Un aller-retour asymétrique : bilinguisme et pratique autotraductive dans le contexte arabe

Par

Bashair Alibrahim

Une thèse presentée et soutenue en vue de l'obtention du grade de docteur

en

Traductologie

Departement des Langues modernes et études culturelles

Université de l'Alberta

© Bashair Alibrahim, 2022

Abstract

Throughout the two-way journey of nine self-translating authors from the literary periphery to the literary center and vice versa, this project examines the asymmetrical transfer of their work between the central languages of French and English on one part, and Arabic as a peripheral language on the other part. Drawing on the categories of "asymmetrical" and "exogenous" bilingualism coined by Rainier Grutman ("Autotraduction, asymétrie" 2013), the dissertation investigates a corpus of nine self-translating Arab authors (Mikhail Naimy, Jabra Ibrahim Jabra, Saad Elkhadem, Samar Attar, Ahmed Abodehman, Ahdaf Soueif, Badia Kashghari, Moussa ould Ebnou and Sinan Antoon). It relies on Jan Hokenson's framework to investigate the position of the authors and their work between two asymmetrical literatures from both a macro-textual as well as a micro-textual perspective. The macro-textual level of analysis outlines the relations between central and peripheral literatures following Pascale Casanova's *The World Republic of letters* (1999), thus developing a postcolonial critique of the identifiable margin as conceptualized by Gayatri Spivak (1993). The micro level of analysis examines a selection of translative tendencies in the work of the authors of the corpus through a mixed methodology borrowing from the descriptive approach proposed by Jose Lambert and Hendrik Van Gorp (2006) as well as the terminology found by Antoine Berman in *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999). This dissertation characterizes the different tendencies adopted by self-translating authors according to their direction of translation in or out of central literatures, as well as the textual modifications that literary works undergo by way of adaptation to a central/peripheral readership. Ultimately, this dissertation sheds a new light on the practice of self-translation in the Arabic context.

Résumé

À travers le trajet d'aller-retour de neuf auteurs-autotraducteurs de la périphérie vers le centre littéraire et vice-versa, ce projet de recherche examine le transfert asymétrique de leur œuvre entre les deux langues centrales de l'anglais et du français d'une part, et l'arabe comme langue périphérique d'autre part. En puisant dans les catégories du bilinguisme « asymétrique » et « exogène » précisées par Rainier Grutman ("Autotraduction, asymétrie" 2013), cette thèse examine un corpus de neuf auteurs autotraducteurs arabes (Mikhail Naimy, Jabra Ibrahim Jabra, Saad Elkhadem, Samar Attar, Ahmed Abodehman, Ahdaf Soueif, Badia Kashghari, Moussa ould Ebnou et Sinan Antoon). La structure de la thèse se base sur l'approche proposée par Jan Hokenson (2013), qui creuse la position des autotraducteurs entre deux littératures asymétriques d'un point de vue macro-textuel ainsi que micro-textuel. Le niveau d'analyse macro-textuel envisage, dans une perspective postcoloniale, les rapports entre les littératures centrales et les littératures périphériques tel que postulés par Pascale Casanova (1999), ainsi développant une critique de la marge identifiable conceptualisée par Gayatri Spivak (1993). Le niveau d'analyse micro-textuel examine une sélection de tendances traductives dans l'œuvre des autotraducteurs à travers une méthodologie qui entrelace l'approche descriptive proposée par Jose Lambert et Hendrik Van Gorp (2006) avec la terminologie fondée par Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999). Cette thèse caractérise les tendances adoptées par les auteurs- autotraducteurs selon le sens de leur traduction vers ou hors du centre littéraire, ainsi que les modifications subies par l'œuvre littéraire lors de son adaptation à son lectorat central/périphérique. En fin de compte, cette thèse fait la lumière sur certains aspects de la pratique d'autotraduction dans le contexte arabe.

Dédicace

À l’avenir qui fleurit sous mes yeux, mes filles Saba et Kindah.

Remerciements

Ce travail de recherche a été rendu possible grâce à une généreuse bourse d'étude de l'université du Roi Saoud ; pour les encouragements et le soutien de tous à la Faculté des langues et de traduction sur place, je suis très reconnaissante.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, Dr. Sathya Rao, pour sa rigueur académique et son professionnalisme, qui m'ont aidé à bien mener ce travail à terme. Son expertise, sa lecture attentive, ses commentaires éclairés, sa disponibilité, ses précieux conseils en sus de sa patience interminable m'ont évidemment fourni un espace propice pour développer et améliorer mon travail sur tous les plans et sont la raison pour laquelle ce travail a pu voir le jour.

Mes remerciements s'adressent également aux deux membres de mon comité de thèse, Dr. Srilata Ravi et Dr. Salah Basalamah, dont les commentaires apportèrent de nouveaux angles d'approches à la première version de ce travail et dont la recherche et talents universitaires m'influencèrent avant même que je n'ai l'honneur de les rencontrer. À mon examinatrice détachée, Dr. Samira Elatia, pour son amitié, ses questions stimulantes, et pour les opportunités académiques et professionnelles qu'elle m'avait offert au cours des années. À mon examinateur externe, Dr. Xavier Luffin, pour le temps, l'expertise, et la lecture attentive.

Je souhaite également remercier le personnel administratif de l'Université de l'Alberta, en particulier Andrea Hayes, administratrice des étudiants doctorants pour la plupart de mes années passées au département de Langues modernes et études culturelles, pour sa patience et son optimisme.

Je suis profondément reconnaissante à certains auteurs de mon corpus : Sinan Antoon, Moussa Ould Ebnou, Ahmed Abodehman, et Samar Attar, qui ont correspondu avec moi ou ont accepté de me rencontrer, pour le temps précieux qu'ils m'ont accordé pour répondre à mes questions, me guider et approfondir mon approche.

Je remercie Iman, pour nos pauses pendant le travail et nos conversations au sujet de tout et de rien, et surtout pour guider mes pas vers une approche aussi réjouissante de la vie universitaire.

Je suis profondément reconnaissante aux merveilleuses personnes rencontrées tout au long de mes études, en particulier Mai, Sarah, Sahar, Elli, Nafisa et Houssem, qui m'ont applaudie à la ligne d'arrivée et m'ont montré que moi aussi, je pouvais le faire.

Mes remerciements éternels à ma mère, l'océan face auquel je me sens si petite, mère seule de quatre enfants et professeure d'université à la carrière exceptionnelle, pour m'avoir montré comment faire.

Et enfin, ma plus grande gratitude à Aws, ma meilleure moitié, dont l'amour m'a poussée à tenter d'être la meilleure version de moi-même, pour m'avoir soutenue à travers les bas et les hauts des études supérieures, pour avoir porté le poids de notre vie de famille quand j'en avais le plus besoin, et pour être le rocher, le rempart et le havre.

Table des matières

Abstract ii

Résumé iii

Dédicace iv

Remerciements v

Liste des tableaux ix

Système de transcription utilisé dans la thèse x

Introduction 1

a. Contexte et revue de la littérature 1

b. Délimitation du projet et contribution 4

c. Critères de sélection du corpus 8

d. Présentation du corpus 9

e. Cadre théorique, méthodologie et organisation 19

Partie I - Analyse macro-textuelle : la fabrication de l'identité dans deux cultures 26

a. Introduction 26

1) Contexte et objectif 26

2) Cadre conceptuel 28

3) Structure et organisation 30

Chapitre I - Entre deux mondes : le positionnement des auteurs et leur rapport avec le centre et la périphérie littéraire 32

a. Introduction 32

b. Positionnement des auteurs du corpus entre deux littératures 33

c. Conclusion 53

Chapitre II - Des Barbares à Rome : Engagement critique avec la réception dans la littérature centrale 54

a. Introduction 54

b. Porte-paroles d'une affiliation imaginée 56

c. Instigateurs de débats politiques 63

d. Raretés exotiques 67

e. Hyper-persécutés dans les pays d'origine 70

f. Conclusion 72

Chapitre III - Nul n'est prophète en son pays : engagement critique avec la réception dans la littérature périphérique 74

a. Introduction 74

b. Objets de fascination 76
c. Détours loin de la censure 81
d. Des étrangers à eux-mêmes 83
e. Conclusion 89
Partie II- Analyse micro-textuelle : figures d'autorité et clivages textuels 91
a. Introduction 91
1) Contexte et objectif 91
2) Méthodologie d'analyse 94
3) Limitation et justification de la méthodologie 98
4) Structure et organisation 100
Chapitre I- À la recherche d'un présent littéraire : l'autoprésentation dans la langue centrale ... 102
a. Introduction 102
b. Raisonner avec le centre 116
1) La rationalisation métatextuelle 117
2) La rationalisation par l'aspect scientifique 120
3) La rationalisation du contenu 125
4) La rationalisation de la complexité linguistique 132
c. Homogénéiser les couleurs de la périphérie 136
1) L'homogénéisation des marques d'authenticité dans l'original 137
2) L'homogénéisation par la standardisation de l'oralité et des langages vernaculaires 144
3) L'homogénéisation par l'effacement des superpositions linguistiques 159
d. Jouer le rôle de l'informateur indigène 163
1) La clarification par l'allongement 164
2) La clarification par transposition d'un contenu culturel spécifique par un contenu générique 174
3) La clarification par l'interprétation 180
e. Caractéristiques du passage des quatre auteurs dans la littérature centrale : bilan 185
f. Conclusion 199
Chapitre II- Le retour aux racines : rétablir la connexion avec la périphérie 201
a. Introduction 201
b. Retrouver le style abandonné 219
1) L'ennoblissement par l'amélioration stylistique 219
2) L'ennoblissement par l'enrichissement linguistique 223

3) L'ennoblissement par l'authentification culturelle 228
4) L'ennoblissement par l'influence religieuse 229
5) L'ennoblissement par la romantisation du contenu explicite 231
c. Suivre le courant de la (re)créativité 234
1) L'allongement comme embellissement stylistique 234
2) L'allongement descriptif 235
3) L'allongement comme inscription dans la culture périphérique 239
4) L'allongement recréateur 241
d. Renverser le point de vue informatif 251
1) L'appauvrissement de la variation linguistique 251
2) L'appauvrissement de l'aspect informatif 255
3) L'appauvrissement de la créativité 258
e. S'inscrire dans la culture collective 261
1) La transcréation des défis de la traduction 262
2) La transcréation comme geste d'inscription à la culture périphérique 265
3) La transcréation par rapprochement à la culture périphérique 266
f. Caractéristiques du retour des cinq auteurs à la littérature périphérique : bilan 273
g. Conclusion 289
Regards croisés entre micro et macro : Synthèse et conclusion 291
a. « Comment ? » : Les différents modes d'intervention auctoriale 294
b. « Pourquoi ? » : Connecter les interventions avec les conditions du passage littéraire 302
c. Contribution, limitation et futur de la recherche 308
Œuvres Citées 314

Liste des tableaux

Tableau 1: Tendances dans l'autotraduction de Samar Attar ……... 186
Tableau 2: Tendances dans l'autotraduction de Saad Elkhadem……... 190
Tableau 3: Tendances dans l'autotraduction de Badia Kashghari……..192
Tableau 4: Tendances dans l'autotraduction de Sinan Antoon……..195
Tableau 5: Tendances dans l'autotraduction de Mikhail Naimy……274
Tableau 6: Tendances dans l'autotraduction de Jabra Ibrahim Jabra…….278
Tableau 7: Tendances dans l'autotraduction d'Ahdaf Soueif…….281
Tableau 8: Tendances dans l'autotraduction d'Ahmed Abodehman……..283
Tableau 9: Tendances dans l'autotraduction de Moussa Ould Ebnou……286
Tableau 10: Auteurs-autotraducteurs selon leur mode d'intervention……...294

Système de transcription utilisé dans la thèse

Consonnes			
ا	a	ش	ch
ب	b	ص	s'
ت	t	ض	dh
ث	th	ع	a'
ج	j	غ	gh
ح	h'	ف	f
خ	kh	ق	q
د	d	ك	k
ذ	<u>th</u>	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
س	s	هـ	h
Voyelles brèves			
a: َ-	e-i :ِ	u-ou: ُ-	
Voyelles longues			
ā : ا	y-ī:ي	ū-w: و	

Introduction[1]

a. Contexte et revue de la littérature

En intitulant l'avant-propos de son volume *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (2013) « Autotraduction : terra incognita ? », Christian Lagarde posait la question de l'intérêt que la recherche avait jusqu'alors porté à l'autotraduction. Deux ans plus tard, Paola Puccini lui répondait dans son avant-propos du sixième numéro de la revue *Interfrancophonie* consacrée à cette pratique en déclarant que « de nombreuses études se sont penchées sur [d]es questionnements contribuant […] à dessiner la carte d'identité de l'autotraduction qui n'est plus désormais une *terra incognita* » (IV) (2015). Alors que l'autotraduction (définie dans *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* comme « The translation of an original work into another language by the author himself » (Popovic 19)) constitue un type de traduction à statut spécial qui jouit d'une certaine visibilité depuis la première étude consacrée à ce sujet par Brian T. Fitch (1984), elle est loin encore d'avoir été complètement cartographiée, que ce soit conceptuellement, géographiquement ou thématiquement.

Comparer la pratique de l'autotraduction à celle d'une traduction classique révèle les règles distinctes qui gèrent chacune. Dans *The Translator's Invisibility* (1995), Lawrence Venuti souligne les contraintes d'invisibilité et de transparence qui pèsent sur la pratique contemporaine de la traduction. Cependant, l'autotraduction est un type de traduction pour lequel la question de la transparence ne se pose pas, dans la mesure où le traducteur y jouit à la fois d'une grande visibilité

[1]En guise de faciliter la lecture, le genre masculin sera employé dans cette thèse comme neutre, et donc inclura la forme masculine et féminine (ex. traducteur= traducteur/traductrice, auteur= auteur/auteure, autotraducteur=autotraducteur/autotraductrice, etc.).

en tant qu'auteur, et d'une invisibilité extrême en tant que traducteur. Cela est dû au fait que l'autotraduction se présente comme un original dans chacune des deux versions de l'œuvre bilingue, comme le souligne Sara Kippur dans son examen des chiffres annuels de la traduction, tout en ajoutant que « what is deceptive about the data presented, and what translation scholars have not yet addressed, is the extent to which the figures obscure the increasing number of cases of writers who translate their own works between two languages » (4). Kippur prend l'exemple de l'auteur autotraducteur Raymond Federman qui « […] could retain the rights to both the French and English versions of his text and sell them both as "originals". This can explain why his book is not included among the acquired translations of 2005 » (4). Ainsi, les autotraducteurs brouillent les frontières entre « le droit du traducteur » et « le droit de traduction[2]» (Basalamah 212-215) en étant à la fois auteurs et traducteurs. La conséquence de la visibilité et de l'invisibilité de l'autotraduction est la production de deux versions autorisées comme originales d'un côté, mais la dis-autorisation[3] du statut de l'original de l'autre côté. D'ailleurs, et malgré l'autorité de l'auteur/traducteur, Anton Popovic affirme que « Due to its modeling relation to the original text, the autotranslation cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation » (19).

