre connaissance du contenu (d'un écrit)*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Michel Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, p. 496.

¹⁴⁵ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lecture>, consulté le 14/01/2023.

Ainsi définie, la lecture serait donc la complémentarité des deux opérations que tout discours, qu'il soit oral ou écrit, met directement en cause, à savoir : le procès de l'encodage et celui, inverse, du décodage. Ainsi, et soigneusement mis entre parenthèses, le complément d'objet du verbe *déchiffrer* (*ce qui est écrit*) et le complément du nom *contenu* (*d'un écrit*) témoignent bien de l'inséparabilité de l'action de la lecture de celle de l'écriture.

Comme si les deux notions de *lecture* et d'*écriture*, apparemment opposées, se trouvent en fait tellement associées l'une à l'autre selon une symétrie implacable qu'elles se délimitent et se déterminent mutuellement. Corrélation très bien saisie par Jean Paul Sartre qui a d'ailleurs défini les deux notions, dans son ouvrage précédemment cité *Qu'est-ce que la littérature?*, dans les termes suivants :

*L'opération d'écrire implique celle de lire
comme son corrélatif dialectique*¹⁴⁶.

Et comme par enchantement, *Lire* et *Écrire* correspondent symétriquement, à juste propos, aux titres des deux grands chapitres du roman autobiographique qu'écrivit ce grand philosophe existentialiste sous l'intitulé *Les mots*¹⁴⁷, tout en leur réservant un nombre assez rapproché de pages : à peu près une centaine pour chaque chapitre.

Ceci dit, il y a lieu de signaler que l'importance du fait de la *lecture* n'avait vraiment retenu l'attention des chercheurs et critiques littéraires qu'aux tous débuts du XX^e siècle, quand l'accent a été particulièrement mis sur la réception de l'œuvre par le lecteur qui vit son rôle prendre une dimension bien plus importante que celle de l'écrivain, auparavant placé au centre même de l'opération de *lecture* par la théorie classique qui tentait, par l'intégration en son sein de la composante psychologique, d'expliquer l'œuvre à partir de la biographie de son auteur.

¹⁴⁶ *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 93.

¹⁴⁷ Jean Paul Sartre, *Les mots*, Editions Gallimard, Collection Folio, 1964.

Cependant, tout le paysage de la critique littéraire va connaître un grand tournant avec l'avènement du *structuralisme*¹⁴⁸ et donc de l'analyse structurale de l'œuvre littéraire, basée sur les notions saussuriennes de *forme*, de *structure* et de *système* qui révolutionnèrent non seulement le domaine de la linguistique, mais aussi tous les domaines qui y sont connexes. Aussi, tout l'accent sera-t-il mis sur le texte reconsidéré dans sa complétude et son autosuffisance autarcique, indépendamment de tout élément - autobiographique ou autre - qui ne lui soit intrinsèque. Et c'est justement de cette révolution-là qu'émergera la question de l'intertextualité dans sa relation avec les éléments de notre trilogie : *Lecture-Écriture-Traduction*.

Le lecteur n'est plus alors, comme à l'image classique que l'on a de la littérature, cet actant passif de l'activité littéraire, cette personne assise à son bureau ou installée sur son divan ou allongée sur son lit, en train de lire en suivant le développement d'une intrigue qui le captive, dont elle savoure les péripéties des événements dans lesquels l'auteur plonge ses personnages.

Il est, au contraire, un actant actif de l'activité littéraire qui, tout en lisant, participe effectivement et non seulement au niveau mental à la réécriture du livre qu'il a entre les mains, d'autant plus que nombre d'écrivains notables considèrent l'écriture comme l'*acte de Lecture par excellence*, comme en atteste Pierre Fédida qui parle volontiers d'une *lecture-écriture, sorte de texte qui s'écrirait en se lisant*¹⁴⁹ ; ou comme Martin Valser qui affirme, quant à lui, que : *lire et écrire sont une même expérience*¹⁵⁰ ; ou encore Francis Ponge qui, dans les pages qu'il consacre aux *Sentiers de la Création*, écrit :

¹⁴⁸ Barthes définit le structuralisme comme *un mode d'analyse des œuvres culturelles s'inspirant des méthodes de la linguistique et traitant tout phénomène comme le produit d'un système sous-jacent de règles et de distinction*. (Cf. *Le bruissement de la langue*, Seuil, p. 13).

Quant à Derrida, il esquisse un portrait de la critique littéraire structuraliste teinté, certes, de sa touche philosophique associant la *forme* à la *création*, mais un portrait très profond par sa précision même : *La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est-à-dire de créer. C'est pourquoi la critique littéraire est structuraliste à tout âge, par essence et destinée. Elle ne le savait pas, elle le comprend maintenant, elle se pense elle-même dans son concept, dans son système et dans sa méthode. Elle se sait désormais séparée de la force dont elle se venge parfois en montrant avec profondeur et gravité que la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre*. (Cf. *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, 1967, pp. 11-12).

¹⁴⁹ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1983, p. 26.

¹⁵⁰ Martin Valser, *Écrire* in *La naissance du texte*, José Corti, 1989, p. 221.

*Le fait de l'écriture (de la production, création textuelle, scripturale) est la lecture d'un texte du Monde*¹⁵¹.

Par ailleurs, et pour rejoindre l'idée formulée plus haut par Barthes consistant à considérer le produit de la littérature comme une œuvre d'art, et par-là même la lecture, comme un *espace* d'échange, de *plaisir* et de *jouissance*, nous citons ci-contre l'assertion de Jean-Claude Germain qui tout en maintenant l'idée de plaisir y ajoute celle d'un certain *pouvoir* de *dématérialisation* permettant au lecteur de *voyager* à travers le *temps* et l'*espace* :

*La lecture, certes, est un plaisir, mais c'est aussi l'exercice d'un pouvoir, celui de se dématérialiser et de voyager dans l'espace et dans le temps*¹⁵².

Toutefois, Barthes pousse beaucoup plus loin le raisonnement sur la question de la littérature, et de la *lecture* précisément, dans sa relation avec la sensation du *plaisir*, en faisant intervenir à juste titre le réceptacle de cette sensation, en l'occurrence le *corps humain* :

*Lire, c'est faire travailler notre corps à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases*¹⁵³.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce thème de l'investissement du corps et de la chair dans l'acte créatif qu'est l'*écriture*, et ce dans le chapitre suivant consacré au phénomène du bilinguisme, notamment avec Abdelkébir Khatibi, cet écrivain qui offre généreusement et partage son corps affirmé, transformé en mots, avec son lecteur, et qui se retrouve lui-même à travers l'*écriture* dans la langue l'autre.

¹⁵¹ Francis Ponge, *La fabrique du pré*, Genève, Skira, 1990, p. 22.

¹⁵² Jean-Claude Germain, *De tous les plaisirs, lire est le plus fou*, Montréal, 2001, p. 26.

¹⁵³ R.Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1984, p. 53.

1.3. L'écriture :

1.3.1. Repère d'historicité :

Bien que les deux notions de *lecture* et d'*écriture* soient intimement liées et se définissent mutuellement l'une par l'autre, comme nous venons de le voir plus haut, c'est celle de l'*écriture* qui paraît avoir le dessus dès qu'elles se trouvent toutes les deux considérées sous l'angle de l'historicité.

En effet, c'est grâce à l'écriture que l'on opère généralement la distinction entre la Préhistoire, comptant des millions d'années de l'évolution humaine, et l'Histoire proprement dite de l'humanité. C'est donc grâce à l'écriture, dont l'invention daterait de 3500 avant JC¹⁵⁴, que l'Homme fit son entrée dans l'Histoire puisqu'il est devenu en mesure de documenter les événements d'une certaine importance, de marquer la trace de son passage sur terre ainsi que de développer les échanges commerciaux avec ses semblables.

Mais avant de se forger en la forme de signes alphabétiques que nous lui connaissons aujourd'hui, l'écriture avait passé par plusieurs étapes (pictogrammes, représentations schématiques d'objets, de lieux et de concepts, ...), relevées grâce aux recherches archéologiques menées en Mésopotamie notamment, région géographiquement située entre les rives du Tigre et de l'Euphrate, deux fleuves situés dans l'Irak actuel¹⁵⁵.

Sans vouloir trop s'attarder sur l'histoire de l'écriture, cette activité née du besoin de communiquer avec l'autre pour se transmuier en une manifestation de l'art comme nous avons vu précédemment, et à la différence de notre définition de la notion de *lecture* pour laquelle nous avons recouru à la fois au *Robert* et à quelques auteurs et critiques littéraires, nous avons opté quant à l'approche de la notion de *écriture* pour le recours exclusif aux auteurs des œuvres littéraires, et ce en raison de la subjectivité qui caractérise essentiellement l'activité ou plutôt l'art d'*écrire*.

¹⁵⁴ <https://www.geo.fr/histoire/mesopotamie-les-grandes-periodes-de-son-histoire-196460>, consulté le 22/01/2023.

¹⁵⁵ Ibid.

Toutefois, c'est cette écriture littéraire justement qui constitue l'objet de méfiance des linguistes eux-mêmes, Saussure¹⁵⁶ en tête, puisqu'ils la sous-estiment et la considèrent comme inférieure par rapport à la langue envisagée, à la fois, comme leur objet d'étude et matière première dont se servent les écrivains dans la création de leurs œuvres.

En effet, le linguiste structuraliste américain et fondateur du distributionalisme, Leonard Bloomfeld, considère dans son ouvrage *Langage*¹⁵⁷, que *le seul objet d'étude digne d'un linguiste est la langue orale, l'écriture n'étant considérée que comme un appareil d'enregistrement (the written records)*.

Ce qui demeure, somme toute, tout à fait compréhensible dans la mesure où le linguiste s'intéresse plus particulièrement encore à la situation de production du discours dans la spontanéité qui caractérise l'oral, où la langue se manifeste à l'état premier et *brut*, plutôt que dans la performance qui caractérise tout discours écrit, où la langue *brute* se trouve soumise à tout un processus transformationnel, appliqué consciemment ou inconsciemment par l'auteur dans un but bien précis, en l'occurrence de créer une certaine sensation chez le lecteur.

Considérons un peu, ici, cet extrait de l'ouvrage de Sartre, *Les mots*, en guise d'ouverture au chapitre *Écrire* et où l'auteur nous communique, en si peu de mots, quantité d'informations sur l'activité de l'écriture dans son rapport avec son personnage-écrivain Charles Schweitzer : la condition d'écrivain, le rapport personnel de celui-ci à la langue (ici française, ailleurs autre), etc. :

*Charles Schweitzer ne s'était jamais pris pour un écrivain mais la langue française l'émerveillait encore, à soixante-dix ans, parce qu'il l'avait apprise difficilement et qu'elle ne lui appartenait pas tout à fait*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Dans l'introduction à son *Cours de linguistique générale*, chapitre VI, précédemment cité, Saussure considère l'écriture littéraire comme quelque chose qui *voile la vue de la langue*.

¹⁵⁷ Leonard Bloomfeld, *Langage*, Traduction française, Paris, éd. de Minuit, 1971.

¹⁵⁸ Jean Paul Sartre, *Les mots*, Editions Gallimard, Collection Folio, 1964, p. 119.

Aussi le lecteur se trouve-t-il face à un discours littéraire se rapportant à la matière même d'où découle la littéarité du texte, en l'occurrence la conception et surtout la conscience du personnage-écrivain, et donc de l'auteur lui-même, vis-à-vis de sa condition d'écrivain.

Conscience marquée surtout par une certaine indifférence qui prête, à première vue, à l'incompréhension et à l'étonnement quant au refus de l'auteur d'assumer son rôle d'écrivain (*Charles Schweitzer ne s'était jamais pris pour un écrivain*) ; mais qui se laisse élucider, par la suite, par la volonté implicite de l'auteur - reflétée via le personnage-écrivain - de réserver son écriture pour lui-même sans chercher à la partager avec autrui.

Cela est d'autant plus vrai qu'il se trouve justifié dans la deuxième partie de la même citation traitant, cette fois, de la relation profondément subjective, voire narcissique, qu'entretient le personnage-écrivain avec la matière première de son acte de créer à partir de l'écriture, à savoir la langue et la langue française précisément (*mais la langue française l'émerveillait*). Relation de *charme*, donc, d'où il tire pleine satisfaction personnelle, même si cette satisfaction n'est pas assurément partagée avec le récepteur de l'œuvre, et ne fait que *chatouiller* son narcissisme propre. Relation de *charme* grâce à laquelle il se trouve élevé au rang de l'artiste-créateur tout en savourant la sensation du *plaisir* qui s'en dégage.

Et nous voici comme inconsciemment rappelés par la force du thème à la fois récurrent, prépondérant et omniprésent tout au long de notre travail de recherche. Thème constituant le pivot nodal de notre thèse, à savoir le *plaisir* inhérent à l'acte de création et qui se laisse savourer aussi bien par l'auteur, le lecteur que le traducteur correspondant aux trois éléments de la trilogie *Lecture-Écriture-Traduction*, dans une relation de perpétuelle interaction intertextuelle.

Et comme le fait de parler de *plaisir* en matière d'intertextualité et de littérature nous renvoie immédiatement à l'arsenal critique du philosophe et théoricien de la littérature, Roland Barthes, nous ne pouvons que convoquer ici, au sein de cette section consacrée à l'écriture justement, l'estimable ouvrage qu'il écrivit sous le titre *Le degré zéro de l'écriture*.

1.3.2. Qu'est-ce que, donc, *Le Degré zéro de l'écriture* ?

La parution, en 1953, de l'essai de Roland Barthes, intitulé *Le Degré zéro de l'écriture*¹⁵⁹, peut être considérée comme un véritable tournant de la littérature française - pour ne pas dire universelle - durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous assistons, en fait, à un degré très avancé du raffinement de la pensée structuraliste dans son investissement du champ littéraire, mené notamment par Roland Barthes, Jacques Derrida et, bien que de manière moins éclatante mais plus profonde, Jean-Paul Sartre.

Issu de la réflexion de Barthes sur le phénomène du nouveau roman français, ainsi que de son expérience de participation, à la fin des années 1940, parmi d'autres linguistes, lexilogues et philosophes du langage, à l'élaboration du français fondamental (méthode d'apprentissage du français¹⁶⁰), *Le Degré zéro de l'écriture* se veut comme un dépassement de la *Littérature* tout en préconisant le recours à un langage rudimentaire, basic, comme le souligne son auteur :

*Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

Il y a lieu de préciser, à propos de la traduction de ce titre à la langue japonaise, qu'elle a été rendue par *il gèle dans la littérature* (Cf. Cité par Jean-Paul Aron dans *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1985). Il faut imaginer la délicatesse de la situation et l'embarras où se trouvait le traducteur japonais face à un ouvrage écrit, certes, en langue française, mais écrit dans une langue nouvelle, ou plutôt dans une espèce de métalangue presque tout inventée. Toutefois, il faut reconnaître que l'expression *il gèle dans la littérature* est assez réussie pour exprimer cette tiédeur scripturale dont parle Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

¹⁶⁰ <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-259.htm>, consulté le 02/01/2023.

Les concepteurs de cette méthode d'apprentissage du français ayant pris pour modèle le *basic english*, à savoir une langue en partie artificielle, faite d'un vocabulaire minimal (mots fréquents et disponibles) et d'une syntaxe simple, sans la connaissance desquels il n'est pas possible de parler anglais, et qui est distincte aussi bien des *langages vivants*, du français ou de l'anglais, tels qu'ils se parlent, que du *langage littéraire*, celui des écrivains.

¹⁶¹ Roland Barthes, *L'écriture et le silence*, in *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit.

À l'écriture littéraire trompeuse ou archaïque, Barthes oppose donc une autre écriture, nouvelle, inédite, en un mot moderne, qui ne cherche pas à asséner quelque vérité que ce soit sur le monde ou sur les hommes. L'écriture littéraire est une force de conservation, sauf quand elle est *blanche* ou au *degré zéro* ou *non marquée*. Alors seulement, elle prend un sens positif, l'écriture blanche ou non marquée ou au degré zéro étant à l'écriture littéraire marquée ce que les alphabets phonétiques sont aux mauvaises orthographe du français et de l'anglais. Degré zéro signifie *absence pertinente d'un trait formel ou sémantique dans une unité du système décrit*¹⁶².

Le *degré zéro* de l'écriture implique l'absence de *l'ordre sacré des Signes écrits* qui définit l'écriture littéraire, à savoir, par exemple, le passé simple obligatoire, la narration à la troisième personne, le narrateur omniscient, les adjectifs décoratifs et pittoresques, et dans toute littérature ces fragments verbaux durcis, sclérosés et figés, véritables formes qui circulent dans une œuvre et s'échangent d'un écrivain à l'autre. De même, l'adjectif *blanc* signifie aussi *absence*, comme dans mariage blanc, examen blanc, tirer à blanc, vers blancs, page blanche, nuit blanche, année blanche, etc. Le degré zéro de l'écriture se caractérise par l'absence de tous les signes obligés ou institués de l'écriture littéraire, et le meilleur exemple qui puisse en être donné est sans doute *L'étranger*¹⁶³ d'Albert Camus.

*L'écriture atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici le "degré zéro de l'écriture", on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, comme si la Littérature ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture*¹⁶⁴.

¹⁶² *Trésor de la langue française*, article *Zéro*, tome 16, Paris, CNRS /Gallimard, 1994. Voir le *Dictionnaire de linguistique*, note 8.

¹⁶³ Albert Camus, *L'étranger*, Les Éditions Gallimard, Paris, 1942.

¹⁶⁴ *Le Degré zéro*, « Introduction », op. cit.

Toutefois, et même si l'on accorde quelque crédit à cette réflexion de Barthes, en admettant avec lui que l'écriture *blanche* ou *degré zéro* est le *dernier épisode d'une Passion de l'écriture*, et même si l'on reconnaît à cette *écriture-littérature* un certain succès, bien qu'il ait été très limité dans le temps, l'on ne peut se soustraire à cette *Littérature* chantant le verbe et sacralisant le style, comme savait très bien le faire un Honoré de Balzac, un Gustave Flaubert ou un Marcel Proust, pour ne citer que ces trois Artstites-Artisans-là.

Et ils faisaient cela rien qu'avec leurs *jeu de mots* exquis, leurs *adjectifs décoratifs et pittoresques* et avec plein d'autres *astuces poético-rhétoriques* qui nous tenaient cramponnés, souvent le souffle haletant ou presque coupé, à leur rythme narratif commandant la destinée de leurs personnages respectifs. Somme toute, cette *Littérature* se nourrissant de l'amour profond de la *langue* - ici française, ailleurs autre - dont nous étions fortement imprégnés par le passé et le resterons certainement pour toujours.

Pour le prouver *texte à l'appui*, nous proposons de reproduire ici une production littéraire, se rapportant à l'acte de *l'écriture* au sens purement littéraire du romantisme français plus précisément, mais une production très particulière pour deux raisons : d'abord parce qu'elle émane d'un grand écrivain qui est Guy de Maupassant, puis parce qu'elle nous en présente un autre plus grandissime encore, en le décrivant dans les plus infimes détails en train d'écrire : Gustave Flaubert.

Il s'agit d'une chronique inédite, écrite par Maupassant sous le titre *Un après-midi chez Gustave Flaubert*, et citée par Catherine Pancol dans son roman *Un homme à distance*¹⁶⁵ où elle nous brosse, à travers la relation strictement épistolaire entre une libraire et un de ses clients¹⁶⁶, un tableau magnifique avec étoile de fond la littérature française justement. Cela dit, et vue son importance au niveau de l'acte de *l'écriture*, nous reproduisons ci-dessous l'intégralité de la chronique en question, intercalée seulement par quelques interventions de Catherine Pancol.

¹⁶⁵ Katherine Pancol, *Un homme à distance*, Éditions Albin Michel, Paris, 2002.

¹⁶⁶ La citation suivante se présente, au niveau du roman de Pancol, sous forme de lettre adressée par la libraire à son client.

J'ai reçu une édition unique des Chroniques inédites de Guy de Maupassant, édités par l'édition d'art H. Piazza à Paris, avec une préface de Pascal Pia. [...] C'est un gros livre qui rassemble des articles de journaux écrits par Maupassant et jamais publiés auparavant.

La première chronique s'intitule "Un après-midi chez Gustave Flaubert". Elle est magnifique. Elle décrit Flaubert en train d'écrire. "Dans un fauteuil de chêne à haut dossier, il est assis, enfoncé, la tête rentrée entre ses fortes épaules ; et une petite calotte en soie noire, pareille à celle des ecclésiastiques, couvrant le sommet du crâne, laisse échapper de longues mèches de cheveux gris, bouclés par le bout et répandus sur le dos.

Une vaste robe de chambre en drap brun semble l'envelopper tout entier, et sa figure, que coupe une forte moustache blanche aux bouts tombants, est penchée sur le papier. Il le fixe, le parcourt sans cesse de sa pupille aiguë, toute petite, qui pique d'un point noir toujours mobile deux grands yeux bleus ombragés de cils longs et sombres.

"Il travaille avec une obstination féroce, écrit, rature, recommence, surcharge les lignes, emplit les marges, trace des mots en travers, et sous la fatigue de son cerveau, il geint comme un scieur de long."

Saviez-vous que Flaubert avait les yeux bleus et de sombres cils ? De longs cheveux qui lui battaient le dos ?

"Quelquefois [...], il prend sa feuille de papier, l'élève à la hauteur du regard, et, s'appuyant sur un coude, déclame d'une voix mordante et haute. Il écoute le rythme de sa prose, s'arrête comme pour saisir une sonorité fuyante, combine les tons, éloigne les assonances, dispose les virgules avec science, comme les haltes d'un long chemin : car les arrêts de sa pensée, correspondant aux membres de sa phrase, doivent être en même temps les repos nécessaires à la respiration.

Mille préoccupations l'obsèdent. Il condense quatre pages en dix lignes ; et la joue enflée, le front rouge, tendant ses muscles comme un athlète qui lutte, il se bat désespérément contre l'idée, la saisit, l'étreint, la subjugué, et peu à peu, avec des efforts surhumains, il l'encage comme une bête captive, dans une forme solide et précise. Jamais labeur plus formidable n'a été accompli par les hercules légendaires, et jamais œuvres plus impérissables n'ont été laissées par ces héroïques travailleurs, car elles s'appellent ses œuvres à lui, Madame Bovary, Salammbô, l'Éducation sentimentale, La Tentation de saint Antoine, Trois contes, Bouvard et Pécuchet qu'on connaîtra dans quelques mois.¹⁶⁷"

¹⁶⁷ Ibid., pp. 89-90.

1.4. L'écriture en traduction :

Comme nous l'avons annoncé en introduction et rappelé à maints endroits ailleurs, nous considérons la traduction et la littérature sous le même angle de par leur inscription dans le champ littéraire, c'est-à-dire comme étant deux activités scripturales à pied d'égalité, et la traduction littéraire précisément comme *écriture* à part entière qui se veut comme un dépassement de la version initiale de l'œuvre.

Giorgio Caproni, traducteur de Prévert et le plus illustre des poètes-traducteurs que l'Italie ait connus, affirmait qu'il n'y avait pas de différence entre *écrire et l'acte qu'habituellement l'on appelle traduire* car, ajoutait-il, *traduire c'est se disposer à vivre l'aventure que suscite, dans celui qui relit et transcrit la parole d'autrui, ce qui, au plus profond de lui-même, était caché*¹⁶⁸.

Nous verrons effectivement, dans la troisième partie de la présente thèse, que c'est justement ce qui arriva à Baudelaire quand il découvrit Edgar Poe pour la première fois, à savoir qu'il était *disposé à revivre l'aventure* vécue par celui-ci puisqu'il l'avait pressentie *au plus profond de lui-même* bien avant la découverte de Poe.

Quant à la modalité dont cette écriture se manifeste au niveau de l'opération traduisante, elle nous est communiquée par l'expert Dr Mohamed Didaoui¹⁶⁹ dans "مِنَهَاجُ الْمُتَرْجِمِ" (*Guide du traducteur*), estimable ouvrage écrit en langue arabe où l'auteur livre le cumul de son expérience et de son savoir-faire, aussi bien en tant qu'enseignant à l'école de traduction au sein de l'Université de Genève que traducteur distingué à la prestigieuse institution des Nations-Unies, où il présida la Section de la traduction arabe pendant de longues années.

¹⁶⁸ *Traduire, écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, textes réunis et présentés par Arnaud Bernadet et Philippe Payen de la Garanderie, Lyon, ENS EDITIONS, 2014. Voir Enrico Testa, *Introduction à giorgio Caproni*, Quaderno di traduzioni, turin, einaudi, 1998, p. xiii (traduction de Enrico Testa).

¹⁶⁹ Expert et chercheur en traduction, anciennement président de la section de la traduction arabe au sein des Nations-Unies à Vienne et Genève, [https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%AF%](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%AF%20), consulté le 03/01/2023.

En effet, Didaoui consacre tout un chapitre de son ouvrage précité à la question de l'écriture en traduction qu'il intitule *La révision est écriture en traduction*¹⁷⁰ (nous traduisons), tout en la reliant à l'étape de la révision du premier jet dans le processus de l'opération traduisante, et ce indépendamment du fait que cette révision soit l'apanage du traducteur lui-même ou fasse intervenir une tierce partie.

Ceci est d'autant plus vrai que la révision intervient à une étape ultérieure par rapport à la traduction, c'est-à-dire après la reformulation scripturale du texte source dans la langue cible. Ainsi et une fois reformulé le fond, le *signifié* ou la matière sémantique de ce dernier, le traducteur-correcteur procède aux ajustements nécessaires se rapportant, cette fois, au *signifiant* ou à la forme graphique du texte source, et plus particulièrement à la morphosyntaxe.

Pour ce faire, il recourt à l'arsenal rhétorico-linguistique que lui présente le répertoire de la langue cible, et ce dans le but de permettre audit *signifié* d'intégrer cette dernière le plus naturellement possible, ou du moins sans grande perte ou fuite de sens. Tâche qui n'est pas toujours aisée pour le traducteur, aussi compétent soit-il, notamment lorsque le système linguistique cible manifeste quelque résistance et n'offre pas d'équivalent idoine et approprié à *l'expression à traduire*.

Mais il arrive dans bien de cas, au contraire, que *l'expression à traduire* trouve dans la langue d'accueil des possibilités de formulation bien meilleures que dans la langue source, et se révèle de ce fait beaucoup mieux réussie à l'arrivée qu'au départ. Nous aurons l'occasion de citer, dans la troisième partie de la présente thèse dédiée à l'analyse du corpus, quelques exemples de ces cas de traductions tellement réussies qu'elles dépassent l'original en terme de création poétique. En fait tout se passe comme si la langue d'accueil, quand elle est mise au service d'un traducteur littéraire talentueux, accorde à *l'expression à traduire* une certaine forme d'hospitalité que Paul Ricœur aime désigner par *hospitalité langagière*.

¹⁷⁰ محمد الديدواوي، منهاج المترجمين الكتابة والإصطلاح والهوية والإحتراف، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 9.

1.5. Qu'est-ce, donc, l'hospitalité langagière?

Dans ses considérations très fines sur *le paradigme de la traduction*, Paul Ricœur avait mis en évidence les liens étroits entre la traduction et l'hospitalité au sein même du processus langagier, tout en faisant apparenter à celle-ci d'autres formes d'hospitalité telles les *confessions* et les *religions* notamment, qu'il considère d'ailleurs comme étant des langues étrangères les unes par rapport aux autres :

*Amener le lecteur à l'auteur, amener l'auteur au lecteur, au risque de servir et de trahir deux maîtres, c'est pratiquer ce que j'aime appeler l'hospitalité langagière. C'est elle qui fait modèle pour d'autres formes d'hospitalité que je lui vois apparenter : les confessions, les religions, ne sont-elles pas comme des langues étrangères les unes aux autres, avec leur lexique, leur grammaire, leur rhétorique, leur stylistique, qu'il faut apprendre afin de les pénétrer?*¹⁷¹

D'autant plus que dans le domaine de la traduction littéraire précisément, là où se joue la traduction véritable la plus difficile, c'est justement cet écart entre les deux langues qui garantit à chacune son authenticité. Il n'y a pas seulement donc de la compréhension d'une langue étrangère, mais du dialogue exigeant et mystérieux le plus intense avec l'autre comme autre, en tant qu'il pense comme moi et peut-être mieux que moi. C'est une question d'ouverture ou de dédicace de soi à l'autre :

*L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique comme une spécificité et une historicité. C'est le passage, qui est encore loin d'être compris par tous, de l'annexion au décentrement, de la réduction à l'identité vers la reconnaissance de l'altérité*¹⁷².

¹⁷¹ Paul Ricœur, *Le Juste 2*, Paris, éditions esprit, 2001, p. 135-136. Ce texte résulte d'une leçon d'ouverture des cours donnée en 1999 à la Faculté libre de théologie protestante de Paris.

¹⁷² Henri Meschonnic, *Traduire au XXIe siècle*, Quaderns, 15, 2008, p. 59.

1.5.1. La traduction entre l'identité et l'altérité

Il y a lieu de préciser, de prime à bord, que la notion d'*identité* se trouve fortement caractérisée par une instabilité épistémique et une extensibilité sémantique telles que toute tentative d'en donner une définition précise pourrait se révéler comme étant une véritable gageure.

En effet, un simple examen d'un dictionnaire de la langue française nous permet de constater que le terme *identité* recouvre, au moins, cinq sens ou nuances de sens exprimant à la fois la *similitude*, l'*unité*, l'*identité personnelle*, l'*identité culturelle* et la *propension à l'identification*¹⁷³.

Aussi une personne peut-elle se déclarer à la fois enseignante, bibliophile, supporter de l'équipe de football MAT¹⁷⁴, tétouanaise, marocaine, arabe, musulmane, citoyenne du monde, etc., et ce en fonction du nombre de ces groupes qui s'incluent l'un dans l'autre et auxquels elle s'identifie.

L'identité est donc une réalité mouvante, qui doit constamment s'adapter et se réadapter en fonction aussi bien de l'identité du groupe auquel la personne appartient qu'à celle du groupe contre lequel cette personne se définit. D'où le caractère dynamique et changeant de la notion d'identité qui en fait une réalité difficilement *identifiable*.

D'autant plus que lorsqu'elle se trouve associée à la langue, elle-même fortement marquée par l'arbitraire du signe linguistique, comme nous l'avons bien souligné dans la première partie de notre travail, et par le changement découlant de son caractère dynamique inscrit au sein même de sa synchronie, la notion d'identité pourrait être l'objet de dérapages de sens les plus extrêmes et les plus insoupçonnés à la fois. André Martinet était on ne peut plus clair sur ces deux points en affirmant concernant l'arbitraire du signe linguistique :

¹⁷³ *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, J. REY- DEBOVE et A. REY dir., Paris, 1993, entrée " identité ".

¹⁷⁴ Le Moghreb Atlético Tetuán est le Club de football de Tétouan.

En termes simples, il [l'arbitraire du signe] implique que la forme du mot n'a aucun rapport naturel avec son sens : pour désigner un arbre (i.e. le référent), peu importe qu'on prononce arbre, « tree », « Baum » ou "derevo"¹⁷⁵.

Quant au changement permanent de la langue constituant, en fait, la condition sine qua non de son fonctionnement, Martinet affirme justement qu'*une langue change à tous les instants parce qu'elle fonctionne*¹⁷⁶.

Il en découle donc qu'entre la langue et l'identité - et ce qui dit langue dans ce contexte bien précis dit traduction - se tissent des liens subrepticement intenses notamment quand la construction de l'identité personnelle se fait, consciemment ou inconsciemment, sur la base de la langue nationale tout en faisant ressortir le paradoxe suivant : le *nous* n'existe que de façon contrastive, en opposition au *vous*, au *eux* que sont les autres dont la langue est différente de la nôtre et qui pensent différemment. Ces autres qui dérangent ou menacent précisément à cause de leur différence. Ce qui explique, selon Patrick Charaudeau, ce

*jeu subtil de régulation qui s'instaure dans toutes nos sociétés - seraient-elles les plus primitives - entre acceptation ou rejet de l'autre, valorisation ou dévalorisation de l'autre, revendication de sa propre identité contre celle de l'autre*¹⁷⁷.

Or c'est justement cette différence entre les langues, que l'on a à tort tendance à supprimer, qui constitue jusqu'à la *vie même de la traduction* et la *raison d'être* du traducteur habile et consciencieux qui en fait usage pour introduire du changement dans la langue cible tout en faisant subordonner l'identité à l'altérité :

*Il s'agit, bien davantage, d'une identité à partir d'une altérité : la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours autre*¹⁷⁸.

¹⁷⁵ André Martinet, *Mémoires d'un linguiste*, Paris, Quai Voltaire – Edima, 1993, p. 19.

¹⁷⁶ André Martinet, *La synchronie dynamique, La Linguistique*, Paris, PUF, 1990, vol. 26/2, p. 13.

¹⁷⁷ Patrick Charaudeau, *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 16.

¹⁷⁸ Ibid.

Tout traducteur vit de la différence des langues, toute traduction est fondée sur cette différence, tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer. [...]

À la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu [...] elle est la vie même de cette différence. [...] Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original¹⁷⁹.

Ainsi donc reconçue et repensée à la lumière de son affranchissement de l'*illusion identitaire* dont se trouvent prisonniers la plupart des traducteurs, la traduction ou plutôt l'œuvre traduite retrouve son authentique vocation qui est d'assurer à l'œuvre originelle son *renouvellement* lui permettant de voyager indéfiniment à travers le temps et les langues à la fois.

D'autant plus que cette *illusion identitaire* se trouve le plus souvent liée à une autre illusion très bien ancrée dans les esprits celle-là, à savoir que le texte de l'original est un texte *autonome, autosuffisant*, écrit *ex nihilo*, ... Alors qu'il n'est, en fait, comme nous l'avions d'ailleurs bien mis en relief à propos de l'intertextualité, que le résultat ou la somme de tous les textes lus auparavant non seulement par l'auteur mais aussi par le lecteur, dont le rôle dans la recomposition du texte est souvent ignoré :

L'illusion identitaire, c'est aussi l'illusion de l'autonomie du texte, la croyance en sa stabilité et son unité, le postulat d'une espèce en soi du texte, ignorant tant le travail de sa composition que l'activité du lecteur. [...] Un texte, quel qu'il soit, ne peut jamais être considéré comme étant seulement lui-même, car il est formé de la somme des textes antérieurs qui le constituent implicitement ou explicitement (citations) et qu'il recompose, ainsi que de l'ensemble des lectures (qui sont le début de réécritures) qu'il provoque. [...]

¹⁷⁹ Ibid., p. 23.

Aucun texte n'est jamais le même pour deux lecteurs tandis que le même lecteur en fait des lectures chaque fois différentes. [...] Ce qui est donc caractéristique de la textualité, c'est sa mobilité. Un texte ne cesse jamais de se transformer et de transformer le lecteur (ou alors il ne vaut rien)¹⁸⁰.

1.5.2. Particularité de la traduction chez les Arabes

1.5.2.1. Rôle de la *Maison de Sagesse* (بَيْتُ الْحِكْمَةِ) :

Précisons de prime à bord que cette section, qui se rattache bel et bien à la question de l'hospitalité langagière, n'intervient nullement ici comme manifestation d'un ethnocentrisme chevronné de notre part à l'égard de notre arabité, mais s'inscrit plutôt dans la nécessité de rendre à chacun son mérite, souvent exprimée dans la pensée chrétienne occidentale par la fameuse locution verbale : *rendre à César ce qui est à César*.

D'autant plus que les Arabes se distinguèrent depuis toujours d'ailleurs, en dépit de leur indigence matérielle et leur ardeur belliqueuse, par deux particularités correspondant parfaitement à la question de l'hospitalité langagière, particularités que même leurs ennemis jurés leur ont toujours reconnues, en l'occurrence l'hospitalité et la poésie (et ce qui dit poésie dit langue).

Rappelons, à juste titre, que le grand essor que connut la civilisation arabo-musulmane entre le VIII^e et le XV^e siècles est redevable, en grande partie, à l'activité de la traduction précisément à laquelle les souverains arabes accordèrent une grande importance, avec à leur tête le calife abbasside al-Ma'mūn qui transforma, en 832, la bibliothèque personnelle de son père, le calife Haroun ar-Rachid, en une *Maison de Sagesse* (بَيْتُ الْحِكْمَةِ) qui fut particulièrement active et accueillit les savants de tout genre : astronomes, mathématiciens, penseurs, traducteurs, lettrés, dont les plus illustres al-Jahīz¹⁸¹, al-Khwarizmi, al Kindi, al-Hajjaj ibn Yusuf ibn Matar, ...

¹⁸⁰ François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010, p. 83-84.

¹⁸¹ De son vrai nom Le nom d'al-Jahiz (776-868) ressort de l'étude de l'histoire de la traduction arabe comme le fondateur de la rhétorique arabe, l'un des plus grands théoriciens de l'histoire de la traduction, et ses écrits sont toujours d'actualité dans le monde de la traduction arabe. https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_de_la_sagesse, consulté le 09/01/2023.

Il est vrai que les Arabes n'avaient fait qu'emboîter le pas dans ces domaines à leurs prédécesseurs Grecs, Romains, Hindous, Perses, ..., dont ils s'étaient fortement inspirés d'ailleurs par le biais de la traduction notamment ; toutefois, leur contribution dans le progrès de la civilisation humaine demeure clairement attestée et donc indéniable.

Voici ce que dit Antoine Berman, citant F. Schlegel, à propos de la traduction et de la finesse de l'esprit des Arabes par opposition à celle des Romains, bien qu'il leur fasse coller l'adjectif de *barbarie* comme pour ne pas leur concéder tout à fait :

Dans ses fragments, il (F. Schlegel) évoque deux peuples de traducteurs, les Romains et les Arabes, et ce qui les distingue à cet égard. Les Romains se sont constitués une langue et une littérature sur la base d'un immense travail de traduction des Grecs, de symbiose, de syncrétisme et d'annexion : il suffit de penser à un auteur comme Plaute. Les Arabes, eux, selon F. Schlegel, procédaient autrement :

" Leur manie de détruire ou jeter les originaux, une fois la traduction faite, caractérise l'esprit de leur philosophie. Pour cela même ils étaient peut-être infiniment plus cultivés mais avec toute leur culture nettement plus barbares que les Européens du Moyen Âge".¹⁸²

1.5.2.2. Le parallèle Rhétorique/*al-Balāga* :

Quoiqu'il en soit, la particularité de la traduction chez les Arabes tire, sans doute, son origine de leur propre conception bien particulière de la littérature elle-même, qui se trouve associée non pas à un certain nombre de genres littéraires et à leurs procédés d'écriture respectifs, comme il sera le cas de la littérature occidentale plusieurs siècles par la suite, mais correspond plutôt aux modes de constitution de toute une culture :

*Il s'agit de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature d'*adab*, notion assez vague qui ressortit en fin de compte plus aux modes de constitution d'une culture qu'aux lois d'un genre ou aux procédés d'une écriture.*

¹⁸² Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Éditions Gallimard, 1984, p. 59.

En bref, à partir de présupposés d'éthique et de pratique sociale, un ensemble culturel regroupe d'une part des éléments de connaissance nécessaires à un homme cultivé – adīb – et propose, d'autre part, les moyens propres à former son esprit et développer son sens critique. La possession des notions les plus diverses – poésie, histoire, géographie, traditions, etc. – ne va jamais jusqu'à la spécialisation excessive. [...] Les modes mêmes de diffusion de cette culture vont dicter ces œuvres si curieuses, niant toute notion d'organisation textuelle. Elles ne se veulent pas porteuses d'une volonté de création et de découverte, mais se conçoivent comme reflet et confirmation de ce qui existe ; à côté des ouvrages d'érudition, elles sont le commentaire intelligent, concis et surtout libre ; sans projet qui les détermine, elles se présentent en une démarche de quête critique ; mêlant tous les sujets par souci d'élégance, impuissantes à se discipliner mais ne se renouvelant que dans le chatolement d'une diversité proliférante, elles sont le fruit d'un raffinement fuyant l'austérité de la rigueur¹⁸³.

D'autant plus qu'il y a lieu d'établir le parallèle entre la rhétorique occidentale (aristotélécienne) classique d'une part et la rhétorique arabe (ġ) d'autre part. Les deux présentent, en effet, des points de rencontre relevant en premier lieu de l'élocution, comme elles présentent des divergences qui les opposent et qui se situent essentiellement au niveau du cadre théorique et de la stratégie adoptée, conséquence immédiate de l'environnement où les deux systèmes ont évolué.

Toutefois, les rhétoriciens arabes *se sont dotés d'un instrument d'analyse d'une remarquable finesse. Ils attirent l'attention notamment sur la multiplicité des significations d'un même énoncé, et en particulier, les significations implicites¹⁸⁴.* Aussi, l'art oratoire occidental a-t-il un triple objectif, à savoir toucher, plaire et convaincre et se répartit en trois genres : le démonstratif, le délibératif et le judiciaire ; *al-Balāġa*, quant à elle, qui *a un caractère religieux, linguistique et littéraire, constitue un projet principalement apologétique. Elle a été, en effet, élaborée dans le but de démontrer l'inimitabilité du texte sacré, en l'occurrence Alcoran¹⁸⁵.*

¹⁸³ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/djahiz-gahiz/3-defense-et-illustration-d-une-culture/>, consulté le 15/01/2023.

¹⁸⁴ <http://journals.openedition.org/babel/1408> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.1408>, consulté le 13/02/2023.

¹⁸⁵ Ibid.

L'auteur marocain fameux par l'exercice de la pensée et de la création littéraires aussi bien en arabe qu'en français de manière quasiment équitable, Abdelfattah Kilito, n'a pas manqué de mentionner dans son ouvrage intitulé "الأدب والغرابية : *Littérature et Étrangéité : Analyses structurales en littérature arabe*"¹⁸⁶ et la finesse de l'analyse des rhétoriciens arabes et l'élaboration d'*Al-Balāga* avec le souci majeur de l'exégèse d'Alcoran et de la régulation des normes garantissant l'unanimité des exégètes :

لم يكن هم البلاغيين العرب (الذين عاشوا في جَوْ مخالفٍ لِجَوِّ الرِّطوميِّتا) إبراز قوانين إنتاج الخطاب، وإنما قوانين تفسير الخطاب. كان الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيراً يثق عليه الجميع؛ بالإضافة إلى هذا كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الإعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص (في كلنا الحالين كان لا بد من اللجوء إلى الشعر القديم، كما هو معروف؛ لهذا نجد أن النماذج المحللة في كتب البلاغة هي نماذج من القرآن والشعر)¹⁸⁷.

Cette assertion de Kilito nous semble aussi pertinente à propos de la particularité et de la finesse de l'analyse des textes par les rhétoriciens arabes qu'elle mérite d'être traduite textuellement :

Le souci majeur des rhétoriciens arabes (qui évoluèrent dans un climat autre que celui de la rhétorique occidentale) ne fut pas de mettre en relief les lois de production du discours, mais plutôt celles de l'exégèse de ce dernier. Toute l'importance fut accordée alors à l'exégèse d'Alcoran et à la régulation des normes garantissant l'unanimité des exégètes. Outre le besoin fortement ressenti quant au renforcement de la doctrine de l'inimitabilité du Livre sacré et sa démonstration par une analyse minutieuse des textes (dans les deux cas il fallait recourir à la poésie classique, et c'est pourquoi d'ailleurs les modèles analysés dans les ouvrages d'Al-Balāga proviennent d'Alcoran et de la poésie)¹⁸⁸.

¹⁸⁶ عبد الفناح كيليطو، الأدب والغرابية: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توتوتال للنشر، الطبعة العاشرة، 2013.

¹⁸⁷ Ibid., p. 63.

¹⁸⁸ Notre traduction.

1.5.2.3. Al-Jahiz (الجاحظ) fondateur d'*al-Balaġa* (البلاغة)

Le fondateur de la rhétorique arabe est sans conteste Abu Uthman Amrou ibn Bahr Al-Basri, plus connu sous le surnom al-Jahiz (776-867), écrivain, encyclopédiste et polygraphe arabe. Il expose dans ses ouvrages dont les principaux sont *Kitāb al-Bayān wa-t-Tabyīn* (Le Livre de l'Éloquence), *Kitāb al-Hayawan* (Le Livre des Animaux), *Kitāb at-Tarbī 'wa-t-Tadwīr* (Le Livre du Rond et du Carré), *Kitāb al-Bukhālā'* (Le Livre des Avares), des réflexions personnelles, des observations émanant de ses prédécesseurs et de ses condisciples ainsi que des exemples tirés du texte coranique et de la poésie¹⁸⁹.

Si *Le Livre de l'Éloquence*¹⁹⁰ est considéré comme le premier livre de rhétorique arabe où l'auteur propose une anthologie, une rhétorique, un art oratoire ainsi qu'une théorie de la communication, c'est dans *Le Livre des Animaux*¹⁹¹ qu'al-Jahiz exprime ses idées se rapportant à la traduction.

En effet, et à l'opposé des grands traductologues occidentaux tels Antoine Berman¹⁹² et Lawrence Venuti¹⁹³ qui préconisent la conservation dans la version traduite de l'étrangéité du texte initial, dans le but de garantir et l'*enrichissement* et la *fertilisation* de la langue cible par la langue source ; al-Jahiz préconise, quant à lui, la *domestication* du texte source qui consiste en l'*assujettissement* de la langue source au moule de la langue cible, devançant ainsi de dix siècles environ la théorie de l'*effacement* du traducteur bien mise en relief par Lawrence Venuti¹⁹⁴.

Des sources, dont nous n'avons pas pu nous assurer des références, prétendent même que c'est à al-Jahiz que revient le mérite de formuler pour la première fois les notions de *fidélité* et de *trahison* en traduction, également bien des siècles avant le lancement de la locution italienne *Traduttore, traditore* (Traducteur, traître), généralement reprise par l'expression *Traduire, c'est trahir*.

¹⁸⁹ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/djahiz-gahiz/3-defense-et-illustration-d-une-culture/>, consulté le 28/02/2023

¹⁹⁰ Al-Jahiz, *Al bayane wa attabyine*, Beyrouth, 1968.

¹⁹¹ الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات مصطفى البايي الحلبي، مصر، 1965، ط. 2.

¹⁹² Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁹³ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998.

¹⁹⁴ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, coll. « *Translation Studies* », 1995.

¹⁹⁴ <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104870>, consulté le 01/03/2023. L'article en question est écrit en langue arabe sous l'intitulé "التلقي في ضوء مفهوم الترجمة عند الجاحظ" dont nous avons rendu la traduction, ainsi que celle de l'extrait cité.

On prétend également que *Le Livre de l'Éloquence* a été conçu par al-Jahiz spécialement pour les traducteurs dans le but de rehausser le niveau et la qualité de la traduction en langue arabe, après avoir remarqué la médiocrité de la langue dans traductions arabes, lui dont la vocation de la culture encyclopédique l'obligeait à lire une quantité considérable de livres relevant de différents domaines du savoir et traduits en langue arabe justement.

Dans un article précieux intitulé *La réception à la lumière de la notion de traduction chez al-Jahiz*¹⁹⁵, le chercheur Jilali Kameline a très bien su mettre en relief la minutie de la description d'al-Jahiz de la tâche du traducteur et l'impact de la traduction sur le récepteur final de l'œuvre :

فكأنما يريد الجاحظ أن يضع قاعدة مفادها أنه على قدر علم المترجم ومعرفة بالموضوع الذي يترجمه، يكون بياناً أيضاً في اللغة التي يستخدمها والأسلوب الذي تختارها والألفاظ التي ينتقيها، فذلك كله يعكس مدى تمكنه من الموضوع وإحاطته بخباياها وشبكة المفاهيم التي يقوم عليها.

لكأنما أيضاً ينبغي للمترجم أن لا يرى أقل "قدراً" من المؤلف نفسه، وألا يكون مجرد ظل باهت للمؤلف، بل يكون في اللغة التي ينتقل إليها سيد نفسه، حتى تبلغ ترجمته من الإحكام والإتقان ما يُخيّل معه للمتلقي أنه هو المؤلف. وتلك مسألتنا لطلما ناقشنا الدراسات الترجمة الحديثة أيضاً¹⁹⁶.

Notre traduction en langue française

Comme si al-Jahiz voulait établir une règle selon laquelle l'éloquence du traducteur, en matière de la langue, du style et des termes qu'il choisit, se mesure à sa connaissance du sujet qu'il traduit. Ce qui reflète le degré de sa maîtrise du sujet, sa pénétration des secrets de celui-ci ainsi que la saisie du réseau des concepts qui en constituent la base.

Comme s'il voulait également que le traducteur ne soit pas considéré comme inférieur par rapport à l'auteur initial ou juste une ombre terne de celui-ci. Mais qu'il soit, au contraire, maître de lui-même dans la langue cible, et ce afin que sa traduction atteigne en maîtrise et en excellence un niveau tel que le récepteur n'ait pas de doute qu'il lit l'auteur initial et non le traducteur.

¹⁹⁶ Ibid.

Deuxième chapitre
Dualité
Bilinguisme / Traduction

Quand j'écris en français, les structures de l'arabe sont présentes dans mon écriture. La même chose se produit quand j'écris en arabe, il y a le retour des structures du français dans mon discours.

Abdelkébir Khatibi

2.1. Qu'est-ce que le *bilinguisme*?

2.1.1. Définition :

En fait, il existe plusieurs définitions du terme *bilinguisme* puisque les termes de *bilingue* et *bilinguisme* désignent différentes choses selon qu'ils décrivent un individu (on dit généralement qu'une personne est bilingue quand elle utilise de manière régulière au moins deux langues), une communauté (dite bilingue quand elle utilise une langue dans un contexte et l'autre dans un contexte différent comme c'est le cas en Belgique et au Québec) ou un mode de communication (référant au changement de langue ou à l'insertion de termes d'une des langues dans l'autre au cours d'échanges)¹⁹⁷.

Toutefois, et pour éviter de nous disperser au milieu de cette multitude de définitions, nous avons choisi exprès de nous contenir à celles qu'en donne le linguiste, sémiologue et traducteur français, Georges Mounin, dans son ouvrage intitulé *Les problèmes théoriques de la traduction*¹⁹⁸, mais que nous citons à partir de références webographiques où ces définitions se trouvent intimement liées à la traduction.

En effet, Georges Mounin définit le bilinguisme comme *Le fait pour un individu de parler indifféremment deux langues ou la coexistence de deux langues dans la même communauté, pourvu que la majorité des locuteurs soit effectivement bilingue*¹⁹⁹. Sa conception trop étroite de la traduction consiste à considérer cette dernière, au sens le plus ordinaire, comme :

*le travail de l'individu qui prend un livre écrit dans une langue donnée et le transpose dans une autre langue. Que son point de départ consiste à présenter la traduction comme un cas particulier du bilinguisme est significatif : on pourrait à bien meilleur droit voir dans la traduction, comprise en un sens plus profond, la condition et le fondement de toute forme possible de bilinguisme*²⁰⁰.

¹⁹⁷ <https://www.cairn.info/enfant-bilingue--9782738135209-page-21.htm>, consulté le 05/03/2023.

¹⁹⁸ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963.

¹⁹⁹ <https://cte.univ-setif2.dz/moodle/mod/book/tool/print/index.php?id=14418&chapterid=3365>, consulté le 05/03/2023.

²⁰⁰ https://www.persee.fr/docAsPDF/hom_0439-4216_1964_num_4_2_366663.pdf, consulté le 05/03/2023.

Le fameux linguiste allemand Wolfram Wilss établit lui aussi, mais de manière plus explicite, le lien entre la traduction et le phénomène du bilinguisme en définissant la compétence en traduction comme :

l'union de trois compétences partielles : la compétence réceptive dans la langue source (lecture et compréhension), la compétence productive dans la langue cible (écriture) et la super-compétence, c'est-à-dire l'aptitude à faire passer un message du système linguistique de la culture source à celui de la culture cible. En somme, le « savoir traduire » signifie posséder une connaissance linguistique de la L1 et de la L2, c'est-à-dire être bilingue²⁰¹.

2.1.2. Typologie :

Il existe plusieurs types de bilinguisme répertoriés par les chercheurs dans le domaine de la sociolinguistique, et qu'ils représentent le plus souvent sous forme de dualités antinomiques. Nous en avons retenu trois types essentiels à nos yeux :

2.1.2.1. Individuel/Social :

Si le bilinguisme individuel peut être défini comme la capacité, pour un individu, d'user de deux langues différentes ; le bilinguisme social est défini, quant à lui, comme la pratique de deux langues différentes au sein d'une société donnée de sorte que l'ensemble des membres de cette société échangent et dans l'une et dans l'autre de ces deux langues.

D'autant plus que le bilinguisme individuel est le produit d'un processus social et historique et peut être décrit, selon William Francis Mackey, suivant les quatre caractéristiques suivantes :

- **Le degré** : La connaissance que l'individu possède de la langue qu'il emploie ;
- **La fonction** : Le rôle que ces langues jouent dans la structure globale de son comportement ou les buts visés par l'usage de ces langues ;
- **L'alternance** : Les conditions et la manière permettant le passage d'une langue à l'autre ;
- **L'interférence** : La condition dans laquelle l'individu bilingue arrive à maintenir les deux langues séparées²⁰².

²⁰¹ Wolfram Wilss, *Perspectives and limitations of a dialectic framework for the teaching of translation*. In *Translation*, Richard W. Brislin (ed.), New York, 1976, p. 120.

²⁰² William Francis Mackey, *Bilinguisme et contact des langues*, Klincksieck, Paris, 1976, pp. 339-340.

2.1.2.2. Équilibré/Dominant :

Il y a lieu de distinguer, en matière de partage de la compétence linguistique entre deux langues, le bilinguisme équilibré du bilinguisme dominant. En effet, si dans le premier cas cette compétence du sujet bilingue est assez équilibrée entre les deux langues, elle se caractérise par contre dans le deuxième cas par la domination de la langue maternelle par rapport à la langue seconde.

2.1.2.3. Monoculturel/Biculturel :

Selon Josiane Hamers, professeure de langues, linguistique et traduction, et l'auteure de l'estimable ouvrage *Bilinguisme et bilinguisme*²⁰³, il faut absolument établir la distinction entre :

*le bilingue biculturel, qui s'identifie simultanément à deux cultures, du bilingue monoculturel qui bien qu'il soit bilingue ne garde que sa culture seulement (L1). Un individu bilingue qui renonce à l'identité culturelle de son groupe pour adopter celle du groupe L2 est considéré comme un bilingue acculturé à L2*²⁰⁴.

Aussi, par son introduction de la notion d'*acculturation*²⁰⁵ en matière de bilinguisme, l'auteure met-elle la main sur l'épineuse question de la domination linguistique, conséquence immédiate de l'expansion colonialiste partout dans le monde, et plus particulièrement au Nord de l'Afrique où la coexistence des deux langues qui nous intéressent le plus, en l'occurrence l'arabe et le français, donna lieu à la fois à une grande richesse et à une profonde controverse sur la scène littéraire notamment²⁰⁶.

²⁰³ Josiane F. Hamers et Michel Blanc, *Bilinguisme et bilinguisme*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1983.

²⁰⁴ Ibid., p. 49.

²⁰⁵ L'acculturation est un concept commun aux sciences sociales qui désigne *l'ensemble des phénomènes et des processus qui accompagnent la rencontre de deux cultures différentes. Deux groupes humains caractérisés par des attributs culturels différents, s'ils sont en contact de manière régulière, s'influencent réciproquement, éventuellement l'une des deux cultures prenant le pas sur l'autre.* Cf. Cécilia Courbot, *De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire*, Hypothèses 2000/1 (3), p.129.

²⁰⁶ Nous aurons l'occasion de traiter plus explicitement encore cette question de domination linguistique dans son rapport à la colonisation, notamment avec le cas de Abdelkébir Khatibi dans la section *Décolonisation et déconstruction* (Cf. p 127).

2.2. Bilinguisme et traduction :

2.2.1. Compétence traductive :

Comme nous l'avons bien annoncé dans notre définition du bilinguisme, il existe une relation très étroite entre celui-ci et l'activité traduisante, et nombreux sont les traductologues qui se sont penchés sur l'étude de cette question.

Alexandre Ljudskanov, traducteur, sémioticien, mathématicien et expert en traduction automatique, est l'un de ces théoriciens de la traduction qui va jusqu'à voir dans le fait d'être bilingue, à lui seul, une suffisance devant permettre au sujet bilingue, grâce uniquement à l'*intuition* et à l'*habitude*, de se passer très bien de tout apprentissage des techniques de la traduction :

Grâce à une certaine intuition et à une certaine habitude, chaque sujet bilingue traduit, d'une manière ou d'une autre. Par conséquent, la science de la traduction humaine, en principe, n'avait pas à s'occuper de la question : « Comment apprendre à l'homme à traduire »²⁰⁷.

Emboîtant le pas à Ljudskanov, et tout en s'inspirant du modèle de la dichotomie chomskienne consistant à faire opposer les deux notions de *compétence* et de *performance* en linguistique, le traductologue Brian Harris établit le parallèle entre bilinguisme et traduction en affirmant que :

La compétence traductive existe déjà chez tout enfant normal et bilingue de cinq ans, et que la traduction est une des compétences les plus répandues et les plus élémentaires de tout l'éventail de notre comportement linguistique.²⁰⁸

Aussi la relation du bilinguisme à la traduction est-elle d'une complexité et d'une profondeur telles qu'il sied de lui consacrer, à elle seule, une thèse bien à part. D'autant plus qu'il existe une dimension bien particulière du bilinguisme qui, pareillement à la traduction intralinguale qui se passe au sein d'une même langue, se manifeste au niveau d'un seul et même idiome : le bilinguisme structural.

²⁰⁷ Alexandre Ljudskanov, *Traduction humaine et traduction automatique*, fascicule 1, 1968, p. 50.

²⁰⁸ Brian Harris, *La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique*, Cahier de linguistique (2), 1973, p139.

2.2.2. Bilinguisme structural :

Exactement comme la traduction intralinguale qui se passe à l'intérieur d'une même langue donnée, le bilinguisme structural est exclusivement intrinsèque dans ce sens qu'il n'a pas besoin, pour se manifester, de la mise en présence de deux systèmes linguistiques différents.

En effet, le bilinguisme structural se manifeste surtout au niveau de l'acte de l'écriture, en littérature notamment. C'est-à-dire au cours de cette phase transitoire entre le surgissement de l'idée - d'ores-et-déjà bilingue ou multilingue - à l'esprit du sujet écrivant et sa formulation scripturale au moyen de la langue sur quelque support que ce soit : parchemin, tablette, papier, écran, ...

Le bilinguisme structural c'est, comme le souligne bien d'ailleurs, de manière on ne peut plus précise et anaphorique, cette grande figure du bilinguisme, ce philosophe, romancier, poète, essayiste, mais aussi sociologue, que fut Abdelkébir Khatibi :

*une force intérieure à toute écriture, c'est-à-dire une diglossie en acte (entre voix et écrit), c'est-à-dire ce **bilinguisme structural** inhérent à chaque langue, c'est-à-dire encore ce **jeu indéfini entre parole et écriture**²⁰⁹.*

Le cas de l'écriture khatibienne²¹⁰ présente, en fait, une particularité saisissante. Chez lui, l'exercice de la réflexion consiste à pousser et le raisonnement et la jouissance - proprement textuelle - jusqu'au bout des deux langues en situation de chevauchement ininterrompu : l'arabe, langue maternelle qui lui tient lieu de mémoire événementielle et sensorielle inépuisable ; et le français, langue étrangère vis-à-vis de laquelle il éprouve une passion envoutante, mais surtout source du *Savoir* et moyen d'expression par excellence.

Aussi l'étude du phénomène du bilinguisme structural présente-t-elle, dans le cas exceptionnel de Khatibi, à la fois un intérêt majeur et une difficulté de premier ordre du simple fait qu'elle se situe en amont de toute analyse, échappant ainsi à la langue même, voire à la métalangue. D'où l'espace que nous lui consacrons dans la présente thèse.

²⁰⁹ Abdelkébir Khatibi, *Nationalisme et internationalisme littéraires, Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, Paris, 1987, pp.201-214.

²¹⁰ Sans aucune prétention à l'exhaustivité ni exagération, nous estimons que l'écriture de Khatibi en langue française mérite bien d'être érigée en modèle d'excellence à bien des égards. Il suffit de considérer l'hommage que lui rend Roland Barthes dans la page qui suit pour s'en convaincre.

2.2.3. Abdelkébir Khatibi : Un traductologue érudit à son insu !

2.2.3.1. Présentation :

Présenter une personnalité du calibre de Khatibi n'est vraiment pas chose facile. Car nous avons affaire à un sociologue invétéré, doublé d'un philosophe à l'analyse pénétrante, en plus d'un auteur jouissant immensément du plaisir que procure le chatouillement de l'esprit par les idées, d'abord, puis par la langue conjuguée au pluriel, ensuite. Un écrivain présentant un cas très particulier du phénomène du bilinguisme, pour ne pas dire un cas extrêmement exceptionnel. D'où la difficulté d'approcher aussi bien ses écrits que sa personne.

En effet, sa maîtrise et son maniement de la langue française, censée pourtant être sa langue seconde, font de lui un essayiste et un écrivain à la plume tranchante, précise et profonde à la fois, à telle enseigne que les plus ardens des intellectuels français eux-mêmes peinent à le lire puisqu'ils se sentent comme déboussolés entre les lignes de ses écrits, voire étrangers et expatriés dans leur propre idiome.

Pour en être convaincu, il suffit de jeter un coup d'œil sur le témoignage que lui avait consacré sous forme d'hommage solennel, certes, le grand critique et célèbre sémioticien Roland Barthes, dans un article bouleversant qui fit date pour la pensée occidentale de l'époque, écrit sous le titre révélateur de *Ce que je dois à Khatibi*. En voici le premier paragraphe :

Khatibi et moi, nous nous intéressons aux mêmes choses : aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques. Et du même coup, parce qu'il déplace ces formes, telles que je les vois, parce qu'il m'entraîne loin de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même, Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir²¹¹.

Un témoignage d'une telle force et d'une telle profondeur, venu d'un géant de la critique littéraire occidentale moderne et attestant du génie d'un auteur originaire d'une ancienne colonie française, mérite de s'y arrêter à plus d'un égard.

²¹¹ Roland Barthes, *Pro-culture*, n°12, Rabat, 1979, pp.1-2.

2.2.3.2. L'implication de l'autre ou entre identité et différence :

Si Roland Barthes établit au début de la citation une certaine proximité entre Khatibi et lui-même, notamment en tant que chercheurs dans le monde envoutant des signes linguistiques et non linguistiques (*nous nous intéressons aux mêmes choses*), il ne tarde pas à se placer en situation de disciple par rapport à son homologue dont il reçoit l'enseignement, dit-il. Beaucoup plus que cela, Barthes va jusqu'à ressentir, en entrant en contact avec les signifiants et les signifiés de l'écriture khatibienne, l'ébranlement de tout son être et de son propre savoir (*Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir*).

Quant à l'enseignement reçu, dont l'auteur de l'estimable ouvrage intitulé *Le plaisir du texte*²¹² s'estime redevable vis-à-vis de Khatibi, il est d'une importance telle qu'il provoque chez le disciple Barthes - pourtant fin critique à l'affût de toute idéologie et perspicace analyste qui se trouve lui-même en perpétuelle évolution épistémologique (structuraliste puis post-structuraliste, ...) - un changement d'envergure intervenant aussi bien au niveau de ses opinions qu'à celui de sa manière de voir les choses.

Un enseignement de nature à aboutir, en fin de compte, à la libération de l'homme occidental, en la personne du fameux sémiologue, de tout *enfermement idéologique* puisqu'il a pour finalité ultime l'indépendance de la pensée et donc de l'Homme :

*C'est en cela qu'un Occidental (comme moi) peut apprendre quelque chose de Khatibi. Nous ne pouvons faire ce qu'il fait, notre soubassement langagier n'est pas le même ; mais nous pouvons prendre de lui une leçon d'indépendance du moment que nous sommes conscients de notre enfermement idéologique.*²¹³

²¹² Ibid., cf. notre note en bas de page n°133 mentionnée à la page 89 de la présente thèse, à propos de la trilogie *Lecture-Écriture-Traduction*. Si nous y faisons référence ici précisément c'est parce que la notion de *plaisir*, comme celle de *désir* d'ailleurs, occupe une place centrale aussi bien dans les écrits de Khatibi que dans ceux de Barthes. Quant à préciser lequel des deux auteurs a devancé l'autre, il est difficile de trancher : *Le plaisir du texte* a paru en 1973, deux ans après la parution de *La mémoire tatouée* (1971) où Khatibi développe d'ores-et-déjà assez explicitement et extraordinairement, à la fois, les notions de *corps*, de *plaisir* et de *désir* dans leur relation avec la langue et la littérature en général, bien que c'est dans son chef-d'œuvre intitulé à juste titre *Amour bilingue*, paru aux éditions Fata Morgana en 1983, que cette relation atteigne son paroxysme.

²¹³ Roland Barthes, *Pro-culture*, n°12, Rabat, 1979, p.4.

En fait, quand Barthes déclare dans l'avant-dernière citation qu'*il* (Khatibi) *m'entraîne hors de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même*, il met le doigt sur la double question de l'identité et de la différence²¹⁴, à la fois centrale et intrinsèque à l'existence même de tout être humain :

*Car ce qu'il (Khatibi) propose, paradoxalement, c'est de retrouver en même temps l'identité et la différence, une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent, qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence*²¹⁵.

Tout se passe, donc, comme si Khatibi parvient au moyen de son écriture *dualiste* et fortement marquée par son *bilinguisme structural*, à créer chez *l'autre* cette sensation d'identification et ce sentiment d'appartenance permettant à cet *autre* de se retrouver lui-même dans l'écriture khatibienne, forme et fond confondus, au-delà de toute frontière linguistique ou territoriale, et de saisir par-là même, du même coup, à son tour, *l'autre* à partir de soi-même.

Aussi le multiculturalisme de cet auteur exceptionnel, véhiculé par une langue française bien modelée à la khatibienne et une littérature plurielle où se joignent Orient et Occident, ne constitue-t-il plus un obstacle identitaire aussi bien pour lui-même que pour *l'autre*, c'est-à-dire son lecteur idéal représenté dans le cas précité par Roland Barthes en personne et, partant, le lecteur francophone plus généralement.

D'autant plus que la clé de réussite d'une telle démarche ingénieuse de Khatibi - il faut le reconnaître - réside, sans doute, dans l'asservissement de la langue française, celle de son propre colonisateur. Langue qu'il maîtrise non seulement à la perfection mais va jusqu'à en faire le cheval de Troie dans son entreprise translinguistique et transculturelle qu'il mène, en toute conscience, dans le but de se décoloniser et, donc, se déconstruire en vue de mieux se reconstruire tout en se dotant d'une identité nouvelle. Celle de la troisième voie, *une ligne à tracer dans la pensée entre identité et différence*²¹⁶.

²¹⁴ Cf. la section intitulée *La traduction entre l'identité et l'altérité*, p. 108.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, p.185.

2.2.3.3. Décolonisation et déconstruction :

À l'image de la relation intellectuelle très distinguée reliant Roland Barthes à Khatibi, celle qui lie ce dernier à l'auteur de *De la grammatologie*²¹⁷ et de *La déconstruction*²¹⁸, Jacques Derrida, n'en est pas moins profonde ni moins révélatrice d'ailleurs.

En effet, dans son exergue inaugurant le premier tome des œuvres complètes de Khatibi, Derrida décrit le traitement réservé par celui-ci à la langue française dans les termes suivants :

*Ce que Khatibi fait de la langue française, ce qu'il lui donne en y imprimant sa marque, est inséparable de son analyse de la situation, dans ses dimensions linguistiques, certes, mais aussi culturelles, religieuses, anthropologiques, politiques*²¹⁹.

Cette assertion nous paraît d'une grande importance dans la mesure où elle met en exergue l'*inséparabilité* entre, d'une part, la langue française envisagée comme forme et medium d'expression investie par Khatibi et, d'autre part, des éléments qui lui sont totalement extrinsèques puisqu'ils relèvent d'une autre dimension, d'une autre vision du monde : culture, religion, etc. D'autant plus, nous dit Derrida, que le type de discours au moyen duquel Khatibi présente ces éléments extrinsèques à la langue française est un discours *analytique* et, donc, méthodique qui vise à véhiculer un message bien précis et, surtout, à ancrer dans l'esprit du lecteur des idées, voire des convictions relevant de la cause que l'auteur tient à défendre coûte que coûte : *réaliser sa propre décolonisation via l'écriture dans la langue de l'autre après se l'avoir appropriée*.

²¹⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Coll. Tel Quel, Paris, 1967.

²¹⁸ " " , *La déconstruction*, Presses universitaires de France (PUF), 2008.