Le domaine de recherche de l'autotraduction s'est construit autour de l'étude de l'œuvre de Samuel Beckett. Ce sont les travaux de Brian T. Fitch (1984 ; 1988 ; 1989 ; 1995) sur l'auteur

[2] Salah Basalamah définit Le droit de traducteur comme une notion qui « […] revient […] au traducteur de l'œuvre. Dans ce cas, c'est le sujet traducteur qui est concerné par le bénéfice que la législation du droit d'auteur accorde à celui-ci, puisqu'il est protégé dans sa traduction de la même manière que l'auteur de l'œuvre originale » (Basalamah 213). Alors que le droit de traduction « […] relève surtout d'une approche juridique. En effet, ce droit concerne celui, exclusif, que possèdent les auteurs sur la création de toute œuvre dérivée de leur œuvre originale et donc sur la traduction » (212).

[3] Le fait de démunir l'autorité de l'œuvre originale en décentralisant son statut unique par un dédoublement à travers deux langues. Une discussion qui sera reprise dans l'introduction de la seconde partie de cette thèse (p. 90-100).

irlandais qui ont attiré l'attention sur cette pratique. La centralité de Beckett constitue un point de repère, à la lumière duquel la pratique des auteurs-autotraducteurs du contexte périphérique sera contrastée. En se basant sur le concept bourdieusien de « capital » (symbolique et culturel), Rainier Grutman déclare Samuel Beckett « l'autotraducteur parfait (*the quintessential self-translator*) » ("Beckett and Beyond" 190) en expliquant que ce titre n'est pas uniquement le résultat de son succès comme traducteur, mais qu'il découle du fait qu'il est pareillement revendiqué du côté anglo-irlandais et du côté français. Selon Grutman, l'appartenance de Beckett à la fois à la littérature française et à la littérature anglo-irlandaise s'explique par le statut « symétrique » de ces deux cultures. Or, la traduction entre deux langues dont le capital symbolique est comparable est une rareté en soi : « The unequal distribution of symbolic capital among the world's languages is such that it would be naive to picture translation as a horizontal exchange between equal partners » ("Beckett and Beyond" 200). La symétrie du dédoublement chez Beckett, qui fait l'aller-retour entre deux langues hégémoniques, ainsi que son statut d'auteur, ont construit sa réputation iconique comme autotraducteur. Dans la bibliographie compilée par Eva Gentes sur l'autotraduction (mise à jour en 2020), 166 références bibliographiques (comprenant livres et articles) sur 1 162 (soit 14.2 %) sont entièrement consacrées à Beckett. En outre, de nombreuses recherches ont employé Beckett comme le prototype de l'autotraducteur dans le cadre de comparaisons avec d'autres auteurs (par exemple, O'Sullivan 2002 ; Milaneschi 2007 ; Razumova 2010 et de nombreux autres). Or, dans son article « A Sociological Glance at Self-Translation » (2013), Grutman met en garde contre cette tendance excessive, soulignant que nous sommes surinformés en matière de l'autotraduction de Samuel Beckett, mais peu informés lorsqu'il s'agit de celle des autres. Grutman explique que: « (…) by confining Beckett to the role of great exception, these studies run the risk of considerably reducing their general explanatory potential,

such that they end up revealing less than what we might have hoped about self-translation per se » (68). Selon Grutman, les pratiques d'autotraduction d'auteurs comme Samuel Beckett, Julien Greene, ou Nancy Huston sont loin d'être la norme. En fait, ces auteurs font plutôt figure d'exception, à l'image de Beckett, qui acquiert son statut central : « (…) less because he is the exceptional case of genius often referred to in critical literature than because the bilingualism underlying his consistent self-translations is unusually symmetrical, whereas most such transfers involve unequal and asymmetrical relationships between languages » (*ibid.* 76). Par ailleurs, si la comparaison entre deux autotraducteurs issus de contextes d'écriture différents doit tenir compte de la symétrie/asymétrie culturelle, l'étude des autotraducteurs qui partagent une appartenance à la même langue marginale est très indicative des tendances personnelles et des choix autonomes des auteurs.

b. Délimitation du projet et contribution

Bien que notre monde ait l'air d'être en voie de babélisation, il est en fait de plus en plus centralisé autour des langues et des littératures hégémoniques. Les mouvements de traduction vont de plus en plus des langues périphériques vers celles ayant une position centrale. Le projet « *Index Translationum* » de l'UNESCO indique qu'entre 1979 et 2016, 240 045 œuvres ont été traduites vers le français, 228 559 vers l'espagnol et 164 509 vers l'anglais ; les trois langues figurent donc parmi les langues d'arrivée les plus fréquentes. D'un autre côté, l'hindi ne compte que 3 536 œuvres traduites pour la même période, alors que l'arabe en compte 13 418 et le persan 11 108 (UNESCO *Culture Center* n.p.)[4]. L'écart entre ces chiffres reflète les rapports de pouvoir entre les

[4] De telles statistiques ne sont pas encore disponibles pour l'autotraduction, dans la mesure où l'œuvre autotraduite est souvent présentée au public comme un original plutôt que comme une traduction.

littératures centrales et les littératures périphériques[5]. Dans le champ de l'autotraduction, l'hégémonie linguistique et littéraire résulte du fait que les autotraducteurs des langues périphériques vers (ou hors d') une langue centrale pratiquent une autotraduction « verticale » (c'est-à-dire entre deux langues ayant un capital symbolique asymétrique), plutôt qu'« horizontale » (c'est-à-dire entre deux langues avec un capital symétrique) (Grutman "Autotraduction, asymétrie" 37). Si les statistiques et les chiffres mettent en relief l'asymétrie culturelle à l'œuvre dans la traduction classique, l'étude de l'autotraduction « représente […] un défi, non seulement pour les individus concernés, mais aussi plus largement pour les champs littéraires entre lesquels ceux-ci essaient de naviguer, champs qui entretiennent des rapports de force dont il n'est pas possible de ne pas tenir compte. L'autotraduction sert de baromètre pour mesurer la fréquence et l'intensité de ces rapports » (Grutman "Francophonie" 18). Dans son approche sociologique de l'examen de l'autotraduction, Rainier Grutman caractérise les autotraducteurs du point de vue de la symétrie ou de l'asymétrie du statut des cultures entre lesquelles ils se traduisent, ainsi que du point de vue de leur acquisition du bilinguisme de façon endogène ou exogène. Ainsi, les bilingues endogènes sont des auteurs bilingues qui « n'eurent pas à changer de pays ou de territoire pour changer de langue mais pouvaient (voire devaient) le faire tout en restant sur place, chez eux. Leurs autotraductions sont sous-tendues par un bilinguisme […] structurel ou systémique » (Grutman "Autotraduction, asymétrie" 41), alors que les autotraducteurs exogènes « pratiquent les autres langues en tant que langues étrangères, principalement (voire exclusivement) pour communiquer au-delà de leur communauté d'origine, laquelle n'était pas forcément bilingue » (*ibid.* 41). La présente thèse se donne pour tâche de faire

[5] Nous appelons centre le lieu dominant de la production littéraire ou culturelle ; celui-ci s'impose par son prestige, la masse de son audience, sa capacité à organiser la production, et à instaurer, de fait, une certaine norme.

la lumière sur le passage de neuf auteurs qui pratiquent une autotraduction asymétrique et exogène entre la langue arabe et les deux langues hégémoniques que sont le français et l'anglais.

Si l'autotraduction comme domaine de recherche compte un grand nombre d'études portant sur les trajectoires individuelles des autotraducteurs, elle est encore peu étudiée d'un point de vue conceptuel et théorique. Cela est particulièrement vrai dans le contexte arabe. Dans ce contexte, et dans tout autre contexte culturel, le bilinguisme se présente sur deux niveaux, dont l'un est individuel, isolé et autonome, mené par un trajet et une volonté personnelle, et l'autre est un courant culturel provoqué par une friction entre deux cultures sous une multitude de conditions géopolitiques.

Dans le contexte du monde arabe, la région du Maghreb se distingue linguistiquement du Machrek arabe à cause du branchement de l'hégémonie linguistique. Dans le Maghreb arabe, la situation linguistique est héritée de la colonisation française, une situation politique qui résulte à la création d'un contexte de bilinguisme endogène arabo-français au Maroc, en Algérie et en Tunisie. La présence coloniale française dans ces trois pays en a bouleversé la réalité culturelle et linguistique pendant environ deux siècles. De ce fait, le bilinguisme français-arabe s'y présente aujourd'hui comme une condition socioculturelle plutôt qu'un choix individuel[6] ; de façon que l'acquisition de la langue française a lieu dans une atmosphère d'appropriation (le français d'Afrique du Nord), et de façon que l'auteur arabe maghrébin peut adresser son lectorat arabe nord-africain soit en arabe ou en français. De l'autre côté du monde arabe dans le Machrek, l'anglais se présente comme la langue étrangère la plus parlée, surtout dans les milieux éduqués ou privilégiés, or, sa perception et son usage est plutôt comme langue centrale de « l'Autre » que

[6] Emily Apter cite l'auteur algérien Rachid Boudjedra, qui décrit son bilinguisme ainsi : "I did not choose French. It chose me, or rather imposed itself on me through centuries of blood and tears, and through the painful history of the long colonial night" (cité dans Apter 106).

comme une situation de dédoublement de langue maternelle. Entre le statut de la langue hégémonique en tant qu'autre langue de soi, et son statut de langue de l'Autre, le bilinguisme des autotraducteurs arabes qui n'appartiennent pas au contexte bilingue endogène est davantage un projet personnel qu'une condition sociale. L'écriture dans une langue centrale comme l'anglais ou le français est, dans le cas des neuf auteurs du corpus, le résultat d'une trajectoire de déplacement géographique et un désir « de communiquer au-delà de leur communauté d'origine, laquelle n'était pas forcément bilingue » (Grutman 41).

Que ce soit dans le contexte de la recherche sur le post-colonialisme, dans le domaine de la littérature comparée ou dans les études de traduction, les auteurs bilingues et/ou autotraducteurs endogènes du monde arabe ont attiré l'attention des universitaires, suscitant un nombre d'études sur les pratiques autotraductives de Rachid Boudjedra (Bachir–Lombardo 1995 ; Ghadie 2008), Abdullatif Laabi (Youssef 2012), Leila Abouzeid (Abdo 2009), Mohamed Serghini (Lamnaoui 2005) et Salah Guermadi (Mejri 2000), entre autres. À contrario, outre quelques études sur l'autotraduction de l'auteur palestinien Jabra Ibrahim Jabra (Asfour 2009; Alomar 2012), l'auteur saoudien Ahmed Abodehman (Alibrahim 2013 ; Rao et Alibrahim 2014 ; El Qasem 2019) ainsi qu'une réflexion conduite par Samar Attar sur sa propre autotraduction (2003) s'ajoutant à un article de revue universitaire sur l'autotraduction de *The House in Arnus Square* (Lopez 2016) et un mémoire de maitrise en traduction sur la pratique d'Attar (Saltimbanco 2019), la plupart des auteurs autotraducteurs arabes exogènes passent souvent inaperçus ; une lacune que le présent projet tient à combler en se penchant sur un corpus dans lequel les auteurs adoptent l'autotraduction comme projet individuel plutôt que condition collective.

c. Critères de sélection du corpus

Alors que Rainier Grutman dégage, dans son approche sociologique, les dichotomies symétrie/asymétrie et endogène/exogène, cette recherche va plus loin en explorant les effets du caractère exogène et de l'asymétrie culturelle sur les choix textuels des autotraducteurs, contribuant ainsi à la cartographie de l'autotraduction grâce à l'analyse détaillée de neuf autotraducteurs arabes exogènes, dont sept n'avaient jamais été étudiés du point de vue de leur pratique autotraductive. Le choix des autotraducteurs formant le corpus de ce projet repose sur cinq principes, à savoir : 1) le choix des langues : l'arabe dans une version des œuvres autotraduites, et une langue hégémonique (le français ou l'anglais) dans l'autre ; 2) l'asymétrie dans les conditions du passage culturel ; autrement dit que ces auteurs pratiquent l'autotraduction entre une littérature centrale et une littérature périphérique ; 3) le caractère exogène du bilinguisme des auteurs : dans le but de combler la lacune dans les études sur les auteurs bilingues arabes pratiquant l'autotraduction en tant que projet personnel plutôt qu'une condition socio-culturelle ; 4) la variété des trajectoires biographiques : ce qui aide à mieux identifier le projet bilingue propre à chaque auteur ; 5) l'hétérogénéité des textes : que ce soit dans leur genre d'écriture (prose ou vers) ou dans leur genre littéraire (roman, nouvelle, recueil de poésie) afin de comparer les mêmes stratégies d'autotraduction à travers des genres différents.

La langue de départ et celle d'arrivée dans le corpus de cette recherche mettent en contraste deux littératures/langues qui ont un rapport de pouvoir asymétrique. Tous les auteurs contemporains du corpus de cette thèse écrivent, puis traduisent, deux œuvres d'un point à l'autre du planisphère littéraire. Bien que leurs œuvres soient reparties sur près d'un siècle, elles appartiennent toutes à une période contemporaine dans laquelle les conditions de l'hégémonie linguistique et culturelle sont semblables, à savoir la deuxième moitié du XXe siècle jusqu'à la

première moitié du XXIe. De plus, la divergence imposée par l'hétérogénéité géographique des auteurs est compensée par l'homogénéité de leurs conditions de bilinguisme exogène. Selon ces conditions, les autotraducteurs du corpus assument leur autotraduction dans un trajet individuel d'ecriture dans une langue « étrangère », au lieu de l'écriture dans un contexte de bilinguisme endogene, autrement dit, dans une condition de dédoublement de la langue comme réalité sociolinguistique. D'autre part, l'inclusion des textes de poésie ainsi qu'en prose permet d'explorer les différentes stratégies de traduction et leur adaptation au genre littéraire, d'ailleurs, la méthodologie choisie pour l'analyse des textes s'attache au traitement des deux types de textes (poésie et prose).