Étant donné que notre travail porte essentiellement sur la traduction, nous avons jugé utile d'insérer ici cette déclaration de Jacques Derrida, mettant en exergue la qualité fertilisante de l'opération traduisante, à l'occasion de sa confession se rapportant aussi bien à l'essence qu'à l'usage du terme *déconstruction* :

Le mot "déconstruction" existait déjà en français, mais son usage était très rare. Il m'a servi d'abord à traduire des mots, l'un venant de Heidegger, qui parlait de "destruction", l'autre venant de Freud, qui parlait de "dissociation". Mais très vite, naturellement, j'ai essayé de marquer en quoi, sous le même mot, ce que j'appelais déconstruction n'était pas simplement heideggérien ni freudien.

Cf. <https://www.cairn.info/revue-commentaire-2004-4-page-1099.htm>, consulté le 15/04/2023.

²¹⁹ Jacques Derrida, *Exergue* in Œuvres d'Abdelkebir Khatibi, Tome I. *Romans et récits*, Paris, La Différence, 2008.

Or, par un tel traitement de la langue de Molière, qui a été imposée de force au tout jeune Khatibi à la suite de la colonisation de son pays par la France²²⁰ - langue vis-à-vis de laquelle il éprouve paradoxalement une passion abyssale -, l'auteur engagé qu'il est, membre du Parti Communiste Marocain actif dans les rangs de l'UNEM²²¹, va échafauder dès sa prise de conscience de son aliénation²²² le projet ambitieux et subversif, à la fois, de réaliser sa libération du joug de cette *protection* ou plutôt ce *protectorat culturel, intellectuel* par le biais même, du moins pour la forme²²³, de ce qui a été l'instrument essentiel de sa propre aliénation, en l'occurrence la *langue française*.

Car c'est bien à la décolonisation culturelle qu'aspire Khatibi tout en s'inspirant, pour ce faire, de la théorie de *déconstruction* de Jacques Derrida, et ce de manière on ne peut plus habile et plus ingénieuse. En témoigne sa détermination précoce, exprimée dans sa fameuse *Lettre ouverte à Jacques Derrida*, à ne voir dans la *déconstruction* que l'étape la plus développée de la *décolonisation* vis-à-vis de la pensée occidentale :

*J'ai toujours pensé que ce qui porte le nom de "déconstruction" est une forme radicale de "décolonisation" de la pensée dite occidentale. Je l'ai écrit et signé il y a longtemps*²²⁴.

²²⁰ Pour les espaces colonisés, l'anthropologie a longtemps fourni son contingent plus ou moins scientifique de *portraits* de tel ou tel groupe humain désormais soumis à la puissance étrangère. L'ouvrage intitulé *Psychologie de la colonisation* d'Octave Manonni (Editions du Seuil, 1950) semble intéressant à ce propos ne serait-ce que parce qu'il constitue le champ d'application des concepts de la psychanalyse à la psychologie du colonisé.

Toutefois, la référence qui fait autorité en cette matière demeure bien, sans aucun doute, l'édifiante production d'Albert Memmi écrite sous les titres on ne peut plus idoines de *Portrait du colonisateur* (Gallimard, 1985), *Portrait du colonisé* (Gallimard, 1985) et *Portrait du décolonisé* (Gallimard, 2004). Cf. Franck Laurent, *La question identitaire dans les «portraits» d'Albert Memmi*, Journées d'Études Nantes-Tunis, Mai 2010, Tunis : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02289559>, consulté le 18/04/2023.

²²¹ L'Union Nationale des Étudiants du Maroc est un *syndicat étudiant créé en 1956*, qui fut très *proche du mouvement national, notamment les partis de l'Istiqlal, l'Union Socialiste des Forces Populaires ainsi que la mouvance marxiste-léniniste*. Ce qui explique son orientation à l'encontre du régime sur place qui aboutit tout naturellement à son interdiction en 1973. Cf. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Union_nationale_des_%C3%A9tudiants_du_Maroc, consulté le 27/04/2023

²²² Quant au concept de l'*aliénation*, qui mérite d'être beaucoup plus développée dans une étude à part, nous avons jugé adéquat de nous contenir à mentionner le grand apport de Jean Paul Sartre qui, tout en se référant à son tour à Hegel, *impose la dimension duelle à toute investigation sur l'identité, notamment collective, dualité inégalitaire qui produit de l'identité aliénée*. Cf. op. cit. p.2. Et ce n'est pas par hasard que les *portraits* de Memmi fussent préfacés par le même Jean Paul Sartre.

²²³ Bien que la littérature se laisse définir, selon Sartre, comme le champ de création artistique où *la forme se transforme elle-même en fond* (Cf. p.27 de notre thèse, note en bas de page n°30).

²²⁴ Abdelkébir Khatibi, *Lettre ouverte à Jacques Derrida*, Revue Europe, n°901, 2004, p.208. Dossier *Derrida* sous la direction d'É. Grossman.

Son appel à la *Décolonisation de la sociologie*²²⁵ témoigne également de sa volonté intransigeante d'opérer un dépassement par rapport au modèle de pensée occidental, adopté par une grande majorité des intellectuels arabes de l'époque, et ce par le retour notamment aux origines inscrites dans le patrimoine populaire de la nation, de toute nation et qu'il suffit d'interroger ne serait-ce que pour résoudre la question identitaire.

Nous en avons dans *Maghreb pluriel* un bon exemple on ne peut plus clair, une sorte de confession *intramuros* où Khatibi nous livre son mode opératoire utilisé pour la conquête de sa propre décolonisation à travers le dialogue avec la pensée occidentale :

*Lorsque nous dialoguons avec des pensées occidentales de la différence (celle de Nietzsche, de Heidegger, et parmi nos contemporains proches, celle de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida), nous prenons en compte non seulement leur style de pensée, mais aussi leur stratégie et leur machinerie de guerre, afin de les mettre au service de notre combat qui est, forcément, une autre conjuration de l'esprit, exigeant une décolonisation effective, une pensée concrète de la différence*²²⁶.

Un appel lancé, donc, comme un grand défi à *décentrer en nous le savoir occidental, à nous décentrer par rapport à ce centre, à cette origine que se donne l'occident*²²⁷, et ce plus de cinq ans avant la parution de *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*²²⁸ d'Edward Saïd et presque quinze ans avant celle de *La décolonisation culturelle : défi majeur du 21^{ème} siècle* de l'éminent futuriste marocain, Mahdi Elmandjra, qui en fait un défi d'ordre planétaire nécessitant de grands changements au niveau des structures mentales aussi bien en Orient qu'en Occident, tout en dénonçant l'hégémonie occidentale, notamment américaine :

*La décolonisation culturelle représente un défi majeur pour l'ensemble des habitants de la terre car elle nécessite d'importants changements dans les structures mentales au Nord comme au Sud. Comment sauvegarder la diversité face aux pressions hégémoniques de l'Occident et plus particulièrement des États-Unis?*²²⁹

²²⁵ Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Éditions Denoël, 1983, p.211.

²²⁶ Ibid., p.20.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Edward Saïd, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, 1980.

²²⁹ Mahdi Elmandjra, *La décolonisation culturelle: défi majeur du 21^{ème} siècle*, Éd. Walili, Marrakech, 1996, p. 12.

2.2.3.4. Khatibi et *L'entre-deux*

Le fond qui constitue, en quelque sorte, la base arrière de Khatibi dans sa lutte face à cette culture occidentale qui faillit l'occidentaliser, il le puise dans son propre *populaire* dont il se ressource exactement comme l'avaient fait, avant lui, les grands auteurs modernes en se ressourçant, pour la création de leurs œuvres aussi bien poétiques, théâtrales que romanesques de l'Antiquité, grecque notamment.

C'est à ce même *populaire* que Barthes lui-même fait référence dans l'assertion qui suit, et dont il regrette, d'ailleurs, le manque ou plutôt la mort au niveau de sa propre culture en comparaison avec celle de Khatibi :

En interrogeant la structure des signes, je postulais innocemment que cette structure démontrait une généralité, confirmait une identité, qui, au fond, en raison du corpus sur lequel j'ai toujours travaillé, n'était que celle de l'homme culturel de mon propre pays.

En un sens, Khatibi fait la même chose pour son propre compte, il interroge les signes qui lui manifesteront l'identité de son peuple. Mais ce n'est pas le même peuple. Mon peuple à moi n'est plus populaire²³⁰.

Ce retour ou plutôt ce recours de Khatibi au *populaire*, à sa culture populaire propre qui est, à l'encontre de celle de Barthes et partant de la culture occidentale, une culture toujours vivante, lui permet de se ressourcer en puisant dans son patrimoine culturel les éléments qui vont constituer les thèmes récurrents jalonnant une œuvre littéraire aussi riche que diverse se situant au-delà de tout genre littéraire : *La mémoire tatouée*, *Le Livre du sang*, *Amour Bilingue*, *Maghreb pluriel* ou *Penser le Maghreb*, *La Blessure du nom propre*, etc., oscillent, en effet, entre autobiographie, roman, poésie, prose poétique, essai, etc., attestant ainsi de l'hybridité de l'écriture khatibienne.

Quant au style de l'écriture proprement khatibienne, il constitue le lieu d'une double rupture qui se manifeste, si l'on puisse dire, sur deux étapes correspondant respectivement à deux moments distincts : celui de l'appropriation, d'abord, par Khatibi de la langue française en tant qu'idiome ; puis celui de son apprivoisement et sa domestication en vue de son investissement dans la production de son œuvre littéraire hautement distinguée.

²³⁰ Op. cit.

Rupture due, dans un premier temps, à l'influence certaine qu'avait subie Khatibi à l'occasion de ses nombreuses lectures, et plus particulièrement celle s'inscrivant dans la lignée de ce qu'on appelle le *nouveau roman* avec, notamment, Alain Robbe-Grillet dans *Les Gommages*²³¹ et Claude Ollier par son *Marrakech Medine*²³² (fameux tous les deux par leur style haché et leurs phrases très courtes, voire télégraphiques, et par l'absence de personnages), ainsi que l'influence des écrits relevant de ce que Barthes désigne par l'*écriture blanche* dans son ouvrage titré *Le Degré zéro de l'écriture*²³³, où prédomine Albert Camus dont *L'étranger*²³⁴ en constitue la meilleure illustration. Écriture qui, comme nous l'avons bien signalé à la référence n°233, sacrifie ces ornements faits d'expressions consacrées par la tradition littéraire, d'adjectifs décoratifs et pittoresques et plein d'autres astuces poético-rhétoriques véhiculés au moyen de longues phrases à la proustienne.

Puis due, dans un second temps, au traitement très particulier que Khatibi réserve à la langue française au point de la rendre quasi méconnaissable pour le lecteur francophone lui-même, influencé en cela, sans doute inconsciemment, par l'interférence de celle-ci avec la langue arabe. Idiomatique qui se trouve méticuleusement canonisée et hautement perfectionnée dans le texte d'Alcoran, qui est venu justement comme expression de défi à la poésie préislamique représentant, à l'époque de la révélation, la sommité de la langue arabe. Alcoran que Khatibi apprit depuis sa toute première enfance et en bût ainsi les mots, les sens et les structures des phrases que les tournures d'*al-Balaga* participaient à leur attribuer une viscosité et une douceur toutes indescriptibles. Et comme dit le proverbe arabe : *L'apprentissage dans l'enfance c'est comme la gravure sur le roc*²³⁵ (الْحِفْظُ فِي الصَّغَرِ كَالنَّقْشِ عَلَى الْحَجَرِ)²³⁶.

D'où émane, sans doute, le bilinguisme structural qui se trouve très développé chez Khatibi, comme nous venons de le souligner un peu plus haut, et dont il est tellement conscient qu'il nous en livre dans *Amour bilingue*, son incontestable chef-d'œuvre à plus d'un égard, tout un arsenal, théorique certes, mais présenté dans une langue superbement poétique transportant le lecteur attentif et dégustateur à mille lieues de son propre être pour s'y retrouver plus intimement encore, à coup de mille et un dépaysements et extravagances.

²³¹ Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Éditions de Minuit, 1953.

²³² Claude Ollier, *Marrakech Medine*, Éditions Flammarion, 1980.

²³³ Op. cit., cf. notre note n°159 à la page 101 de la présente thèse.

²³⁴ Albert Camus, *L'étranger*, Éditions Gallimard, 1942.

²³⁵ C'est nous qui traduisons.

²³⁶ <https://www.maajim.com/dictionary/>, consulté le 20/04/2023.

Mais avant d'entamer l'examen de quelques aspects de ce roman magnifique, considérons un peu ce que dit, sur le rapport entre les langues arabe et française, ce traductologue érudit à son insu ne pouvant s'empêcher de penser entre ces deux langues profondément gravées dans sa mémoire, tout en étant à la fois l'analyste psycholinguiste et l'objet de sa propre analyse :

Ce sont deux langues en position hétérogènes travaillant l'une sur l'autre, se chevauchant, se refoulant, se croisant selon un soubassement différent de structure, de métaphysique, de civilisation. [...] Ce sont deux langues qui se configurent aussi comme un palimpseste [...], un double palimpseste perpétuel.²³⁷

Aussi cette assertion exprime-t-elle, avec autant de netteté, le degré de conscience non du traducteur permanent à force de va-et-vient entre les langues, mais plutôt du traductologue qui se trouve en Abdelkébir Khatibi et qui le pousse non seulement à formuler des idées se rapportant au terrain difficilement défrichable de l'interlingual, et donc de la traduction ; mais surtout à développer ces idées à un stade très avancé du raisonnement, jusqu'à en faire des postulats dignes d'être présentés comme des théories en bonne et due forme en la matière :

La langue "maternelle" est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme extrêmement difficile à mettre au jour...

Où se dessine la violence du texte, sinon dans ce chiasme, cette intersection, à vrai dire, irréconciliable? Encore faut-il en prendre acte dans le texte même : assumer la langue française, oui, pour y nommer cette faille et cette jouissance de l'étranger qui doit continuellement travailler à la marge, c'est-à-dire pour son seul compte, solitairement.²³⁸

²³⁷ Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Éditions Denoël, 1983, p.205.

²³⁸ Abdelkébir Khatibi, *Bilinguisme et Littérature*, in *Maghreb pluriel*, op cit., p.179.

2.2.3.5. *Amour bilingue* :

Bien que cette œuvre nodale, par rapport à l'ensemble de la production littéraire de Khatibi, ingénieusement intitulée par lui *Amour bilingue*²³⁹, n'ait été chronologiquement publiée qu'en 1983, douze ans après la publication de *La mémoire tatouée*²⁴⁰ et quatre ans après celle du *Le livre du sang*²⁴¹, elle constitue à vrai dire, et sans la moindre exagération, un authentique chef-d'œuvre aussi bien en littérature, en matière d'art proprement dit qu'en matière de philosophie existentielle, qui s'y trouve non pas réduite à la question éternellement débattue du rapport de la pensée à la langue, et de la langue à la pensée, mais présentée de manière simplifiée, voire adoucie à l'extrême.

Une telle réussite ou plutôt un tel exploit n'est, en fait, rendu possible que grâce à la confluence, en la personne de Khatibi, de compétences et de savoirs aussi fondamentaux que variés : philosophique, spirituel, sociolinguistique, esthétique, etc. D'où la signature de ce chef-d'œuvre par ce grand penseur créateur hors pair qui, malheureusement, n'a toujours pas été apprécié à sa juste valeur que ce soit intramuros ou extra. Voici, parmi les nombreuses raisons qui font la grandeur de cette œuvre magistrale, celles qui paraissent les plus évidentes à nos yeux.

D'abord parce qu'elle est considérée comme le lieu d'aboutissement, et donc de mûrissement, d'une longue et profonde réflexion linguistico-introspective menée par l'auteur avec une précision et une obstination implacables. Une réflexion commencée ou plutôt exprimée pour la première fois dans *La mémoire tatouée*, où préside d'ores-et-déjà l'association subtilement tissée par l'auteur entre le plaisir, la langue, le corps et les éléments de l'histoire (ici forcément autobiographiques) qui concourent et contribuent tous à créer le sens et la signifiante du texte. Association qui n'a été, d'ailleurs, mise en relief que bien ultérieurement par Meschonnic qui en rend compte dans ces termes :

*Le plaisir est l'organisation de la signifiante par l'intégration
du corps et de l'histoire dans le discours*²⁴².

²³⁹ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

²⁴⁰ Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971.

²⁴¹ Abdelkébir Khatibi, *Le livre du sang*, Paris, Galli.mard, 1979.

²⁴² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 8.

Ensuite parce que Khatibi y est à la fois le sujet pensant - en tant qu'intellect - sur les ramifications de sa propre situation linguistique assez délicate d'ailleurs, et l'objet - en tant qu'esprit, corps et âme - de cette réflexion ininterrompue qui s'impose à lui presque d'elle-même : il ne peut en aucun cas s'empêcher d'y penser. C'est qu'il s'adonne totalement à cette entreprise linguistique passionnante aussi bien pour lui-même que pour son lecteur potentiel, francophone certes, mais qui risque de passer à côté du récit sans vraiment en comprendre la teneur, en raison justement de cette langue française, pourtant très bien écrite mais fortement marquée par le bilinguisme structural qui divise irrémédiablement l'auteur. D'où l'avertissement adressé par celui-ci, non sans sarcasme d'ailleurs, au lecteur prétendument plurilingue :

*Un jour, j'avais rencontré un bègue plurilingue. Il collectionnait si curieusement les dictionnaires : c'était touchant ! Eh oui, si tu ne comprends pas que ma langue s'est désaccordée dans la tienne et qu'elle y bégaie, tu n'entendras ni mes désordres ni mes balbutiements (réels ou simulés) pour t'emballer dans ce récit.*²⁴³

Mais une entreprise bien à part dont le carburant est justement cette passion enflammée et cet amour, intense et infini à la fois, qu'il éprouve avec une force incontenable tant pour la langue, au pluriel bien-sûr, que pour la femme personnifiant l'objet de son attachement amoureux dans l'œuvre, et qui n'est autre que sa propre épouse Mona Martensson²⁴⁴, qui l'avait accompagné lors de sa rentrée à son pays natal, après avoir terminé ses études.

Enfin, et c'est-là où réside sans doute la raison la plus forte, parce que c'est dans *Amour bilingue* et nulle part ailleurs que Khatibi nous livre, avec autant d'amplifications, sa fameuse théorie de la *bi-langue* consistant en une sorte d'altérité créatrice, une manière de vivre et de parler, voire une *belle énergie d'amnésie* :

*La bi-langue? Ma chance, mon gouffre individuel, et ma belle énergie d'amnésie. Énergie que je ne sens pas, c'est bien curieux, comme une déficience ; mais elle serait ma troisième oreille.*²⁴⁵

²⁴³ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p.74.

²⁴⁴ Cf. l'interview de Mona Martensson, la première épouse de Abdelkébir Khatibi, accordée à Mourad El Khatibi, publiée par le journal Al Bayane : <https://albayane.press.ma/la-passion-dabdelkebir-pour-lecriture-est-restee-vivante-jusqua-ses-derniers-jours.html>, consulté le 15/05/2023. Pour plus de précision, nous avons jugé utile de faire figurer l'intégralité de l'interview à l'Annexe n°4.

²⁴⁵ Ibid., p.11.

Une énergie qui se révèle ailleurs comme *une chance d'exorcisme* :

*Et la bi-langue n'est-elle pas ma chance d'exorcisme?*²⁴⁶

Une énergie extraordinaire qui se trouve associée, au niveau du roman, à l'évolution de la relation du couple que l'auteur banalise d'abord puis utilise, comme tremplin, pour passer à la définition de la notion de la *bi-langue*, mais considérée cette fois comme un *événement exceptionnel* et mise en rapport avec la *traduction* dont dépend soit son affirmation, soit son abolition :

*Mais n'est-ce pas ainsi la vie, après tout, pour quiconque ? Peut-on encore distinguer l'échec d'un couple de sa réussite ? Cette joie, cette jalousie, et ces sentiments si ambigus ne sont-ils pas si communs ? Oui, mais de langue en langue, un événement apparaît et disparaît, un événement exceptionnel qui demande une énergie extraordinaire. Événement que nous appelons bi-langue, différence de toute pensée qui s'affirme et s'abolit dans la traduction.*²⁴⁷

Ou encore comme le moyen d'*exorciser ses fascinations* auquel il ne peut accéder que par le biais de l'autre langue :

*Ce récit de la bi-langue et de la pluri-langue exorcisait ses fascinations. Aussi avait-il besoin de l'autre langue – la tienne étrangère en moi – pour se raconter son inadaptation au monde.*²⁴⁸

Toutes ces manifestations de la *bi-langue* convergent vers une finalité qui consiste en l'ouverture sur d'autres langues et, donc, d'autres cultures. Ouverture qui permet aussi bien l'élargissement de la notion d'identité que l'extension de l'espace de jouissance, comme l'a bien souligné le chercheur Abdallah Memmes dans une étude sur Khatibi :

*Dans Amour bilingue, les gestations de la bi-langue permettent de déboucher sur la « pluri-langue » (l'ouverture sur d'autres langues) et une pensée autre qui s'annoncent comme une heureuse issue puisqu'elles constituent [...] un remarquable élargissement de la notion d'identité et, partant, une possibilité incommensurable de liberté et de jouissance.*²⁴⁹

²⁴⁶ Ibid., p.75.

²⁴⁷ Ibid., p.76.

²⁴⁸ Ibid., p.54.

²⁴⁹ Abdallah Memmes, *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, Paris, 1994, p. 101.

Par conséquent, aussi bien l'identité de l'auteur - et ipso facto celle du lecteur - que son expression deviennent universelles puisqu'elles se trouvent totalement libérées de toute contrainte, limite ou frontière séparant les contrées, les continents et les langues. Une libération qui s'étend également à la typographie, aux signes de l'écriture, notamment ceux de la ponctuation dont la suppression pure et simple, par l'auteur, aboutit à cette folie délicate qui frappe aussi bien les mots que les phrases et qui ouvre le texte à toutes les interprétations possibles *-et impossibles*.

Aussi assistons-nous, dans *Amour bilingue*, à la concrétisation de cette liberté à travers une *scène textuelle* des plus extraordinaires, car très bien orchestrée par le Maestro Khatibi, dont le mode opératoire s'étend sur trois phases. Il commence, d'abord, par opérer un détour en direction de la *Tour de Babel*, lieu hautement symbolique et berceau de toutes les langues lorsqu'elles étaient encore contenues en une seule. Puis il procède à la libération de la langue de la contrainte limitatrice certes de la ponctuation, attribuant de la sorte aux mots et à leurs nouvelles combinaisons, qui se multiplient à l'infini en produisant des sens dans tous les sens, une interprétation ouverte à l'extrême²⁵⁰, une sorte de *folie* de la langue :

*C'est alors que les mots défilèrent devant lui en voltigeant,
puis ils s'écroulèrent les uns sur les autres avec fracas : la
langue était folle.*²⁵¹

Et enfin, en guise de cerise sur le gâteau, Khatibi nous enchante juste après le passage non ponctué avec un poème, en langue espagnole cette fois, intitulé *Punto y raya*, littéralement traduisible par *Point et trait*, qui reflète assez fidèlement cet état de corps, d'âme et d'esprit aspirant à la liberté totale, absolue. En somme, un cri de contestation et de soulèvement lancé à l'encontre de toute barrière, fictive ou réelle, dressée entre les humains sous quelque prétexte que ce soit.

Voici donc reproduite, en intégralité et non ponctuée, telle qu'elle se trouve dans le roman, ladite *scène textuelle* extraordinaire traduisant cette *euphorie linguistique* qui accompagne l'auteur en permanence et qui condense, en quelque sorte, non seulement sa pensée mais aussi l'ensemble de sa production littéraire, suivie du poème *Punto y raya* que nous n'avons pas traduit, à bon escient, dans le but de faire valoir aux yeux du lecteur potentiel de la présente thèse, à la fois, son étrangeté et son étrangeté :

²⁵⁰ Nous pensons inéluctablement à *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco (Editions Points, 1962).

²⁵¹ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Éditions Fata Morgana, 1983, p.10.

Poursuivre ainsi de continent en continent au-delà de toute Tour de Babel le Livre est déjà abîmé en moi changer de dieu et de prostitué tu comprends cela toi la sainte en chaleur toi toi ma putain de luxe poétique livrée à mes exorcismes parcourir tourner me lever là où jamais je ne dois revenir quitter chaque pays dans l'extase et m'abandonner à une autre pensée cette extase dans la loi de mon errance loi des langues mots et fragments qui m'habitent et me désarticulent en reconstituant ma parole pour un voyage de courtoisie là-bas me mettre en crise avec les autres je me désire je me veux ainsi brisant mes amours natals accroché à mon récit intercontinental accroché à l'incalculable en cavale ma vie a été l'élément de ce tourbillon tes vertiges y compris je t'ai rencontrée je t'ai croisée ah c'est cela croisée dans la confusion des langues pensée giratoire giration sans commencement ni fin tu as commencé avec ta langue et ne t'en fais pas tu finiras avec elle marquée de mes empreintes "marqua" dans mon dialecte local est une injure attends attends je n'ai pas tout dit si j'ai supprimé la ponctuation ici elle-même m'a interpellé c'est que je pense à ce chant si beau que j'ai entendu à Caracas quel nom de pierre et quel chant "Punto y raya":

*Entre tu pueblo y el mio
hay un punto y una raya.
La raya dice : no hay paso.
El punto, via cerrada.*

*Y asi entre todos los pueblos,
raya y punto, punto y raya.
Con tantas rayas y puntos
el mapa es un telegrama.*

*Caminando por el mundo
se ven rios y montañas,
se ven selvas y desiertos,
pero no puntos ni rayas.*

*Porque esas cosas no existen,
sino que fueron trazadas
para que mi hambre y la tuya
esten siempre separadas.*²⁵²

²⁵² Ibid., pp.83-84.

2.2.3.6. Benabdelali citant Kilito et Khatibi à propos du *bilinguisme* :

Dans un article édifiant signé par le philosophe, écrivain et traducteur distingué Abdessalam Benabdelali, intitulé *Au cœur de tout écrivain se trouve un traducteur*²⁵³, l'auteur nous livre un diagnostic des plus minutieux sur la question de la traduction dans son rapport avec l'écriture, tout en ramenant les deux activités à une seule et même source.

Aussi Benabdelali, qui compte parmi ses publications *De la traduction "bilingue"*²⁵⁴, y aborde-t-il la question de la traduction avec la délicatesse d'un chirurgien qui, tout en possédant le savoir-faire de base et l'expérience acquise au fil des opérations de traduction exécutées au cours de sa longue carrière aussi bien dans le domaine de l'écriture que dans celui de la traduction, pèse chacun de ses mots avec la précision requise en avançant très prudemment sur ce terrain mouvant où évoluent, souvent de manière insaisissable, ces deux composantes en jeu que sont la *pensée* et la *langue*.

Selon lui, la traduction n'est pas uniquement transposition d'un texte d'une langue vers une autre, mais elle est surtout une chance donnée au texte de départ devant lui permettre de révéler ses opportunités et de survivre au-delà des moyens de son auteur. Une chance d'accéder à une seconde, voire une énième vie tout en s'ouvrant sur l'infini, et pour reprendre ses termes :

*Une chance donnée à une autre écriture, à une autre langue,
à un autre destinataire*²⁵⁵.

En effet, dans cet article inspiré à Benabdelali à la suite de la rencontre qui le réunit, face à face, avec le célèbre écrivain Abdelfattah Kilito en marge de la Foire du Livre et de l'Édition tenue le 06/03/2022 à Rabat, l'auteur nous livre une réflexion des plus subtiles sur la question du bilinguisme tout en faisant apparenter ladite rencontre avec Kilito à *ces éditions bilingues qui placent le texte à côté de sa traduction exactement comme nous nous trouvons en ce moment, l'un à côté de l'autre*²⁵⁶.

²⁵³ <https://mana.net/translator/>, consulté le 12/06/2023 (C'est nous qui traduisons).

L'article en question, que nous faisons figurer en intégralité à l'annexe n°5, est écrit en langue arabe et nous a paru d'une telle quintessence et une telle profondeur, à la fois, que nous avons jugé intéressant de le traduire en langue française et de le reproduire à ladite annexe dans les deux langues en vis-à-vis, c'est-à-dire face à face.

²⁵⁴ Abdessalam Benabdelali, *De la traduction "bilingue"*, Éditions Toubkal, Collection *Connaissances philosophiques*, Casablanca, 2006, traduit de l'arabe par Kamal Toumi.

²⁵⁵ Abdessalam Benabdelali, *L'hospitalité de l'étranger*, Éditions Toubkal, Collection *Connaissances philosophiques*, Casablanca, 2015, traduit de l'arabe par Kamal Toumi.

²⁵⁶ Cf. Annexe n°5, p.1(C'est nous qui traduisons).

Et le philosophe, doublé du traducteur émérite, Benabdelali d'expliciter cette relation entre le texte traduit et sa version originale qui se trouve à l'essence même du bilinguisme :

Ainsi, donc, les éditions bilingues où le texte traduit réside à côté de l'original, où les deux textes se confrontent et où chacun d'entre eux se dresse devant l'autre pour se voir à travers son miroir, ces éditions ne paraissent éditer ni le texte original ni sa traduction, mais plutôt l'édition d'un mouvement de transfert ininterrompu entre un original et une copie, comme si elles s'adressaient à un récepteur dont elle requiert le secours²⁵⁷.

Par conséquent, le texte d'arrivée ne se trouve plus relégué au second plan par rapport au texte de départ, et la relation de traduction ne réunit plus, quant à elle, un auteur et un traducteur, mais plutôt un texte et sa traduction puisque, nous explique Abdelali :

l'auteur pourrait être son propre traducteur, et nous allons démontrer ici en quoi il est un traducteur entre autres. C'est en tous cas la situation de Abdelfattah, l'amoureux bilingue. En fait, si nous limitons la question aux seules personnes de l'auteur et du traducteur, nous serons passés à côté d'un fait essentiel, à savoir que l'auteur également n'est pas dans une situation confortable, et nous dirons même que lui aussi pourrait, à l'instar du traducteur, être taxé de trahison, ou du moins d'avoir manqué au sens²⁵⁸.

Un tel constat nous ramène donc inévitablement à la question de l'intertextualité qui, comme nous l'avons bien souligné précédemment²⁵⁹, met à pied d'égalité les textes de départ et d'arrivée et, partant, l'auteur et le traducteur, tout en faisant de la traduction la forme la plus pure de ce phénomène de l'intertexte. Comme il présente la problématique du bilinguisme qui domine toute écriture, en faisant de sorte que la traduction imprègne l'écriture en tant que telle. Bilinguisme qui place l'auteur dans un état de traduction chronique du fait de l'existence, en permanence, d'un mouvement de transfert et de traduction entre deux langues dialoguant subrepticement entre elles, de manière indétectable et donc incompréhensible par leurs sujets respectifs.

²⁵⁷ Ibid., p.2.

²⁵⁸ Ibid., p.3.

²⁵⁹ Cf. p.93 de la présente thèse.

Et pour démontrer l'enracinement du bilinguisme dans l'esprit de tout écrivain, Benabdelali se réfère à Abdelfattah Kilito, lui-même équilibriste bilingue fleuretant avec la perfection en la matière, à l'occasion de l'analyse de ce dernier des cas des auteurs marocains, en l'occurrence Ahmed Sefrioui dans *La boîte à merveilles*²⁶⁰, qui bien qu'ils n'écrivent qu'en français, la langue arabe demeure ainsi inscrite comme à l'arrière-plan de leur écriture :

*Kilito soutient que le bilinguisme s'infiltré aussitôt dans les écrits de cet auteur, considéré comme francophone, tout en se demandant : L'écrivain marocain écrit-il dans une seule langue ? Et il répond : Je ne crois pas, même si le texte se présente totalement en français ou en arabe. Plus loin que cela, Kilito va dans son analyse de «La boîte à merveilles» du même auteur jusqu'à dire : Sefrioui écrit dans deux langues et dire qu'il est écrivain francophone n'est pas raisonnable, comme il n'est pas raisonnable de déclarer, sans réserve, que Sefrioui s'adresse au lecteur français ou francophone*²⁶¹.

Quant au renvoi que fait Abdessalam Benabdelali à Abdelkébir Khatibi, il se rapporte notamment au bilinguisme structural qui marque profondément l'écriture chez ce grand auteur, et que nous avons d'ailleurs bien pris le soin de souligner dans les pages qui précèdent²⁶². Rappelons seulement, à juste titre, que Khatibi y voit justement la régénération de tout acte d'écrire et de toute forme d'expression au moyen des mots :

*Cela ne veut pas dire que le bilinguisme ou le plurilinguisme n'est qu'un réseau de relations externes entre une langue et une autre -entre la langue source et la langue cible selon les linguistes-, mais il correspond plutôt à des éléments entrant dans le tissu structurel de tout acte d'écriture, de toute conquête de l'inconnu exprimée au moyen des mots*²⁶³.

²⁶⁰ Ahmed Sefrioui, *La boîte à merveilles*, Éditions du Seuil, 1954.

²⁶¹ Op. cit., p.5.

²⁶² Cf. p.123 de la présente thèse.

²⁶³ Op. cit., p.6.

TROISIEME PARTIE

**Quand la traduction
se métamorphose en création**

*Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver
à prendre conscience de ce qu'on sent soi-
même que d'essayer de recréer en soi ce
qu'a senti un maître.*

John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, 1884.

Chapitre premier

La traduction : véritable école de littérature

Introduction :

Parmi tous les types de traductions possibles dont un texte donné peut faire l'objet (scientifique, technique, juridique, etc.), la traduction littéraire constitue, sans doute, le type le plus représentatif de la propagation de l'influence exercée par la langue traduisante ou langue cible sur la langue traduite ou langue source. Il est vrai que toute traduction, de quelque type qu'elle soit, apporte son lot de nouveauté, voire de créativité et pourrait de la sorte développer et enrichir - aussi médiocrement soit-il - la langue cible. Mais c'est avec la traduction des œuvres littéraires, qui débordent d'expressions renvoyant aux sentiments humains les plus raffinés et aux idées de tous les horizons, fortement imprégnés d'ailleurs de la subjectivité de leurs auteurs, que cet impact et cet enrichissement peuvent paraître plus clairement qu'ailleurs et se trouvent comme portés à leur degré le plus culminant, aboutissant dans certains cas au dépassement même de la version initiale en matière de littérature.

La raison de cette transparence et de cette culminance pourrait être fournie par le fait que le contenu de ces œuvres littéraires, de par sa subjectivité même et de par ce bonheur indescriptible qui s'en dégage, est plus propice que tout autre contenu à l'épanouissement de la vocation littéraire chez le lecteur et constitue, de ce fait, une sorte d'excitant pour l'imagination - et donc pour la création - du lecteur bilingue distingué qui se trouve tenté, voire porté comme malgré lui à reproduire la sensation de ce bonheur, de cet *instant de beauté* dans l'autre langue. À moins que le travail de traduction de l'œuvre littéraire en question n'ait été expressément commandé à un traducteur ayant déjà fait ses preuves dans le domaine, c'est-à-dire quelqu'un qui était déjà passé par là, par la pratique de sa vocation sur ces sentiers sensationnels à plusieurs reprises. D'où l'attribution, à juste titre d'ailleurs, à la traduction littéraire de cette caractéristique qualitative de constituer une véritable école de littérature, pour les débutants en la matière notamment.

L'histoire de la traduction littéraire est, en effet, jalonnée par des œuvres dont l'excellence et le génie de leurs traducteurs les fit accéder au statut de la pérennité aussi majestueusement que leurs versions initiales, sinon plus majestueusement encore notamment dans les cas où le disciple parvient à dépasser le maître et le traducteur avéré l'auteur qu'il traduit. Les exemples ne manquent pas pour s'en convaincre : Baudelaire dans sa traduction de Poe, Proust dans celle de Ruskin, Milena de Kafka, Borges de Gide ou encore Rabassa dans la traduction de Márquez... Autant d'exemples à la fois instructifs et édifiants, dont chacun mérite pour bien en rendre compte toute une thèse bien à part, mais que nous regrettons sincèrement de nous trouver contraints à aborder, ici, de manière sommaire et superficielle.

1.1. Baudelaire, traducteur de Poe :

1.1.1. Identification du traducteur à l'auteur traduit :

Pour ce qui est du cas du grand poète français Charles Baudelaire, l'influence qu'il avait subie en traduisant le poète américain Allan Edgar Poe, pendant une période s'étalant sur plus de dix-sept ans consécutifs, est plus que certaine. Il reconnaît lui-même dès ses premières traductions, dans la fameuse déclaration à Armand Fraisse datée du 18 février 1860, avoir succombé au charme de l'art du savoir-dire d'Edgar Poe qui a su, selon lui, très bien comment exprimer ce qu'il ressentait lui-même mais dont il avait la *pensée vague, confuse et mal ordonnée* :

Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et presque incroyable : en 1846 ou 47, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe ; j'éprouvai une commotion singulière ; ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi, si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience²⁶⁴.

C'est sans le moindre doute cet engouement et cet enthousiasme résultant de la coïncidence des mêmes sentiments et sensations partagés par les deux hommes, des deux côtés de l'Atlantique, et surtout l'opportunité qui se présenta devant Baudelaire de pouvoir traduire ce qu'il avait préalablement ressenti et n'a pu coucher sur le papier, c'est sans doute tout cela réuni qui fut derrière l'immense succès des traductions des poèmes et des nouvelles du poète américain. Succès qui a largement dépassé les limites des milieux littéraires vu le nombre significatif de rééditions de ces traductions, et qui a attribué une véritable *gloire* à l'œuvre de Poe : sept éditions ou tirages des *Histoires extraordinaires*, entre 1856 et 1867, quatre des *Nouvelles histoires extraordinaires*, entre 1857 et 1865, et deux des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, en 1858 et en 1862²⁶⁵.

²⁶⁴ Charles Baudelaire, *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.676.

²⁶⁵ Michel Lévy, *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, ouvrage cité, p. 448.

1.1.2. La traduction serait-elle une glorification de la version initiale ?

Cette idée de *gloire* nous la trouvons bien ancrée dans la traduction et dans *le fait du traduire* depuis Walter Benjamin dans son fameux ouvrage *La tâche du traducteur*²⁶⁶. En effet, Benjamin y distingue dans la *vie* d'une œuvre trois moments : sa filiation (ses origines), sa création (ce qu'elle est) et sa survie (le moment de sa gloire). Pour lui, la traduction, comme la critique, découle de la gloire (ou célébrité) d'un texte en même temps qu'elle est une manifestation tangible de celle-ci, car l'œuvre elle-même ne peut être sa propre gloire, sa propre survie. Aussi la traduction des œuvres de Poe par Baudelaire a-t-elle permis à ces œuvres d'atteindre un point de l'histoire que celles-ci n'auraient pu atteindre sans la traduction et les préfaces de Baudelaire.

De même qu'en mars 1856, la *Revue Française* est allée jusqu'à suggérer, en témoignage du dépassement de l'auteur par le traducteur comme nous venons de le signaler, que les lecteurs seraient plus touchés par l'éloquence et l'enthousiasme du préfacier Baudelaire que par l'auteur américain lui-même :

*M. Baudelaire a, dans sa préface, exhibé le personnage américain de son auteur avec une verve de sympathie et de talent qui risque fort de dépasser le but, car jusqu'ici, nous devons l'avouer, n'ayant encore lu que la moitié du livre, la préface nous en paraît le morceau capital, l'histoire la plus touchante, la plus humaine et même la plus extraordinaire*²⁶⁷.

Un tel émerveillement ressenti par le traducteur vis-à-vis de l'auteur qu'il traduit, et portant aussi bien sur la réflexion et les idées que sur le mode expressif de Poe jugé *parfait* par Baudelaire, est de nature à impulser de plus belle l'imaginaire du traducteur vers des horizons créatifs aussi féconds qu'insoupçonnés, tout en attisant l'appétit du lecteur français qui se trouve comme enchanté sous l'effet de la préface passionnée et passionnante du traducteur Baudelaire.

²⁶⁶ Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, in Œuvres I. Paris : Gallimard, 2000 (1ère éd: 1923), pp.244-262 (Coll. Folio Essais).

²⁶⁷ *Le Moniteur Universel*, août 1856. Cité par Léon Lemonnier dans *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire*. Paris : Presses universitaires de France, 1928, p.155.

D'autant plus que ce dernier tenait tant à faire de Poe qui ne fut point, selon lui, estimé à sa juste valeur dans son propre pays, une figure emblématique de la France allant jusqu'à confier à Sainte-Beuve, dans la lettre qu'il lui adressa en date du 19 mars 1856 :

*Il faut, c'est-à-dire je désire, qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand-chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France*²⁶⁸.

1.1.3. La traduction comme échange entre les langues :

Aussi l'influence d'Allan Edgar Poe sur Charles Baudelaire, en matière de création poétique, demeure-t-elle attestée ne souffrant le moindre doute puisqu'elle s'étend à l'ensemble du processus créatif du poète américain et que le futur poète français va se l'approprier complètement par le biais de la traduction.

En atteste le témoignage de Paul Valéry, ce fin philosophe et poéticien à la fois qui a su détecter et disséquer avec on ne peut plus de précision la nature profonde de la relation *Baudelaire-Poe*, notamment en matière d'influence poétique tout en mettant l'accent sur ce qui a été échangé entre les deux hommes :

*Celui-ci [Poe] livre à celui-là [Baudelaire] tout un système de pensées neuves et profondes. Il l'éclaire, il le féconde, il détermine ses opinions sur une quantité de sujets (...) Tout Baudelaire en est imprégné, inspiré, approfondi. Mais, en échange de ces biens, Baudelaire procure à la pensée de Poe une étendue infinie. Il la propose à l'avenir*²⁶⁹.

Par ailleurs, et toujours en relation avec l'idée impliquée par la traduction de l'échange ci-dessus exprimée par Valéry, bien que cet échange s'effectue cette fois non pas entre Baudelaire et Poe mais entre les trois langues et donc les trois cultures anglaise, arabe et française, nous tenons à signaler ici le poème intitulé *Al-A'raf*²⁷⁰, un des tout premiers et des plus longs poèmes (422 vers) d'Edgar Allan Poe, publié pour la première fois en 1829 et traduit en français mais sans mention ou référence du traducteur²⁷¹.

²⁶⁸ Charles Baudelaire, *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.343.

²⁶⁹ Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, in Variété, in Œuvres I, Paris, Gallimard, 1957, (Coll. La Pléiade), p.607.

²⁷⁰ https://www.google.com/search?client=avast-a-1&q=Al+Aaraaf+de+Poe&oq=Al+Aaraaf+de+Poe&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCTU2MDcxajBqMagCALACAA&ie=UTF-8, consulté le 15/06/2023.

²⁷¹ www.comptoir litteraire.com, *Les poèmes d'Edgar Allan Poe*, consulté le 17/06/2023.

Ce poème raconte l'*au-delà* dans un endroit appelé *Al Aaraaf* (nous reproduisons le terme tel qu'il figure dans le poème de Poe), inspiré à l'auteur par *Al-A'raf* (الأعراف, *Les Murailles* en français), septième sourate du livre saint d'Alcoran.

Il s'agirait donc d'une étoile qui se trouvait entre le paradis et l'enfer, où les gens qui n'avaient été ni particulièrement bons ni particulièrement méchants avaient à séjourner jusqu'à ce que Dieu leur accorde son pardon et les laisse entrer au paradis, exactement comme cela est indiqué dans l'Alcoran²⁷².

Aussi Edgar Poe s'inspira-t-il, entre autres sources, d'Alcoran dont il dut lire la traduction anglaise, réalisée bien évidemment à partir de la version arabe du livre saint. D'où l'échange trilingue rendu possible entre les langues anglaise (dans laquelle avait été traduit l'Alcoran), arabe (langue source d'Alcoran) et française (dans laquelle le poème de Poe avait été traduit) grâce notamment à la traduction qui fait voyager le *savoir* entre les différentes nations peuplant la terre.

Soulignons également qu'à propos du *savoir* et donc de la *science*, dans sa relation avec l'Alcoran, bien que cela puisse apparaître radicalement contradictoire, nous ne pouvons nous empêcher de penser à un autre homme de lettres, français cette fois, en l'occurrence Paul Claudel, qui fut particulièrement réceptif au livre révélé au prophète Muhammad à telle enseigne qu'il le glorifie tout en le qualifiant de *vivant* et en s'y référant dans les termes respectueux suivants qui prêtent à l'étonnement :

*Moi, ce n'est pas un monde nouveau qu'on m'a donné pour le
pétrir à ma fantaisie,*

*C'est un livre vivant que j'ai à étudier et le commandement que
je désire ne s'acquiert que par la science,*

*Un Alcoran dont les lignes sont faites de ce rang de palmiers
là-bas, de ces villes nacrées sur le bord de l'horizon comme
un titre²⁷³.*

²⁷² Op. cit.

²⁷³ Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (version intégrale), Première journée, scène III. Cette citation de Paul Claudel figure comme épigraphe dans l'édition des Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire, tenues en Arles en 1986, Éditions Actes Sud, 1987.

Ce qui nous a portés à la reproduire ici, outre son rapport à la poétique et au *savoir* bien sûr, c'est surtout sa portée spirituelle et plus précisément l'honorable évocation de ce grand poète du Saint Coran, traduit cette fois avec un extrême souci de fidélité : Alcoran = "القرآن".

1.2. Proust, traducteur de Ruskin²⁷⁴:

1.2.1. Inspiration esthétique d'*À la recherche du temps perdu* :

S'agissant de l'apprentissage reçu par Marcel Proust à travers sa traduction des œuvres de l'esthète anglais John Ruskin, *The Bible of Amiens*²⁷⁵ et *Sesame and Lilies*²⁷⁶ notamment, et dont il va se servir par la suite dans la confection de son œuvre majeure intitulée *À la recherche du temps perdu*, il diffère presque totalement de l'apprentissage reçu de Poe par Baudelaire via la traduction toujours.

En effet, outre le facteur de la durée temporelle passée dans le travail de traduction proprement dit, la nature du lien unissant ces deux couples (Baudelaire/Poe et Proust/Ruskin) fait toute la différence entre les deux cas. L'émerveillement de Baudelaire face au génie et à la perfection de l'expression de Poe étant, comme nous venons de le mentionner, sans égale ni limite et s'inscrit plutôt dans une logique d'identification du traducteur à l'auteur qu'il considère comme une extension de son propre être et, partant, excelle dans la réalisation de sa tâche de traduction.

Alors que le recours de Proust à l'appropriation de la forme dans laquelle s'exprima Ruskin, en vue de son investissement dans l'écriture d'*À la recherche du temps perdu*, demeure surtout circonscrit à la dimension stylistique et, donc, purement esthétique²⁷⁷ : l'événementiel de *La recherche* étant inspirée des péripéties biographiques de l'auteur. La traduction se présenta, donc, devant Proust comme une véritable opportunité pour sa formation de romancier ; et c'est ce qui le porta, sans doute, à affirmer dans *Le Temps retrouvé* qu'il n'a utilisé les essais de Ruskin que comme des *verres grossissants*²⁷⁸ pour l'externalisation de *son livre intérieur*²⁷⁹. Livre dont il dit, presque trois-cents pages plus loin du même ouvrage, qu'il n'est possible d'accoucher que par le biais de la traduction :

*Je m'apercevais, fait-il dire à son narrateur, que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer [...], mais à le traduire*²⁸⁰.

²⁷⁴ John Ruskin (1819-1900) est un écrivain, poète, peintre et théoricien de l'art britannique, dont l'œuvre a été très en vogue tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sa doctrine de l'art s'inspire de la théorie du romantisme allemand (Schelling notamment) et en constitue l'accomplissement.

²⁷⁵ John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduit par Marcel Proust, Mercure de France, Paris, 1884.

²⁷⁶ John Ruskin, *Sesame and Lilies*, traduit par Marcel Proust, Mercure de France, Paris, 1865.

²⁷⁷ Nous entendons par *esthétique* une certaine conception de l'écriture qui, tout en présidant à la réalisation de l'œuvre d'art comme pour la marquer de certaines empreintes spécifiques, participe à son homogénéisation et à son originalité par rapport aux œuvres qui l'ont précédée, ainsi qu'à celles qui lui sont contemporaines ou qui lui succéderont.

²⁷⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in Proust, Marcel, Œuvres complètes (1913-1927), tome IV, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 1989, p. 338.

²⁷⁹ Ibid., p. 186.

²⁸⁰ Ibid., p. 461.

Quoiqu'il en soit, l'activité de la traduction -et la traduction de Ruskin précisément- va permettre au jeune romancier Proust de mûrir considérablement sa conception de l'écriture et de l'art, puisque son style d'écriture en sortira nettement amélioré, notamment avec la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*, et ce en comparaison avec ce qu'il était dans ses écrits précédents, où la similitude à la critique littéraire et au pastiche l'emportait sur tout autre orientation.

D'autant plus que John Ruskin fut lui-même conscient de cet avantage ou plutôt cette occasion que la traduction semble offrir à la vocation de l'écriture, en faisant mûrir et développer aussi bien les pensées que les sentiments du sujet traduisant. En effet, il exprime expressément dans *The Bible of Amiens* son avis à ce propos expliquant qu'en dépit de la *servitude* apparente impliquée par *le fait du traduire*, celui-ci constitue en fait un authentique affranchissement, surtout quand il s'agit de traduire à une grande personne, à *un maître*. Et Proust de traduire ledit avis de Ruskin dans ces termes :

*Aussi cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté. Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître*²⁸¹.

1.2.2. *À la recherche du temps perdu*: chef d'œuvre issu d'une grande supercherie!

Par ailleurs, il y a lieu de préciser ici un fait d'une grande importance : la traduction de Ruskin par Proust a été une supercherie littéraire comme l'histoire universelle de la traduction n'en avait jamais connue auparavant. Car tout le monde, initiés comme novices, professionnels comme amateurs, sait que pour traduire il faut que le traducteur maîtrise complètement au moins deux langues, et plus spécifiquement la langue d'arrivée. D'autant plus qu'une telle maîtrise se trouve particulièrement requise lorsqu'il s'agit de la traduction littéraire, comme c'est le cas précisément ici.

Or, chose bizarre mais bien attestée hélas!, Proust ne maîtrise pas du tout la langue anglaise au moment où il entreprend la traduction de Ruskin, et ce n'est qu'en traduisant - ou plutôt qu'en se faisant traduire - Ruskin qu'il va améliorer son anglais. En atteste l'affirmation ci-contre de Philip Kolb laissant entrevoir le niveau très médiocre de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* dans la langue de Shakespeare :

²⁸¹ John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduit par Marcel Proust, Mercure de France, Paris, 1884, p. 93.

*Proust savait très peu l'anglais : au lycée Condorcet, où il fit ses études, les langues qu'il choisit furent le latin, le grec et l'allemand. Même s'il a pris quelques leçons d'anglais, il ne posséda jamais suffisamment cette langue pour pouvoir la traduire et la lire couramment*²⁸².

En atteste également, mais de manière plus explicite cette fois, l'une des incorrections fâcheuses commises par Proust dans sa traduction de *The Bible of Amiens*. Incorrection dénichée par Emile Audra, citée par Philip Kolb toujours, et qui se rapporte à la traduction du terme *actually* :

*Le traducteur ignorait, par exemple, que le mot « actually » a un sens différent du français « actuellement » ; au lieu de traduire par une expression telle que « à vrai dire », il le rend par le mot « aujourd'hui »*²⁸³.

En fait, ce qui lança Proust dans la périlleuse entreprise de traduire Ruskin à partir d'une langue qu'il connaît mal, c'est la passion dont il fut animé quand il découvrit en 1897, à travers des articles de revue écrits en langue française cette fois, l'étude qui lui a été consacrée par Robert de La Sizeranne sous le titre *Ruskin et la religion de la beauté*²⁸⁴. Il en fut tellement impressionné qu'il décida dans un élan d'enthousiasme débordant de traduire les œuvres de Ruskin. Et c'est justement là où réside le secret des traductions réussies, dans ces coups de foudre si l'on veut dire, ces découvertes et ces émerveillements qui transmettent au traducteur une très forte inspiration, même indépendamment du degré de maîtrise de la langue de départ, le propulsant davantage encore dans la réalisation de son œuvre personnelle à condition, bien-sûr, de maîtriser la langue d'arrivée.

Aussi Marcel Proust va-t-il tenter de perfectionner son anglais et aller jusqu'à se faire aider en cela par ses proches parents - sa mère notamment - comme par ses amis, faisant ainsi feu de tout bois, et ce dans le but de faire découvrir le philosophe Ruskin aux français. Mais, ironie du sort, c'est plutôt celui-ci qui va lui ouvrir la voie et lui permettre de se découvrir lui-même en lui cédant la clef de ce qui va devenir par la suite le chef-d'œuvre *À la Recherche du temps perdu* :

²⁸² Philip Kolb, *Proust et Ruskin : nouvelles perspectives*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1960, p. 22.

²⁸³ Emile Audra citée par Philip Kolb, *Proust et Ruskin : nouvelles perspectives*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1960, p. 260.

²⁸⁴ Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.

*Proust voulait traduire Ruskin, ce philosophe et esthète anglais à la biographie imposante de cent soixante titres. Il voulait être le passeur de Ruskin en France, mais c'est ce dernier qui sera le passeur de Marcel Proust vers lui-même*²⁸⁵.

1.2.3. Derrière chaque grand homme se cache une femme :

Toutefois, ce qui est plus surprenant encore dans cette entreprise qui semble avoir été à l'origine une supercherie ayant donné indirectement lieu à un chef-d'œuvre, c'est d'apprendre que c'est bien la mère de l'auteur, Jeanne Weil Proust, polyglotte maîtrisant parfaitement la langue anglaise, amoureuse des livres et grande passionnée de la littérature, qui traduisit Ruskin pour son Marcel extrêmement gâté car né malade. Son fils chéri auquel elle était liée, voire soudée même comme par une fusion, et dont elle avait résolu de faire coûte que coûte un grand écrivain.

En témoignent les précieuses précisions se rapportant justement à cette traduction de Ruskin, révélées dans l'estimable ouvrage d'Evelyne Bloch-Dano intitulé *Madame Proust*²⁸⁶, dont nous reproduisons ci-dessous tout un extrait qui rend compte d'une collaboration purement et hautement littéraire, dont le moins que l'on puisse dire exemplaire et unique entre une mère et son fils, une collaboration comme l'histoire littéraire universelle n'en a jamais vu pareille :

*Jeanne ne se contente pas de traduire « La Bible d'Amiens », des extraits de « Sésame et les Lys » ou de « Mornings in Florence », elle prend des notes, recopie des extraits d'ouvrages empruntés à la bibliothèque, tel celui de Collingwood, ou en résume le plan. On devine en elle la collaboratrice zélée, tout entière absorbée par sa tâche. Un feu brûle dans la cheminée de la salle à manger aux reflets d'acajou. Sur la grande table ovale recouverte d'un tapis rouge, mère et fils se penchent à tour de rôle sur les papiers et les livres. Elle travaille le jour, il écrit la nuit, à la clarté douce d'une lampe d'huile. Une chaise longue lui permet de se reposer. Parfois, Jeanne somnole dans un fauteuil en veillant à côté de lui. Avant d'aller se coucher aux premières lueurs du jour, Marcel laisse à sa mère des instructions par écrit. Dans ces billets, considérations domestiques et consignes de travail se mêlent, reflétant le caractère intime de leur collaboration*²⁸⁷.

²⁸⁵ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, coll. Folio, Gallimard, 1996, p. 75.

²⁸⁶ Evelyne Bloch-Dano, *Madame Proust*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2004.

²⁸⁷ Ibid., p. 296.

L'auteure de *Madame Proust* fait suivre immédiatement ces minutieuses précisions sur le travail de collaboration entre Marcel Proust et sa mère par l'insertion de l'un de ces billets²⁸⁸, où le fils communique à sa maman aussi bien ses consignes se rapportant au travail de traduction que certains détails de leur vie domestique :

Ma chère petite Maman,

De minuit à minuit ¼ j'ai fait la faction devant ta porte, entendant papa se moucher mais non lire le journal de sorte que je n'ai pas osé entrer.

Tu serais bien gentille demain matin de me traduire sur des feuilles de format que tu trouveras (plutôt grand) sans écrire au dos, sans laisser aucun blanc, en serrant ce que je t'ai montré des Sept Lampes...

D'autre part tu me rendrais également service en copiant la page ci-jointe entourée de crayon bleu (j'avais commencé à entourer de crayon bleu le dos mais cela ne compte pas). Tu commenceras au premier mot (qui est : à notre pensée), finiras au dernier (qui est : pour te rechercher) sans t'occuper que le sens soit interrompu, ne copie rien de ce qui est au dos. Mais garde-moi non seulement ta copie, mais la page ci-jointe dont je me servirai.

Il me semble que je vais mieux et en tout cas fume infiniment moins. Je me couche sans rien prendre. C'est moi qui ai débouché la bouteille de Vichy.

Mille tendres baisers,

*Marcel*²⁸⁹.

Aussi le rôle de Jeanne Weil Proust que ce soit dans la traduction de Ruskin, dont le chef-d'œuvre *À la Recherche du temps perdu* fut fortement inspiré, ou auprès de son fils Marcel dans toutes ses situations fut-il indispensable pour que ce dernier puisse s'imposer en tant que grand écrivain ayant marqué l'histoire littéraire universelle de son empreinte bien spécifique.

De même que cet épisode, qui peut passer pour anecdotique aux yeux de certains, démontre bien l'importance du rôle de la traduction littéraire dans l'émergence des grandes œuvres en même temps que la relativité qui caractérise le code linguistique.

²⁸⁸ Dont Evelyne Bloch-Dano cite la référence : Corr., Tome II, p. 365 (vers octobre 1899).

²⁸⁹ Ibid., pp. 296-297.

1.3. Jorge Luis Borges : traducteur universel de l'infini

1.3.1. Présentation :

De tous les écrivains traducteurs qui se sont adonné cœur, corps, âme et esprit à la traduction, Jorge Luis Borges (1899-1986) figure sans doute au sommet. C'est une grande stature, d'un génie difficile à cerner par toute étude, quels que soient la stratégie adoptée par le chercheur et son niveau d'analyse.

La raison en est, à la fois, apparente et occulte. Apparente puisque la relation de Borges à la traduction, et plus précisément à la création via la traduction, commença très tôt, à l'âge de dix ans, et se trouve au centre même de sa vie, s'étendant aussi bien à son rapport avec ses proches parents, y compris sa mère²⁹⁰ et son épouse, qu'avec ses amis les plus intimes et ses éditeurs :

Fier que sa première publication eut été une traduction (The Happy Prince d'Oscar Wilde en 1910), Borges traduisait généralement seul, mais il a collaboré à de nombreux projets de traduction avec d'autres, dont sa mère Leonor Acevedo de Borges, son épouse María Kodama, son ami Adolfo Bioy Casares et le poète et éditeur Roberto Alifano²⁹¹.

Quant au volet occulte de cette raison, il réside bien dans le fait que la traduction se trouve chez Borges tellement liée, voire enchevêtrée avec l'activité de l'écriture elle-même qu'il devient malaisé pour le chercheur de distinguer où finit l'une d'entre elles et où commence l'autre.

En fait, ce qui distingue vraiment Jorge Luis Borges de tous les traducteurs, c'est qu'il ne se place pas devant le texte dit original dans une position secondaire, comme quelqu'un devant exécuter une tâche auxiliaire, ancillaire, dépendant totalement de l'auteur initial qui aurait tous les droits sur son texte. Bien au contraire, pour Borges la traduction constitue un *complément* essentiel de l'activité de *l'écriture*, voire *l'achèvement temporaire* de tout le processus scriptural, allant jusqu'à nier l'originalité et la primauté du texte initial qui se trouve ainsi réduit à un simple *brouillon* :

Durant les années de gestation de « Fictions », Borges se livre à une autre activité d'écriture, la traduction, qui lui paraîtra plus tard comme un complément d'écriture, comme l'achèvement temporaire d'un processus dont le texte à traduire ne serait que le brouillon²⁹².

²⁹⁰ Ce point commun avec Proust est non sans inciter tout chercheur dans le domaine de la traduction à se poser la question sur les rapports complexes mais évidents pouvant exister entre celle-ci, la mère et la langue maternelle.

²⁹¹ Efraïn Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, xxii, 2002, pp. 249-250.

²⁹² Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes, tome I*, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, p.1550.

C'est parce que Borges pratique la traduction de manière très libre et très ouverte, n'ayant jamais travaillé avec une agence de traduction, et va jusqu'à l'inclure même dans son processus créatif : il lui arrive souvent d'intégrer ses traductions dans ses propres œuvres sans pour autant le signaler. Et quand on le lui fait remarquer ou on lui insinue qu'il plagie, il répond tout simplement, en toute franchise :

*Je n'écris pas, je réécris. C'est ma mémoire qui produit mes phrases. J'ai tellement lu et tant entendu. Je l'avoue : je me répète. Je le confirme : je plagie. Nous sommes tous les héritiers de millions de scribes qui ont déjà écrit, longtemps avant nous, tout ce qui est essentiel. Nous sommes tous des copistes et les histoires que nous inventons ont déjà été racontées. Il n'y a dorénavant plus d'idées originales*²⁹³.

Nous rejoignons donc, ici avec Borges, l'idée de *palimpseste*²⁹⁴ et surtout l'idée émise par Roland Barthes que nous avons déjà soulignée et assez développée à la section consacrée à l'intertextualité, à savoir que :

*Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables.*²⁹⁵

1.3.2. L'intertextualité portée par Borges à son paroxysme :

Seulement, et c'est là justement où réside la différence et surtout la profondeur de Jorge Luis Borges par rapport à Roland Barthes lui-même, cette idée se trouve portée par lui à son paroxysme lorsqu'il la simplifie et la généralise à la fois, en exprimant sa parfaite conscience que tout ce que l'être humain apprend, dans quelque forme que ce savoir puisse-t-il se présenter, touchant aussi bien l'affect que l'intellect, il le reproduit consciemment ou inconsciemment dans ses gestes, ses paroles, ses idées et a fortiori dans ses œuvres quand il est créateur.

²⁹³ Jacques Chancel, *Jorge Luis Borges Radioscopie*, Paris, éditions du Roche, 1999, pp. 74-76.

²⁹⁴ Dans un entretien accordé par Borges à Laurent Bouvier en décembre 1982, et à la remarque de celui-ci : *Vous employez souvent le mot « palimpseste » dans vos écrits, celui-là répondit :*

C'est vrai. Je crois que j'ai trouvé ce mot-là chez de Quincey. Il dit que la mémoire est un palimpseste, qu'il y a toujours un mot écrit sur l'autre, et que notre mémoire contient tout notre passé. Et qu'il faut certains stimulants pour provoquer cela. Je dirais que tout notre passé est dans notre mémoire, évidemment enterré au fond du palimpseste. Le palimpseste, oui, c'est un beau mot. Le sens du mot palimpseste est très riche : de plusieurs écritures superposées, qui se cachent et se renouvellent continuellement. Donc, on aurait une espèce d'édifice, de textes écrits l'un sur l'autre. C'est l'histoire de la littérature peut-être...

Cf. : <https://www.electre.com/widgets/Interview%20Borges%201982f0140c70-f933-4c10-adb6-c11fca-eeb3a7.pdf>, consulté le 18/09/2023.

²⁹⁵ Cf. p. 93 de la présente thèse.

C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle il n'hésite pas à intégrer, dans ses propres œuvres, des fragments entiers de ce qu'il avait traduit auparavant annonçant, en quelque sorte, la mort voire la fin de toute *originalité* des idées, de l'*original* tout court. Et c'est également dans ce sens-là que l'on pourrait entendre aussi bien son aveu de répétition, sa confirmation de plagiat que son constat de l'extinction de la pensée, contenus tout à la fois dans l'avant dernière référence :

*Je l'avoue : je me répète. Je le confirme : je plagie.
[...] Il n'y a dorénavant plus d'idées originales.*

Aussi Borges conçoit-il la traduction elle-même comme forme de *savoir* et surtout génératrice de *savoir* du moment qu'elle permet au lecteur de la langue d'arrivée non seulement d'entendre le sens de ce qui est formulé dans la langue de départ, mais de s'approprier et d'ajouter également une vision du monde nouvelle, supplémentaire à la sienne propre. Il la conçoit également comme un avantage puisque son ignorance de la langue lui permet de lire plusieurs versions de la même œuvre et, partant, de le faire accéder à cette idée de l'ensemble, du multiple et de l'infini dont il rêve tant :

[...] Et comme je ne sais pas le grec, ce qui d'une certaine manière est un avantage, je peux lire les nombreuses traductions existantes de « L'Odyssée ». Tout comme mon ignorance de l'arabe m'a permis de lire les six ou sept versions des « Mille et Une Nuits »²⁹⁶.

D'où l'universalisme qui marque nettement la pensée et, partant, la production de ce grand auteur chez qui la traduction est partie intégrante de l'acte d'écrire. Ce maître qui constitue l'illustration même et le modèle, par excellence, de l'enrichissement de la littérature universelle grâce à la traduction. D'ailleurs, des célébrités de la littérature mondiale comme Homère, Al-Jahiz, Cervantès, Shakespeare, Molière, et même Choukri, et bien d'autres encore, n'ont pas été découvertes et rendues fameuses dans leurs langues nationales sources, et n'auraient certainement pas connu le succès et le rayonnement universels qu'ils avaient connus dans l'absence de la traduction.

²⁹⁶ Voir Jorge Luis Borges, *Les Mille et Une Nuits*, conférence donnée et éditée en 1977, in *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 et 1999, vol. II, p.674.

D'autant plus que Borges éprouve une grande estime pour les traducteurs distingués, ceux qui disposent de l'art de faire passer l'œuvre authentique à l'autre rive sinon avec la même grâce et le même enchantement de la version initiale, du moins sans en perdre le goût et la saveur et sans priver le lecteur de ce plaisir tant recherché de la lecture. Car il croit vraiment en leur talent et en leur sens de création infinie : lui-même n'eut-il pas intégré l'universalité et accédé au rang intellectuel culminant qui fut le sien grâce justement à la traduction de ses œuvres en langue française ?

1.3.3. Borges et *Les Mille et Une Nuits* ou L'histoire d'une Passion infinie :

Entre Jorge Luis Borges et *Les Mille et Une Nuits* se tissa, très tôt, une relation très forte qui donna naissance à une passion dont l'ardeur se maintint en s'amplifiant tout au long de la vie du fameux auteur argentin, que l'on peut qualifier de *saga* littéraire sans la moindre hésitation.

Il fut d'abord, dès son enfance, agréablement séduit et demeurera par la suite, sa vie durant, profondément marqué par ce texte fondateur où le fantastique règne en maître, ce manuel littéraire de base qu'est *Les Mille et Une Nuits* pour tout homme de lettres et que Borges lui-même présente comme étant :

*le premier roman à épisodes du monde que je soupçonne de m'avoir procuré le plaisir littéraire le plus délicieux que j'aie jamais connu*²⁹⁷.

Il lut ce livre, pour la première fois dans la version anglaise, *The Arabian Nights*²⁹⁸ (Les Nuits arabes) dont l'auteur est, à l'instar de l'œuvre initiale, anonyme. Puis il lira et étudiera, par la suite, les trois versions anglaises de Burton, Lane et Paine ; les versions françaises de Galland et de Mardrus ; les trois versions en allemand d'Henning, Littmann et Weil et une version espagnole qu'il apprécie tout particulièrement, celle de son maître Rafael Cansinos-Asséns²⁹⁹.

Autant de versions du même livre, lues à un âge précoce dans autant de langues avaient, sans doute, largement ouvert l'esprit de ce lecteur exceptionnel sur une vision à la fois multiple et multidimensionnelle faisant, ainsi, multiplier à l'infini les potentialités et les combinaisons de l'imaginaire selon le rythme d'une suite non pas arithmétique mais bien géométrique incalculable.

²⁹⁷ Jorge Luis Borges, *La jouissance littéraire*, traduit de l'espagnol par Jean-Pierre Bernès, Paris *La Délirante*, 1991, p. 9.

²⁹⁸ Voir Borges, *Les Mille et Une Nuits*, conférence donnée et publiée en 1977, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 et 1999, vol. II, p. 668.

²⁹⁹ À propos de Rafael Cansinos-Asséns (1882/1964), *grand poète judéo-andalou*, et de son rôle dans la vie et l'œuvre de Borges, voir Emir Rodriguez Monegal, *Borges*, traduction Françoise-Marie Rosset, Paris, Seuil/Écrivains de toujours, pp. 163-164.

D'où la grande influence subie par Borges au contact de ce monument littéraire, dont la composante *fantastique* a bel et bien été enrichie par les multiples traductions réalisées dans toutes les langues du monde. Influence qui se trouve certainement derrière la portée universelle et profondément humaine qui caractérise la pensée et, partant, toute la production littéraire de Jorge Luis Borges pour qui le monde extérieur n'existe pas en tant que tel, c'est-à-dire tout fait de réalité telle que nous concevons cette réalité, puisqu'une grande partie de ce monde extérieur relève bien de notre pure imaginaire : ce sont nous qui le façonnons et le créons à partir de nos idées et, partant, de nos propres *fictions créatives* :

*Le monde extérieur est comme nous le percevons ou l'imaginons.
Il n'existe pas en dehors de nos esprits. La réalité et la fiction sont
intimement liées. Nos idées sont des fictions créatives*³⁰⁰.