La direction de la traduction des œuvres du corpus (vers ou hors de la langue d'origine) distingue deux groupes parmi ces auteurs et influence largement leurs stratégies de traduction et les types de modifications textuelles qu'ils entretiennent sur leur œuvre autotraduite. Bien qu'aujourd'hui, et au cours de la période temporelle de notre étude, la langue française ne partage pas le même niveau de centralité que la langue anglaise, la centralité de ces deux langues est par rapport au statut périphérique de la langue arabe. Ainsi, lorsque les auteurs du corpus autotraduisent entre l'arabe et l'anglais ou l'arabe et le français, le passage asymétrique sera le point de focalisation dans cette partie et dans toute la thèse, même si le niveau de centralité entre l'anglais et le français n'est pas identique. Alors que cinq auteurs parmi les neuf autotraduisent de la langue hégémonique vers la langue périphérique, quatre auteurs traduisent hors de la langue arabe vers la langue hégémonique. Les neuf auteurs sujets de cette recherche seront présentés dans la suite de cette introduction.

d. Présentation du corpus

1. Mikhail Naimy (1889-1988)

Connu pour son appartenance au groupe littéraire *The Pen's League*, aux côtés d'auteurs comme Khalil Gibran, Elia Abu Madi, Nassib Aridah et autres, Naimy compte parmi les figures principales du courant littéraire de *Mahjar* (l'expatriation- la migration), un mouvement qui, même s'il a été fondé aux États-Unis (et plus largement aux Amériques), a exercé une influence importante sur la littérature arabe de la première moitié de XXe siècle. Émigré du Mont Liban aux États-Unis en 1911 avant la création de l'état libanais moderne, Naimy rejoint ses frères dans l'État de Washington, où il poursuit une licence de droit et s'enrôle dans l'armée américaine, tout en continuant d'écrire et de se traduire entre l'arabe, l'anglais et le russe[7].

Au cours de ses années d'émigration aux États-Unis, Naimy écrit son roman *The Book of Mirdad* en anglais, mais il ne parvient à le publier qu'en 1952, après la publication de la version arabe autotraduite à la suite de son retour au Liban en 1932, publié en 1948 sous le titre *Kitāb Mirdād*. À l'image de *The Prophet* de Khalil Gibran, *The Book of Mirdad* figure parmi la liste des classiques et des meilleures ventes de la littérature anglophone nord-américaine. L'autotraduction de *The Book of Mirdad* vers l'arabe constitue le début de la période temporelle de recherche comme une œuvre classique qui marque les débuts de la prose poétique arabe contemporaine. En tant que genre littéraire, ce texte représente un genre unique d'écriture mystique qui comprend de la prose ainsi que des chants poétiques en rimes dans ses deux versions anglaise et arabe. Ainsi, l'analyse textuelle explorera la traduction du style soutenu et poétique spécifique à chaque langue.

2. Jabra Ibrahim Jabra (1919-1994)

Né à Bethléem, en Palestine alors sous mandat britannique, Jabra a fait ses études supérieures à l'Université d'Exeter, puis à l'université de Cambridge avant son retour à Jérusalem pour

[7] Naimy a suivi sa formation initiale dans une école fondée par L'Association impériale orthodoxe palestinienne, dont l'enseignement se faisait en arabe et en russe. Il s'est ensuite vu allouer une bourse pour étudier dans un séminaire à Poltava (Russie), avant d'émigrer aux États-Unis (Ghareeb et Tutunji 419).

enseigner la littérature anglaise. Forcé de s'exiler à la suite de la guerre arabo-israélienne de 1948, Jabra s'installe en Irak et continue à enseigner la littérature anglaise à l'Université de Baghdâd (Alomar 214-215). Entre 1952 et 1954, Jabra fait un séjour académique à l'université de Harvard avant de rejoindre le département de littérature anglaise à l'Université de Baghdâd. En plus d'être universitaire, Jabra est romancier, artiste et traducteur. Avant de se lancer dans la traduction de ses propres écrits, Jabra a traduit plusieurs pièces et sonnets de Shakespeare vers l'arabe[8]. Sa pratique de traduction compte une trentaine d'œuvres canoniques de la littérature anglaise vers l'arabe[9]. Son roman *Hunters in a Narrow Street* (1960) est d'abord écrit en anglais, lors de son séjour académique au Royaume-Uni. De son roman anglais, Jabra choisit d'autotraduire le treizième chapitre et de le publier sous forme de nouvelle intitulée *As'wāt Allaīl* (Les voix de la nuit) dans le recueil *A'raq wakis'as'on okhrā* (Sueur et d'autres histoires) (1956). Alors que Jabra effectue l'autotraduction de deux œuvres, le chapitre treize de son roman *Hunters in a Narrow Street* est la seule autotraduction qu'il a publié. Une autotraduction qui a été conservée lors de la traduction classique du roman *Sayadūn fī Shāria' Dh'ayeq* (1990). Or, l'analyse démontrera la divergence subtile entre la version publiée comme nouvelle et le chapitre treize de la traduction du roman entier. *Hunters in a Narrow Street* est un exemple de l'écriture moderniste arabe classique, qui adopte un registre d'écriture standard avec un usage minimal d'expressions vernaculaires et des vulgarités dans les dialogues. L'analyse textuelle explorera ainsi le transfert de ce genre littéraire entre l'anglais et l'arabe.

3. Saad Elkhadem (1932-2003)

[8] Y compris les traductions arabes de *Hamlet* (1961), *McBeth* (1980), *Othello* (1980) et *King Lear* (1978).
[9] Jabra a également traduit des œuvres de Samuel Beckett, d'Oscar Wilde, et de William Faulkner vers l'arabe.

Si l'influence de Naimy ou de Jabra s'est exercée davantage dans le monde arabe que dans la littérature centrale, Saad Elkhadem a eu plus de présence dans la littérature centrale que dans la littérature arabo-égyptienne. Ayant quitté son pays pour suivre ses études supérieures à Graz, en Autriche, juste après avoir obtenu sa licence à l'Université du Caire, Elkhadem a brièvement occupé des postes publics au sein du gouvernement égyptien ainsi qu'au sein du gouvernement suisse (Dahab-*Voices of Exile* 45). Du fait de son opposition au régime de Gamal Abdel Nasser, Elkhadem choisit d'immigrer en Amérique de Nord, où il poursuit une carrière universitaire qui commence par une période d'enseignement à l'Université du North Dakota. Entre 1968 et 1995, Elkhadem a occupé un poste de professeur de littérature allemande et de littérature comparée à l'Université du Nouveau Brunswick au Canada, avant de recevoir le titre de *Professor Emeritus* et de s'installer à Toronto jusqu'à la fin de sa vie. Au cours de sa carrière créative et académique, Elkhadem publie plus de 25 livres, entre nouvelles, pièces de théâtre, livres critiques, et dictionnaires, dont plusieurs sont censurés en Égypte (Dahab 46), que ce soit durant la période d'Abdel Nasser ou après.

En 1974, Elkhadem fonde sa propre maison d'édition au Canada, York Press Ltd., avec laquelle il publie la majorité de ses œuvres, dont plusieurs sont des œuvres bilingues (arabes-anglaises). Jusqu'au moment de l'écriture de cette thèse, les œuvres d'Elkhadem ne sont distribuées par aucune maison d'édition dans le monde arabe. En outre, les publications de York Press Ltd. sont actuellement épuisées du fait de la fermeture de la maison d'édition suite au décès de l'auteur en 2003. En tenant compte des copies disponibles dans les bibliothèques universitaires canadiennes, nous avons retenu comme échantillon quatre œuvres bilingues d'Elkhadem : *The Great Egyptian Novel* (1998), *From the Travels of the Egyptian Odysseus* (1998), *The Blessed Movement* (1997) et *An Egyptian Satire about a Condemned Building* (1996). En plus de leur

disponibilité, ces quatre textes représentent le pic de la production créative d'Elkhadem, et reflètent le style ironique et la langue colorée par la variation des registres de l'auteur-autotraducteur.

4. Samar Attar (1945-)

Plusieurs convergences marquent la trajectoire de Saad Elkhadem et celle de Samar Attar, dont la similarité la plus évidente est leur aliénation de la littérature arabe et leur réception plus favorable dans la culture d'accueil. Née dans une famille aisée de Damas en 1945, Attar a reçu une formation trilingue dans laquelle l'arabe allait de pair avec le français et l'anglais. À la suite de l'obtention de sa licence de littérature arabe et anglaise à l'Université de Damas, Attar poursuit sa maitrise à l'Université de Dalhousie en Nouvelle Écosse, au Canada, où elle rédige son mémoire sur l'influence de la poésie de T.S. Eliot sur la littérature arabe. En 1968, elle entame ses études de troisième cycle en littérature comparée à l'Université de l'État de New York à Binghamton (Bevers 2012). Attar a enseigné en Algérie, au Canada, en Allemagne de l'Ouest et aux États-Unis avant d'accepter une position de professeure dans le département des études sémites de l'Université de Sydney en Australie, jusqu'à sa retraite en 2002 (Auslit n.p.). Attar publie plus de sept livres références en anglais, dont les sujets varient entre l'influence du philosophe musulman Ibn Tufayl sur les philosophes européens des Lumières et l'apprentissage de l'arabe comme langue étrangère. Or, elle choisit toujours d'écrire ses textes littéraires et créatifs en arabe, au moins dans leur première version. Ainsi, elle écrit plus de sept œuvres littéraires, entre lettres, mémoires et recueils de poésie, ainsi que ses deux romans *Lina: A Portrait of a Damascene Girl* et *The House in Arnus Square*, d'abord en arabe, puis les autotraduit en anglais en réponse à la censure de son premier roman en Syrie. La voix féminine de l'écriture contre la censure est la raison derrière l'inclusion de l'autotraduction de *Lina* et de *The House on Arnus Square* dans le corpus de cette thèse.

5. Ahmed Abodehman (1949-)

Né dans la région rurale d'Assir en Arabie Saoudite, Abodehman s'est rendu en France en 1979 afin de suivre ses études supérieures après avoir obtenu sa licence en littérature à l'Université du Roi Saoud dans la capitale, Riyad. Âgé de trente ans, Abodehman ne parlait pas un mot de français à son arrivée à Besançon. Si son séjour à Riyad a vu la publication de ses premiers poèmes dans les journaux et les magazines littéraires, l'installation d'Abodehman à Paris où il a été nommé chef du bureau parisien du journal d'*Alriādh*[10] dans la première moitié des années 1980 a initié sa carrière de journaliste. En outre, le déménagement à Paris marque le commencement de ses études supérieures à la Sorbonne sous la direction du penseur algérien Mohammed Arkoun (Alomary 7). Abodehman a écrit son premier roman, *La Ceinture* (2000), en français. Un an après sa publication dans sa version française, il publie la version arabe de *La Ceinture* traduite par lui-même. Abodehman ne se considère pas comme un auteur en exil ; il reste toujours présent dans les milieux littéraires arabes-saoudiens à travers les évènements littéraires (comme les lectures et les foires du livre) ou les publications non-fictionnelles (les articles et les rubriques). Par ailleurs, du côté de la littérature française, *La Ceinture* a connu une trajectoire d'étoile filante, qualifié de « vrai petit phénomène d'édition avec huit mille exemplaires vendus en trois mois » (Ayad n.p.) par le journal *Libération*. Outre ce roman, Abodehman a été très peu publié en français[11]. L'autotraduction de *La Ceinture* (2000) est inclue dans le corpus de cette thèse du fait de sa représentation d'un bilinguisme exogène dans lequel la langue maternelle est le site de résistance.

6. Ahdaf Soueif (1950-)

[10] Un journal d'influence locale en Arabie Saoudite.

[11] Nous citons, à titre d'exemple, l'histoire inclue dans le recueil *Babel heureuse* (2002) : un livre collectif publié à l'occasion de la 3e édition du festival Littératures métisses, organisé par l'association des Musiques métisses.

Fille de la critique et universitaire Fatima Moussa, Ahdaf Soueif est née au Caire, mais elle a passé sa petite enfance au Royaume-Uni, où sa mère suivait ses études de troisième cycle. À huit ans, Soueif est de retour en Égypte. Ayant l'anglais comme langue maternelle, elle réapprend l'arabe entre l'école et le cercle familial. Or, l'auteure puise ses premières œuvres littéraires dans la bibliothèque de ses parents qui, du fait de la spécialité de sa mère en littérature anglaise, comprend un large éventail d'œuvres classiques anglo-saxonnes. Contrairement à Attar, qui emploie l'arabe pour l'écriture littéraire, mais l'anglais pour l'écriture académique, Soueif avoue que son rapport avec la langue arabe est limité plutôt à ce qu'elle appelle « la réalité » (l'écriture de commentaires politiques, de critiques, d'articles, etc.), alors qu'elle désigne la langue anglaise comme celle de la « fiction » et des « lettres » (Adnan n.p.).

Alors que son premier roman, *In the Eye of the Sun* (1992), applaudi par les critiques, n'était pas, jusqu'au moment de l'écriture de cette thèse, traduit en arabe, son roman *The Map of Love* (1999) a été présélectionné pour le prix Man Booker avant sa traduction en arabe. Soueif fait partie des rares auteurs bilingues qui sont reconnus de façon équivalente dans leurs deux littératures. Le recueil de nouvelles *Zīnat alhayāt* (1998) fut la première publication littéraire en arabe pour Soueif : une collaboration entre l'auteure-traductrice et des traducteurs classiques dans le but de s'adresser au lecteur arabe. Ce recueil est une sélection de cinq nouvelles publiées dans le recueil anglais *Aisha* (1983), et de trois autres tirées du recueil *Sandpiper* (1996). L'autotraduction du recueil *Zīnat alhayāt* est incluse dans le corpus, car elle représente un cas unique d'autotraduction collaborative dans laquelle l'auteure profite de son autorité afin d'apporter des modifications sur le texte lors de sa traduction.

7. Badia Kashghari (1954-)

Badia Kashghari est née dans la ville de Taïf, à l'ouest de l'Arabie Saoudite. Sa passion pour les langues la pousse à commencer sa carrière comme enseignante de la langue arabe dans une école primaire. À la suite de l'obtention de sa licence à l'Université du Roi Abdelaziz dans la ville cosmopolite de Djeddah en 1977, Kashghari se rend aux États-Unis en 1978 afin de préparer le diplôme en éducation de l'Université d'Oklahoma. À son retour, Kashghari accepte un poste de traductrice et d'enseignante d'anglais auprès des ouvriers des champs pétrolifères à l'est du pays. Pendant cette période, Kashghari retourne aux États-Unis pour obtenir un autre diplôme en éducation de l'Université de Princeton (entre 1985 et 1986), ainsi qu'un diplôme de traduction de l'Université d'Oxford au Royaume-Uni (1990). En marge de son travail d'enseignante et de traductrice, Kashghari est une journaliste qui contribue à plusieurs journaux et magazines littéraires saoudiens d'expression arabe et anglaise ; elle est également une poétesse émergente avant son départ au Canada, avec deux recueils de poésie publiés en 1994[12] et 1997[13] et plusieurs poèmes publiés dans les journaux et les magazines littéraires. Entre 1999 et 2007, Kashghari émigre au Canada après son mariage avec un auteur arabo-canadien. Même si le mariage ne dure pas longtemps, Kashghari s'installe à Ottawa pour huit ans, durant lesquels elle travaille comme rédactrice en chef du magazine de littérature arabe en diaspora *Almuhājir* (L'immigré), et elle contribue en tant qu'écrivaine à d'autres magazines comme *Alfalastīnī* (Le Palestinien) et *Thekrayāt* (Souvenirs) (Alithnainya n.p.). Dans la capitale canadienne, Kashghari accueille un salon littéraire hebdomadaire, où elle reçoit des écrivains de toutes origines, mais particulièrement des auteurs arabo-canadiens. Durant cette période, Kashghari prend la décision de traduire des sélections de sa poésie et de les publier dans un ouvrage en format bilingue arabe-anglais. C'est ainsi qu'est publié le recueil *The Unattainable Lotus* (2001), qui fait partie du corpus de cette thèse

[12] الرمل إذا أزهر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت)
[13] مسرى الروح والزمن (دار الكنوز الأدبية – بيروت)

comme échantillon d'autotraduction de poésie. Kashghari est aujourd'hui de retour dans la ville de Djeddah, où elle continue d'accueillir un salon littéraire et a publié huit recueils de poésie, dont seulement un est autotraduit en anglais.

8. Moussa Ould Ebnou (1956-)

Né à Boutilimit dans la région de Trarza au sud-ouest de la Mauritanie, Ould Ebnou suit sa formation initiale dans son pays natal, et part en 1977 suivre ses études à l'École supérieure de journalisme de Paris. En 1978, il entame une licence en philosophie parallèlement à ses études de journalisme. Après avoir obtenu son doctorat en philosophie à la Sorbonne, Ould Ebnou s'installe à New York, où il travaille comme conseiller aux Nations-Unies. Depuis 2008, Ould Ebnou est de retour en Mauritanie, à la suite d'une invitation à fonder le département de philosophie à l'Université de Nouakchott (Ould Ebnou 'Késsati' n.p.). Il occupe également le poste de conseiller chargé à la culture de la Présidence de la République de Mauritanie. En 2009, Ould Ebnou a fondé une association d'auteurs mauritaniens francophones « dans l'intention de résoudre le conflit traditionnel entre les [auteurs] francophones et les arabophones » (*Ibid* n.p.). Il a rendu sa carte de membre de l'association en 2016 « pour protester contre le traitement des musulmans en France à la suite des attentats de Paris [novembre 2015] » (*Ibid*.).

Lors de son séjour en France, Ould Ebnou publie son premier roman, *L'Amour impossible* (1990), suivi de son roman *BARZAKH* (1994). Les deux œuvres sont publiées en français dans leur première version ; Ould Ebnou indique qu'il décide de les autotraduire sous l'insistance de ses amis intellectuels mauritaniens non francophones (*Ibid*.). En 1996, Ould Ebnou publie l'autotraduction de son deuxième roman *BARZAKH*, puis autotraduit le premier en 1999. Bien que les versions arabes de ses romans aient été reçues plus chaleureusement que les versions françaises, Ould Ebnou continue à écrire ses premières versions en français avant de les autotraduire en arabe :

> Pourquoi cette insistance sur le français, et pourquoi faire de cette langue étrangère la première langue d'écriture ? Car la langue étrangère me permet de me voir et de voir ma réalité sous un angle que la langue maternelle ne me permet pas, elle me fait apparaitre les vérités d'un autre point de vue. Ainsi, j'exprime ce que je vois dans la langue étrangère, puis je retourne à la langue maternelle pour ancrer ce que j'ai écrit[14]. (*Ibid.*)

Ainsi, Ould Ebnou écrit *La Mecque païenne* en français dans sa première version, même s'il ne le publie qu'en 2016, alors qu'il publie l'autotraduction arabe de ce livre en 2005. Pour le corpus de cette thèse, nous avons sélectionné la première autotraduction de *BARZAKH* effectuée par Ould Ebnou, ainsi que la dernière autotraduction de *La Mecque païenne*. L'inclusion des deux textes montre l'évolution dans le style autotraductif de l'auteur entre son premier texte, autotraduit dans un intervalle temporel de deux ans, et son dernier, autotraduit consécutivement et révisée dans chaque langue à la lumière du texte dans l'autre langue.

9. Sinan Antoon (1967-)

Poète, romancier et traducteur, l'auteur irakien-américain Sinan Antoon est né à Baghdâd d'une mère américaine et d'un père irakien. Du fait de son désaccord avec le régime politique de Saddam Hussein, Antoon n'a commencé à publier qu'après avoir quitté l'Irak en 1990, à la suite de l'obtention de sa licence d'anglais à l'Université de Baghdâd. Lors de son installation aux États-Unis, Antoon obtient sa maitrise à l'Université de Georgetown, et son doctorat en littérature arabe à l'Université de Harvard en 2006. Antoon est aujourd'hui professeur de lettres arabes à l'Université de New York. Auteur de trois recueils de poésie et quatre romans, en plus de nombreux articles académiques et de commentaires politiques, jusqu'au moment de l'écriture de

[14] Ma traduction de :

"لما هذا الإصرار على الفرنسية وجعل هذه اللغة الأجنبية لغة الكتابة الأولى؟ ذلك لأن اللغة الأجنبية تمكنني من النظر إلى نفسي وإلى الواقع من زاوية لا تتيحها اللغة الأم، فتظهر لي الحقائق من وجهة نظر أخرى. عندها أعبر عما أرى باللغة الأجنبية ثم أرجع إلى لغتي الأم لتأصيل ما كتبت" (ولد ابنو "قصتي"- صفحات الكترونية)

cette thèse, Antoon amorce son écriture littéraire presque uniquement en arabe. En tant que traducteur classique, Antoon traduit des œuvres d'auteurs arabes comme Mahmoud Darwish, Saadi Yousef et Ibtissam Azim vers l'anglais. Sa traduction de *In the Presence of Absence* (2011) de Darwish lui a valu d'être lauréat du prix de traduction national décerné par l'Association des traducteurs littéraires américains (ALTA). À la suite de la publication de son roman *Wah'dahā chajarat alrummān* (Seul le grenadier) en 2010, Antoon a été invité à faire l'autotraduction de son roman par la maison d'édition Yale University Press. L'autotraduction anglaise de ce roman, publié sous le titre de *The Corpse Washer* (2013) s'est vu décerner le prix de Saif Ghobash Banipal pour la traduction littéraire (2014). Bien qu'il n'ait réalisé qu'une seule autotraduction à l'heure de l'écriture de cette thèse, Antoon a indiqué que l'autotraduction fera dorénavant partie de son projet littéraire. Ainsi, il fait une autotraduction consécutive tout en écrivant son roman le plus récent, de telle manière qu'il publie les deux versions, arabe et anglaise, simultanément dans deux espaces littéraires (Antoon et Alibrahim 5). Le corpus de cette thèse inclut l'autotraduction de *The Corpse Washer* en examinant la traduction de la variation linguistique entre la langue vernaculaire employée dans les dialogues, et le registre standard utilisé dans la narration du texte.

e. Cadre théorique, méthodologie et organisation

L'examen des quatorze œuvres des neuf autotraducteurs du corpus exige une analyse multidimensionnelle qui prenne en compte tous les niveaux du bilinguisme, du biculturalisme et de l'autotraduction comme lieu de manifestation des conditions du passage entre deux cultures/littératures. Dans un article intitulé *History and The Self-translator* (2013), Jan Hokenson souligne l'importance de prendre conscience de la position singulière de l'autotraducteur au sein de l'histoire en soulignant le besoin « to situate the self-translator as a singular figure in the historical interchanges between languages and between social milieus, in part by looking not only

at the what and how of their work but also at why the translative action was taken in the first place » (Hokenson 2013- 44). Tenir compte de la singularité de la pratique autotraductive est possible en adoptant un point de vue à la fois textuel (ou micro-textuel) et contextuel (ou macro-textuel), deux perspectives qui seront mises à profit dans cette thèse. Selon Hokenson, « To look at self-translators' activity as thus dually shaped by macro- as well as micro- forces that have impelled them to create bilingual texts is a helpful perspective » (Hokenson 2013- 44). Les perspectives micro et macro permettent de percevoir l'œuvre dans son contexte et ainsi de discerner l'influence des conditions du niveau macro-textuel sur les choix textuels. Au niveau macro-textuel de la pratique autotraductive, la thèse interroge le positionnement des neuf auteurs vis-à-vis des deux littératures auxquelles ils appartiennent. Cela exige de dresser un état des lieux de l'interaction des deux littératures en question, ainsi qu'une critique des conditions du passage entre elles.

Depuis la prédiction de Goethe de la naissance d'une littérature mondiale (*Weltliteratur*)[15], la discussion de la dualité des espaces littéraires nationaux / mondiaux développa dans plusieurs directions. Alors que David Damrosch déclare que « a work enters into world literature by a double process: first, by being read as literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin » (Damrosch- *What is World Literature?* 6), il souligne en même temps que « One of the things world literature has to talk about is its own uneven playing field » (Ibid 9). À ce sujet, Franco Moretti met l'emphase sur l'unité, mais pas l'uniformité, de l'espace littéraire mondial ; une inégalité instiguée, d'après Moretti, par la centralité des deux littératures anglaise et française « world literature [is] indeed a system- but a system *of variations*.

[15] « National literature is now rather and unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach » (Goethe et Eckermann 23).

The system was one, not uniform. The pressure from the Anglo-French core tried to make it uniform, but it could never fully erase the reality of difference » (Moretti 103). Dans *La République mondiale des Lettres* (1999), Pascale Casanova clarifie cette « inégalité » en mobilisant la terminologie de Bourdieu afin de caractériser « le capital littéraire » des littératures mondiales. En rupture avec l'idée d'une « littérature monde » comme espace d'interaction réciproque, Casanova met en évidence le contact asymétrique des littératures selon leur valeur symbolique, et la place de l'auteur au sein des différentes structures culturelles. La singularité de la création littéraire bilingue réside dans le fait qu'elle existe doublement dans deux littératures. Cette existence ne se présente souvent pas simultanément ; elle est, dans la plupart des cas, séparée par un intervalle temporel et un passage entre une culture centrale et une culture périphérique. Casanova souligne les luttes tacites des littératures périphériques pour gagner de la visibilité dans la république littéraire mondiale et faire face à l'éclipse par le centre des « petites littératures ». Entre les auteurs « assimilés » et les auteurs « révoltés », Casanova examine les positions des auteurs dans le passage entre deux littératures n'ayant pas un capital culturel « symétrique » (pour reprendre le concept de Grutman). En employant plusieurs perspectives postcoloniales sur l'analyse macro-textuelle, la première partie de cette thèse esquisse une critique des conditions du passage des auteurs autotraducteurs dans la littérature centrale aussi bien que dans la littérature périphérique.

D'autre part, l'analyse macro-textuelle prend en compte la figure de l'auteur au sein de l'interaction entre une culture centrale et une culture périphérique : « Le paradoxe de la traduction affecte bien évidemment le statut même du traducteur dont le rôle, éminemment social, consiste précisément à établir une "continuité" inédite au cœur de la distance culturelle entre les communautés » (Rao 6). Ainsi, Anthony Cordingley accorde une importance à la trajectoire

biographique personnelle de l'auteur autotraducteur et de son effet sur la production de l'œuvre bilingue. Dans *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (2013), c'est l'auteur bilingue comme figure de contact et de négociation entre deux cultures qui est placé au centre. Dans son introduction du volume, Cordingley adopte une position qui met autant l'accent sur l'auteur-traducteur que sur son œuvre double :

> The self-translator is a node where critical trends intersect and bend, a point where one can read changes in successive waves of Translation Studies research: the attention devoted to this translator has shifted from offering textual reading which stress his or her creativity, to the location of his or her place in history or the sociological field, to his or her agency within cultural transfers. (Cordingley 9)

Cordingley propose même de privilégier le terme « traduction de soi (*self-translation*) » au détriment de celui d'« autotraduction (*auto-translation*) » qui suggère le dédoublement d'une œuvre s'écrivant indépendamment de l'auteur et à l'abri de toute influence personnelle. L'article d'Aurelia Klimkiewicz, issu du même volume, distingue quatre perspectives ancrées sur le texte, l'auteur, le lecteur ou le processus de l'autotraduction (Klimkiewicz 190) ; quatre aspects qui peuvent guider l'étude de l'autotraduction. Explorer ces quatre dimensions permettrait de caractériser « la dynamique de déplacement » de l'œuvre bilingue. Alors que l'étude du passage de l'auteur entre ses deux littératures fait, entre autres, partie de l'analyse macro dans le présent projet, le niveau de l'analyse textuelle suivra comme niveau d'analyse micro. Cette approche, également proposée dans la méthode descriptive de José Lambert et Hendrik van Gorp (2006), sera l'un des outils de l'analyse au niveau micro : « The translation process as well as the resulting text and its reception can be studied from different points of view, either in a macro-structural or in a micro-structural way, focusing on linguistic patterns of various types, literary codes, moral, religious or other non-literary patterns, etc. » (Lambert et Van Gorp 40).