En fait, l'écriture à propos de cette grande figure de la littérature universelle, dans sa relation avec la traduction et la création, est difficilement contenable à telle enseigne que nous nous trouvons comme amenés à conclure, à contrecœur d'ailleurs, cette section. Mais nous le ferons, quand même, tout en relevant un aspect d'une grande importance de l'écriture borgésienne, à savoir son imprégnation de la culture et de la littérature arabes. Imprégnation tellement profonde que certains³⁰¹ sont allés jusqu'à dire que *les Arabes étaient borgésiens sans le savoir* :

Grand moment quand on lit Borges pour la première fois ! Choc d'une révélation, regret de ne pas l'avoir fréquenté plus tôt. J'ai personnellement lu «Fictions» au moment où je mettais la dernière main à «L'Auteur et ses doubles» (Seuil, 1985), un essai sur la notion d'auteur dans la culture arabe ancienne.

Je fus ébahi par la concordance, sur cette question, entre ce que j'avais constaté dans les écrits du polygraphe al-Jahiz ((IX^e s.) ou du théologien Ibn al-Jawzi (XII^e s.), et ce que je découvrais dans le conte «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » de Borges. [...]

*Ainsi, les Arabes étaient borgésiens sans le savoir. Borges ne pouvait faire autrement que de se reconnaître dans le miroir de leur littérature qu'il connaissait principalement à travers les travaux d'Edward Lane, d'Ernest Renan, de Richard Burton et de Miguel Asín Palacios*³⁰².

³⁰⁰ Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, xxii, 2002, p. 142.

³⁰¹ Nous nous référons ici, tout particulièrement, au grand auteur bilingue Abdelfattah Kilito, qui a réussi à rendre à Borges ne serait-ce qu'une part de l'estime de la considération qui lui reviennent de plein droit. Aussi reproduisons-nous ci-dessus, en intégralité, un extrait du texte qu'il lui consacra à propos justement de cette question de l'*arabité littéraire* dont est marquée l'écriture de Jorge Luis Borges.

³⁰² Abdelfattah Kilito, *Celui qu'on cherche habite à côté, Dix Contes*, Éditions la Croisée des Chemins, Casablanca, 2018, pp. 81-82.

Aussi la grandeur de la personne de l'auteur traducteur Jorge Luis Borges se trouve-t-elle reflétée, entre autres actions bien évidemment, par la décision qu'il avait prise d'entamer, en 1986, à quatre-vingt-sept ans, l'apprentissage de la langue arabe classique, celle des chefs-d'œuvre de la littérature arabe, et ce pour pouvoir lire *Les Mille et Une Nuits* dans le texte de leur version initiale après les avoir lues dans, au moins, quatre langues.

Volonté qui semble s'inscrire dans l'obstination qui accompagna Borges sa vie durant, qui ne fut point découragée par la cécité dont il avait été atteint à l'âge de cinquante-cinq ans, et qui se manifeste par son désir permanent de saisir l'insaisissable et de contenir l'infini.

Or, ironie du sort, la vie ne lui accorda point assez de temps pour réaliser ce rêve longtemps caressé par lui, puisqu'il s'éteignit la même année 1986 aux tous débuts de son apprentissage de la langue d'al-Jahiz :

Pour sa part, Borges perdit la vie quelques mois après avoir commencé à épeler l'alphabet arabe. Apprendre la langue des « Nuits » et mourir³⁰³.

³⁰³ Ibid., p. 85.

Deuxième chapitre

Analyse du corpus

**Manifestation effective de la création
au niveau de nos deux traductions
*Murmures en suspens et Je m'adore***

*Toujours déchiré par les exigences contraires
de l'exactitude et de la beauté, le traducteur
sacrifie tantôt l'une tantôt l'autre.*

Roger Zuber, 1968.

Introduction :

Nous consacrons ce chapitre à la démonstration de la manifestation effective de la création au niveau de nos deux traductions *Murmures en suspens* et *Je m'adore*, tout en nous focalisant sur les poèmes et les extraits constituant le corpus de notre analyse³⁰⁴ et que nous jugeons, arguments à l'appui, bien supérieurs, en matière de littérarité et donc d'esthétique, à leurs correspondants dans la version initiale.

Cette supériorité qui demeure, de par son essence même redevable au texte initial qui se trouve derrière l'inspiration ayant permis la manifestation de la création, est rendue possible à nos yeux grâce notamment à au moins deux facteurs essentiels qui agissent soit séparément l'un de l'autre, soit de manière combinée de telle sorte qu'ils interviennent concomitamment au cours de l'opération traduisante.

Il s'agit plus précisément de la prédisposition naturelle du système linguistique cible à accueillir le texte source, que l'on pourrait qualifier d'une sorte d'hospitalité langagière ; et de la performance, voire de l'excellence du traducteur créateur dans la transposition de la matière littéraire entre la langue source et la langue cible, œuvrant ainsi consciemment ou inconsciemment à l'enrichissement et surtout à l'élargissement de la capacité d'accueil de cette dernière.

Pour ce qui est du premier facteur, il y a lieu de rappeler notre postulat de départ se rapportant à l'écart linguistique, envisagé ici comme acteur esthétique, qui caractérise le discours littéraire et dont la transposition d'une langue vers l'autre est susceptible de produire, sur le lecteur de la traduction, un effet beaucoup plus enchanteur que celui produit par l'écart initial.

En effet, étant donné que toute langue correspond à une vision du monde bien particulière, il est tout à fait admissible que la vision du monde véhiculée par une langue donnée, concernant une expression précise dans le texte de départ, pourrait bien se révéler, une fois transposée dans la langue d'arrivée, beaucoup plus poétique et surtout plus esthétique.

³⁰⁴ Nous tenons à rappeler, ici, notre position de départ concernant la traductologie et les théories formulées à propos de la traduction en général et des textes littéraires en particulier. Nous saluons particulièrement les travaux et les apports des grands traductologues ayant œuvrés pour tenter de formaliser ce vaste champ de l'art de la traduction tels Benjamin, Berman, Meschonnic, Ladmiral, etc., auxquels nous recourons d'ailleurs chaque fois que la nécessité se fait sentir. Mais nous considérons, pour notre part, que seul le *fait du traduire* est susceptible de rendre le traducteur profondément conscient de la complexité des phénomènes jalonnant l'opération traduisante dont il est à la fois le sujet et l'*objet*.

D'autant plus qu'il y a lieu de préciser le caractère réversible de ce phénomène dans différentes situations, puisque sa manifestation varie selon l'expression à traduire : pour une expression donnée, la langue d'arrivée Y pourrait se révéler plus poétique que la langue de départ X ; dans une autre situation et pour une expression dissemblable, c'est bien la langue de départ X qui reste largement plus poétique que la langue d'arrivée Y.

Autant dire et rappeler, à l'encontre de tout ethnocentrisme, qu'il n'y a pas de langue meilleure ou plus poétique qu'une autre, qu'elles se valent toutes du moment qu'elles répondent à un besoin essentiel ressenti par l'être humain, à savoir celui de s'exprimer et de communiquer avec son semblable, intramuros et extra, quel que soit le degré de proximité ou d'éloignement de ce dernier.

Un tel constat vient confirmer, de manière irrévocable, notre parti pris quant à la question sempiternelle : La poésie est-elle ou non traduisible? Car nous estimons que non seulement la poésie, et donc la littérature, est traduisible mais que la traduction littéraire est susceptible de générer la naissance d'une œuvre poétique nouvelle qui viendrait ajouter encore à la beauté, à la saveur et à l'enchantement de l'œuvre de départ, notamment en cas de concomitance d'une œuvre réussie dans la langue source, de l'hospitalité langagière réservée à celle-ci par la langue cible et d'un traducteur qui serait lui-même poète et écrivain.

Ce n'est point-là une assertion présomptueuse infondée, ni une attitude enthousiaste exagérée dictée par un emportement romantique débordant la mesure, mais bel et bien une confirmation que nous aurons l'occasion d'attester et de démontrer, arguments à l'appui, à l'occasion de la présente analyse de deux poèmes du recueil *Murmures en suspens* et de quelques extraits du roman *Je m'adore*. D'autant plus qu'un nombre assez significatif de grands auteurs plaide en faveur de notre thèse quant à la possibilité de traduction de la poésie et donc de la littérature, en l'occurrence László Gara³⁰⁵, Paul Ricœur³⁰⁶, Jorge Luis Borges³⁰⁷, Giacomo Leopardi³⁰⁸, pour ne citer que ceux-là.

³⁰⁵ *Seul un poète peut traduire un poète*. Cf. *Sur quelques adaptations françaises d'un poème d'Ady, Arion*, n°1, Budapest, 1966, p. 113.

³⁰⁶ *Seul un poète peut traduire un autre poète*. Cf. *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 68.

³⁰⁷ *Tout traducteur devrait être lui-même un poète de plein droit*. Cf. *Entretiens sur la poésie et la littérature*, Paris, Gallimard, 1990, p. 115.

³⁰⁸ *Pour m'être attelé à la tâche, je sais par expérience que sans être poète on ne peut traduire un authentique poète*. Cf. *Traduzione del libro secondo della Eneide, Tutte le opere*, éd. Francesco Flora, Milano, Mondadori, p.617.

Au niveau du recueil
Murmures en suspens

"هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَةٌ إِلَى حِينٍ"

Comme nous avons tenu à le souligner dès l'introduction à la thèse, la traduction du recueil de poèmes *Murmures en suspens* s'est imposée à nous comme d'elle-même, et venue répondre à deux nécessités d'extrême urgence : le besoin pressant de traduire quelque texte d'une certaine qualité, après une période relativement longue d'inactivité en la matière due à notre occupation exclusive par le travail sur la présente thèse, d'une part ; et notre émerveillement devant cette œuvre qui a particulièrement retenu notre attention grâce notamment à la facture de son écriture qui est d'une spontanéité et d'une simplicité incomparables, d'autre part.

D'autant plus que le texte échantillon, si l'on puisse dire, de ladite bonne facture qui nous a poussé avec une insistance irrésistible à la traduction de cette œuvre, distinguée à plus d'un égard, fut celui de la dédicace qui tient lieu, à notre sens, du poème le plus fort de tout le recueil, en dépit de sa concision. Comme si l'auteure, en voulant charmer le lecteur dès les premières pages de son recueil, y condensa tout le génie de son art.

En effet, en abordant la lecture de ce recueil qui se présente comme une œuvre facilement lisible, grâce notamment à la simplicité et à la réduction qui caractérisent respectivement son style et son contenu, le lecteur s'attend à se trouver devant le premier poème du recueil quand il découvre qu'il s'agit plutôt d'une dédicace. Mais une dédicace bien particulière du fait qu'elle est ingénieusement travaillée par la poétesse et donc aussi poétisée qu'elle risque de s'avérer, toute proportion gardée, le poème le mieux construit et surtout le plus savoureux de tout le recueil.

Aussi proposons-nous d'en reproduire, ci-dessous, le texte en même temps que la traduction que nous en avons faite, texte face au texte, à la manière des éditions bilingues, dont nous parle Abdessalam Benabdelali dans son article *Au cœur de tout écrivain se trouve un traducteur*³⁰⁹, qui placent le texte à côté de sa traduction très connues d'ailleurs en Europe, notamment dans les livres dédiés à la publication des classiques des littératures grecque et latine.

³⁰⁹ Voir Annexe n°5.

Ceci dit, il y a lieu de souligner l'importance de la translittération³¹⁰ au niveau de l'étude des sonorités et le rôle qu'elle pourrait jouer en traduction littéraire notamment. Car non seulement la translittération permet de reproduire, dans la langue d'arrivée, les sonorités telles qu'elles sont prononcées dans la langue de départ, avec tout l'avantage que cela implique en matière de poéticité ; mais elle pourrait également avoir un impact indéniable au niveau esthétique en tant que procédé créateur d'*effet d'étrangeté*.

2.1.1. Translittération et traduction :

Selon *Le Larousse*, la translittération tire son origine du terme *transcription* et du latin *littera* (lettre), et désigne :

*l'opération qui consiste à transcrire, lettre à lettre, chaque graphème d'un système d'écriture correspondant à un graphème d'un autre système*³¹¹.

Ou plus précisément et plus simplement encore, la translittération est le fait de translittérer, verbe transitif qui signifie :

*faire correspondre à un signe d'un système d'écriture un signe d'un autre système*³¹².

Aussi la translittération intervient-elle chaque fois que l'écriture de la langue de départ engage un alphabet différent de celui de la langue d'arrivée, et que l'on veut malgré tout faire passer l'impression sonore d'un mot, d'une phrase ou d'un texte, d'une langue à une autre.

Plutôt que de donner un équivalent dans la langue d'arrivée, il s'agit de présenter un signe à mi-chemin entre les deux langues, ce qui suppose généralement l'ajout d'une explication, le plus souvent présentée dans une note de bas de page. Translittérer est donc un acte qui vient se substituer à celui de traduire.

Elle consiste, donc, en un recours à un stratagème astucieux, une sorte de pacte sémiotique, qui met en place une série d'équivalences entre des signes provenant de deux systèmes différents. D'autant plus qu'elle constitue un outil de travail indispensable non seulement dans le domaine de la traduction, mais aussi dans d'autres domaines tels que l'archéologie -l'égyptologie notamment-, la géographie, ...

³¹⁰ Cf. Système de translittération Arabica des lettres de l'alphabet arabe à l'annexe n°1, p. 203.

³¹¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/translitt%C3%A9ration/79167,consulté> le 13/10/2023.

³¹² <https://www.contrl.fr/definition/translitt%C3%A9ration>, consulté le 13/10/2023.

Certains, comme John Catford³¹³, vont jusqu'à voir dans la translittération une traduction partielle du texte initial qui consisterait en un procédé permettant de garder certains éléments (phoniques, lexicaux ou grammaticaux) de la langue de départ dans le texte d'arrivée³¹⁴.

Par ailleurs, la translittération pourrait se révéler non seulement un outil de travail, qui serait utilisable par tous, mais surtout un procédé mis à la disposition du traducteur qui pourrait y recourir chaque fois que des obstacles à la traduction se présentent à lui. De même que la translittération est parfois utilisée comme outil de travail dans les analyses de traductions littéraires.

En effet, le seul théoricien de la traduction, à notre connaissance, qui s'est penché sur la question de la translittération, Duncan Hunter, présente dans un article très instructif en la matière, intitulé *Translation from Chinese : Coherence and the Reader*³¹⁵ :

*un texte chinois, traduit en anglais par trois personnes différentes, est analysé. La translittération complète du passage est présentée à la fin de l'article, entre l'original et les trois traductions anglaises*³¹⁶.

³¹³ John Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965.

³¹⁴ Ibid., pp. 70-71. L'exemple donné par Catford est celui de la traduction en français et en arabe de la phrase *This is the man I saw*. La traduction grammaticale en français serait: *Voici le man que j'ai see-é*; et la traduction lexicale: *This is the homme I voi-ed*.

³¹⁵ Duncan Hunter, *Translation from Chinese: Coherence and the Reader*, *Meta*, vol. 36, n° 4, p. 627-632.

³¹⁶ Rachel Bouvet, *Translittération et lecture : Le livre des jours de Taha Hussein, Protée*, vol. 25, n°3 (*Lecture, traduction, culture*), Hiver 1997-1998, p. 77.

2.1.2. Traduction du poème *Dédicace* :

Dédicace

Mes Murmures voyagent à travers le temps vers :

- * Celui qui m'apprit l'alphabet et la magie de la plume ;
- * Un compagnon de route qui partit sans retour ;
- * Trois germes que j'ai plantés :

Naoufal

Wadi'a

Nada

Qui s'épanouirent en faisant pousser
Sept gerbes vertes bien mûres ;

- * Tous ceux qui crurent en mes mots et me motivèrent,
tous mes ami.e.s aussi bien réels que virtuels ;
- * Tous ceux qui murmurèrent et ne purent jamais passer
aux aveux.

*Avec toutes mes Amours*³¹⁷

إهداء

همساتي مسافرة عبر الزمن :

- * إلى من علمني أبجدية الحرف وسحر القلم؛
- * إلى رفيق درب رحل ولم يعد؛
- * إلى ثلاث براعم زرعتها :

نوفل

واديعة

نادي

فترعرعت وأنبئت سبع سنبلات خض يانعات؛

- * إلى كل من آمن بحرفي وحفزي، صديقات
وأصدقاء، واقعيين كانوا أم افتراضيين؛
- * إلى كل من همس ولم يستطع البوح.

* محباتي *³¹⁶

Nous avons bien là un cas spécifique d'*hospitalité langagière*³¹⁸ où la langue cible (ici le français) réserve à l'expression émise dans la langue source (qui est l'arabe) un accueil des plus chaleureux, en la faisant résonner voire chanter de manière plus retentissante encore tout en en amplifiant l'écho et, partant, l'effet sur l'oreille enchantée du destinataire final de la dédicace, que nous considérons d'ores et déjà à propos de notre analyse comme étant un poème à part entière.

En effet, et en traduisant le plus littéralement possible, en suivant pas à pas, mot à mot, la trace du texte de départ, l'on est agréablement surpris par le résultat obtenu, notamment au niveau du rythme, des sonorités et des correspondances de la version traduite qui se trouvent beaucoup plus accentués que dans la version initiale. Et ce, nous tenons à insister là-dessus, dans l'absence de tout effort de notre part en tant que traducteur pour l'embellissement ou l'ornementation du texte de départ.

³¹⁷ Notre traduction.

³¹⁶ بخية حلمي، همسات معلقة إلى حبي، مقاربات للنش والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص. 5.

³¹⁸ Cf. p. 107 de la présente thèse.

2.1.2.1. Au niveau du rythme :

Force est de constater, à commencer par le titre même du poème (*Dé-di-ca-ce*), que le rythme de la version française est beaucoup plus accentué et particulièrement plus chantant que celui de la version arabe. Non que la langue arabe soit en elle-même moins rythmée et moins poétique que la langue française, mais cela n'est vrai que dans ce contexte bien précis, car en d'autres contextes, comme nous allons le voir d'ailleurs par la suite, la donne sera plutôt inversée et c'est au tour de la langue d'al-Jahiz de se révéler plus chantante encore et plus poétique que celle de Molière.

En avançant dans la lecture du poème, cette impression d'accentuation du rythme de la traduction par rapport à la version initiale se confirme de plus en plus puisque le premier vers si l'on puisse dire :

Mes murmures voyagent à travers le temps vers :

nous emporte dans le sillage d'un rythme accéléré qui part des syllabes fermées [my_Rmy_R]³¹⁹ pour monter avec les syllabes ouvertes [vwa] [ja] puis descendre avec la syllabe fermée [ʒ], avant de remonter de plus belle et progressivement avec les syllabes ouvertes [a] et [tra] puis très ouverte [v_{ER}], puis redescendre de nouveau avec la syllabe fermée [lə] pour s'élever encore une fois avec la syllabe ouverte [tã] puis très ouverte [v_{ER}].

Autant de mouvements croissants et décroissants qui s'enchaînent selon un rythme dynamique, et qui suggère bien à propos l'idée de voyage à travers le temps puisque la dédicace de notre poétesse s'étale sur quatre générations : son père, son époux, ses enfants et enfin ses petits-enfants. Aussi le rythme entre-t-il dans la production du sens puisqu'il s'inscrit dans le cadre de l'oralité qui est devenue, selon Henri Meschonnic, l'élément définitif et décisif des formes d'écriture les plus littéraires :

*La littérature est la réalisation maximale de l'oralité*³²⁰.

³¹⁹ Cf. Annexe n°2 : "Alphabet phonétique international : liste des symboles|BDL"
<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/22137/la-prononciation/notions-de-base-en-phonetique/les-symboles-de-lalphabet-phonetique-international>, consulté le 30/09/2023.

³²⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 117.

Intervient ensuite la cadence rythmique saccadée se rapportant à l'énumération des trois descendants de la poétesse :

Naoufal

نَوْفَل

Wadi'a

وَدِيعَةَ

Nada نَدَى

et ce juste après l'usage par celle-ci d'une expression métaphorique fortement imagée de la progéniture, qui consiste en l'assimilation du fait de la procréation à l'action de la semence, le tout avec une simplicité et une spontanéité qui font toute la grâce de ce poème savoureux :

Trois germes que j'ai plantés ثَلَاثَ بَرَاعِمَ زَرَعْتُهَا

En effet, et outre la cadence rythmique produite par l'alternance des éléments du triptyque, leur distribution sur l'espace de la page blanche, que nous avons laissée intacte et reproduite telle qu'elle figure dans la version initiale, en faisant figurer chacun de ces éléments sur une ligne à part, cette distribution suggère bien le procédé suivi dans la plantation en agriculture consistant à séparer les germes de semence les uns des autres. Et ce tout en ajoutant au plaisir de la lecture celui de la visualisation.

Aussi l'auteure, poussée par un souci d'expressivité dominant, recourt-elle à la symbolisation pour exprimer d'abord, pour son propre plaisir, puis pour les lecteurs que nous sommes, l'idée qu'elle se fait elle-même de sa propre progéniture. Procédé poétique, calligraphique si l'on puisse dire, emprunté par l'art scriptural qu'est l'écriture, et donc par la littérature à l'art pictural qu'est la peinture, où les formes et les couleurs viennent se substituer aux mots et, partant, au signe linguistique qui s'avère souvent insuffisant pour rendre compte de la réalité pensée et ressentie.

D'ailleurs la littérature et la peinture, qui peuvent être considérées comme *deux modes distincts de traduction des idées, des impressions et sentiments*, entretiennent entre elles des rapports très intenses de par leur objectif commun de représenter le réel. Elles ne diffèrent, en effet, que par le moyen qu'elles utilisent, à savoir le signe linguistique pour la littérature et le dessin (le signe pictural) pour la peinture. Dans le premier cas, la représentation demeure relative puisqu'elle se heurte à la problématique de l'arbitraire du signe linguistique ; alors que dans le deuxième, elle est directe et n'a besoin pour se manifester d'aucune autre médiation, ni de la traduction non plus d'ailleurs³²¹ :

³²¹ Nous reprenons l'intégralité de ce paragraphe de notre mémoire de Licence es-Lettres, réalisé sous le titre *Dualité Histoire/Roman dans Désert de Le Clézio* et soutenu en juin 1994 (UAE).

Si la peinture, écrit J. P. Guillermin, se distingue mal de son représenté, la littérature tend elle-même à se confondre avec la peinture assimilée à sa fonction représentative réaliste³²².

2.1.2.2. Au niveau des sonorités :

2.1.2.2.1. Harmonie, traduction et signification :

Comme nous venons de le voir pour le rythme, les sonorités composant l'harmonie et la musicalité du poème peuvent s'avérer elles aussi porteuses de sens dans la mesure où elles suggèrent, bien que subrepticement, l'idée que le poète souhaite exprimer soit par imitation de certains bruits, soit par l'expression même de certains sentiments, soit encore par leur beauté en soi, c'est-à-dire par le plaisir que leur prononciation procure :

L'harmonie, selon l'Abbé Condillac, imite certains bruits, exprime certains sentiments ou bien elle se borne à être seulement agréable³²³.

Il est vrai que le traducteur, au même titre que le poète d'ailleurs, fournit l'effort de travailler son texte, souvent de manière laborieuse, à l'instar de l'artisan absorbé à finaliser les détails de son œuvre, faisant et défaisant à la fois titres, vers et strophes, à la recherche d'un *langage divin* selon les termes du grand poète et philosophe Paul Valéry assimilant le poète à une *espèce singulière de traducteur* :

Le poète est une espèce singulière qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en « langage des dieux »³²⁴.

Un langage fait des mots, du rythme et de l'harmonie qui conviennent le plus aux images, aux sentiments et aux sensations dont il se sent traversé et qu'il voudrait partager avec autrui. Comme il lui arrive aussi de voir l'expression partir d'elle-même, dès le premier jet, dans la forme qui peut paraître la plus achevée possible n'ayant nullement besoin d'ajouts, d'arrangements ou de modifications supplémentaires : c'est le cas bien entendu de la muse ou de l'inspiration, mais c'est le cas également du traducteur littéraire distingué quand il se trouve devant un poème de bonne facture.

³²² Jean Paul Guillermin, *La description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*, Presses Universitaires du Septentrion, 1974, p. 167.

³²³ Abbé CONDILLAC, *Traité de l'art d'écrire*, suivi d'une dissertation sur *l'harmonie du style*, (1772), Orléans, éditions Le Pli, 2002, p. 17.

³²⁴ Paul Valéry, *Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris, 1967, p. 212.

2.1.2.2.2. Assonances et allitérations :

Les assonances et les allitérations, qui correspondent à ces répétitions des sons vocaliques et consonnantiques respectivement, entrent au niveau de la poétique dans la formation de ce qu'on appelle les *harmonies imitatives*, c'est-à-dire ces *phonèmes*³²⁵, ces signifiants d'une matière phonique donnée qui tout en renvoyant à des *signifiés* relevant du monde des sentiments et des sensations imitent ces derniers de manière à produire un effet extraordinaire, et ce souvent à l'insu du poète lui-même.

L'assertion suivante de Roman Jakobson prouve bien cette association entre les *répétitions sonores* des consonnes et des voyelles, d'une part, et la composante sémantique de ces *répétitions sonores*, d'autre part :

*Dans la poésie contemporaine, les consonnes sont l'objet d'une attention exceptionnelle. Souvent, l'étymologie poétique éclaire de telle sorte les répétitions sonores que la représentation sémantique principale se trouve liée aux complexes répétés de consonnes, alors que les voyelles distinctives deviennent comme une flexion au radical, introduisant une signification formelle, soit morphologique, soit flexionnelle, soit dérivée*³²⁶.

Aussi les assonances et les allitérations dont est parsemé le poème *Dédicace* concourent-elle à produire un effet sémantique qui vient souvent renforcer l'idée exprimée par la poétesse. Effet dont l'écho se trouve, comme par enchantement, nettement amplifié lors du passage de l'arabe au français, et ce tout en traduisant le plus littéralement possible sans le moindre effort de poétisation supplémentaire.

À commencer par le titre même du poème *Dédicace* qui n'est que le correspondant littéral du terme arabe "إهداء" [ih-da-ʔ]. Pourtant, la version traduite comprend une allitération fortement accentuée de la consonne /d/, portant sur les deux premiers phonèmes du mot [de-di], totalement absente dans la version initiale qui ne laisse percevoir qu'une assonance faiblement accentuée de la *hamza*³²⁷ [ih-da-ʔ].

³²⁵ Dans *Huit questions de poétique*, Roman Jakobson définit le terme *phonème* comme une *représentation acoustique capable de s'associer avec une représentation sémantique*. (Cf. Éditions du Seuil, 1977, p. 26).

³²⁶ Ibid.

³²⁷ La *hamza* (en arabe هَمْزَة) est un signe de l'alphabet arabe qui note le coup de glotte [ʔ]. Bien que ce phonème fonctionne en arabe comme une consonne à part entière, et qu'elle serve en particulier de consonne radicale à de nombreuses racines, la hamza n'est pas considérée comme une lettre de cet alphabet (Cf. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Hamza_\(lettre\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Hamza_(lettre)), consulté le 05/10/2023).

Le premier vers du poème :

Mes Murmures voyagent à travers le temps vers | هَمَسَاتِي مُسَافِرَةٌ عَبَنَ الزَّمَنَ

présente, à son tour et à lui seul, cinq allitérations fortement accentuées dont trois portent sur le couple de consonnes /m-R/ [me-myr-myr] et les deux autres sur le couple de consonnes /v-R/ [tra-ver-ver]. Ce qui attribue à ce vers de la version traduite en français, en toute littéralité d'ailleurs, une musicalité assez perceptible tout en rendant assez fidèlement l'idée de chuchotement voulue par la poétesse. Tandis que le premier vers de la version initiale ne compte, quant à lui, qu'une faible allitération portant sur le couple de consonnes /m-s/ [ha-ma-sa-ti-mo-sa-fi-ra].

Cette tendance de domination de la musicalité ressentie au premier vers dans la version traduite, presque inexistante dans la version originelle du poème, se poursuit de plus belle dans le second vers avec, notamment, la multiplicité des assonances :

À celui qui m'apprit l'alphabet et la magie de la plume | إِلَى مَنْ عَلَّمَنِي الْأَبْجَدِيَّةَ الْحَرْفِ وَسِحْرِ الْقَلَمِ

En effet, ce vers qui en compte au moins quatre ([lwi-ki-map-ri-la-ma-3i]) au niveau de la seule voyelle /i/³²⁸, dont le son associé à la première lettre dans les notes musicales reflète, selon le compositeur Marc-Antoine Charpentier (1635-1704), dans son *Règles de composition* (1960), des sentiments et des états-d'âme des plus raffinés :

Mi mineur : efféminé, amoureux et plaintif ;

Si bémol majeur : magnifique et joyeux ;

Si mineur : solitaire et mélancolique³²⁹.

Il en va de même pour presque tout le recueil et non pas uniquement pour le poème *Dédicace*, déjà magnifique au départ, et dont la traduction est venue *bien heureusement* ajouter à cette magnificence en acuité, en douceur et surtout en harmonie.

³²⁸ Le phonème ou le son /i/ représente l'aigu, la note de musique la plus proche de l'âme humaine, car qu'est-ce qu'un son sinon une sensation auditive produite sur l'organe de l'ouïe par la vibration périodique ou quasi périodique d'une onde matérielle propagée dans un milieu élastique, en particulier dans l'air. (Cf. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Symbolisme_des_sons, consulté le 06/10/2023).

³²⁹ <https://emc.elte.hu/~pinter/szoveg/regles%20de%20composition.charpentier.pdf>, consulté le 06/10/23.

D'autant plus que nous tenons à insister, ici précisément, sur le fait qu'indépendamment de l'effort fourni par le traducteur dans la *réinvention* du poème à traduire, l'*hospitalité langagière* réservée par la langue d'*accueil* à l'expression formulée dans la langue de départ, est pour beaucoup dans cette sorte de perfectionnement du texte initial qui fait que le texte d'arrivée soit plus réussi poétiquement et sonne beaucoup mieux musicalement que celui de départ, ne serait-ce que partiellement.

En atteste, au niveau du poème *Dédicace* de Najia Hilmi, avec on ne peut plus de clarté, la traduction des deux termes de langue arabe "بَرَاعِم" [bara:‘εm] et "سُبُلَات" [synbola:t], rendus dans la langue de Molière par *Germes* et *Gerbes*, respectivement. En effet, et bien que ces deux termes soient traduits le plus littéralement du monde, le résultat obtenu en matière de versification prête vraiment à l'étonnement puisque nous sommes agréablement surpris de nous trouver face à deux quasi homonymes homophones et homographes, à la fois, ne différenciant que par la troisième lettre de chacun d'eux : la lettre *m* pour le terme *Germe* et la lettre *b* pour le terme *Gerbe*. D'autant plus que les termes initiaux, formulés en langue arabe "بَرَاعِم" et "سُبُلَات", ne présentent pas de grande similitude entre eux comme nous venons de le voir pour la version française, en dehors bien-sûr du retour de la lettre "ب" [b] et de l'aleph "ا".

2.1.3. Traduction partielle du poème *Présent*³³⁰ :

Par ailleurs, et pour témoigner de la réversibilité de la situation, nous proposons de reproduire ici la première strophe du poème *Présent*, où la poéticité et surtout la musicalité de la langue arabe l'emporte, cette fois, et paraît dépasser de loin celles de la langue française, que ce soit en matière de rythme, de sonorités ou du lexique utilisé par la poétesse :

<p>Présent</p> <p>Il m'offrit un collier de perles Incrusté des plus bels mots, Que jamais je n'eus cru capable De m'embellir, à cet âge, cou et murmures³³².</p>	<p style="text-align: center;">هَدِيَّة</p> <p>وأهداني من اللؤلؤ عقداً مُرَصَّعاً بأحلى الكلمات، ما ظننتُ بعد أن أبلتُ عمراً يُزِينُ جِيدِي وَهَمَسَاتِي³³¹.</p>
--	--

³³⁰ La traduction intégrale de ce poème, comme celle d'ailleurs des poèmes que nous faisons figurer à l'occasion de notre analyse partiellement aux pages suivantes, figure à l'annexe n°6.

³³² Notre traduction. .85 .ص. 2018، فاس، مقاربات للنش والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص. 85.

³³¹ نجية حلمي، همسات معالقة إلى حين، مقاربات للنش والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص. 85.

D'entrée de jeu, les deux premiers vers annoncent un élan de chant exprimé par un rythme crescendo, particulièrement dynamique, montant puis descendant puis remontant :

[wa-ah-da[↑]-ni[↓]-mi-na-lo[↑]-loï[↑]-‘ikdan[↑]] وأهداني من اللؤلؤ عقداً
 [mo-r³³³a-ssa-‘an[↑]-bi[↓]-ahla[↑]-lka-li[↓]-ma[↑]ti[↓]] مُصَعَّباً بِأَحْلَى الْكَلِمَاتِ

imitant, ainsi, l'expression de la joie ou plutôt de l'euphorie qui accompagne souvent la réception de cadeaux, plus particulièrement encore pour le genre féminin, comme c'est justement le cas ici.

Les voyelles, presque toutes ouvertes, associées aux nombreuses assonances portant sur la voyelle [a], soutiennent continûment l'élévation de la cadence rythmique de la version arabe initiale qui demeure beaucoup plus musicale et plus chantante que la version française. En effet, presque toutes les rimes de celle-ci sont muettes et la plupart des syllabes fermées :

Il m'offrit un collier de perles [il[↓]-mof-ri[↑]-ê-kol-je-də[↓]-pɛRl]

2.1.4. Extrait du poème *Rendez-vous* :

Le quatrain suivant, extrait du poème *Rendez-vous* nous offre à son tour un de ces cas particuliers d'*hospitalité langagière* où la traduction la plus littérale possible du texte initial arabe, ponctuation comprise, débouche sur un texte français des plus réussis, beaucoup plus supérieur aussi bien en poéticité qu'en musicalité que le poème de départ dont il a été inspiré :

Le parcourir est mon destin	قَدَّرِي أَنْ أَمْشِيهِ
Sans identité,	دُونَ هَوِيَّةٍ،
Sans aucune idée,	دُونَ مَعْرِفَةٍ
T'atteindrai-je à sa fin !? ³³⁵	هَلْ أَصِلُ إِلَيْكَ فِي مُنْتَهَاهُ؟ ³³⁴

Considérons un peu ce résultat étonnant, non seulement au niveau du rythme mais surtout à celui de la versification puisque nous avons deux rimes embrassées en [ɛ] (destin/fin) qui viennent encadrer les deux rimes plates en [e] (identité/idée).