Afin de mener à bien l'analyse de l'œuvre bilingue à la lumière des conditions du passage entre la littérature arabe et les deux littératures centrales anglophone et francophone, l'analyse micro-textuelle pose la question des divergences entre les deux versions de l'œuvre autotraduite, tout en investiguant les choix des modifications textuelles sur l'arrière-plan de la biographie de l'auteur ainsi que sur les rapports verticaux de passage entre ses deux littératures d'appartenance. En distinguant deux groupes parmi les auteurs du corpus selon la direction de leur traduction (vers ou hors du centre littéraire), l'analyse adopte une double méthode, à savoir celle proposée par l'article « On Describing Translations » de Lambert et van Gorp, qui fournit le lien entre l'analyse au niveau macro et l'analyse au niveau micro, or, alors que l'analyse macro-textuelle adopte une posture critique, le positionnement de l'analyse micro-textuelle suit l'approche descriptive de Lambert et Van Gorp. Au niveau de l'analyse textuelle, l'examen des divergences autotraductives exige une terminologie pour faire ressortir les modifications effectuées par les auteurs-autotraducteurs. Cette méthodologie doit exprimer un large éventail de tendances lors de l'autotraduction de l'œuvre littéraire. Ainsi, la terminologie proposée par Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999) offre treize différents types de modifications courantes lors du transfert de « la lettre » de l'œuvre original « au seul profit du "sens" et de la "belle forme" » (Berman 52), une description qui correspond à la majorité des modifications effectuées par les auteurs de notre corpus. Bien qu'elle soit axée sur la traduction vers « les langues cultivées » du centre littéraire, la terminologie de Berman souligne que tout traducteur est essentiellement affecté par le jeu de forces culturelles, et que même quand le traducteur en est conscient, ce jeu de forces influence, voire déforme, le processus de la traduction (49-50). Ce cadre conceptuel souligne la centralité des langues qui sont le plus en vue et le pouvoir qu'elles exercent sur les langues de départ périphériques : « Les langues "cultivées" sont les seules

à traduire, mais ce sont également celles qui résistent le plus à la commotion de la traduction. Celles qui censurent. » (50) La seule façon de neutraliser ce rapport de pouvoir culturel est, selon Berman, par le biais d'une mise en perspective de l'activité du traducteur. En plus d'être consciente à la variation du statut de centralité entre une langue et une autre, la méthodologie de Berman fournit une terminologie à la fois spécifique (treize différentes tendances) et adaptée à l'analyse des modifications courantes dans la traduction des œuvres littéraires. Malgré ses limitations (discutées en détail dans l'introduction de la seconde partie, p.97-99), la terminologie de Berman est sensible à la destruction de « la lettre » de l'original lors de la traduction, un aspect qui le distingue d'autres méthodologies dans le domaine de la traductologie comme les méthodologies de la linguistique contrastive ou celle de la stylistique comparée.

Ce projet comprend donc deux parties qui s'intéressent respectivement à l'analyse macro et micro textuelle. La première, qui traite du niveau macro-textuel, se divise en trois chapitres, dont le premier est axé sur la trajectoire bilingue de l'auteur-autotraducteur entre deux cultures. Tout en soulignant le rapport de chaque auteur avec ses deux littératures d'appartenance, le chapitre examine son positionnement et sa réception dans chacune. Selon la notion de « la marge identifiable », fondée par Gayatri Spivak et discutée dans l'introduction du deuxième chapitre, le deuxième et le troisième chapitres critiquent respectivement quelques aspects de cette marge dans la littérature centrale des auteurs (chapitre deux) ainsi que dans la littérature arabe périphérique (chapitre trois). La seconde partie de la thèse est consacrée à l'analyse micro-textuelle et se divise en deux chapitres ; le premier se penche sur l'analyse textuelle de l'autotraduction des auteurs traduisant vers le centre littéraire, et le second traite de celle des auteurs traduisant vers la périphérie de la langue arabe. Afin d'éviter la redondance, cette thèse alterne l'organisation des données individuellement pour chaque auteur, ainsi que thématiquement selon les tendances

communes chez les auteurs. Autrement dit, la thèse consacre une section à chaque auteur lorsque les informations exposées sont variables et spécifiques à chacun d'eux, mais regroupe les auteurs selon les tendances lorsqu'un lien de correspondance réunit les données à discuter. En analysant les niveaux micro et macro, la thèse fera la lumière sur le style autotraductif et les choix textuels de chaque auteur, ainsi que sur la trajectoire bilingue des auteurs au sein des rapports centre-périphérie entre les littératures. Par l'inclusion de plusieurs points de vue d'examen de l'autotraduction, cette thèse vise à présenter une perspective englobante pour l'interprétation des divergences textuelles dans les autotraductions du corpus.

Partie I - Analyse macro-textuelle : la fabrication de l'identité dans deux cultures

> Lorsque Naguib Mahfouz remporta le prix Nobel en 1988, une chaine de télévision américaine diffusa pour l'occasion une émission spéciale, avec, du côté américain, le professeur de littérature arabe à l'université du Michigan, Trevor Le Gassik, et le patron de la maison d'édition Three Continents, Donald Herdeck. Du monde arabe, plusieurs intellectuels étaient invités, dont moi, ainsi qu'un collègue jordanien. J'ai posé la question à Le Gassik, professeur de littérature arabe et traducteur de deux œuvres de Mahfouz, si ce nouveau lauréat pouvait un jour avoir le même statut que les auteurs russes, français ou allemands lauréats du même prix. Il m'a répondu que non, puisque Mahfouz appartenait à une culture que l'Occident ne comprend pas. Donc, il ne s'attendait pas à ce qu'il fasse un jour partie de cette culture, même s'il était lauréat du prix Nobel[16]. (Mohamed Asfour)

a. Introduction

1) Contexte et objectif

En 1915, l'auteur haïtien Edmond Laforest se suicidait d'une manière symbolique en se jetant dans une piscine après s'être accroché un lourd dictionnaire *Larousse* autour du cou. À travers son suicide, il dénonçait la langue française, langue hégémonique qui, comme un fardeau lourd et pénible, dirigeait son trajet littéraire, tout en le tirant vers le fond. Dans ce suicide dramatique, le dictionnaire n'était qu'un symbole de l'institution culturelle qui impose ses normes à l'écriture dite créative, expressive et libre.

Pascale Casanova affirme que, en dépit d'être l'un des appareils de production et d'avancement de la pensée humaine, la littérature de sa *République Mondiale* demeure « aujourd'hui encore, et même dans les lieux les plus "libres", […] l'art le plus conservateur, c'est-

[16] Ma traduction de :
"عندما فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب سنة 1988 عرضت شبكة تلفزيون أمريكية برنامجا خاصا بتلك المناسبة شارك فيه من الجانب الأمريكي كل من الأستاذ ترفر لكاسك، أستاذ الأدب العربي في جامعة ميشقن، والدكتور دونلد هيردك، صاحب دار النشر المدعوة مطبعة القارات الثلاثThree continents press ، ومن الجانب العربي عدد من المثقفين العرب من بلاد عربية مختلفة، كنت أنا وزميل آخر من بينهم من الأردن. وقد سألت لكاسك بوصفه مدرسا للأدب العربي ومترجما لعملين من أعمال نجيب محفوظ عما إذا كان يمكن لهذا الحائز الجديد على جائزة نوبل أن يصبح كاتبا له من المكانة في الثقافة الغربية ما للكتاب الروس أو الفرنسيين أو الألمان ممن حازوا على الجائزة نفسها فأجابني بالنفي. وكانت حجته أن نجيب محفوظ ينتمي إلى ثقافة لا يفهمها الغرب، ولذلك فإنه لا يتوقع له أن يصبح جزءا من تلك الثقافة رغم حصوله على جائزة نوبل."(45)

à-dire le plus soumis aux conventions et aux normes les plus traditionnelles de la représentation » (Casanova *La république* 132). Au cours de son examen de la carte littéraire de sa république mondiale, Casanova brosse le portrait de ce qu'elle nomme la « bourse des valeurs littéraires » (*Ibid.* 31) et le rapport unidirectionnel entre les littératures centrales et les « petites littératures ». Dans le même ordre d'idées, Rainier Grutman examine la pratique des autotraducteurs au sein de la structure littéraire asymétrique à laquelle ils appartiennent en tant qu'auteurs bilingues :

> Contrairement aux Nabokov, Beckett ou Semprun […], qui louvoyaient entre des langues dites « de culture », [la] deuxième catégorie d'écrivains bilingues n'ont pas non plus deux armes égales à leur disposition. À côté d'une « grande » langue, ils se servent d'une langue de moindre diffusion, ou symboliquement dominée, ou l'un et l'autre à la fois. C'est précisément ce qui distingue la démarche de quelqu'un comme Rachid Boudjedra de celle d'un Beckett ou d'un Semprun. ("Dilemme social" 221)

Ainsi, les conditions qui s'imposent lors du passage de l'auteur d'origine périphérique vers une littérature centrale marque son trajet littéraire bilingue. D'après Gayatri Spivak, l'écriture dans le centre littéraire conduit à enfermer les auteurs/créateurs de la périphérie dans des identités préfabriquées, ou bien à leur fournir un espace préservé pour exprimer « la voix de la marge » dans l'attente de thèmes ou de contenus préconçus : « When a cultural identity is thrust upon one because the center wants an identifiable margin, claims of marginality assure validation from the center » (Spivak- *Outside in the Teaching* 61). Ainsi, les auteurs des littératures périphériques écrivant dans le centre littéraire se trouvent devant le choix soit d'accepter les étiquettes identitaires assignées par la culture hégémonique, soit de résister à leur positionnement dans cette marge et risquer ainsi de se retrouver dans un angle mort. Si Spivak cherche à problématiser la question de la place de l'intellectuel périphérique dans un contexte central, les auteurs autotraducteurs ajoutent une nouvelle dimension à cette considération du fait de leur présence non seulement dans le contexte de la littérature centrale, mais aussi dans les deux littératures, centrale et périphérique, simultanément. Si la réception des autotraducteurs dans la littérature centrale peut inclure des

tendances à les placer dans une marge identifiable, la présente partie questionne également la réception des neuf auteurs bilingues du corpus dans leur littérature périphérique d'origine.

L'une des caractéristiques du rapport entre la littérature centrale et la littérature périphérique est l'influence unidirectionnelle du centre sur les périphéries, comme l'a examiné Casanova. L'un des sites de manifestation les plus évidents de cette influence est la pratique de l'autotraduction et la position des autotraducteurs eux-mêmes en tant qu'ils appartiennent à deux littératures asymétriques à la fois. De ce fait, l'écriture-traduction de l'auteur périphérique dans la littérature centrale ne façonne pas uniquement une perception préfabriquée dans la littérature centrale, mais influence, au-delà, la perception de l'autotraducteur dans la littérature périphérique. Cette partie se donne pour objectif d'examiner les rapports centre-périphérie au niveau macro-textuel de notre corpus ; elle propose une analyse qui critique l'accueil et la perception de l'œuvre autotraduite dans chacune de ses littératures : centrale (française ou anglaise) et périphérique (arabe).

2) Cadre conceptuel

L'analyse macro-textuelle s'inspire au départ de la méthodologie proposée par José Lambert et Hendrik Van Gorp dans l'article « On Describing Translations » (2006). En s'appuyant sur les prémisses de la théorie du polysystème proposée par Itamar Even Zohar et Gideon Toury, Lambert et Van Gorp établissent un cadre descriptif pour l'étude de la traduction littéraire au sein des rapports dynamiques entre les deux « systèmes littéraires » de départ et d'arrivée. Cette méthode examine non seulement les rapports textuels entre l'original et sa traduction, mais également les rapports personnels et structurels entre l'auteur/traducteur, le lectorat de départ et celui d'arrivée, les intentions auctoriales de l'original et de la traduction[17], les aspects

[17] Depuis *La mort de l'auteur* de Roland Barthes (1968), l'« intention auctoriale » devient une notion contestée. Dans le domaine d'étude de l'autotraduction, Brian T.Fitch (1988) était le premier à souligner l'accès aux intentions

pragmatiques de la réception, ainsi que la situation de l'original et de la traduction au sein de leurs « systèmes » littéraires respectifs. Lambert et Van Gorp appellent donc à opter pour une analyse descriptive des macro-structures avant de se pencher sur l'analyse des micro-structures (40). Alors que les aspects macro-textuels en rapport avec la réception de l'œuvre autotraduite seront examinés dans cette partie, les aspects métatexuels[18] seront repris dans la deuxième partie de cette thèse. L'analyse macro-textuelle adopte également la perspective proposée par Cordingley (2013), selon laquelle la figure de l'autotraducteur comme « négociateur » (1-9) entre deux littératures est accentuée par sa position d'intermédiaire dans la communication entre celles-ci. Ainsi, l'analyse macro-textuelle dans le premier chapitre de cette partie ne s'intéresse pas uniquement à la réception des neufs auteurs de notre corpus dans chacune des littératures auxquelles appartiennent les originaux et leurs autotraductions, mais également à leur positionnement et au dialogue qu'ils instaurent avec chacune de ces littératures, afin de mieux cerner leur rôle de médiateurs entre deux cultures asymétriques.

À travers l'examen des perceptions de l'œuvre autotraduite dans ses deux littératures d'appartenance, l'analyse cherche à élaborer, dans le deuxième et le troisième chapitres, une critique des tendances dans la représentation des neuf auteurs au sein de leur deux littératures d'appartenance, cette critique abandonne l'approche descriptive pour un examen plutôt critique de ces conditions de réception. Au cours de l'examen des aspects problématiques dans la réception, l'analyse se sert de quelque perspectives postcoloniales afin d'articuler une critique de la réception

---

auctoriales comme un aspect qui contribue au statut unique de l'œuvre autotraduite « In this case the writer-translator is no doubt felt to have been in a better position to recapture the intentions of the author of the original than any other ordinary translator for the very good reason that those intentions were, in fact, his very own. » (125) L'analyse dans cette partie s'intéresse plutôt au positionnement de l'auteur autotraducteur entre deux littératures asymétriques et à la critique de la réception dans chacune, plutôt qu'aux intentions auctoriales dans l'écriture ou dans l'autotraduction.

[18] Lambert et Van Gorp définissent le métatexte comme « *title page, preface, footnotes …in the text or separate* » (Lambert et Van Gorp 46)

entre deux littératures asymétriques, notamment le concept de la marge identifiable de Spivak, l'orientalisme d'Edward Saïd, l'anthropologie islamique de Talal Asad, ou l'auto-assujettissement d'Albert Memmi, en plus des perspectives des auteurs et universitaires du diaspora à bilinguisme asymétrique comme Salman Rushdie, Shaden Tageldin, Iman Mersal, Layla Elmaleh et autres. Dans le cadre du regard macro, on ne peut éviter de mettre la lumière sur les agents de la représentation et de la réception des œuvres et des auteurs, que ce soient les maisons d'édition, la figure du reviseur dans celles-ci, les journaux littéraires, les comptes rendus, les études académiques, l'audience diasporique dans le centre littéraire… etc. La réception et les commentaires de ces agents seront examinés dans le but de distinguer les différentes tendances dans la réception des auteurs autotraducteurs de notre corpus. La mise en œuvre de la perspective postcoloniale dans les deux chapitres évite la « rhétorique d'accusation » dont méfie Edward Saïd dans *Culture and Imperialism* (P.19), mais cherche plutôt à déconstruire la problématique de la réception des auteurs-autotraducteurs à travers sa mise en relief dans la discussion.

3) Structure et organisation

Cette partie se divise en trois chapitres. Le premier présente le positionnement individuel de chaque auteur entre ses deux littératures d'appartenance à travers un bilan de sa réception dans la littérature centrale, ainsi que dans la littérature arabe. À travers cette asymétrie littéraire, le chapitre souligne la posture de l'auteur vis-à-vis de sa trajectoire bilingue et de son rapport avec chacune des littératures. Le deuxième chapitre prend du recul par rapport à la perception des auteurs autotraducteurs dans les deux littératures (centrale et périphérique) afin de synthétiser quelques aspects problématiques dans leur réception, que ce soit dans le centre littéraire (chapitre deux), ou

dans la littérature arabe (chapitre trois). La pertinence des aspects critiqués dans ces deux chapitres réside dans leur impact sur les stratégies d'autotraduction adoptées par les auteurs.

Chapitre I - Entre deux mondes : le positionnement des auteurs et leur rapport avec le centre et la périphérie littéraire

a. Introduction

Dans un extrait de ses mémoires de guerre publié dans le e-zine *Jadaliyya* (2012), Sinan Antoon décrit son statut d'auteur irakien dans le centre hégémonique anglo-américain comme celui d'un barbare à Rome (n.p.). Cette description illustre la tension dans la dynamique du rapport entre les cultures asymétriques et les figures de négociateurs qu'incarnent les autotraducteurs. Abordant également la question du positionnement de l'auteur périphérique au sein de la littérature centrale, Salman Rushdie relate dans ses essais sa propre expérience, et la « marge identifiable » qui lui est accordée dans la littérature anglosaxonne. Il met en relief l'aspect a priori arbitraire, mais en fait bien intentionnel, de la désignation de la catégorie de *Commonwealth* dans laquelle les auteurs périphériques d'expression anglaise sont regroupés : « South Africa and Pakistan, for instance, are not members of the Commonwealth, but their authors apparently belong to its literature. On the other hand, England, which, as far as I'm aware, has not been expelled from the Commonwealth quite yet, has been excluded from its literary manifestation » (Rushdie 62). Ainsi, l'étiquette de *Commonwealth* devient la « marge identifiable » accordée aux auteurs dont les origines ne se trouvent pas dans le centre culturel. Autrement dit, bien qu'ils appartiennent à la littérature centrale du fait de leur écriture dans une langue hégémonique, les auteurs périphériques appartiennent effectivement à la « banlieue » de cette littérature :

> […] 'Commonwealth literature' was sounding very unlikeable indeed. Not only was it a ghetto, but it was actually an exclusive ghetto. And the effect of creating such a ghetto was, is, to change the meaning of the far broader term 'English literature'- which I'd always taken to mean simply the literature of the English language- into something far narrower, something topographical, nationalistic, possibly even racially segregationist. (Rushdie 63)

Ce chapitre cherche à caractériser le rapport des neuf auteurs-autotraducteurs avec leur littérature centrale, ainsi qu'avec leur littérature périphérique. À travers un examen individuel du positionnement et de la réception de chacun des auteurs dans leurs deux littératures d'appartenance, le chapitre distingue le dialogue personnel qu'entretient chaque auteur autotraducteur dans ses contextes d'écriture respectifs, y compris sa trajectoire personnelle d'apprentissage des deux langues jusqu'au moment de l'écriture de l'œuvre bilingue. À cet égard, il sera important de souligner, avant de se lancer dans l'analyse, mon propre positionnement en tant qu'universitaire et traductrice d'origine arabe écrivant dans une langue centrale et à partir d'un centre académique nord-américain. Mon emploi de plusieurs outils de la théorie de traduction et de la théorie littéraire occidentales dans le but de comprendre la pratique de mes auteurs du corpus est lié à ma formation universitaire, que ce soit durant mes études supérieurs dans des universités canadiennes, ou même avant cela lors de ma formation de base dans le monde arabe, évidemment à cause de la centralité de la théorie et de l'épistème occidentale dans les milieux académiques arabes.

b. Positionnement des auteurs du corpus entre deux littératures

1. Mikhail Naimy

Dans une nécrologie publiée le 1er mars 1988 dans le *New York Times*, l'image qui était celle de Naimy dans sa littérature centrale est résumée de la façon suivante : « Mr. Naimy was

fluent in English, Russian and Arabic. His English-language "Book of Mirdad, a Lighthouse and a Haven" has been translated into several languages. His biography of Mr. Gibran was first published in Arabic in 1934 and then reprinted in English in New York in 1950 » (The New York Times 23). Connu dans le centre littéraire anglo-américain par association à Khalil Gibran, ainsi que pour son roman *The Book of Mirdad*, Naimy établit son contact avec la littérature centrale autour de ces deux points dans sa carrière littéraire. Malgré son succès dans le centre littéraire, *The Book of Mirdad* a connu un chemin chaotique avant de devenir un bestseller dans la littérature anglophone. Le premier manuscrit du roman s'est vu rejeté par une maison d'édition à Londres en 1948, sous prétexte que l'œuvre avançait « *a new dogma* » d'une perspective religieuse (Matar 56). La version anglaise de ce roman n'a été publiée qu'après la publication de son autotraduction arabe en 1954. À propos de ses conditions de migration aux États-Unis du début de XXe siècle, Naimy évoque dans ses mémoires *Saba'ūn* (Soixante-dix) la question de la représentation de sa personne dans sa nouvelle culture :

> Les immigrés arabes se demandaient, au début de leur immigration, à quelle nation devaient-ils appartenir. Dans leur affiliation, ils étaient turcs, mais dans leur langue, ils étaient arabes. Mais le mot « turc » évoquait, dans les esprits des habitants de ce pays, une sorte d'insulte et d'humiliation, et ce n'était pas beaucoup mieux pour le mot « arabe ». Ils ont donc choisi d'appartenir à la Syrie, car c'était la plus grande des trois régions de laquelle ils avaient immigré : le Liban, la Syrie et la Palestine, et son nom était ancien et connu[19]. (*Saba'ūn* 197)

Bien avant la formation de l'état libanais au début de XXe siècle, les immigrés du Mont Liban (chrétiens orthodoxes dans leur majorité, y compris Naimy) ont essayé de se distinguer de l'identité ottomane turque en s'identifiant comme Syriens. Naimy explique que l'appellation « turc », et par

[19] Ma traduction de :
"حار المهاجرون العرب في بدء هجرتهم إلى أي الأمم ينتسبون. فهم بتبعيتهم أتراك، وبلسانهم عرب. ولكن كلمة "تركي" كانت تنطوي في أذهان أهل البلاد على شيء من الإهانة والتحقير. ولم تكن أفضل منها بكثير كلمة "عربي". فاختاروا أن ينتموا إلى سوريا لأنها القطر الأكبر من الأقطار الثلاثة التي نزحوا عنها، وهي لبنان وسوريا وفلسطين، ولأن اسمها قديم ومعروف." (197)

conséquent « musulman », était alors une insulte en elle-même. Si l'immigration aux États-Unis au début de XXe siècle était difficile, elle l'était d'autant plus lorsque l'on était perçu comme pratiquant une autre religion. Naimy raconte comment les immigrés se sentaient obligés de changer leurs prénoms ; son frère Adib est ainsi devenu « Joe », son autre frère Haikal, « Henry ». D'autres ont même changé leurs noms entiers ; Mansour Haddad est ainsi devenu « Victor Smith ». Naimy explique qu'il ne leur en voulait pas car : « ils avaient honte de leur affiliation turque, et de leurs noms arabes avec des lettres […] qui n'existaient pas dans la langue des maitres du pays, dont la plupart étaient des anglo-saxons. Afin d'éviter la moquerie de ces maitres, les immigrés faisaient de leur mieux pour se rapprocher d'eux […] à travers l'imitation de leurs coutumes et de leur mode de vie[20] » (*Saba'ūn* 13). Le sentiment d'aliénation de la culture d'émigration chez Naimy est liée à une perception du clivage entre la mentalité orientale et le mode de vie occidental. L'écart entre l'Occident pragmatique, et l'Orient pieux est mis en relief dans le vif sarcasme d'un article adressé aux lecteurs arabes et publié dans la collection *Algherbāl* (Le Tamis) lors de l'émigration de Naimy aux États-Unis[21] :

> Nous sommes toujours "reconnaissants, appréciatifs et satisfaits" nous ne demandons de Dieu ni de nous donner, ni de nous priver. Si toutes les nations étaient à notre image, Dieu n'aurait, sans doute, aucun mal à gérer ses créatures. Or, certains peuples sont avides, ils ne cessent de demander de nouvelles choses, Dieu est donc toujours occupé par eux. Cela est la raison de leur malheur et de notre bonheur, de leur arriération et de notre développement. Ils sont toujours dans un état de mouvement incessant- démolir et bâtir. Licencier et enrôler. Rechercher et creuser

[20] Ma traduction de :
"فقد كانوا يخجلون بتبعيتهم التركية، وباسمائهم العربية التي تكثر فيها (...) أحرف لا مثيل لها في لغة أسياد البلاد، وجلهم من الانكلو-سكسون. وتفاديا لسخرية أولئك الأسياد كان المهاجرون يسعون بكل الوسائل إلى التقرب منهم (...) باقتباس عاداتهم وطقوسهم ونهج معيشتهم." (13)

[21] Le recueil d'articles a été publié pour la première fois en 1923, mais les articles étaient publiés séparément dans les journaux arabes avant cette date.

> […] Bref, ils travaillent plus qu'ils ne prient. Quant à nous, nous n'avons pas besoin de travailler ; car tout s'accomplit en priant.[22] (*Algherbāl* 45)

À l'image d'autres membres du groupe littéraire *The Pen's League* (comme Khalil Gibran), le positionnement de Naimy entre ce qu'il perçoit comme la spiritualité exagérée de la culture arabe et le matérialisme effréné de la culture anglo-américaine est la raison derrière l'adoption, dans la culture centrale, de ce que l'universitaire Eugene Paul Nassar appelle « *a pseudo-wisdom posture* » (Nassar 21). Ils adoptent ainsi un esprit mystique et des thèmes prophétiques dans leur écriture, ceux-ci se manifestent dans des œuvres comme *The Prophet* de Gibran ou *The Book of Mirdad* de Naimy. Dans la littérature anglo-américaine, plusieurs publications (comptes-rendus, thèses et articles) traitent de l'écriture de Naimy, que ce soit en tant que membre du mouvement de *Mahjar* ou du groupe *The Pen's League*, ou en tant que collègue et ami de Gibran (Cully 1951 ; Boullata 1995 ; Imangulieva *et al.* 2009 ; Ghareeb et Tutunji 2016, entre autres). D'autres publications sont consacrées à Naimy en tant qu'écrivain arabe d'expression anglaise (Ivie 1958 ; Scaligero1960 ; Ostle 1976 ; Chelala 2011 ; Swanson 2015 ; Bell 2002, 2017 pour n'en citer que quelques-unes). Il est notable que nombre de ces publications sont sorties après le décès de Naimy, en 1988, plutôt que lors de la période active de son écriture littéraire. Malgré la popularité de *The Book of Mirdad* et de la biographie de Khalil Gibran, la majorité de l'œuvre de Naimy n'est pas aussi lue ou même connue que ces deux œuvres. En outre, le bilinguisme de Naimy et sa pratique d'autotraduction n'est pas un sujet en vue dans les publications anglophones sur l'auteur.

---

[22] Ma traduction de :
"فنحن دائما "شاكرون.حامدون. قانعون" نطلب من الله أن لا يأخذ منا ولا يعطينا. ولا شك أنه لو كانت كل شعوب الأرض على شاكلتنا لما عانى الله في تدبير خلقه على الإطلاق. لكن هناك أقواما جشعين لا يكفون عن طلب أشياء جديدة، فالله في شاغل بهم عنا. وهذا هو سبب تعسهم وسعادتنا وتأخرهم ورقينا. هم في حركة وجهاد دائمين- يهدمون ويشيدون. يعزلون ويولون. يبحثون وينقبون (...) وبالإجمال، يعملون أكثر مما يصلون. أما نحن فلا حاجة لنا بالعمل بل بالصلاة ننال كل شيء" (الغربال 45)

En contraste, dans le monde arabe, l'intégralité de l'œuvre de Naimy appartient au canon de la littérature prémoderne/moderne arabe ; Naimy est connu comme intellectuel, poète et romancier qui s'inspire des traditions orientales indiennes et chinoises, du soufisme islamique, et du christianisme mystique dans son écriture littéraire. La figure de Naimy au sein du mouvement des auteurs émigrés de *Mahjar* est extrêmement centrale. Or, sa pratique autotraductive reste un sujet peu exploré malgré le grand nombre de publications sur sa vie et son œuvre. En dépit de sa migration, Naimy prend la tête, avec les membres de son groupe littéraire, d'un mouvement qui bouleversa les formes traditionnelles d'écriture dans la littérature arabe au début du XXe siècle, suscitant ainsi la publication de nombreux livres et études académiques (Hadara 1957 ; Hassan 1962 ; Shafeuddin 1972 ; Annaori 1977 ; Hassan 1985; Abbas 1982 et beaucoup d'autres) en plus d'une abondance d'articles et de réponses critiques sur son influence.