³³³ Il y a lieu de signaler la concomitance, à ce niveau, de la transcription phonétique avec la translittération de la lettre "ر" de l'alphabet arabe qui se transcrit "R" mais se translittère "r".

³³⁵ Notre traduction. 37-26. ص. 2018، فاس، مقاربات للنش والصناعات الثقافية، 334 جنية حلمي، ميسات معلّقة إلى حنين، مقاربات للنش والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص. 27-26.

2.1.5. Traduction partielle du poème *Aylan* :

Aylan est le prénom de l'enfant syrien de trois ans à peine, craché mort noyé par la Mer à la suite du naufrage, près des côtes turques, d'une embarcation de migrants pour la plupart des syriens fuyant la folie meurtrière d'un régime impitoyablement criminel, obstiné à se maintenir au pouvoir au prix de l'extermination et du déplacement de tout un peuple.

La photo ci-dessous, qui avait fait alors le tour du monde en quelques clics avec autant de compassion, d'indignation, de bonnes intentions que de desseins lucratifs et de penchants cupides - Marketing oblige ! -, ne pouvait laisser indifférente la poétesse Najia Hilmi dont la réaction fut spontanément exprimée par ce poème extraordinaire, qui laisse transparaître le lyrisme poignant inspiré de l'impact de cette catastrophe humaine, largement amplifié et personnifié par cette image parlante et sinistre à la fois, sur l'âme sensible de la poétesse.



Aylan Kurdi ³³⁶

Aylan

إيلان

Si j'étais Mer

لو كُنتُ بَحْرًا

Je ne t'aurais point craché !

مَا كُنتُ لَفْظُنْكَ !

Je t'aurais conservé dans mes entrailles

كُنتُ أَبْقَيْتُكَ فِي أَحْشَائِي

Entre mes coquilles

بَيْنَ صَدَقَاتِي

Joyau parmi mes bijoux ! ³³⁸

ذُرَّةٌ مِنْ ذُرَيْرِي! ³³⁷

³³⁶ Photo publiée par L'Express le 03/09/2015 (AFP PHOTO/DOGAN NEWS AGENCY).

³³⁷ نجية حلمي، همساتٌ معلقة، إلى حزين، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص. 37.

³³⁸ Notre traduction.

D'où la naissance de ce poème, sorti du tréfonds de la poétesse endolorie dont l'instinct maternel se manifeste dans toute sa force et sa noblesse venant ainsi se substituer, voire surpasser la Mer en matière de tendresse, de pouvoir de protection et de grandeur. Sa douleur et son indignation ajoutent encore à l'acuité, comme à l'amertume d'ailleurs, de son expression et ses mots paraissent être lancés telles des boules de canon en direction de tous ceux qui se trouvent derrière ce malheur humain.

D'autant plus que nous avons là, bel et bien, un de ces cas où l'expression traduite trouve dans la langue cible une résonance et une profondeur, voire une adéquation avec le contenu signifié, beaucoup plus accrues que dans la langue source, tout en attestant à la langue française ici – exactement comme à la langue arabe ailleurs - une pertinence expressive à peine croyable.

En effet, le mot *mer* qui est la traduction littérale du mot arabe "بحر" [baħr] acquiert ici, grâce à son homophonie avec le mot mère (maman) une charge sémantique bien particulière faisant jouir ainsi la poétesse du plaisir du sentiment maternel vis-à-vis de l'enfant Aylan.

Au niveau du roman

Je m'adore

"أَعْشَقْتَنِي"

Nous avons jugé utile, avant de procéder à l'analyse proprement dite du corpus se rapportant à la traduction du roman *Je m'adore*, d'apporter ici quelques précisions quant à la particularité de cette œuvre distinguée, aux circonstances ayant accompagnées sa traduction ainsi qu'à l'engouement que nous éprouvions à son égard.

Car quand on se trouve devant une œuvre littéraire qui nous plaît tant et nous tient tellement à cœur, la première sensation ou plutôt le premier regret qui nous effleure l'âme et l'esprit c'est de ne pas en avoir été l'auteur. Et comme cette possibilité ne nous est plus offerte parce que quelqu'un d'autre nous a devancés, il ne nous reste plus que la perspective de traduire cette œuvre, si jamais nous nous maîtrisons assez la langue dans laquelle elle a été écrite ainsi que celle vers laquelle nous nous sentons vraiment en mesure de la traduire.

Si tel n'est pas le cas, ce choc d'émerveillement vis-à-vis de l'œuvre appréciée servirait sûrement de source d'inspiration pour les esprits doués dans leurs projets d'écriture d'œuvres nouvelles, abstraction faite de la nature de la langue de lecture et d'écriture : maternelle ou étrangère. Il serait utile de rappeler, à ce propos, le procédé dont usait Jorge Luis Borges quand il ne traduisait par l'œuvre l'ayant charmé : il intégrait des extraits entiers de celle-ci dans sa propre production poussant à l'extrême le principe d'intertextualité et se souciant nullement des reproches de plagiat que l'on adressait à son encontre.

Cela a un nom et ça s'appelle la contagion littéraire, et c'est là également et justement où réside la source de toute intertextualité translinguistique. En témoigne l'aveu, maintes fois réitéré, de Naguib Mahfouz :

*qu'il ne se serait pas lancé dans sa vaste entreprise d'écriture, véritable fresque de la société urbaine égyptienne, s'il n'avait pas été un fervent lecteur de toutes les œuvres romanesques du XIX^e siècle occidental.*³³⁹

³³⁹ Cité par Philippe Cardinal dans *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p. 63.

Le cas de Naguib Mahfouz est édifiant dans la mesure où il élucide cette interaction inter linguistique qui fait que lors de la lecture des œuvres écrites dans une langue étrangère, le lecteur mémorise non seulement les mots, les faits et les schémas narratifs, mais aussi le style et le mode d'écriture en général de cette langue de sorte que quand il lui arrive d'écrire de nouvelles œuvres dans sa langue maternelle, son écriture se trouve consciemment et visiblement empreinte de l'aura de la langue de ses lectures et ne pose, donc, pas de problème majeurs au public occidental, ni aux traducteurs d'ailleurs. C'est de ce phénomène-là que le traducteur Philippe Cardinal tente de rendre compte dans ces lignes en parlant du processus de traduction :

*Le processus de transposition, de traduction est là tout à fait conscient, dans son cas (Naguib Mahfouz), comme dans d'autres aussi. Et l'accès à ces œuvres, par un public occidental, ne présente pas de difficultés majeures, non plus que celles-ci n'en posent à leurs traducteurs.*³⁴⁰

Si nous avons choisi, exprès, d'entamer ce chapitre consacrée, en principe, à l'analyse de notre traduction par une si longue introduction, c'est dans le dessein de relater les circonstances ayant présidées au choix de traduire cette œuvre précisément, et qui ont beaucoup à voir avec le vif du sujet de notre thèse : la traduction littéraire en tant que création et source d'inspiration.

En fait, quand nous avons lu le roman *Je m'adore* pour la première fois en 2012, nous avons été tellement épris par son style d'écriture comme par son contenu narratif que nous nous sentions habités par l'âme de cette œuvre, dont nous ne faisons qu'en parler tout le temps avec tout le monde. Ce qui nous avait le plus impressionné, à l'époque, c'était surtout cette audace toute nouvelle de la part d'une auteure arabe d'aborder, à la fois élégamment et courageusement, des sujets considérés jusqu'alors comme des plus tabous au sein de la société arabe, en l'occurrence la trilogie Pouvoir-Sexe-Religion.

³⁴⁰ Ibid.

Bref, cela ressemblait beaucoup à une redécouverte de la littérature, et nous nous étions ainsi trouvés dans un état moral et intellectuel très analogue à l'émerveillement que nous avons éprouvé pour la chose littéraire en tant qu'étudiant des Lettres françaises à la fac aux débuts des années 80 du siècle dernier, notamment avec la découverte du Maestro de la littérature latino-américaine Gabriel García Márquez. Ceci dit, nous pensons à l'instar de Valery Larbaud qu'un tel engouement de la part du traducteur pour l'œuvre source constitue, en traduction littéraire, l'une des conditions essentielles pour la réussite de l'ouvrage :

*Nous penserons toujours qu'une traduction dont l'auteur commence par nous dire, dans sa préface, qu'il l'a faite parce que l'original lui a plu, a quelque chance d'être bonne.*³⁴¹

C'est pourquoi nous nous sommes beaucoup enthousiasmés pour la traduction de ce roman dès que l'occasion se présenta. Mais quand nous avons entrepris effectivement la tâche de la traduction, nous nous sommes progressivement confrontés aux difficultés, aux embûches et parfois à ces blocages générés par cette impression insupportable que nous sommes face à une expression, à une phrase ou à un passage intraduisibles. Toutefois, l'enthousiasme dont nous fûmes animés ainsi que les incessants encouragements de l'auteure elle-même, que nous consultions chaque fois que nous nous sentîmes bloqués, nous eurent beaucoup aidé à dépasser les moments vraiment difficiles vécus au cours de cette traduction.

Pour en venir à l'analyse de la traduction de notre corpus, signalons de prime à bord que la démarche que nous avons empruntée dans notre traduction est une démarche où cohabitent le littéral et le littéraire de manière totalement spontanée. En d'autres termes, nous avons tenté dès le départ de traduire en suivant autant que possible la littéralité du texte original inscrite au sein même de sa linéarité, à cette différence près que le texte original arabe se lit de droite à gauche, alors que la traduction en français se fait de gauche à droite. Seulement, là où la littéralité posait problème ou conduisait à un non-sens voire à une aberration, il nous fallait absolument recourir à la littérarité dans le but de maintenir l'équilibre de la texture de l'écrit en chantier.

³⁴¹ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 64.

Nous étions donc à une distance à la fois minimale et maximale du texte original, selon que nous traduisions de manière littérale (mot-à-mot) ou littéraire (poétique). C'est justement cet écart entre la traduction littérale et littéraire que le traducteur Albert Bensoussan tente de mettre en relief dans les termes suivants :

*Toute traduction pose le problème de l'écart entre le littéral et le littéraire. Entre le respect –fallacieux- de la lettre et la transposition – traduisante/trahissante. Entre le trop près du texte et le trop loin.*³⁴²

Aussi l'analyse du corpus se rapportant à la traduction du roman *Je m'adore* se répartit-elle sur les deux plans terminologique et créatif. Le premier se subdivisant en deux sections traitant de la technologie et de l'impudique ; le second traite, quant à lui, de la création en traduction à travers deux aspects étroitement liés au fait *du traduire*, en l'occurrence la transposition métaphorique et la propension au plagiat.

2.2. Sur le plan terminologique :

Abstraction faite du style littéraire très recherché d'ailleurs de l'œuvre initiale, qui constitue un véritable stimulus pour la création via la traduction plutôt qu'une résistance, nous étions en présence d'un lexique inaccoutumé relevant tantôt de la technologie dans son rapport à la science-fiction, tantôt d'une tendance licencieuse faisant appel à un vocabulaire effronté voire impudique, tantôt encore d'un spiritualisme des plus purs. Étrange amalgame qui fait toute l'originalité de cette œuvre inouïe !!!

2.2.1. Lexique relevant de la technologie :

S'agissant d'un roman de science-fiction, il est tout à fait naturel d'y rencontrer des mots et des expressions qui relèvent de la technologie, étant donné que cette dernière a été derrière l'existence voire la naissance de la science-fiction dans toutes ses formes. Car, comme nous l'avons souligné précédemment, les nouvelles inventions de la technologie telles celle du télescope et du microscope avaient joué un rôle de premier ordre dans l'apparition de la science-fiction et l'ouverture de nouvelles perspectives à l'esprit et à l'imaginaire humain.

³⁴² Albert Bensoussan, *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p. 76.

Et bien que l'auteure n'ait apparemment emprunté la voie de la science-fiction que pour créer un sentiment de dépaysement chez le lecteur, dans le but d'échapper à la censure tout en faisant passer son triple message au sein d'un environnement socio-politico-religieux profondément marqué par le machisme, le despotisme et le conservatisme, il n'en demeure pas moins que la traduction de ces expressions relevant du domaine de la technologie nous a posé problème. Nous en proposons les exemples suivants ainsi que les commentaires correspondants respectivement :

Exemple 1 :

J'apprenais par cœur les détails de mon uniforme militaire antiradiations universelles beaucoup plus que les détails de mon visage et ses traits.

لقد بتُ أحفظ تفاصيل بزّي العسكريّة الواقية من الإشعاعات الكونية والإشعاعات الحرّية المعادية أكشّ مما أحفظ من تفاصيل وجهي وقسماته.

Commentaire

L'expression *mon uniforme militaire antiradiations universelles* est bien la traduction littérale du segment "بزّي العسكريّة الواقية من الإشعاعات الكونية". Malgré l'étrangeté relative de la formule par rapport à la langue française, elle y demeure néanmoins acceptable et insérable. Cependant, il a fallu éviter la redondance du segment coordonné "والإشعاعات الحرّية المعادية" qui, en fait, n'ajoute rien au premier segment, et dont la suppression est de nature à esquiver une répétition inutile et à préserver par là même un style littéraire soutenu. La traduction de cette phrase constitue donc le meilleur exemple de cohabitation entre littéralité et littéarité.

Exemple 2 :

Le voici qui a donné son accord pour l'opération via une signature électronique, qui lui est attribuée par l'organisation de l'Etat militaire et judiciaire, et confirmée par son code personnel secret.

وها قد أعطى موافقته على إجراء العمليّة عبر توقيع إلكترونيّ معنمد له في منظومة الدفلة العسكريّة والقضائيّة مشفوعاً بأرقامه السريّة الخاصّة.

Commentaire

Là aussi nous sommes restés collés au texte source, et nous avons même conservé et traduit littéralement le terme "منظومة" par *organisation* en dépit de sa superfluité, étant donné que la notion de l'Etat désigne implicitement un ordre organisé. Néanmoins, quand nous avons affaire au terme "مشفوعاً", et malgré nos recherches dans plusieurs dictionnaires, nous n'avons pas pu déceler un sens qui convient au contexte en question, et qui dégage une certaine idée d'appui et de renforcement, d'où l'adoption du terme *confirmée* que nous avons jugé idoine.

Exemple 3 :

Ces médias qui se sont déjà mis à la tâche en commençant à diffuser en continu les nouvelles sur leurs chaînes audiovisuelles à une vitesse qui devance celle de la lumière, pour pouvoir transmettre l'information à tous les coins de l'univers à travers des messages dans toutes les langues destinés à tous les habitants de l'univers, qu'ils soient connus ou inconnus, proches ou lointains, ...

[...] وباتت تبث الأخبار على التوالي عبر فضائها المرئية والمسموعة والسابقة لسرعة الضوء كي ترسل الخبر إلى شتى أنحاء الكون عبر رسائل باللغات كلها لكل سكان الكون المعرفين والمجهولين القريبين والموغلين في البعد حيث لا أمل في النواصل معهم بأي شكل من الأشكال إلا بالنقاط البث العشوائي الموجّه إليهم.

Commentaire

En fait, ce segment est doublement illustratif car il s'insère aussi bien dans le plan du lexique relevant de la technologie que dans celui de la phraséologie, que nous aurons l'occasion de traiter ultérieurement. Signalons, au passage, que la longueur de la phrase figure parmi les principaux traits distinctifs entre l'arabe, qui tolère sans problème les phrases longues voire très longues (à la proustienne), et le français qui s'accommode plutôt des phrases courtes. D'où les pointillés au milieu des deux crochets que nous avons placés au début de la version arabe de l'exemple ci-dessus pour indiquer, justement, que la phrase a été coupée à cet endroit, alors que la version française commence par une nouvelle phrase.

Quant à la traduction du segment en question, elle représente un cas extrême de traduction littéraire qui a fait subir à l'original toute une série de changements assez remarquables d'ailleurs, sans pour autant abandonner la littéralité. À commencer par la césure de la phrase de l'original, trop longue pour être transposable telle quelle dans le système linguistique français, en passant par la libre traduction du verbe d'état "باتت" qui, bien qu'il signifie d'ordinaire un changement d'un état vers un autre, a été traduit ici avec cette nuance d'antériorité exprimée par le terme *déjà* suivi de l'expression *mis à la tâche* qui est tout à fait permise par le contexte de l'original et ne présente aucunement une sur traduction, pour parvenir enfin à la fin de la phrase où le segment

حيث لا أمل في النواصل معهم بأي شكل من الأشكال إلا بالتقاط البث العشوائي الموجّه إليهم

a bel et bien été supprimé suivant la technique d'évitement et remplacé par les trois points de suspension, et ce dans le but d'éviter la redondance. Il y a lieu de signaler, à cet effet, qu'il s'agit d'un cas un peu à part, car la langue arabe est généralement beaucoup plus implicite que la langue française. Cela pourrait néanmoins être justifié par le recours de l'auteure à davantage de détails dont la transposition n'est pas nécessaire.

2.2.2. Lexique relevant de l'impudique :

À vrai dire, le lecteur du roman *Je m'adore* dans sa version originale arabe pourrait être imprévisiblement surpris, voire choqué par le contenu sexuel très osé de certains passages du roman, où la romancière a cherché délibérément à ne rien taire du tabou du sexe, de mise encore dans les sociétés arabes hormis quelques rares exceptions.

Cela pourrait relever de la revendication du libéralisme de sa part au même titre que de sa volonté d'aller au-delà de la répartition traditionnelle des rôles entre la femme et l'homme, dans des sociétés profondément marquées par le machisme. D'où le ton ironique et parfois provocateur qui prévaut dans certains de ces passages tellement dénués de pudeur que l'on a du mal à croire qu'ils émanent de la plume d'une femme. Nous en reproduisons quelques-uns ci-contre en même temps que leur commentaire.

Exemple 1 :

Le premier mouvement de ses mains s'est glissé à son insu vers son pénis glorieux. En fait, il avait autrefois l'habitude de le caresser chaque nuit qu'il se trouvait seul et nu dans son lit douillet, surtout quand s'absentait son épouse à cause de ses nombreuses gardes nocturnes qu'exige son travail à l'institut stratégique des épidémies universelles et des catastrophes naturelles. Il ne sait pas pourquoi cette caresse, dont il a pris l'habitude depuis son enfance, le rend heureux.

أول حركة ليديه سرحت دون وعي منه إلى قضيبه المجيد ؛ فقد اعتاد في الماضي على أن يداعبه في كل ليلة مستغلاً عراءه في سريره الدافئ لاسيما إن كانت زوجته غائبة في مناوباتها الليلية الكثيرة في عملها في المعهد الاستراتيجي للأوبئة الكويتية والكوارث الطبيعية، لا يعرف لماذا تسعد هذه المداعبة التي ألفها منذ أن كان صغيراً.

Commentaire

Invraisemblablement, il s'agit là des rares passages où la traduction littérale rend parfaitement compte du contenu littéraire du texte original, sans qu'il ait besoin d'opérer de changements d'envergure comme c'était le cas du dernier exemple. En effet, le style y est tellement limpide qu'il se laisse traduire sans la moindre résistance, et même le groupe de termes qui relèvent du lexique de la technologie,

المعهد الاستراتيجي للأوبئة الكويتية والكوارث الطبيعية،

qui est de nature à poser problème ne présente ici aucune difficulté puisqu'il est transposé de manière littérale en

*l'institut stratégique des épidémies universelles
et des catastrophes naturelles.*

Par ailleurs, le contenu lascif de ce passage nous amène à établir le parallèle avec le roman *Madame Bovary*, où Flaubert décrivait à son tour en détails et en profondeur la féminité de son héroïne, à telle enseigne que le lecteur se surprend en train de se demander comment l'auteur a-t-il pu être au courant de tels détails. Au moins dans le cas de Flaubert le semblant de réponse réside dans son fameux *Madame Bovary c'est moi!*

Exemple 2 :

Il exposa son corps avec des regards à la fois curieux et indignés, et ne se soucia guère de sa nudité devant les yeux des dizaines de médecins, des infirmières ou des écrans de surveillance fixés à tous les angles de vue. De même qu'il ne se soucia point de la découverte en publique de ses organes en les touchant profondément, et n'eut aucunement honte de palper avec effroi et étonnement les ouvertures de son corps ou de se rabaisser et de retourner son corps dans tous les sens. En fait, ce n'est pas son corps qu'il expose là, ni ses organes qu'il méprise, et encore moins - et de quelque manière que ce soit- son être qu'il dénude.

استعرض جسده بنظرات فضولية مستشكرة، لم يأبه بانصابه عارياً أمام عيون عشرات من الأطباء الحاضرين والممرضات وشاشات المراقبة والرصد والتصوير، ولا أبه باكتشافه باللمس العميق لأعضائه، ولا خجل من تحسسه بدهشته مفاجئة لفجوات جسده والحناءاته وننواته وبروزاته؛ فهو يعرض جسداً ليس جسده، ويزدري أعضاء ليست أعضاء، ويعري ذاتاً لا تنطوي على ذاته بأي شكل من الأشكال.

Commentaire

Nous avons là une scène des plus représentatives de l'audace de cette auteure vivante, pourtant, dans une société plutôt conservatrice. Par ailleurs, il faut reconnaître que contrairement à l'idée que l'on pourrait se faire de la traduction de ce segment d'apparence facile et abordable, elle est en réalité des plus délicates. D'ailleurs, c'est chose courante dans le domaine de la traduction que de penser au départ que le texte à traduire est d'une facilité évidente, et de découvrir par la suite, après avoir mis la main à la patte, qu'il est parsemé d'embûches notamment la dernière phrase de cet extrait :

En fait, ce n'est pas son corps qu'il expose là, ni ses organes qu'il méprise, et encore moins -et de quelque manière que ce soit- son être qu'il dénude.

فهو يعرض جسداً ليس جسده، ويزدري أعضاء ليست أعضاء، ويعري ذاتاً لا تنطوي على ذاته بأي شكل من الأشكال.

Cela a un nom en arabe et ça s'appelle "الاستهْلُ الْمُمتنع" , oxymore qui risque de ne pas avoir d'équivalent en français à moins de le rendre avec toute une phrase pour pouvoir en appréhender le sens. Ce qui pousse, donc, le traducteur avéré à la recherche de la formule la plus idoine qui pourrait être, entre autres éventualités, *L'inabordable d'apparence facile.*

2.3. Sur le plan créatif :

Bien que cette section n'intervienne qu'en second lieu au niveau de notre analyse, elle requiert un intérêt bien particulier du fait qu'elle constitue une sorte de condensation de notre thèse dans son ensemble ne serait-ce que parce qu'elle traite de la démonstration de l'opération créative proprement dite en traduction.

Il est vrai que nous avons abordé l'aspect créatif de la traduction littéraire dès la première partie de notre travail, en envisageant cette dernière comme création artistique à part entière au même titre que l'*écriture* d'ailleurs. Cependant, ce n'est qu'en procédant à l'analyse proprement dite et, donc, à la démonstration de la composante créative sous-jacente au *fait du traduire* au niveau de notre traduction, que nous pourrons rendre compte concrètement de la portée créatrice de la traduction littéraire.

Aussi distinguons-nous, pour ce faire, deux niveaux d'intervention de la création en matière de traduction, à savoir le niveau de la translation métaphorique donnant souvent lieu à une métaphore d'arrivée plus imagée que la métaphore de départ, et celui où la traduction pourrait être considérée de par sa reprise du texte initial comme étant une certaine forme de plagiat.

2.3.1. Traduction et métaphore :

Traduction et métaphore sont intimement et intrinsèquement liées non seulement parce que celle-ci pourrait être l'objet de celle-là, mais parce qu'elles procèdent aussi selon le même mode d'actuation. En effet, toutes les deux consistent en un mouvement de déplacement soit d'un sens à l'autre (c'est le cas de la métaphore), soit d'une langue à l'autre (c'est bien le cas de la traduction).

D'autant plus que loin d'être un simple ornement langagier plus ou moins facultatif, la métaphore habite notre pensée et s'impose d'elle-même à notre esprit du fait qu'elle est essentiellement de nature mentale :

Les métaphores sont intimement liées au fonctionnement de notre esprit. Nous ne pouvons penser (en particulier les abstractions) sans métaphores ; même l'opposition entre fond et forme est elle-même de nature métaphorique³⁴³.

³⁴³ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980, p. 11.

Ceci dit, et vu que l'emploi de la métaphore constitue un écart par rapport à l'usage ordinaire du langage, et qu'elle est considérée comme une figure de style, sa traduction pourrait donc déboucher, comme nous l'avions bien postulé dans notre hypothèse de départ, sur une forme plus poétisée encore que celle du texte source attribuant ainsi à la version traduite une valeur littéraire supérieure à l'original.

Considérons un peu ce que dit à propos de la traduction de la métaphore le grand traducteur Gregory Rabassa, celui-là même dont Gabriel García Márquez reconnut le talent en assurant que sa traduction, dans la langue anglaise, de *Cent ans de solitude* fut beaucoup plus supérieure que la version espagnole originelle :

*Ce qu'on fait normalement, c'est choisir le mot ou la métaphore qu'on veut, souvent instinctivement, qui décrive ou transmette de la meilleure façon qui soit le sens qu'on désire communiquer. L'auteur fait son choix et l'écrit. Vient ensuite le traducteur qui doit faire alors un autre choix, mais dans une autre langue, à un autre niveau ...*³⁴⁴

Voici ci-contre le résultat de la traduction de quelques métaphores du roman *Je m'adore* qui témoigne bien de la supériorité de la version traduite par rapport à la version initiale :

Quand est-ce que tu reviens avec les saisons de la joie, de l'amour et de la récolte de la vérité qui navigue dans l'éternité?

منى تعود بمواسم الفرح والحب
وجني الحقيقة الساخنة في الأزل؟

[...] descendant du sommet de son orgueil, de son refus et de sa résistance après moult entêtements.

[...] تترجل عن صهوة كبرياتها ورفضها
وصمودها بعد طول عناد.

Mais c'est le destin qui nous a réunis là, sur deux lits, côte à côte, dans ce lieu horrible avec nos deux corps nus de tout sauf de cette attente coercitive, à la fois ironique et fiévreuse.

ولكنها الأقدار هي من جمعنا في هذا
المكان الرهيب متقابلين على سريرين
بخسدين عامرين إلا من انظار قدري
ساخر ومحموم.

[...] plantés là derrière les barrières de verre, l'observant jour et nuit sans fatigue ni ennui.

[...] منتمرسون بلا كلل أو ملل خلف
الحواجز الزجاجية يراقبون لهلها.

³⁴⁴ Gregory Rabassa, *No hay dos copos de nieve iguales. La traducción como metáfora, Vasos comunicantes*, n°3, Automne, 1994, p.56.

2.3.2. Le traducteur est-il un plagiaire ?

Nous avons choisi, exprès, de clôturer ce dernier chapitre de la présente thèse par l'évocation de cette interrogation, à la fois légitime et provocatrice, qui laisse supposer plusieurs réponses selon les différents points de vue possibles.

Nous adoptons, quant à nous, sans la moindre réticence celui de Jorge Luis Borges, ce géant de la littérature universelle duquel nous avons beaucoup appris à l'occasion de cette recherche et qui, comme nous l'avons bien souligné précédemment, n'hésite pas à déclarer tous azimuts qu'il est un copieur et un plagiaire :

*Je l'avoue : je me répète. Je le confirme : je plagie
[...] Il n'y a dorénavant plus d'idées originales.*³⁴⁵

Et c'est, sans doute, cette conscience que le savoir universel se transmet depuis la nuit des temps d'une race humaine à l'autre, de génération en génération, qui se trouve derrière l'ouverture de l'âme et de l'esprit de Borges sur tous les horizons et toutes les cultures.

À la question posée à Efraín Kristal³⁴⁶:

Outre le fait d'être des monuments de la littérature latino-américaine contemporains, quel autre trait partagent Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa?

celui-ci répondit :

*Celui de l'appropriation ! García Márquez n'a-t-il pas transformé le comté de Yoknapatawpha de Faulkner en Macondo et fait de la ligne du temps de Buddenbrooks de Thomas Mann la colonne vertébrale généalogique de la famille Buendía? La mort d'Artemio Cruz de Fuentes n'est-elle pas une reprise du Citizen Kane d'Orson Welles? Vargas Llosa n'a-t-il pas réécrit Joseph Conrad et Victor Hugo entre autres?*³⁴⁷

³⁴⁵ Cf. p. 157 de la présente thèse.

³⁴⁶ Détenteur d'un doctorat de Stanford, Efraín Kristal est spécialiste de la littérature hispano-américaine des XIX^e et XX^e siècles et de littérature comparée. Il a notamment publié plusieurs ouvrages sur Mario Vargas Llosa dont *Temptation of the Word* (1998) et divers articles sur J. L. Borges.

³⁴⁷ George Bastin, Compte rendu de [Kristal, Efraín. *Invisible. Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, xxii, 2002, 213p.] TTR, 15(1), 247-251. <https://doi.org/10.7202/006811ar>

Pour éviter de parler de copieurs et de plagiaires, considérons pour notre part que tout se ramène au phénomène de l'intertextualité qui se trouve, comme nous l'avons bien signalé à la deuxième partie de la présente thèse, à l'origine de la transmission du savoir dans sa globalité. Nous sommes allés alors jusqu'à envisager la traduction comme étant la forme la plus achevée du phénomène de l'intertextualité.

De même que la langue n'appartient à personne, il est difficile voire chimérique de s'entêter à s'attacher à la propriété privée d'une production personnelle en littérature, car dès le moment qu'une œuvre est publiée et lue, dans le dessein de son propre auteur d'être justement partagée avec autrui, elle cesse de facto de lui appartenir.

D'autant plus que les grands créateurs témoignent souvent de beaucoup d'indulgence pour le plagiat. Martha Graham expliquait à un journaliste qui l'interviewait :

*Écoutez, mon cher, nous sommes tous des voleurs. Mais au bout du compte nous serons seulement jugés sur ceci : qui avons-nous choisi de piller, et qu'en avons-nous fait*³⁴⁸.

Le poète, dramaturge et critique littéraire célèbre, Thomas Stearns Eliot, affirmait pour sa part à ce propos :

*Une des épreuves les plus révélatrices est la façon dont un poète emprunte. Les poètes débutants imitent, les poètes accomplis volent. Les mauvais poètes défigurent leurs emprunts, les bons poètes en font quelque chose de mieux, ou, au moins, quelque chose de différent*³⁴⁹.

Quant au rapport de la traduction au plagiat, le traducteur et traductologue Valery Larbaud considère qu'il existe en littérature un :

*instinct profond auquel répond la traduction, et qui fait, selon la valeur morale des individus, ou peut-être selon leur degré de puissance intellectuelle, les plagiaires ou les traducteurs*³⁵⁰.

et un peu plus loin dans le même ouvrage :

*Traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier. Or c'est à cela que nous tendons toujours, plagiaires que nous sommes tous à l'origine*³⁵¹.

³⁴⁸ <https://g.co/kgs/WpXeiA>, consulté le 23/10/2023 à 10 :13.

³⁴⁹ [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/T. S. Eliot](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot), consulté le 24/10/2023 à 16 :43.

³⁵⁰ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 123.

³⁵¹ Ibid., p. 124.

Conclusion

Parmi toutes les formes de traduction possibles, la traduction littéraire demeure bien la seule forme capable de fournir à l'arrivée, quand le génie de la langue se conjugue à celui du traducteur, un texte qui dépasse largement en création et en esthétique le texte de départ.

C'est du moins ce qui ressort de cette étude partie de l'hypothèse que l'écart linguistique, qui caractérise généralement le texte littéraire, pourrait bien déboucher lors de sa transposition d'une langue à l'autre sur une expression beaucoup plus raffinée et plus achevée que l'expression initiale.

En effet, si les langues comptent beaucoup de points communs entre elles qui atteignent leur point culminant dans ce qu'on appelle les universaux du langage, c'est-à-dire ces zones de similitudes où les formes associées aux significations demeurent invariables en dépit du changement de l'idiome, il n'en demeure pas moins que chaque langue a son génie propre et possède ses tours et ses détours qui la distinguent des autres langues.

L'hospitalité langagière, que nous avons suffisamment développée tout au long de notre travail, et qui consiste en cet accueil favorable voire généreux réservé par la langue cible à l'expression formulée dans la langue source, témoigne bien de la supériorité dans certains contextes précis de certaines langues par rapport aux autres, bien que la situation demeure réversible : une langue X pourrait bien être supérieure à une langue Y dans une situation contextuelle donnée, mais qu'elle pourrait lui être bien inférieure dans une autre situation.

Ceci dit, nous avons mis particulièrement l'accent sur la question de l'écriture que nous considérons comme une activité artistique à part entière, et ce dans le but de bien mettre en relief l'aspect créatif de la traduction.

D'autant plus que la trilogie Lecture-Écriture-Traduction, que nous avons développée dans le cadre du phénomène de l'intertextualité, constitue le moyen incontournable non seulement pour accéder au *Savoir* dans son universalité, mais aussi pour le transmettre dans les différentes langues du monde.

Car, en fin de compte, chaque langue représente une vision du monde bien à part et nul ne peut prétendre pouvoir accéder au savoir universel sans les maîtriser toutes à la fois, ce qui est sans doute impossible.

Le cas bien exceptionnel de Jorge Luis Borges élucide bien cette dimension translinguistique dans le paysage littéraire universel. Ce génie qui traduisit Oscar Wilde alors qu'il avait à peine dix ans, et après avoir lu *Les Mille et Une Nuits* dans plusieurs langues sans pour autant en être satisfait, avait décidé à quatre-vingt-six ans d'apprendre la langue arabe pour pouvoir en lire le texte directement dans l'original. Seulement, ironie du sort, c'est à cet âge-là qu'il nous quitta.

De même que le phénomène du bilinguisme dans toutes ses manifestations, de par son étroite relation avec la traduction qui se concrétise par ce va-et-vient incessant entre au moins deux langues, offre de véritables opportunités d'enrichissement de celles-ci, notamment en matière de création littéraire.

Le cas de Abdelkébir Khatibi est édifiant à cet égard et la profondeur de son chef-d'œuvre retentissant, qu'il eut le génie d'intituler *Amour bilingue*, ne pourrait réellement être sondée par aucune étude aussi minutieuse et aussi détaillée soit-elle.

Nous avons eu l'occasion, aussi bien lors de notre traduction du recueil *Murmures en suspens* et du roman *Je m'adore* que lors de l'analyse de notre corpus, de nous arrêter longuement sur des passages dont le résultat de la traduction prêtait vraiment à l'étonnement, tant l'expression traduite souvent le plus littéralement possible était plus réussie et surtout plus créative que dans la version initiale.