2. *Jabra Ibrahim Jabra*

Bien qu'il ne se rende au Royaume-Uni qu'à l'occasion de poursuivre ses études supérieures, Jabra établit son contact avec la littérature anglaise dès ses premières années d'école, durant lesquelles la poésie anglaise était introduite et apprise par cœur à côté de la poésie arabe ; Jabra se souvient, dans une série d'entretiens avec le critique Majed Alsamuraï, que ses premières lectures se sont faites à la fois en anglais et en arabe (Alsamuraï 46). Cependant, l'auteur indique que son rapport à la littérature était, jusqu'à son arrivée au Royaume-Uni, plutôt sentimental et amateur. Son séjour en Angleterre a bouleversé sa perception et sa pratique de l'art et de la littérature :

> À Exeter, je me suis rendu compte que l'étude de la littérature n'est pas une question de passion ou un passe-temps. C'est comme si l'on se passionnait pour un sujet et qu'on le vivait au quotidien. Mais ce que je commençais à découvrir est qu'il y a des règles qui régissent cette passion ; il y des méthodes qu'il faut suivre dans ses études

> – C'était mon véritable début sérieux dans le monde de la littérature, et de l'art aussi.[23] (Alsamuraï 57)

Ainsi, si sa passion pour la littérature et l'art est née au cours de son enfance et de sa jeunesse en Palestine, ce n'est que lors de ses études supérieures dans le centre culturel qu'il découvre l'aspect raisonné, méthodologique et règlementé de cette passion. Au sujet de l'étude académique des œuvres classiques grecques, romaines et arabes, Jabra indique :

> Toutes ces études, en plus de la spécialisation universitaire dans la littérature anglaise, était la voie de la compréhension correcte du positionnement rationnel de l'être humain vis-à-vis de tout, même de ses propres sentiments, et de tout ce qu'il aime. Dans la mesure où les passions de l'être deviennent des sources pour générer une nouvelle pensée et une nouvelle création.[24] (Alsamuraï 58)

Alors que l'aspect structuré et méthodologique de l'intellect de Jabra se forme lors de son séjour académique dans le centre anglo-saxon, son adoption de l'épistémologie occidentale était pour lui un moyen d'extrapolation sur les questions posées dans la littérature arabe. Dans une réponse à une question sur son contact avec les nouvelles idées et les mouvements dans la littérature moderne occidentale, Jabra explique :

> [Ces idées] étaient présentes si fortement, et elles m'ont totalement bouleversé... Mais elles avaient lieu dans la pensée anglaise… dans la littérature anglaise, et dans la poésie anglaise contemporaine… Dans les arts européens contemporains […] Mais au fond de cet intérêt était mon intérêt pour la littérature arabe … Pour ma littérature… Pour ma pensée. J'essayais de comprendre ce qui se passe sur cette scène animée par des théories et des mouvements opposés et je voulais comprendre

---

[23] Ma traduction de :
"لكنني اكتشفت، في اكستر، أن دراسة الأدب ليست مسألة عشق وهواية، كأنك تعيش بالشيء وتتمتع به لأنك تعيش به، وإنما-وهذا ما بدأت أكتشفه- هناك قوانين لتسيير هذا العشق: هناك طرائق يجب أن تعرف كيف تتبعها في دراستك- وهذه كانت البداية المنضبطة الحقيقية عندي للأدب، وكذلك للفن." (السامرائي 57)

[24] Ma traduction de :
"هذه الدراسات كلها، مع الدراسة الأكاديمية المنظمة للأدب الانكليزي، كانت الطريق إلى الفهم الصحيح لما يجب أن يتحلى به الإنسان من موقف عقلاني تجاه كل شيء، حتى تجاه عواطفه، وتجاه مايحبه ويهواه، لكي يصبح مايحب ويهوى بالفعل مولّدا لفكر جديد، وإبداع جديد" (الاكتشاف والدهشة 58)

> en même temps ce qui peut se passer dans mon propre milieu, le milieu de la littérature arabe, surtout la littérature arabe contemporaine.[25] (Alsamuraï 59)

Tout en conservant son intérêt et son engagement avec la littérature arabe, Jabra approche la culture périphérique en s'appuyant sur la pensée occidentale comme outil de perception, de compréhension et d'expression. Alors qu'il appartient au canon littéraire arabe, surtout celui du Machrek arabe, la formation anglophone de Jabra, et son contact avec la littérature anglosaxonne, demeure un aspect particulièrement visible dans toute réception de son œuvre dans la littérature arabe. Cette tendance sera discutée davantage dans le prochain chapitre.

Figurant parmi les auteurs modernistes arabes les plus renommés dans le centre littéraire anglophone, Jabra diffère d'un auteur comme Mikhail Naimy. Alors que *The Book of Mirdad* jouit du statut de bestseller, l'écriture de Jabra est connue plutôt dans les milieux universitaires, que ce soit parmi les critiques et les universitaires de la diaspora arabe (Boullata 1980 ; Abu Shamsieh 1988 ; Frangieh 1988 ; Shoukany 1990 ; Hamarneh 1991, entre autres), ou parmi les chercheurs et les universitaires spécialistes de la littérature arabe ou moyen-orientale (Cooke 1994 ; Neuwith 1998 ; Wimmen 1999 et d'autres). Ainsi, bien que l'universitaire et directeur du Centre du Moyen-Orient à l'Université de Middle Tennessee Allen Hibbard écrive que « Jabra […] is without a doubt one of the best known Palestinian writers living in exile » (Hibbard 78), l'appréciation de Jabra se manifeste davantage au sein des milieux universitaires spécialisés dans la littérature de la région que dans le cadre plus large des spécialistes ou des amateurs de littérature en général.

3. *Saad Elkhadem*

---

[25] Ma traduction de :

"كانت مطروحة علي بقوة هائلة، وكان تأثيرها كليا.. لكنها كانت موجهة نحو الفكر الانكليزي.. نحو الأدب الانكليزي، ونحو الشعر الانكليزي المعاصر... نحو الفنون الاوروبية المعاصرة (...) لكن في القاعدة، من هذا الاهتمام كان اهتمامي بالأدب العربي.. بأدبي أنا.. بفكري أنا. كنت أحاول أن أفهم مالذي يجري في هذه الساحة المكتظة بالنظريات وبالحماسات المتناقضة وأريد أن أفهم، في الوقت نفسه، ماالذي يمكن أن يجري في ساحتي الخاصة- التي هي ساحة الأدب العربي، وخصوصا الأدب العربي المعاصر." (الاكتشاف والدهشة 59)

Outre quelques études, notamment celles de Saad Elgabalawy[26], de Dahab (2006; 2008 ; 2009), et plus récemment d'Alharbi (2017), Elisabeth Dahab note que dans le centre littéraire anglophone, « the majority of the reviews of [the work of Elkhadem] (over five dozen) are written by fellow Arabic scholars and published in *International Fiction Review* » (Dahab-*voices of Exile* 74). Ce dernier est un périodique littéraire prestigieux fondé par Elkhadem en 1974 et publié par l'association de fiction internationale (International Fiction Association). Dans son bilan de la littérature produite au sujet de l'œuvre d'Elkhadem, Dahab indique que « Only a fifth, approximately, of the total references to him are book reviews written by English Canadians or Americans, published in *World Literature Today* and *Canadian Book Review Annual* » (*Ibid* 74). Dahab souligne que les comptes-rendus écrits par les critiques du centre anglophone mettent plus d'emphase sur la trajectoire bilingue de l'auteur et ses rapports avec ses deux littératures que sur la valeur littéraire de l'œuvre : « Most of these tributes tend to stress the intercultural aspect of his work rather than the wealth of technical devices and artistic craft inherent in it » (*Ibid* 74). Cela peut être attribué à la visibilité du biculturalisme de l'auteur du fait de la publication de la plupart de ses œuvres en format bilingue. Or, si le biculturalisme d'Elkhadem est assez présent dans sa réception au sein du centre littéraire anglophone, les rapports de l'auteur-autotraducteur avec sa culture périphérique et son positionnement dans la littérature arabe peuvent être mal interprétés dans ces articles et comptes-rendus. Cela se manifeste dans l'extrait suivant, tiré d'un compte-rendu de la nouvelle *One Night in Cairo* :

> Elkhadem's systematic publication of bilingual editions of his works from the 1980s was instrumental in opening up part of the literary scene in Egypt and a different realm of thought and experience to the Western mind. As an academic, too, he seems to be also well aware of the pitfalls and complex problems of the art of translation.

[26] Que ce soit dans les épilogues critiques avec lesquelles il introduit ses traductions des œuvres d'Elkhadem (1978 ; 1988 ; 1990 ; 1986 ; 1991 ; 1992), ou à travers des articles qui traitent des sujets spécifiques dans l'écriture de l'auteur (1976 ; 1981 ; 1985).

> Pope's words "True ease in writing comes from art, not chance" are especially applicable to Elkhadem's translation. It reads smoothly, very much like an original composition, except for the odd time when we get an unusual expression or a "bookish" metaphor. (Cassis 97)

Hormis la description de l'autotraduction comme un texte qui se lit « comme si c'était la composition originale » alors qu'il est en fait un « original » bilingue, l'auteur du compte-rendu semble méconnaitre le rapport presque inexistant de l'auteur bilingue avec la scène littéraire égyptienne (ou arabe). Ce rapport est souligné dans un article écrit le 4 octobre 2020 par le célèbre romancier et auteur Ibrahim Abdel Meguid : « Mon article aujourd'hui porte […] sur l'auteur absent de l'histoire littéraire malgré sa singularité, son audace, et la traduction de ses œuvres en anglais. Comment cet auteur s'est-il éclipsé des critiques et de l'histoire du roman égyptien ?[27] » (Abdel Meguid n.p.) Abdel Meguid raconte sa confusion la première fois qu'il a entendu le nom de Saad Elkhadem, qu'il a confondu avec un célèbre artiste visuel égyptien du même nom, ce qui montre à quel point Elkhadem est inconnu dans sa littérature maternelle. Abdel Meguid exprime également sa surprise lorsqu'un auteur est « traduit en anglais », mais reste inconnu dans la littérature égyptienne et arabe. Un commentaire qui illustre le statut de la traduction dans une langue hégémonique comme symbole du succès de l'auteur.

4. Samar Attar

À l'instar de Saad Elkhadem, les nombreuses œuvres académiques et fictionnelles publiées par Samar Attar étaient très peu distribuées dans le pays d'origine de l'auteure, ainsi que dans les autres pays arabes. Par conséquent, bien que des auteurs comme Attar et Elkhadem maintiennent un rapport personnel avec la langue et la littérature arabe, leur influence sur cette littérature

[27] Ma traduction de :
"مقالي اليوم (...) عن الكاتب الغائب عن تاريخ الأدب رغم فرادته وجرأته وترجمة أعماله بالانجليزية. كيف غاب هذا الكاتب عن النقاد وتاريخ الرواية المصرية؟" (عبد المجيد- صفحات غير مرقمة)

demeure (jusqu'à aujourd'hui) très limitée. Vu du centre littéraire anglophone, le statut de l'auteur dans sa culture d'origine est souvent confus ou mécompris, donnant l'image inexacte du succès dans la littérature maternelle, alors que l'auteure est très peu connue dans cette littérature-ci. Dans les mémoires de son séjour en Algérie entre 1972 et 1974, *Albah'th A'an Jazā'er Fanon* (À La recherche de l'Algérie de Fanon), Attar exprime son étonnement lorsque Carol Cosman, l'une des éditrices de la maison de publication Penguin, et l'éditrice d'un volume intitulé *The Penguin Book of Women Poets* (publié en 1979), lui adresse une lettre afin de lui demander sa contribution, tout en indiquant qu'« ils nous ont dit que vous faites probablement partie des poétesses contemporaines les plus connues en Syrie [28]» (169). Prise au dépourvu, Attar se demande « "Ils nous ont dit ?" qui a dit ça à Carol ?! Du coup, le monde me sembla étouffant. Qui me connait en Syrie ? Voire, qui me connait à Damas ? Je n'y ai publié pas même une lettre depuis mon départ de la patrie[29] » (169). L'aliénation d'Attar de la littérature arabe, et même de la langue arabe, contribue à son rapprochement avec la langue anglaise en tant que refuge au-delà de la culture maternelle ; dans les mêmes mémoires, Attar retrace sa rencontre avec un professeur syrien qui complimente son niveau d'arabe, tout en indiquant que son rapport (le rapport d'Attar) avec l'arabe doit être unique :

> "Ton rapport avec l'arabe diffère du nôtre". Ses mots résonnaient dans mes oreilles. Quelle ironie ! Cette langue au fond de mon être m'est devenue étrangère il y a des années. Lorsque je suis arrivée en Algérie, j'avais imaginé que j'allais être dans un pays arabe. Je pensais que j'allais prononcer les lettres si chères de cette langue […]

[28] Ma traduction de :

"قيل لنا بأنك ربما كنت من أشهر الشاعرات المعاصرات في سورية." (البحث عن جزائر فانون 169)

[29] Ma traduction de :

" قيل لنا؟ ومن قال ذلك لكارول؟ وصغرت بي الدنيا. من يعرفني في سورية؟ بل من يعرفني في دمشق؟ وأنا لم أنشر حرفا واحدا منذ غيابي الطويل عن الوطن" (البحث عن جزائر فانون 169)

> L'anglais est devenu mon exil, les anglophones mes frères et mes amis. [30] (*Albah'th A'an Jazā'er Fanon* 160)

En dépit de la marginalisation d'Attar dans la littérature d'expression arabe, dans le centre littéraire (et tout comme Elkhadem), la majorité des études et des comptes-rendus sur son écriture sont publiés dans des journaux et des magazines de littérature arabe ou moyen-orientale comme *Middle Eastern Literatures* (Kruk 2011; Alhawamdeh 2018), *Arab Studies Quarterly* (Talhami 2008; Terry 2011; 2014; 2015; 2019), *Review of Middle East Studies* (Andrea 2009) ou *Journal of Arabic Literature* (McLarney 2003) entre autres. On ne compte que deux comptes-rendus publiés dans des périodiques qui ne sont pas spécialisés dans la littérature arabe (*Keats-Shelley Journal* (Alfuhaid 2015) et *World Literature Today* (Boullata 1995)). Il est notable que plusieurs de ces études et revues sont écrites par des critiques et des universitaires arabes en diaspora. Ainsi, le statut d'Attar dans la littérature centrale est confiné à la marge identifiable de la littérature arabe d'expression anglaise plutôt qu'à la littérature anglophone à part entière. Malgré ses déplacements fréquents et son mariage avec un Allemand, Attar conserve sa nationalité syrienne et se considère comme une citoyenne mondiale et une auteure en exil (Auslit n.p.). Alors que ses œuvres universitaires sont toujours écrites en anglais, Attar semble consacrer la langue arabe à l'écriture littéraire, y compris ses romans et ses lettres, toujours écrits en arabe dans leur première version.