Pour n'en donner qu'un exemple qui condense en quelque sorte tout commentaire, nous renvoyons le lecteur à cette expression au conditionnel du poème *Aylan* où la poétesse Najia Hilmi, elle-même trois fois mère et sept fois grand-mère, regrette de ne pas être Mer pour pouvoir venir au secours à ce petit ange rejeté par les vagues, après avoir été chassé de son propre pays par la cruauté d'un régime sans nom :

SI J'ETAIS MER ... لَوْ كُنْتُ بَحْرًا

Bibliographie

Actes de colloques et séminaires :

Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1986), Actes Sud, 1987.

Actes du congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques,

CHEIKH-MOUSSA A., *Du poète débauché au grand classique : Abū Nuwās vu par quelques historiens arabo-musulmans*, In *La construction du grand auteur*. Actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Célèbres ou obscurs : hommes et femmes dans leurs territoires et leur histoire », Bordeaux, 2009, Paris : Editions du CTHS, 2011. pp. 84-92.

Ouvrages en langue arabe :

- سنة كامل شعلان، *أعشقتني*، دار النشر المعد، عمان، 2015، ط.3.
مجد الديدواوي، *منهاج المترجم بين الكتابة والإصطلاح والهواية والإحتراف*، المركز الثقافي العربي، 2005.
أبي الطيب المتنبي، *ديوان المتنبي*، فاروس للنشر والتوزيع، 2012.
عبد الفتاح كيليطو، *الأدب والغربة : دراسات بنيوية في الأدب العربي*، دار توبقال للنشر، الطبعة العاشرة، 2013.
الجاحظ، *كتاب الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات مصطفى الباي الحلبي، مصر، 1965، ط.2.
نجية حلمي، *همسات معلقة إلى حين*، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018.

Ouvrages en langue anglaise :

- ALDISS B. & WINGROVE D., *The History of Science Fiction*, House of Startus Ltd, 2001.
AUROUX S., *La raison, le langage et les normes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
BENGTSON J., *The Origin of Language. Tracing the Evolution of the Mother Tongue*, 1994.
CATFORD J., *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965.
DEWEY J., *Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning*, *Journal of Philosophy*, 1946.
GREENBERG J., *Language in the Americas*, 1987.
HUNTER D., *Translation from Chinese: Coherence and the Reader*, *Meta*, vol. 36, n° 4, p. 627-632.
KRISTAL E., *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, xxii, 2002.
LAKOFF G. & JOHNSON M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980.
MOSSOP B., *The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self Improvement*, 1983.
RABASSA G., *No hay dos copos de nieve iguales. La traducción como metáfora*, *Vasos comunicantes*, n° 3, otoño, 1994.
RUHLEN M., *On the Origin of Languages : Studies in Linguistic Taxonomy*, 1994.
VENUTI L., *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998.
The Translator's Invisibility. A History of Translation, London and New York, Routledge, coll. « *Translation Studies* », 1995.
WILSS W., *Perspectives and limitations of a dialectic framework for the teaching of translation*. In *Translation*, Richard W. Brislin (ed.), New York, 1976

Ouvrages en langue française :

- ADLER A., *Le sens de la vie , Etude de psychologie individuelle*, SHS Editions, 2023.
AL-' ASKARI A., *Kitāb al-sinā 'atayn*, éd. 'A.M. Al-Bağāwī & A.Ibrāhīm, 1952.
ARISTOTE, *Poétique*, trad. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Editions du Seuil, 1980.
AUROUX S., *La raison, le langage et les normes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953.
L'écriture et la différence, Editions du Seuil, 1967.
Le Plaisir du texte, Éditions du Seuil, 1973.
Pro-culture, n°12, Rabat, 1979.
Le bruissement de la langue, Éditions du Seuil, 1984.

- BAUDELAIRE C., in *Le Spleen de Paris*.
Correspondance, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BENABDELALI A., *De la traduction "bilingue"*, Éd. Toubkal, Collection *Connaissances philosophiques*, Casablanca, 2006, traduit de l'arabe par Kamal Toumi.
L'hospitalité de l'étranger, Éditions Toubkal, Collection *Connaissances philosophiques*, Casablanca, 2015, traduit de l'arabe par Kamal Toumi.
- BENJAMIN W., *La Tâche du traducteur*, in *Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. "Dossiers des Lettres Nouvelles", 1971.
Die Aufgabe des Übersetzers, Introduction à la traduction de Baudelaire, Tableaux Parisiens, Heidelberg, 1923.
- BENVENISTE E., *Problèmes de Linguistique générale*, II, 1980.
- BERNADET A. et PAYEN P., *Traduire, écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, Ens Editions, 2014. Voir Enrico Testa, *Introduction à giorgio Caproni*, Quaderno di traduzioni, turin, einaudi, 1998, p. xiii (traduction de Enrico Testa).
- BERMAN A., *La traduction de la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, 1999.
L'épreuve de l'étranger, Editions Gallimard, 1984.
- BLOCH-DANO E., *Madame Proust*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2004.
- BLOOMFELD L., *Langage*, Traduction française, Paris, éd. de Minuit, 1971.
- BOILEAU N., *L'Art poétique*, Chant I, vers 131 à 136, Paris, Imprimerie générale, 1872.
- BOPP F., *Le Système de conjugaison du sanscrit comparé avec celui des langues grecque, latine, persane et germanique*, 1816
- BORGES J. L., *Œuvres Complètes, tome I*, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris.
- *Les Mille et Une Nuits*, conférence donnée et éditée en 1977, in *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 et 1999.
- *La jouissance littéraire*, traduit de l'espagnol par Jean-Pierre Bernès, Paris *La Délirante*, 1991
- BOUVET R., *Translittération et lecture : Le livre des jours de Taha Hussein, Protée*, vol. 25, n° 3 (*Lecture, traduction, culture*), Hiver 1997-1998
CAILLE P-F, *Éditorial de la revue Babel*, n°4, 1966.
CLAUDEL P., *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, "Idées Gallimard", 1969.
- CAMUS A., *L'étranger*, Éditions Gallimard, Paris, 1942.
- CASSIN B., *La traduction comme œuvre d'art*. In : Barbara Cassin, dir. *Après Babel, traduire*. Marseille/Arles 2016 : Mucem/Actes Sud.
- CHANCEL J., *Jorge Luis Borges Radioscopie*, Paris, éditions du Roche, 1999.
- CHARAUDEAU P., *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- CHEVREL Y., D'HULST L. et LOMBEZ C., *L'histoire des traductions en langue françaises, XIX^e siècle, 1815-1914*, Éditions Verdier, 2011.
- CLAUDEL P., *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, "Idées Gallimard", 1969.
- COHEN J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- COMBE D., *La pensée et le style*, Paris, Editions Universitaires, coll. Langage, 1991.
- COURBOT C., *De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire*, Hypothèses 2000/1 (3).
- DE LA SIZERANNE R., *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.

- DELISLE J., *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, 1984, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DERRIDA J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
L'absence, Paris, Gallimard, 1983.
De la grammatologie, Éditions de Minuit, Coll. Tel Quel, Paris, 1967.
La déconstruction, Presses universitaires de France (PUF), 2008.
Exergue in Œuvres d'Abdelkebir Khatibi, Tome I. *Romans et récits*, Paris, La Différence, 2008.
- DE SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger, Paris-Lausanne, Payot, 1922.
- ECO U., *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- ELMANDJRA M., *La décolonisation culturelle: défi majeur du 21^{ème} siècle*, Éd. Walili, Marrakech, 1996.
- FEDIDA P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1983.
- FOLKART B., *Le conflit des énonciations*, "Univers des discours", Balzac, Québec, 1991.
- FREUD S., *Le Moïse de Michel-Ange*, Dans L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, 1985.
L'interprétation des rêves, chapitre V, *Le matériel et les sources du rêve*, paragraphe 4, à propos du rêve de la mort de personnes chères (passage sur Œdipe-Roi et Hamlet), Franz Deuticke, Vienne, 1900.
Totem et tabou, chapitre II, *Le tabou et l'ambivalence des sentiments* (dernière page du chapitre), Hugo Heller & Cie, Vienne, 1913.
- GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil (1991), 2004.
in Mimologiques, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
Palimpsestes : la littérature au second degré, Editions du Seuil, 1982.
- HAMERS J. F. et BLANC M., *Bilinguisme et bilinguisme*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1983.
- HARRIS B., *La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique*, Cahier de linguistique (2), 1973.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Paris, Edit. Minuit, 1963.
Aspects linguistiques de la traduction, publié en anglais dans R.A. Brower, édition : *On Translation*, Harvard University Press, 1959.
- KHATIBI A., *Nationalisme et internationalisme littéraires, Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, Paris, 1987.
La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé, Paris, Denoël, 1971.
Lettre ouverte à Jacques Derrida, Revue Europe, n°901, 2004, p.208. Dossier Derrida sous la direction d'É. Grossman.
Maghreb pluriel, Éditions Denoël, 1983.
Amour bilingue, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- KILITO A., *Celui qu'on cherche habite à côté, Dix Contes*, Éditions la Croisée des Chemins, Casa, 2018.
- KOLB P., *Proust et Ruskin : nouvelles perspectives*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1960
- LACAN J., *L'instance de la lettre*, in La Psychanalyse, n°3, PUF 1957.
- LAPLANTINE F., *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 2010.
- LARBAUD V., *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973.
- LEMONNIER L. *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire*. Dans *Le Moniteur Universel*, août 1856. Paris : Presses universitaires de France, 1928.
- LEVY M., *Enquête sur Edgar Allan Poe, poète américain*, 1964.
- LJUDSKANOV A., *Traduction humaine et traduction automatique*, fascicule 1, 1968.
- MACKAY W. F., *Bilinguisme et contact des langues*, Klincksieck, Paris, 1976.
- MANONNI O., *Psychologie de la colonisation*, Éditions du Seuil, 1950.
- MARTINET A., *Mémoires d'un linguiste*, Paris, Quai Voltaire – Edima, 1993.
La synchronie dynamique, La Linguistique, Paris, PUF, 1990

- MATTHIEUSSENT B., *Vengeance du Traducteur*, P.O.L éditeur, Paris, 2009.
- MEMMES A., *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, Paris, 1994.
- MEMMI A., *Portrait du colonisateur*, Gallimard, 1985.
Portrait du colonisé, Gallimard, 1985.
Portrait du décolonisé, Gallimard, 2004.
- MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999.
Traduire au XXIe siècle, Quaderns, 15, 2008.
- MONTEIL V-M, *Abû Nuwâs : le vin, le vent, la vie*, Poèmes traduits de l'arabe, Actes Sud-Leméac, 2009.
- MOUNIN G., *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, 1963.
- MUMFORD L., *Le Mythe de la Machine*, Fayard, 1974.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Hayes Barton Press, 2006.
- OLLIER C., *Marrakech Medine*, Éditions Flammarion, 1980.
- OSEKI-DEPRE I., *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
- PANCOL K., *Un homme à distance*, Éditions Albin Michel, Paris, 2002.
- PIERHAL A., *Qualité en matière de traduction*, Éditions Gallimard, 1977.
- PLATON, *Cratyle*, Paris, Flammarion, Edition Poche, 1999.
- POE E. A. *Du principe poétique*, (trad. de l'anglais par Félix), Derniers Contes, Albert Savine.
- PONGE F., *La fabrique du pré*, Genève, Skira, 1990.
- PROUST M., *Le Temps retrouvé*, in Proust, Marcel, *Œuvres complètes* (1913-1927), t. IV, Paris, Gallimard, 1989.
- RICŒUR P., *Le Juste 2*, Paris, éditions esprit, 2001, p. 135-136. Ce texte résulte d'une leçon d'ouverture des cours donnée en 1999 à la Faculté libre de théologie protestante de Paris.
- RIFFATERRE M., *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.
- ROBBE-GRILLET A., *Les Gommages*, Éditions de Minuit, 1953.
- RUSKIN J., *Sesame and Lilies*, traduit par Marcel Proust, Mercure de France, Paris, 1865.
La Bible d'Amiens, traduit par Marcel Proust, Mercure de France, Paris, 1884.
- SAÏD E., *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, 1980.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 1948.
Les mots, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1964.
- SEFRIQUI A., *La boîte à merveilles*, Éditions du Seuil, 1954.
- SEGAL H., *Délire et créativité*, Des Femmes, Paris, 1987.
- STEINER G., *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978.
- TADIE J.-Y., *Marcel Proust*, coll. Folio, Gallimard, 1996.
- TAHIRI M., *Je m'adore*, Traduction du roman « أعشقي », Éditions l'Harmattan, Paris, 2021.
- VALERY P., *Situation de Baudelaire*, in Variété, in Œuvres I, Paris, Gallimard, 1957, Coll. La Pléiade.
- VALSER M., *Écrire in La naissance du texte*, José Corti, 1989.
- VINAY J.P. et DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977.

Ouvrages en langue russe :

SHAKESPEARE W., *Gamlet*, Izbrannye perevody, Moskva, Raduga, 1985.

Ouvrages auxiliaires :

Dictionnaire de linguistique. *Trésor de la langue française*, article Zéro, tome 16, Paris, CNRS/Gallimard, 1994.
Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.

Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage.*

LE LAROUSSE

LE LITRE

ENCYCLOPEADIA UNIVERSALIS

Webographie

- [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Pierre de Rosette](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Rosette), page consultée le 08/4/2018)
- https://litterature.savoir.fr/science-fiction-genre-litteraire/#Les_precurseurs, consulté le 11/4/2018
- <https://traductionauto.files.wordpress.com/2012/03/sans-titre2.jpg>, page consultée le 15/5/2018
- <http://www.fabula.org/colloques/document1418.php>, page consultée le 01/06/2018.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Andre%C3%AF_Makine#cite_note-4, page consultée le 15/06/2018.
- <http://www.limbos.org/traverses/bianciotti.htm>, page consultée le 20/06/ 2018
- Jean Szlamowicz**, « L'écart et l'entre-deux : traduire la culture », *Sillages critiques* [En ligne], <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2314>, page consultée le 26/06/2018.
- <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/the-oxford-english-dictionary>, consulté le 15/09/2018.
- <https://www.google.com/search?client=avast-a-1&q=alfred+adler&oq=alfred+adler&aqs=avast..69i57j0l7.3753j0j1&ie=UTF-8>, consulté le 30/9/2019.
- <http://www.fabula.org/colloques/document1418.php>, consulté le 15/10/2019.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Andre%C3%AF_Makine#cite_note-4, consulté le 15/10/2019.
- <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/poesie>, consulté le 23/09/2020.
- https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_Parnasse/186075, consulté le 26/10/20.
- Paul-Antoine Colombani, *Qu'est-ce que la création?* Revue *Les chantiers de la création* <http://journals.openedition.org/lcc/4389>, consulté le 25/11/2020.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9sie_arabe, consulté le 15/12/2020.
- <https://www.espacefrancais.com/la-litterature-arabe/#gsc.tab=0>, consulté 02/01/2021.
- [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Adonis_\(po%C3%A8te\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Adonis_(po%C3%A8te)), consulté 12/03/2021.
- <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4225-A>, consulté le 12/03/2021.
- <https://xn--rpubliquesdeslettres-bzb.fr/adonis.php>, consulté le 15/03/2021.
- <https://diwandb.com/poem/%D9%87%D8%B0%D8%A7-%D9%87%D9%88-%D8%A7-%D8%B3%D9%85%D9%8A.html>, consulté le 18/03/2021.
- https://litterature.savoir.fr/science-fiction-genre-litteraire/Les_precurseurs, consulté le 11/5/2021.
- <http://books.openedition.org/pu/sl/1560>, Xavier Hanotte, *Création et traduction*, in Sophie Klimis, Isabelle Ost, Laurent Van Eynde, *Translatio in fabula : Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 273284, dernière consultation le 25 août 2022.
- <http://www.limbos.org/traverses/bianciotti.htm>, consulté le 13/09/2022.
- www.arlfb.be, Simon Leys, *L'expérience de la traduction littéraire : quelques observations* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992, consulté le 05/01/2023.
- www.legifrance.gouv.fr/afchCodeArticle.do;jsessionid=AA1067C6D10819A051BC51803946EF19.tpdila09v_2?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006278877&dateTexte=20170808&categorieLien=id#LEGIARTI000006278877, consulté le 12/01/2023.
- <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2314>, Jean Szlamowicz, *L'écart et l'entre-deux : traduire la culture*, Sillages critiques mis en ligne le 27/10/2011, consulté le 27/01/2023.
- <https://youtu.be/M5QD-32MCv4>, consulté le 11/02/2023.
- <https://doi.org/10.7202/012996ar>, Roux-Faucard, G. (2006). *Intertextualité et traduction*. Meta, 51(1), p. 99, consulté le 12/02/2023.
- [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Tel_Quel_\(revue\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Tel_Quel_(revue)), consulté le 19/02/2023.
- <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lecture>, consulté le 24/02/2023.

<https://www.geo.fr/histoire/mesopotamie-les-grandes-periodes-de-son-histoire-196460>, consulté le 01/03/2023.

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-259.htm>, consulté le 13/03/2023.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%AF%, consulté le 03/04/2023.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_de_la_sagesse, consulté le 15/05/2023.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/djahiz-gahiz/3-defense-et-illustration-d-une-culture/>, consulté le 15/05/2023.

<http://journals.openedition.org/babel/1408> ;, consulté le 23/05/2023.

<https://doi.org/10.4000/babel.1408>, consulté le 23/05/2023.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/djahiz-gahiz/3-defense-et-illustration-d-une-culture/>, consulté le 28/05/2023.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104870>, consulté le 01/06/2023.

<https://www.cairn.info/enfant-bilingue--9782738135209-page-21.htm>, consulté le 05/06/2023.

https://www.persee.fr/doc/AsPDF/hom_0439-4216_1964_num_4_2_366663.pdf, consulté le 05/06/2023.

<https://cte.univ-setif2.dz/moodle/mod/book/tool/print/index.php?id=14418&chapterid=3365>, consulté le 09/06/2023.

<https://www.cairn.info/revue-commentaire-2004-4-page-1099.htm>, consulté le 15/06/2023.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02289559>, Franck Laurent, *La question identitaire dans les «portraits» d'Albert Memmi*, Journées d'Études Nantes-Tunis, Mai 2010, Tunis : consulté le 18/07/2023.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Union_nationale_des_%C3%A9tudiants_du_Maroc, consulté le 27/7/2023

<https://albayane.press.ma/la-passion-dabdelkebir-pour-lecriture-est-restee-vivante-jusqua-ses-derniers-jours.html>, consulté le 25/07/2023.

<https://www.maajim.com/dictionary/>, consulté le 20/08/2023.

<https://mana.net/translator/>, consulté le 20/08/2023.

https://www.google.com/search?client=avast-a-1&q=A1+Aaraaf+de+Poe&oq=A1+Aaraaf+de+Poe&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCTU2MDcxajBqMagCALACAA&ie=UTF-8, consulté le 15/09/2023.

www.comptoir litteraire.com, *Les poèmes d'Edgar Allan Poe*, consulté le 15/09/2023.

https://www.electre.com/widgets/Interview%20Borges%201982f0140c70-f933-4c10-adb6-c1_1fcae3a7.pdf, consulté le 18/09/2023.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/translitt%C3%A9ration/79167>, consulté le 13/10/2023.

<https://www.contrl.fr/definition/translitt%C3%A9ration>, consulté le 05/11/2023.

<https://g.co/kgs/WpXeIA>, consulté le 23/11/2023.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot, consulté le 30/11/2023.

Annexes

Annexe n° 1

Système de translittération Arabica³⁵²

Le système de translittération de la revue *Arabica* est utilisé lorsque l'on recherche une translittération très stricte de l'arabe en caractères latins. Dans ce système, chaque consonne arabe correspond à une lettre latine éventuellement assortie de signes diacritiques (ṭ pour le ط, ġ pour le غ, etc.). La vocalisation est notée (a, i, u) selon des règles exposées en deuxième page. La graphie est privilégiée sur la prononciation, les lettres solaires sont donc transcrites sans assimilation.

‘	ع	ā	ا
ġ	غ	b	ب
f	ف	t	ت
q	ق	ṭ	ط
k	ك	ġ	ج
l	ل	ḥ	ح
m	م	ḫ	خ
n	ن	d	د
h	ه	ḏ	ذ
w	و	r	ر
y	ي	z	ز
ā	ى	s	س
’	ء	š	ش
a / at	ة	ṣ	ص
		ḏ	ظ
		ṭ	ط
		ẓ	ظ

Translittération des voyelles :

Longues :	ا ā	ي ī	و ū	
Brèves :	ا a	ي i	و u	
Diphthongues	اَي ay	اَو aw		
Tanwīn	ان an	ين in	ون un	(en exposant)

³⁵² https://www.inalco.fr/sites/default/files/asset/document/translitteration_arabica.pdf, consulté le 25/10/2023 à 18 :45.

Annexe n° 2

Alphabet Phonétique International

L'alphabet phonétique et signes utilisés dans la transcription (d'après le Petit Robert)

VOYELLES	
[i]	il [il], vie [vi], lyre [li:R]
[e]	blé [ble], jouer [ʒwe]
[ɛ]	lait [lɛ], jouet [ʒwɛ], mère [mɛ:R]
[a]	plat [pla], patte [pat]
[ɑ]	bas [ba], pâte [pa:t]
[ɔ]	mort [mɔ:R], donner [dɔne]
[o]	mot [mo], dôme [do:m], eau [o], gauche [go:ʃ]
[u]	genou [ʒənu], roue [RU]
[y]	rue [RY], vêtu [vety]
[ø]	peu [pø], deux [dø]
[œ]	peur [pœ :R], meuble [mœɒl]
[ə]	le [lə], premier [prəmje]
[ɛ̃]	matin [matɛ̃], plein [plɛ̃], cintre [sɛ̃:tr]
[ɑ̃]	sans [sɑ̃], vent [vɑ̃], centre [sɑ̃ :tr]
[ɔ̃]	bon [bɔ̃], ombre [ɔ̃:bR]
[œ̃]	lundi [lœ̃di], brun [brœ̃]
SEMI-VOYELLES (semi-consonnes)	
[j]	yeux [jø], paille [pa:j], pied [pje]
[w]	oui [wi], noir [nwa:R]
[ɥ]	huile [ɥil], lui [lɥi]
CONSONNES	
[p]	père [pɛ:R], soupe [sup]
[b]	bien [bjɛ̃], robe [Rɔb]
[t]	terre [tɛ:R], vite [vit]
[d]	dans [dɑ̃], aide [ɛd]

[k]	cou [ku], qui [ki], sac [sak], képi [kepi], choeur [kœ :R]
[g]	gare [ga:R], bague [bag]
[f]	feu [fø], neuf [nœf], photo [foto]
[v]	vous [vu], rêve [RE:v]
[s]	sale [sal], celui [səlyi], ça [sa], tasse [ta:s], nation [nasjõ]
[z]	zéro [zERØ], maison [mEZO]
[ʃ]	chat [ʃa], tache [taʃ]
[ʒ]	je [ʒə], gilet [ʒilE], geôle [ʒo:l]
[l]	lent [lã], sol [sɔl]
[R]	rond [Rõ], venir [vəni:R]
[m]	main [mE], femme [fam]
[n]	nous [nu], tonne [tɔn], animal [animal]
[ɲ]	agneau [aɲo], vigne [viɲ]
Attention: ce signe transcrit le groupe "gn"; le groupe "ni" correspond à la transcription [nj] - p.ex. panier [panje])	
[ɲ]	camping [kãpiɲ]
<i>(mots empruntés à l'anglais)</i>	

SIGNES DE TRANSCRIPTION

[:]	marque l'allongement de la voyelle qui le précède	père [pɛ:R], rose [Rɔ:z]
[*]	marque la majuscule	pierre / Pierre [pjɛ:R] / [*pjɛ:R]
[]	marque la fin d'un groupe rythmique	
[]	marque la fin de la phrase	
La semaine prochaine, je vais à Rome; je reviens vers la fin du mois. [*lasmɛnprɔʃɛn ʒəvɛza*Rɔm ʒəRəvjɛ vɛrlafɛdymwa]		

Attention: le signe [||] remplace le point final, le point d'exclamation, le point d'interrogation, les points de suspension; le signe [|] remplace les signes de ponctuation à l'intérieur de la phrase (virgule, point-virgule), il marque aussi les pauses non signalées par un signe de ponctuation.

Annexe n° 3

Discours prononcé par Albert Camus à l'occasion de sa réception du Prix Nobel de littérature

Stockholm, 10 décembre 1957

Sire, Madame, Altesses Royales, Mesdames, Messieurs,

En recevant la distinction dont votre libre Académie a bien voulu m'honorer, ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels.

Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Je le désire aussi. Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement.

Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraites de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et réduit à lui-même, au centre d'une lumière crue? De quel cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence, et dans le temps même où sa terre natale connaît un malheur incessant?

J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre en règle avec un sort trop généreux. Et, puisque je ne pouvais m'égalier à lui en m'appuyant sur mes seuls mérites, je n'ai rien trouvé d'autre pour m'aider que ce qui m'a soutenu tout au long de ma vie, et dans les circonstances les plus contraires : l'idée que je me fais de mon art et du rôle de l'écrivain. Permettez seulement que, dans un sentiment de reconnaissance et d'amitié, je vous dise, aussi simplement que je le pourrai, quelle est cette idée.

Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous.

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous.

L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et s'ils ont un parti à prendre en ce monde ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne règnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel.

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le relayer pour le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes.

Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu ainsi par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à ne pas écrire seulement.

Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions.

Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui furent confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes.

Et je suis même d'avis que nous devons comprendre sans cesser de lutter contre eux l'erreur de ceux qui, par une surenchère du désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur et se sont rués dans le nihilisme de l'époque.

Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire.

Chaque génération, sans doute, se voit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse.

Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déçues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer, à partir de ses seules négations, un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir.

Devant un monde menacé de désintégration, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que partout dans le monde elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui.

C'est elle qui mérite d'être saluée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que, certain de votre accord profond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurai remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son œuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, sans cesse partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire.

Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin. Quel écrivain, dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu?

Quant à moi, il me faut dire que je ne suis rien de tout cela. Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi.

Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux connaître mon métier, elle m'aide encore à me tenir, aveuglément, auprès de tous ces hommes silencieux qui ne supportent, dans le monde, la vie qui leur est faite que par le souvenir et le retour de bref et libre bonheur.

Ramené ainsi à ce que je suis réellement, à mes limites, à mes dettes, comme à ma foi difficile, je me sens plus libre de vous montrer, pour finir, l'étendue et la générosité de la distinction que vous venez de m'accorder, plus libre de vous dire aussi que je voudrais la recevoir, avec votre permission, comme un hommage rendu à tous ceux qui, partageant le même combat, n'en ont reçu aucun privilège, mais ont connu au contraire malheur et persécution. Il me restera alors à vous en remercier du fond du cœur et à vous faire publiquement, en témoignage personnel de gratitude, la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence.

Le discours de Stockholm par Albert Camus (<https://youtu.be/M5QD-32MCv4>)

Annexe n° 4

Interview de Mona Martensson Première épouse de Khatibi

Mona Martensson est la première épouse du penseur et sociologue Marocain Abdelkébir Khatibi. Elle est sociologue et a fait beaucoup de travaux de recherche conjointement avec Khatibi avant de quitter le Maroc vers la Suède, son pays natal. Khatibi, lui voulait rester au Maroc. Mona Martensson est actuellement chercheuse au département de sociologie à l'université de Stockholm en Suède. Elle se confie dans cette interview sur son rapport à Abdelkébir Khatibi, l'époux, l'intellectuel et l'ami. Les propos.

Dites-nous d'abord quels sont vos souvenirs d'Abdelkébir Khatibi?

Mona Martensson : Mes souvenirs d'Abdel datent surtout de la période 1960-1972, où il était d'abord étudiant et doctorant à Paris, puis jeune directeur de l'institut de Sociologie et responsable de la section de sciences sociales au Centre Universitaire de la Recherche Scientifique à Rabat. Durant cette période, il a fait de nombreux séjours en Suède.

Comment était Khatibi en tant que personne?

Abdel était un homme remarquablement présent et sociable. Je me souviens particulièrement de son amabilité et de sa douceur. On les retrouvait aussi chez sa mère, ses frères et sa sœur en quelque sorte un héritage familial. En vrai humaniste, il était aussi un féministe convaincu. Il était bon conteur, débordant d'humour, trouvant facilement des raisons pour rire. Approchant les autres avec respect, il les mettait à l'aise. C'était un observateur perspicace – mais bienveillant et compréhensif – de la psychologie de ses proches. Il se souciait des vieux amis et ne cessait de s'enquérir de l'ancien cercle de famille et d'amis en Suède.

Que pouvez-vous nous dire sur son contact avec le monde extérieur?

Son rapport avec le monde social, culturel et naturel qui l'entourait était marqué de curiosité et d'ouverture d'esprit. Il cherchait toujours à élargir ses connaissances et expériences, ne craignant pas les défis des langues et les pratiques de cultures inconnues.

Il approchait les sports d'hiver en vrai *homo ludens*, par exemple le ski de descente et le patinage longue distance sur lacs gelés, et il se trouvait à l'aise dans les chalets de montagne sans confort. Cette présence était souvent accompagnée d'une absence, voire d'une distraction qui amusait, où l'on voyait qu'Abdel était perdu dans ses pensées. La distraction tenait à un travail intérieur et une réflexion constants, surtout sur ses projets littéraires. Sa passion pour l'écriture a commencé tôt, comme en témoignaient des carnets remplis de poèmes écrits à la main. L'une des premières récompenses de cette passion a été le premier prix d'un concours de poésie à Paris au début des années 1960. Le prix, très apprécié, fut l'intégrale des quatuors à cordes de Beethoven.

Comment Khatibi organisait-il son temps?

La journée de travail idéale à Rabat était pour lui marquée de routines : travail au bureau le matin pour être libre d'écrire à la maison l'après-midi, tout en écoutant de la musique classique ou du jazz. Une constante chez Abdel était l'engagement politique, dans une situation où l'effort d'agir à l'intérieur des limites du climat politique était une sorte de défi. Avec des amis, il a organisé des forums de discussion et débat en sciences humaines, entre autres un séminaire-diner informel qui a été actif pendant plusieurs années à Rabat.

Que pouvez-vous ajouter comme dernier mot Pr. Mona Martensson?

Sa passion pour l'écriture est naturellement restée vivante jusqu'à ses derniers jours. Après avoir reçu en 2008 le prix de la Société des Gens de lettres (poésies) pour l'ensemble de son œuvre, il me disait au téléphone «ça encourage à continuer...».

Mourad El Khatibi

<https://albayane.press.ma/la-passion-dabdelkebir-pour-lecriture-est-restee-vivante-jusqua-ses-derniers-jours.html>

Annexe n° 5

Traduction en vis-à-vis de l'article

*Au cœur de tout écrivain
se trouve un traducteur*

de Abdessalam Benabdelali

Au cœur de tout écrivain se trouve un traducteur

Dr Abdessalam Benabdelali

12 juin 2022

Si nous voulons *traduire* ce débat* qui me permet, en tant que traducteur, de me trouver ici devant vous face à l'auteur Abdelfattah Kilito, et le transposer dans la langue de l'édition, à l'occasion justement de la Foire du Livre et de l'Édition, nous dirons qu'il s'apparente à ces éditions bilingues qui placent le texte à côté de sa traduction exactement comme nous nous trouvons en ce moment, l'un à côté de l'autre.

Je ne vous cacherai pas que ces éditions, très connues d'ailleurs en Europe, notamment dans les livres dédiés à la publication des classiques des littératures grecque et latine et que la tradition allemande a su conserver paraît-il, ces éditions me troublaient chaque fois que je tentais de me demander à propos de leur visée. À qui sont-elles destinées ? À ceux qui maîtrisent la langue de l'original ? Sachant bien que ceux-ci peuvent très bien s'en passer comme ils pourraient se passer de la traduction. Ou elles sont destinées alors à ceux qui ne maîtrisent que la langue traduisante, et qui bien évidemment se désintéressent de l'original.

Mais il existe, malgré cela, une question primordiale à laquelle ces éditions paraissent adhérer, à savoir que la traduction n'est pas et ne peut être satisfaisante puisqu'elle demeure attachée au texte original par une sorte de nostalgie qu'elle éprouve à son égard, tout en demeurant dans l'impuissance de se substituer à lui. Cela ne signifie pas qu'elle reste toujours en-deçà de lui, mais plutôt qu'elle ne peut exister dans son absence. Toutefois, ces éditions adhèrent également au fait que l'original ne peut se substituer à ses traductions, et que chacun des deux textes (l'original et sa traduction) demeure redevable vis-à-vis de l'autre. Citons Jacques Derrida à ce propos : *Le traducteur est redevable ... et sa mission consiste à ce qu'il s'acquitte de sa dette.*

* Rencontre qui m'a réuni à Rabat, le 06/03/2022, avec Abdelfattah Kilito, sous le titre *Un auteur et son traducteur*, à l'occasion de la Foire du Livre.

في قلب كل كاتب يتبع مترجم

الدكتور عبدالسلام بنعبد العالي

12 يونيو 2022

لوشئنا أن "ترجم" هذه الجلسة* التي تسمح لي، باعتباري مترجماً، بأن أجالس أمامكم المؤلف عبد الفناح كيليطو، لوشئنا أن ننقلها إلى لغة النشر، وبمناسبة معرض الكتاب والنشر، لقلنا إنها أشبه بـ «المنشورات مزدوجة اللغة»، تلك المنشورات التي تضع النص أمام ترجمته، تضعهما، مثلما نحن عليه الآن، الواحد بجانب الآخر.

لا أخفيكم أن هذه المنشورات، التي كانت معروفة كثيراً في النشر الأوروبي، وخاصة في الكتب التي كانت تنشر كلاسيكيات الأدب الإغريقي واللاتيني، والتي يظهر أن التقليد الألماني حافظ عليها، لا أخفيكم أنها تخيرني كلما حاولت أن أسأل عن الفلسفة الكامنة وراءها: فلن تنوجه يا ترى؟ هل تنوجه لمن يتقن اللغة الأصلية؟ إلا أنه في غنى عنها، وربما في غنى حتى عن الترجمة، أمر أنها تنوجه إلى من لا يتقن إلا اللغة الناقلة، وفي هذه الحال، فلن يهتم الأصل.

وعلى رغم ذلك، فهناك أمرٌ أساس يبدو أن هذه المنشورات تسلم به، وهو أن الترجمة لا تقي، ولا يمكنها أن تقي بالغرض، وأنها تعلق بالنص الأصلي، ونحن إليهم، كما أنها لا تعني عنه. لا يعني ذلك أنها تظل دوماً دونه، وإنما أنها لا يمكن أن تكون من دونه. لكن هذه المنشورات، تسلم كذلك، بأن الأصل لا يُغني عن ترجمته، وأن كلا من النصين مدين للآخر. نذكر ما كتبه جاك دريدا لهذا الصدد: «إن المترجم مدين... ومهمته أن يسد ما في عهده».

* لقاء عقد يوم 2022/03/06، بمناسبة معرض الكتاب بمدينة الرباط تحت عنوان: «مؤلف ومترجم».

جمعني بالمؤلف عبد الفناح كيليطو.

Cependant, l'auteur de *La déconstruction* ne tarde pas à préciser davantage son propos en retirant tout caractère éthique à la responsabilité et en affirmant que, dans ce cas, l'endetté ce n'est pas le traducteur, car la dette n'engage pas celui-ci vis-à-vis de l'auteur mais plutôt un texte envers un autre et une langue vis-à-vis d'une autre. Mais, en fait, qui est redevable envers l'autre, ou plutôt qu'est-ce qui est redevable à l'autre ?

Les précipités répondront, sans hésitation, que les copies sont redevables à leurs originaux au même titre que les traductions au texte original. Mais puisque le texte requiert sa traduction et éprouve de la nostalgie à son égard, puisqu'il a, comme dit Benjamin, *une nostalgie vis-à-vis de ce qui viendrait finaliser sa langue et compléter ses lacunes*, le texte est redevable également à ses traductions. C'est donc le texte original, ajoute Derrida, qui se trouve en premier lieu redevable, quérable, puisqu'il se met à exprimer son besoin à la traduction et à verser des larmes pour elle. C'est ce rapport mutuel, cette dette réciproque, ce besoin partagé qui nous font forcément retourner, que nous le voulions ou non, à l'original quand nous sommes dans les traductions et à sortir aux traductions quand nous sommes dans le texte original.

Ainsi, donc, les éditions bilingues où le texte traduit réside à côté de l'original, où les deux textes se confrontent et où chacun d'entre eux se dresse devant l'autre pour se voir à travers son miroir, ces éditions ne paraissent éditer ni le texte original ni sa traduction, mais plutôt l'édition d'un mouvement de transfert ininterrompu entre un original et une copie, comme si elles s'adressaient à un récepteur dont elle requiert le secours.

Ces éditions constituent, en fait, un appel lancé au récepteur pour qu'il participe, à son tour, à la traduction ou, du moins, à compléter celle-ci et à en découvrir les lacunes. Elles ne s'adressent donc point à un lecteur ne maîtrisant pas la langue de l'original, et encore moins à celui qui l'ignore, mais s'adressent plutôt à un lecteur censé sinon maîtriser du moins faire usage de deux langues entre lesquelles il serait invité à lire le texte.

إلا أن صاحب التفكير سرعان ما يدقق عبارته لينزع المسؤولية عن كل طابع أخلاقي فيؤكد أن المدين في هذه الحالة ليس هو المترجم. فالدين لا يلزم المترجم إزاء المؤلف، وإنما يلزم نصاً إزاء آخر، ولغته نحو أخرى. لكن من الذي يدين للآخر، أو على الأصح ما الذي يدين للآخر؟

سيجيب المنسعون من غير تردد إن النسخ مدينة لأصولها، والترجمات للنص الأصلي. ولكن بما أن النص يطلب ترجمته وتحن إليها، بما أن لديه، كما يقول بنيامين: «حنينا إلى ما ينمّر لغته ويكمل نقصها»، فهو أيضاً يكون مدينا لترجمته. لذا يضيف دريدا: الأصل «هو أول مدين، أول مطالب، إنه يأخذ في التعبير عن حاجته إلى الترجمة وفي النباكي من أجلها». هذه العلاقة المتبادلة، هذا الدين المتبادل، هذه الحاجة المتبادلة لا بد وأن تجربنا، شئنا أم رأينا، إلى العودة إلى الأصل حينما نكون في الترجمات، وإلى الخروج إلى الترجمات حينما نكون في النص.

على هذا النحو تبدو المنشورات مزدوجة اللغة، حيث يسكن النص المترجم بخوار الأصل، وحيث يتواجه النسان، ويقف أحدهما أمام الآخر ويرى نفسه في مرآته، تبدو، لا نشراً للنص ولا نشراً لترجمته، وإنما نشراً لحركة انتقال لا تنتهي بين «أصل» ونسخته. كأنها تنوجه ملنق تطلب لجدته.

إنها نداء إلى الملنق ليساهم بدورها في الترجمة، أو على الأقل ليكملها، ويكشف نقائصها. فهي إذن، لا تنوجه نحو قارئ لا تحسن اللغة الأصل، ولا نحو ذاك الذي تجهلها، وإنما نحو قارئ يُفترض فيه لا أقول إقتان، وإنما على الأقل استعمال لغتين يكون مدعواً لأن يقرأ النص بينهما.

Un lecteur ne s'occupant nullement à vérifier à quel point la copie correspond à l'original, mais plutôt un lecteur soucieux d'attiser l'acuité de la différence, même entre ce qui paraît concordant. Un lecteur qui ne cherche pas à créer la parenté, mais qui cherche plutôt à consacrer l'étrangeté. Un lecteur déployant tout son effort pour générer un troisième texte par la contraction d'une sorte de mariage entre les deux textes, voire entre les deux langues, comme si les sens évoluaient dans un mouvement de *translation* et selon les règles d'un jeu de différence entre les textes et, donc, entre les langues.

Malgré cela, il paraît que nous nous sommes un peu précipités dans l'établissement de cette analogie entre notre présent débat et les éditions bilingues. Car la traduction est essentiellement une relation entre deux langues et deux espaces culturels, une relation entre deux textes avant d'être une relation entre deux personnes, deux noms ...

En effet, une telle relation ne réunit pas un auteur et un traducteur, mais plutôt un texte et sa traduction puisque l'auteur pourrait être son propre traducteur, et nous allons démontrer ici en quoi il est un traducteur entre autres. C'est en tous cas la situation de 'Abdelfattah, *l'amoureux bilingue*. En fait, si nous limitons la question aux seules personnes de l'auteur et du traducteur, nous serons passés à côté d'un fait essentiel, à savoir que l'auteur également n'est pas dans une situation confortable, et nous dirons même que lui aussi pourrait, à l'instar du traducteur, être taxé de trahison, ou du moins d'avoir manqué au sens selon l'expression de Tawhidi.

L'auteur ne s'approprie donc pas les signifiés de ce qu'il écrit au même titre qu'il ne maîtrise point son texte, car tout texte recèle une intensité sémiotique telle que même son auteur se découvre dans l'impuissance de la cerner sans échappement de quelques bribes qui le dépassent, selon l'expression de Tawhidi toujours.

L'écriture fait sédimenter des bribes qui s'échappent à toute censure sensorielle tout en faisant échapper le texte de l'emprise de son auteur lui-même, de sorte que le sens fuit à son tour et s'étend dans sa propre variation, n'apparaissant que dans sa distanciation par rapport à celle-ci, se différenciant d'elle selon l'expression de Derrida. Même l'auteur se trouve dans l'incapacité d'exercer son pouvoir sur son texte pour en cerner le sens, incapacité aussi de maîtriser le récepteur quels que soient les horizons linguistiques et culturels de ce dernier. Fait dont l'auteur devient de plus en plus conscient chaque fois qu'il tente de faire passer lui-même un de ses textes à l'autre langue, quand il se heurte aux difficultés que génère son texte en découvrant l'ambiguïté de ses mots, la confusion de ses sens et la pluralité de ses interprétations.

قارئ لا ينشغل بمدى تطابق النسخة مع الأصل، وإنما قارئ مهموم بإدراك حدة الاختلاف حتى بين ما بدا منطابقا، قارئ غير مولع بخلق القرابة، وإنما بنكس الغرابة، قارئ يبذل جهده لأن يولد نصًا ثالثًا يعتقد قران بين النصين وبين اللغتين. فكما لو أن المعاني هي في حركة الانتقال trans-lation، وفي لعبة الاختلاف بين النصوص وبين اللغات.

وعلى رغم ذلك، فيبدو أننا، عندما شهبنا جلسنا بالمنشورات مزدوجة اللغة، يبدو أننا تسعنا شيئًا ما. ذلك أن الترجمة أساسًا علاقة بين لغتين، وبين فضاءين ثقافيين. إنها علاقة بين نصين قبل أن تكون علاقة بين شخصين واسمين.

فهي لا تجمع بين مؤلف و مترجم، وإنما بين نص وترجمته، إذ إن المؤلف نفسه قد يكون هو المترجم. وسنبين أنه مترجم من بين مترجمين. وهذه، على أي حال، هي حال عبد الفناح، عاشق اللسانين. لو حصنا المسألة في شخصي المؤلف والمترجم، لنغافلنا عن أمر أساس، وهو أن المؤلف ليس، هو كذلك، في وضعية من تحت، وأكاد أقول، إنه هو أيضًا، يمكن أن يُنهم بالخيانة على غرار المترجم، أو على الأقل بـ«الإخلال بالمعاني» إن أردنا أن نسنعمل عبارة النوحيدي.

فهو لا يملك معاني ما كتب، ولا السيطرة على نصه. إذ إن كل نص ينطوي على كثافة سيميولوجية تجعل، حتى صاحبه، عاجزًا أن يخصها من غير انفلت «بقايا لا يقدر عليها»، كما كتب النوحيدي أيضًا.

الكتابة ترسب بقايا تنفلت من كل مراقبة شعورية، وتجعل النص يفلت من قبضة صاحبه، وتجعل المعنى يفلت ويمتد في اختلافه عن ذاته، لا تخض إلا مبعدا عنها مبانها لها على حد تعبير جاك دريدا. حتى المؤلف نفسه لا يتمكن من بسط سلطته على النص لحص معانيه وضبطها، والنحكم في المنلقتي مهما تنوعت مشاربه اللغوية والثقافية. وهو يتأكد من ذلك كلما حاول، هو نفسه، نقل أحد نصوصه إلى لغة أخرى، إذ سرعان ما يصطدم بالصعوبات التي يطرحها نصه، فيبين اشتراك الفاظهم، ولبس معانيه، وتعدلاتا ويلات.

Plus étrange encore est ce sentiment de l'auteur qu'il ne se serait jamais douté de ces difficultés ou qu'il n'aurait jamais découvert cette ambiguïté et cette confusion s'il n'avait pas entrepris de traduire son propre texte à une autre langue. Tout se passe comme si c'est l'opération de traduction qui jette les lumières sur le texte original, tout en faisant découvrir, y compris à l'auteur lui-même, ce que dissimule la langue originelle, allant dans certains cas jusqu'à démontrer les lacunes du texte source. Comme si la découverte des spécificités de l'original ne peut avoir lieu que par la traduction, comme si la langue - par le fait du traduire - ne se contente point d'attirer vers elle l'autre langue, de prendre d'elle et de s'y opposer, comme dit notre al-Jahiz, mais aspire aussi à la démasquer. Sachant que le fait de démasquer n'est pas toujours relié aux failles et aux défauts et pourrait bien être synonyme de révélation et de dénudation, d'une mise à nu.*

Umberto Eco a écrit, à propos de sa relation en tant qu'auteur avec les traductions de ses textes : Je sentais que le texte découvre, dans le giron d'une autre langue, des possibilités interprétatives que je ne soupçonnais nullement, comme je sentais qu'il (le texte) peut être dans certains cas relevé grâce au travail de la traduction.

L'auteur comme le traducteur, d'ailleurs, ne peuvent rien face à ce qui a été écrit par le premier et traduit par le second. Les problématiques posées par la traduction ne découlent donc pas de l'intervention d'une partie étrangère et intrusive par rapport au texte original, mais émanent plutôt d'un facteur qui dépasse aussi bien l'auteur que le traducteur, en l'occurrence l'interaction entre au moins deux langues au sein du texte original lui-même. Ces problématiques sont, en fait, générées par ce qu'on pourrait appeler *Le travail de la traduction* [...] et par le bilinguisme qui domine toute écriture, tout en faisant de sorte que la traduction imprègne l'écriture en tant que telle. Bilinguisme qui place l'auteur dans un état de traduction chronique du fait de l'existence, en permanence, d'un mouvement de transfert et de traduction entre deux langues dialoguant subrepticement entre elles de manière indétectable et donc incompréhensible par leurs sujets respectifs.

Dans son oeuvre *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, Abdelfattah Kilito se demande : Est-ce que ceux qui écrivent dans une langue autre que la langue arabe prennent une distance effective avec cette langue ? Et il rétorque : Le paradoxe réside dans le fait que certains parmi ceux qui écrivent dans une langue étrangère se trouvent sous l'influence de la langue arabe plus que ceux qui font usage de celle-ci.

* En français dans le texte original d'en face.

والغريب أنه يُحسّ أنه لم يكن لينين هذه الصعوبات، ولا ليدرك ذلك الاشتراك واللبس، لو لا سعيه إلى نقله إلى لغة أخرى. فكان عملية الترجمة هي التي تسلط الأضواء على النص الأصلي، فنكشف، حتى للمؤلف نفسه، ما تضره اللغة الأصلية، بل إنها تُبين في بعض الأحيان عن نواقص الأصل. فكان كشف خصائص الأصل لم يكن له أن ينمّ لولا الترجمة، وكان اللغة، بفعل الترجمة، لا تكفي بأن «تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعرض عليها»، كما كتب جاحظنا، وإنما تسعى أيضاً لأن «تفصحها». لا ينبغي أن نفهم الفصح هنا على أنه دائماً فصح عورات وعيوب، بقدر ما هو كشف وتعريّة *une mise à nu*.

كتب أومبرتو إيكو منعداً عن علاقته كمؤلف بما ترجم له من نصوص: «كنت أشعر أن النصّ يكشف، في حضن لغة أخرى، عن طاقات وأويلية ظلت غائبة عني، كما كنت أشعر أن بإمكان الترجمة أن ترقى به في بعض الأحيان».

الشخصان معاً، المؤلف والمترجم، لا يمتلكان حيلة أمام ما كتبه أحدهما وما نقله الثاني. لا تأتي الإشكالات التي تطرح بصدد الترجمة إذن من تدخل طرف أجنبي دخيل على النصّ الأصلي، وإنما من عامل يتجاوز المؤلف والمترجم معاً، إنه تفاعل أكثر من لغة في النصّ الأصلي ذاته. الإشكالات المطروحة هنا منولدة عما يمكن أن نطلق عليه "عمل الترجمة" (Le travail de la traduction) في كل نصّ (بالمعنى الذي يتحدث فيه هيجل عن "عمل السلب" (Le travail du négatif) وعن الازدواجية اللغوية التي تتحكم في كل كتابة، والتي تجعل الترجمة تتخلل الكتابة بما هي كذلك. هذه الازدواجية تضع الكاتب دائماً في وضعية ترجمة. لأن هناك على الدوام حركة انتقال وترجمة بين لغتين، وحواراً خفياً بينهما لا يمكن لا رصد ولا فهمه.

ينسأل عبد الفناح كيليطو في أتكلر جمع اللغات، لكن بالعربية: «هل يأخذ الذين يكتبون بغير اللغة العربية مسافة فعلية مع هذه اللغة؟ فيجيب: «المفارقة أن بعض من يكتبون باللغة الأجنبية، يكونون تحت تأثير اللغة العربية أكثر من أولئك الذين يستعملون العربية».

D'aucuns diraient que ce que nous disons là, à propos de l'éloignement et de l'approche, n'a de sens que si nous supposons que le choix de la langue dans laquelle nous écrivons est accessible. Or, choisit-on la langue dans laquelle on écrit ? En fait, à peine l'écrivain opte pour une langue donnée qu'il découvre l'autre langue dissimulée parmi les plis de celle-ci ; et même s'il écrit en langue arabe, il ne tardera pas à se surprendre en train de faire usage d'une langue étrangère. Dans ce sens, même ceux qui écrivent en langue arabe sont considérés comme bilingues, non seulement parce qu'ils maîtrisent plus ou moins la langue étrangère et que certaines expressions et subtilités de cette langue viennent s'infiltrer dans leurs textes, mais surtout parce que leurs modèles littéraires sont pour une bonne partie des modèles étrangers.

Citant dans ce contexte un des auteurs marocains qui n'écrit qu'en français, en l'occurrence Ahmed Sefrioui, Kilito soutient que le bilinguisme s'infiltrerait aussitôt dans les écrits de cet auteur, considéré comme francophone, tout en se demandant : L'écrivain marocain écrit-il dans une seule langue ? Et il répond : Je ne crois pas, même si le texte se présente totalement en français ou en arabe. Plus loin que cela, Kilito va dans son analyse de *La boîte à merveilles* du même auteur jusqu'à dire : Sefrioui écrit dans deux langues et dire qu'il est écrivain francophone n'est pas raisonnable, comme il n'est pas raisonnable de déclarer, sans réserve, que Sefrioui s'adresse au lecteur français ou francophone.

Dans son livre en apologie à la traduction, la philosophe française Barbara Cassin résume l'avis d'Humboldt à ce propos dans les termes suivants : En fait, nous ne parlons bien notre langue que lorsque nous la comparons à une autre, car nous ne connaissons le système de fonctionnement de la langue que lorsque nous le confrontons au système de fonctionnement d'une autre langue. Puis elle rétorque : Et c'est ce que je veux dire par traduction. La langue ne fonctionne donc que par comparaison à une autre langue et en association avec elle, ce qui explique d'ailleurs le cas de ces auteurs qui commencent à écrire dans une langue pour finir par écrire dans une autre. Je dis pas que la langue ne se réalise qu'après sa traduction, mais qu'elle se réalise dans et par l'action de la traduction, au cœur de la traduction, telle est la situation d'Abdelfattah comme nous le savons tous.

Abdelkébir Khatibi écrit à ce sujet : Cela ne veut pas dire que le bilinguisme ou le plurilinguisme n'est qu'un réseau de relations externes entre une langue et une autre -entre la langue source et la langue cible selon les linguistes-, mais il correspond plutôt à des éléments entrant dans le tissu structurel de tout acte d'écriture, de toute conquête de l'inconnu exprimée au moyen des mots.

قد يقال، لا معنى لما نقوله هنا عن الابتعاد والاقتراب إلا إذا افترضنا أن اختيار اللغة التي نكتب بها شيء منح، فهل تختار المرء اللغة التي يكتب بها؟ «ذلك أن اختيار ما أن يقع على لغة حتى يبين أخرى مضمرة في ثناياها. فلو أنه كتب باللغة العربية سرعان ما تجلد نفسه مستعملا لغة أجنبية. لهذا المعنى، فحتى الذين يكتبون باللغة العربية، هم مزدوجو اللسان، ليس فحسب لأهم يتمكنون من اللغة الأجنبية إن قليلاً أو كثيراً، ولأن بعض تعابير هاته اللغة ولطائفها تنسب إلى نصوصهم، وإنما خصوصاً لأن نماذجهم الأدبية هي نماذج أجنبية في جزء منها.

في هذا السياق، يذهب كيليطو في حديثه عن أحد الكتاب المغاربة الذين لا يكتبون إلا بالفرنسية، وهو أحمد الصفيروي، إلى أن الازدواجية سرعان ما تنسب إلى كتابات هذا الكاتب الذي ينعت بالفرنكفوني فيسأل: «هل يكتب الكاتب المغربي بلغة واحدة؟ فيجب لا أعتقد، حتى ولو كان النص يقدم نفسه كليا بالفرنسية أو بالعربية». بل إن كيليطو يذهب في تحليله لصندوق العجب للكاتب نفسه حتى القول: «إن الصفيروي يكتب بلسانين، ومن غير الصواب القول إنه من كتاب اللغة الفرنسية. كما من غير الصواب الجزم، دون تحفظ، بأن الصفيروي ينوجه نحو قارئ فرنسي أو ناطق بالفرنسية.»

في كتابها في امتداح الترجمة تلخص الفيلسوفة الفرنسية بارسا كاسان رأي هو مبولت حول هذه المسألة فنقول: «في الواقع لا ينكلم المرء لغته جيداً إلا بمقارنتها بلغة أخرى، فنحن لا ندرك نظام اشتغال اللغة إلا عندما نتأثرها بنمط اشتغال لغة أخرى». ثم تعقب: «وهذا ما أعنيه بالترجمة». لا تشتغل اللغة إلا بمقارنتها بأخرى وفي اقتران معها. لذا نلاحظ أن من الكتاب من تبدأ عندهم الكتابة بلغة لشهية بأخرى. فهي لا تُنجز، لا أقول إلا بعد أن تُترجم، وإنما تُنجز في/د حركاته ترجمة. تُنجز في خضرة ترجمة. وهذه هي حال عبد الفناح كما نعلم.

في هذا المعنى كتب عبد الكبير الخطيبي: لا يعني هذا «أن الازدواجية اللغوية، أن تعدد اللغات هو مجرد علاقة خارجية بين لغة وأخرى بين اللغة المصدر وبين الهدف على حد قول اللسانيين-، وإنما هي عناصر تدخل ضمن النسيج البيوي لكل فعل كتابية، لكل غزو للمجهول تعب عنه الكلمات.

Dans chaque mot, dans chaque nom ou surnom se dessinent toujours d'autres mots au même titre que dans chaque langue résident d'autres langues. L'écrivain se trouve donc dans une situation de traduction ininterrompue, et dans chaque écriture réside une ou plutôt plusieurs traductions. De même qu'au cœur de chaque auteur se trouve un ou plusieurs traducteurs. Ainsi donc toute traduction se mue en une retraduction, notamment pour les textes de 'Abdel-fattah qui, même écrits en français, proviennent toujours de la culture arabe et se rapportent à elle. Aussi leur traducteur n'aura-t-il que creuser à la recherche de la langue dissimulée derrière celle ou plutôt celles du texte, il ne lui reste plus que rendre le texte à sa langue. À quel point donc y excellera-t-il métamorphose du texte à travers ces *translations* ?

في كل كلمة، وفي كل اسم أو لقب، ترسم دوماً كلمات أخرى، كتابتها الضيفته. في كل كلمة كلمات أخرى، في كل لغة تقيم لغات أخرى». الكاتب في وضعيته ترجمة لا تنوقف. في كل كتابة تكمن ترجمة بل ترجمات. في قلب كل كاتب يسكن مترجم، بل مترجون. على هذا النحو تغدو كل ترجمة إعادة ترجمة، وما بالك بنصوص عبد الفناح التي هي دوماً من الثقافة العربية وعنهما حتى إن كُتبت باللغة الفرنسية، فلا ينبغي لمن جمها، والحالة هذه، إلا أن ينتب عن اللغة الثاوية خلف لغة النص، أو خلف لغاته بالأحرى، لا ينبغي عليه إلا أن يعمل على إعادة النص إلى لغته. فإلى أي حد ينوفق في ذلك، خصوصاً وأن النص ينحول

عبر هذه الانتقالات Translations؟

Annexe n°6

Poèmes extraits du recueil

Murmures en supens هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَةٌ إِلَى حِينٍ

de Najia Hilmi لنجية حلمي

Présent

Il m'offrit un collier de perles
Incrusté des plus bels mots
Que jamais je n'eus cru capable
De m'embellir, à cet âge, et le cou et
les murmures.
L'authentique adoration c'est celle qui
vous élève
Et ton amour me fit voler très haut dans
les cieux.
Tu devins alors mon histoire que je ne
vis point
Et j'écris sur toi une nouvelle que je ne
conterai point.
Tu demeures entre ma plume et la ligne
Mon beau secret enfoui,
Tu demeures dans les frémissements de
mon coeur
Mon douloureux épatant murmure
Car je crains ...
Que sur mon cœur la nuit tombe
Après que le jour éclaira mon chemin ;
Que ma triste joie succombe
Après les faux espoirs de l'attente ;
Et je crains sur ma vie
Devenue lasse des excuses :
Entre approche,
Perte
Et exil.
Ô Cœur !
Où vas-tu comme ça !?
Quelle patrie t'abritera !?

Ah ! Combien t'es douloureux !!!

هدية

وأهداني من الولوء عقداً
مُصَعَّباً بأحلى الكلمات
ما ظننت بعد أن أبليتُ عمراً
يزين جيدي وهمساتي .
وأجمل العشق ما بصاحبها سما
وحبك حلق بي عالياً في السماوات .
فصرت قصتي التي لم أعشها
وأكتبُ عنك حكاية لن أروها .
وتظلل بين قلبي والسطر
سريّ الدفين الجميل ،
وتظلل في خلجات صدري
همسي المولم البديع
إذ أخاف ...
أخاف أن يغشى الليل قلبي
بعد أن تجلى النهار بدري ،
وأخاف على الفرحة الحزينة
يلفها الانتظار ،
وأخشى على العزم الذي ملّ الاعتماد
بين اقتراب
وفقد
واغتراب .
فأي موطن يا أويك يا قلبُ
وأين مُضي ؟!

وتخك، ما أوجعك !!!

Rendez-vous

Chaque jour
Je vais à notre rendez-vous.
À cet endroit
Que je connais point ...
Je voyage vers toi
Là où tu es,
Te poursuivant telle une lumière errante !
Je ne sais où,
Ou comment te rencontrer !
- Est-ce comme dans les rêves où je te vois !
Auprès d'un mur ancien,
Aux pierres antiques parfaitement empilées,
Erodées par le temps.
Des pierres par l'ancienneté noircies,
Telles mes espérances perdues ...
- Est-ce sur un long sentier continu,
Au long duquel se dressent
De gigantesques saules éternels.
Le parcourir est mon destin
Le parcourir sans identité,
Sans connaissance,
T'atteindrai-je à sa fin !?
Ou alors je marcherai si longuement,
Indéfiniment,
Sans répit,
Ni rencontre ...

Ceci n'est qu'un vœu !

ميعاد

كل يوم
أذهب إلى موعدنا .
إلى ذلك المكان
الذي لا أعرفه ...
أرحلُ إليك
حيث أنت .
أفتيك كضوء شارد !
لست أدري أين
أو كيف ألتاك ؟ !
- أعند جدار قديم
مرصت حجارته العتيقة بإتقان ،
تأكلت بعوامل الدهر
كما أحلامي في لتيك !
اسودت ألوانها بالتقادم
كأمال رهنها وبأرت ...
- أمر في درب طويل
لا لهايته له
اصطفت على جنباته
صفصافات سامقات أزلية
قدري أن أمشي
دون هويته ،
دون معرفته
هل أصل إليك في منتهال ؟ !
أمر بطول بي المسار
إلى ما لا لهايته
دون قرار
دون لقاء ...

وتبقى أمنية .ايو

Aylan

إيلان

Si j'étais Mer
Je ne t'aurais point craché !
Je t'aurais conservé dans mes entrailles
Entre mes coquilles
Joyau parmi mes joyaux !
Je t'aurais étreint au lieu de te rendre à eux.
Eux qui, en te fourrant dans leurs mondes,
Leurs conflits, leur fausse grandeur ...
Ne t'ont point estimé à ta juste valeur.
Et quand ils t'eurent annihilé
Ils s'apitoyèrent sur ta personne
Comme sur ton enfance par eux violée
Sur ton innocence et ta "sandale"
Si j'étais Mer
Je ne t'aurais point rendu à leur hypocrisie
Ni à leur imposture ...
Car ce sont eux qui ont désacralisé
Et ton enfance et tes rêves
Pour se réjouir, à présent, de ton cadavre
Et en faire le tour du monde
Un monde

Sourd

Aveugle

Muet

Mais qui s'en soucie ... ?

À la Mémoire des Martyres de la Mer

Noyés de la Patrie

Victimes de l'Humanité

Enfants du Transit.

لو كنتُ خُجراً
ما كنتُ لُفْظُكُ !
كنتُ أُبْتِينُكَ فِي أَحْشَائِي
بَيْنَ صَدَفَاتِي
خِزْرَةٌ مِنْ خِزْرِي !
كنتُ أَحْضَنُكَ

وما أَعْدْتُكَ إِلَيْهِمْ
إِذْ، مَا قَدَّرُواكَ حَقَّ قَدْرِكَ

زَجَّوْا بِكَ فِي عَوَالِمِهِمْ
نَزَاعَاتِهِمْ وَأَنَا فِيهِمْ ...

وَمَا أَرَدُواكَ

مَرَا حُوا يَرْتُونُكَ

وَيَرْتُونُ طِفْلُوكَ

الَّتِي اغْتَصَبُوهَا

وَبِرَاءَتِكَ

و"صَنْدَلِكَ".

لو كنتُ خُجراً

ما كنتُ أَعْدْتُكَ لِنَفَاتِهِمْ

وَرِيَاءَتِهِمْ ...

هَمٌّ مِنْ حَطْمِ طِفْلُوكَ وَأَحْلَامِكَ

لِيَسْعُدُوا الْآنَ بِجُثَّتِكَ

وَيَطُوفُوا بِهَا الْعَالَمَ

عَالَمٌ

أَصْمٌ

أَعْمَى

أَبْكُمُ

وهل من يهتم؟

إلى مروح شهداء البحر

غرقى الوطن

ضحايا الإنسانية

أطفال العبور.

Table des matières

INTRODUCTION	8
PREMIERE PARTIE : Considérations théoriques générales	
Chapitre premier : Essai de définition	
1.1. Qu'est-ce que la création artistique?	24
1.1.1. Du point de vue terminologique	24
1.1.2. Du point de vue psychanalytique	25
1.2. Qu'est-ce que la littérature?	28
1.2.1. La poésie	30
1.2.2. Le roman	42
1.2.3. Le roman de science-fiction	45
1.3. Qu'est-ce que la traduction?	48
1.3.1. Du point de vue énonciatif	48
1.3.2. Du point de vue purement linguistique	50
1.3.3. Du point de vue processif	54
1.3.4. Du point de vue méthodique (analytique)	56
1.4. Qu'est-ce que la traduction littéraire?	59
1.4.1. Serait-elle un genre littéraire autonome ?	61
1.4.2. Transposition de cet éternel instant de beauté	67
1.4.3. Statut des traducteurs littéraires	72
Chapitre 2 : La notion d'écart en matière de langage et de traduction	
2.1. Qu'est-ce qu'un écart ?	76
2.1.1. Au niveau lexical	76
2.1.2. Au niveau esthétique	78
2.2. Manifestation de l'écart	80
2.2.1. Sur le plan linguistique	80
2.2.2. Sur le plan poétique	82
2.2.3. Sur le plan de l'herméneutique littéraire	83
DEUXIEME PARTIE : Intertextualité, Bilinguisme & Traduction	
Chapitre premier : La trilogie Écriture - Lecture – Traduction .	
1.1. Qu'est-ce que l'intertextualité?	94
1.1.1. Définition	94
1.1.2. La lecture	95
1.1.3. L'écriture.....	99
1.1.4. L'écriture en traduction	106
1.1.5. Qu'est ce que l'hospitalité langagière ?	108

Chapitre 2 : Dualité Bilinguisme - Traduction

2.1. Qu'est-ce que le bilinguisme ?	120
2.2. Bilinguisme et traduction	123
2.2.1. Compétence traductive	123
2.2.2. Bilinguisme structural	124
2.2.3. Abdelkébir Khatibi : Un traductologue à son insu !	125
2.2.3.1. Présentation	125
2.2.3.2. Entre identité et différence	126
2.2.3.3. Décolonisation et déconstruction	128
2.2.3.4. Khatibi et L'entre-deux	131
2.2.3.5. <i>Amour bilingue</i>	133
2.2.3.5. Benabdelali citant Kilito et Khatibi à propos de bilinguisme	138

TROISIEME PARTIE : Quand la traduction se métamorphose en création

Chapitre premier : La traduction littéraire véritable école de littérature

1.1. Baudelaire traducteur de Poe	146
1.1.1. Identification du traducteur à l'auteur traduit	146
1.1.2. La traduction serait-elle une glorification de la version initiale?	147
1.1.3. La traduction comme échange entre les langues	148
1.2. Proust traducteur de Ruskin	150
1.2.1. Inspiration esthétique d' <i>À la recherche du temps perdu</i>	151
1.2.2. <i>À la recherche : chef-d'œuvre issue d'une grande supercherie</i>	151
1.2.3. Derrière chaque grand homme se cache une femme	153
1.3. Borges : traducteur universel de l'infini	155
1.3.1. Présentation	155
1.3.2. L'intertextualité portée par Borges à son paroxysme	156
1.3.3. Borges et Les Mille et Une Nuit ou l'histoire d'une passion infinie ...	158

Chapitre 2 : Manifestation de la création au niveau de nos deux traductions

Murmures en suspens et Je m'adore

2.1. Au niveau du recueil "هَمَسَاتٌ مُعَلَّقَةٌ إِلَى حَيْنٍ"	
2.1.1. Translittération et traduction	167
2.1.2. Traduction du poème <i>Dédicace</i>	169
2.1.2.1. Au niveau du rythme	170
2.1.2.2. Au niveau des sonorités	172
2.1.2.2.1. Harmonie, traduction et signification	173
2.1.2.2.2. Assonance et allitérations	174
2.1.3. Traduction partielle du poème <i>Présent</i>	175
2.1.4. Extrait du poème <i>Rendez-vous</i>	176
2.1.5. Traduction partielle du poème <i>Aylan</i>	177

2.2. Au niveau du roman "أعشقتني"	
2.2.1. Sur le plan terminologique	183
2.2.1.1. Lexique relevant de la technologie	183
2.2.1.2. Lexique relevant de l'impudique	186
2.2.2. Sur le plan créatif	189
2.2.2.1. Traduction et métaphore	189
2.2.2.2. Le traducteur est-il un plagiaire?	191
CONCLUSION	193
BIBLIOGRAPHIE	197
WEBOGRAPHIE	201
ANNEXES	203
TABLE DES MATIÈRES	230



جامعة عبد الملك السعدي
Université Abdelmalek
Essaâdi



مدرسة الملك فهد العليا للترجمة
École Supérieure Roi Fahd
de Traduction – Tanger
Département de Français

أطروحة الدكتوراه

ترجمة - لسانيات - تواصل

حول الإبداع الفني في الترجمة الأدبية

عندما تصير النسخة المنجّمة، باعتبارها كتابته، أبداع من النسخة الأولية

دراسة على ضوء ترجمة

ديوان "همسات معلقة إلى حين" للشاعرة نجية حلمي

ورواية "أعشقتني" للأديبة سناء شعلان إلى اللغة الفرنسية

تحت إشراف الدكتور:

مرشيد بن هون

من إنجاز الطالب الباحث:

محمد الطاهري

السنة الأكاديمية: 2022-2023