5. *Ahmed Abodehman*

[30] Ma traduction de :
"علاقتك بالعربية تختلف عن علاقتنا بها. كانت كلماته ترن في أذني. ياللسخرية. هذه اللغة التي تضج في كياني غريبة عني منذ سنوات بعيدة. وعندما أتيت إلى الجزائر حسبت أنني سأكون في بلد عربي. حسبت أنني سأنطق بتلك الحروف العزيزة علي (...) لقد صارت الإنكليزية منفاي، وصار الناطقون بها إخوتي وأصدقائي." (البحث عن جزائر فانون 160)

Contrairement à un auteur comme Jabra, le succès d'Ahmed Abodehman dans le centre littéraire s'inscrit plutôt dans un contexte populaire qu'universitaire[31]. La publication du roman *La Ceinture* par une maison d'édition aussi prestigieuse du centre de la littérature francophone que Gallimard marque le début d'une trajectoire de bestseller. Publié pour la première fois le 23 mars 2000, les exemplaires du cinquième tirage de *La Ceinture* sortaient de presse au mois de juin, et le roman en était déjà à son huitième tirage à la fin de la première année (Alomary 9). Le roman a eu droit à des comptes-rendus et des articles élogieux dans de grands journaux et magazines comme *Le Monde* (Noivelle 2001), *Libération* (Ayad 2000) ou *Le Magazine littéraire* (Baroche 2004). Dans son entretien avec *Libération*, Abodehman décrit sa trajectoire intellectuelle de l'arabe dialectal vers la langue française :

> Je viens d'un monde où la poésie orale est la base de la culture. Ce n'est qu'à l'université de Riyad que j'ai commencé à écrire réellement : j'étudiais à l'époque l'arabe classique qui était pour moi presque aussi difficile qu'une langue étrangère. Plus tard, en arrivant en France, j'ai compris que si mon "âme" était construite, mon esprit pas. Mes diplômes ne valaient rien, je n'étais qu'une cellule dans le grand corps de ma tribu. Je n'avais pas analysé les postulats sur lesquels je vivais. J'ai profondément souffert de perdre tous mes repères. Quand je suis parti pour la France, mes amis écrivains arabes m'avaient dit : "Tu vas pouvoir écrire autant que tu veux, ce que tu veux." […] Quand j'écris en français, l'espace de ma liberté est sûrement plus grand. (Ayad)

À l'instar de Jabra, Abodehman souligne la formation de son « esprit » dans la langue française, contre le fondement de son « âme » dans la culture arabe. L'écriture en français comme refuge face à la collectivité de l'arabe dialectal et à l'institutionnalisation de l'arabe classique, est souligné ainsi dans un entretien avec le poète irakien Kadhem Djéhad :

> C'est à travers la langue française que j'ai découvert mon pays et mon être, c'est une langue ni limitée, ni limitante : ce n'est pas la langue de l'institution mais la langue

[31] Alors que plusieurs études académiques sont publiées sur l'écriture d'Ahmed Abodehman en français (Al-Ghamdi 2002 ; El Méjri 2005 ; Alibrahim 2013 ; El Qasem 2019 ; Alomary 2019 ; Al Hibshi 2021), la plupart de celles-ci sont menées par des universitaires saoudiens ou arabes.

> du peuple, ce n'est pas la langue d'une tribu, mais la langue d'un individu. L'individu peut évoluer, et se découvrir à travers une telle langue, exactement comme la société elle-même : une société individualiste, qui reconnait la valeur de l'individu. Écrire mon village n'aurait pas été possible si je ne m'étais pas découvert comme individu.[32] (Djéhad)

Alors que la version française de l'œuvre d'Abodehman n'est apparemment pas le site de résistance, cela n'empêche pas l'emploi des stratégies du passage dans la culture centrale lors de l'écriture de la version française et vice versa pour la version arabe. Auprès du lectorat et de la presse saoudienne et arabe, *La Ceinture* a également connu un grand succès. Curieusement, ce succès s'est manifesté avant même la publication de l'œuvre en arabe. Ce point sera discuté dans la suite de cette partie.

6. *Ahdaf Soueif*

Soueif n'a adopté l'écriture littéraire qu'après avoir obtenu son doctorat de l'Université de Lancaster au Royaume-Uni :

> Lors de mes débuts d'écriture (c'était en 1978, après avoir terminé ma thèse de doctorat sur l'usage des métaphores dans la littérature anglaise) je me trouvais en train d'écrire en anglais. J'étais surprise, j'hésitais, car sans y penser, je m'attendais à ce que mon écriture soit en arabe. Mais après de nombreux essais, je me suis rendu compte que j'avais le choix soit d'écrire en anglais, soit de ne jamais écrire, ou plutôt de ne pas écrire de fiction. Car je n'étais capable de n'écrire que les critiques, les articles ou les discours, etc. en arabe. Finalement, j'ai pris la décision d'écrire…même si en anglais.[33] (Mehrez 175-176)

---

[32] Ma traduction de :
"عبر اللغة الفرنسية اكتشفت بلادي واكتشفت نفسي, إنها لغة ليست مقيّدة ولا مقيَّدة, لغة ليست لغة مؤسسات رسمية, بل لغة أفراد, ليست لغة قبيلة بل لغة فرد (...) وما كان ممكنا أن أكتب قريتي بهذه الصورة لو لم أكتشف أنا ذاتي كفرد " (جهاد)

[33] Ma traduction de :
" حين بدأت في محاولات الكتابة (وكان هذا عام 1978 بعد أن انتهيت من أطروحة الدكتوراه حول استخدام الاستعارة في الشعر الانجليزي) وجدتني أكتب بالانجليزية.
فوجئت، وترددت، فقد كان توقعي، دون أن أفكر في المسألة، أني سوف أكتب بالعربية. ولكني-وبعد محاولات عديدة- أيقنت أن الخيار أمامي هو أن أكتب بالانجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق، أو بالأحرى لا أكتب قصة، فقد كنت قادرة على كتابة النقد أو المقال أو الخطابات، إلخ، بالعربية .
وفي النهاية، اخترت أن أكتب... ولو بالانجليزية." (محرز 175-176)

Mariée à l'auteur et critique littéraire anglais Ian Hamilton et vivant entre le Royaume-Uni et l'Égypte, Soueif se définit comme une auteure égyptienne d'expression anglaise. Si des auteurs comme Attar, Elkhadem ou même Jabra sont restés strictement dans le domaine académique de la littérature anglophone, nous ne pouvons pas en dire autant d'Ahdaf Soueif. Ayant publié la majorité de son œuvre créative avec la prestigieuse maison d'édition Bloomsbury-London, Soueif collabore régulièrement à des magazines et suppléments littéraires de renom comme *The Times Literary Supplement* (où ses articles varient entre des commentaires politiques et des comptes-rendus littéraires), ou *Granta* (où elle publie plusieurs de ses histoires). Des comptes-rendus sur les œuvres littéraires de Soueif sont publiés dans les plus grands magazines, suppléments littéraires et journaux anglophones parmi lesquels *World Literature Today* (Peters 1984, Booth 1994), *The Times Literary Supplement* (Strawson 1983 ; Ashworth 1996 ; Irwin 1999), *Publishers Weekly* (Steinberg 1993), *The New York Review of Books* (Mantel 1993), *The Independent* (Pugh-Thomas 1999 ; Hopkinson 1999), *The Washington Post* (Ahmed 1993), *The Los Angeles Times* (Drake 1993) et beaucoup d'autres. Vers la fin de l'année 2000, Soueif est envoyée par le journal britannique *the Guardian* dans les territoires palestiniens occupés. Le rédacteur en chef du journal présente la série d'articles qu'elle a écrits sur son voyage et ses commentaires sur la cause palestinienne ainsi : « *the Guardian* sent acclaimed novelist Ahdaf Soueif to Israel and the occupied territories. This is the searing account of her journey » (Soueif "Under the Gun"). En 1999, Soueif fut la première auteure arabe présélectionnée pour le prestigieux prix du Man Booker pour son roman *The Map of Love* (1999). Dans un entretien télévisé, elle répond à une question sur les rumeurs selon lesquelles ses positions politiques, surtout vis-à-vis du conflit arabo-israélien, étaient la raison pour laquelle elle n'a pas remporté le prix :

> Ce n'étaient pas simplement des rumeurs, car l'un des membres du jury, le Professeur John Sutherland, a publié un article dans *the Guardian* après l'annonce

> du prix, dans lequel il écrit que le chef du jury a mentionné aux autres membres que la position politique de ce roman n'est pas une position qu'il adopte personnellement... Dieu seul sait… L'autre indice est que pour la première fois, le prix est donné à un auteur qui l'avait déjà gagné, J.M. Coetzee […] Mais franchement, être présélectionnée est très important en soi car pour un mois, la liste des œuvres présélectionnées est très en vue. Les six œuvres de la liste sont discutées dans tous les programmes, elles sont mises en vitrines de toutes les librairies, donc l'opportunité leur est donnée d'être mises en évidence, ensuite, soit elles trouvent leur public, soit pas […] *The Map of Love* a été traduit en trente langues, il est devenu l'une des œuvres classiques de la maison d'édition Bloomsbury et il maintient un lectorat et se vend bien. Donc je suis reconnaissante, et j'étais reconnaissante dès le début pour l'opportunité que ce roman a eu, lorsque les gens m'appelaient et me disaient "j'espère qu'il gagnera", franchement ça m'était égal car je savais que le roman saisissait déjà son opportunité.[34] (Adnan)

En dépit de sa longueur, la réponse de Soueif est citée entièrement ici car elle reflète plusieurs aspects de son rapport avec le centre littéraire anglophone, dont le premier est la tension engendrée par la divergence entre ses avis politiques et ceux du courant dominant au sein de la scène littéraire anglosaxonne. D'ailleurs, bien qu'elle soit convaincue que son roman ait été exclu pour des raisons politiques plutôt qu'artistiques ou techniques, Soueif reste reconnaissante pour l'espace qui lui a été accordé dans le centre littéraire.

À l'instar d'Abodehman, la popularité de Soueif dans la presse arabe précède la traduction de ses œuvres en arabe du fait de son succès dans la littérature anglaise et sa présélection pour le prix Man Booker. Même après la publication en 2001 de la traduction en arabe de son roman *The Map of Love* (1999), Soueif est encore présentée au lecteur arabe à travers son succès dans la littérature anglaise. À titre d'exemple, un article sur la vie et l'œuvre de l'auteure (publié dans le journal

[34] Ma traduction de :
"هو ماكان(ش) مجرد شائعات لأن اللي حصل إنه واحد من المحكمين وهو البروفيسور جون سذرلاند بعد إعلان النتيجة كتب مقال في الجارديان إنه رئيس لجنة المحكمين للجائزة قال إنه الموقف السياسي لهذه الرواية ليس الموقف السياسي الذي أتبناه أنا... الله أعلم.. الشاهد الثاني هو إنه الجائزة كانت لأول مرة تعطى ل(كاتب) أخذها قبل كذا وهو جون كويتزي (...) بس في النهاية الحقيقة إنه القائمة القصيرة مهمة جدا لأنه لمدة شهر تركز الأضواء على القائمة القصيرة. الست كتب في القائمة القصيرة بتبقى في البرامج كلها وعلى واجهات المكتبات وبالتالي بتاخذ فرصتها بعد كذا يا إما تلاقي جمهورها ويا إما ماتلاقيش (...) خارطة الحب ترجمت إلى ثلاثين لغة وأصبحت من كلاسيكيات دار نشر بلومزبري وفضلت لها جمهورها تتباع وتتقري. وبالتالي أنا ممتنة وكنت ممتنة من وقتها للفرصة اللي أخذتها الرواية، لما الناس كانت تكلمني وتقول يارب تكسب، حقيقي ماكنش فارق معايا لأنها (الرواية) اتعرفت وأخذت فرصتها " (عدنان)

égyptien *Almasry Alyoum* (2007)) est intitulé « Ahdaf Soueif... Auteure célèbre dans l'Occident... refuse d'embellir l'image des arabes[35] » (Omar Abdelhalim). Le succès de Soueif dépasse la popularité dans la presse pour s'étendre aux milieux académiques, où plusieurs articles sont publiés sur son écriture en arabe (Malak 2000 ; Mehrez 2004 ; Othman 2007 pour n'en citer que quelques-uns). En 1996, son recueil de nouvelles *Sandpiper* remporte le prix du Salon international du livre du Caire et, en 2010, Soueif est la première lauréate du prestigieux prix Mahmoud Darwish.

7. *Badia Kashghari*

Outre l'introduction en anglais du recueil bilingue de Badia Kashghari par le poète canadien Patrick White, la réception de son œuvre bilingue reste très limitée. D'ailleurs, la republication d'une sélection de ses poèmes dans un volume bilingue a fait couler davantage d'encre dans la périphérie de la littérature arabe que dans le centre auquel ce recueil est destiné. Ce point sera discuté davantage dans le prochain chapitre.

Le contact personnel de Kashghari avec la littérature anglophone commence par ses études universitaires en littérature anglaise. À l'image d'autres auteurs tels qu'Abodehman ou Jabra, la conscience littéraire et méthodique de l'auteure bilingue est née à travers son contact avec la littérature centrale, un contact qui a bouleversé son rapport amateur avec la littérature :

> Durant mes études au collège et au lycée, j'ai beaucoup lu Akkad et Rafei', j'étais également passionnée par les poètes modernistes comme Nazik Almalaika, Albayati et Alsayab. Ensuite, c'était les années universitaires, durant lesquelles j'ai découvert l'étude méthodique de la littérature anglaise, et je me suis initiée à la poésie anglaise,

[35] "أهداف سويف.. كاتبة ذائعة الصيت في الغرب .. ترفض تجميل صورة العرب"

> en commençant par le moyen-âge, les classiques, et tous les mouvements poétiques depuis la renaissance jusqu'au romantisme et au surréalisme.[36] (Alwassel)

Ainsi, lorsqu'elle cite les sources d'inspiration et les lectures qui ont marqué son style poétique, Kashghari souligne la juxtaposition de la littérature centrale qu'elle a lue en anglais et la littérature périphérique des poètes arabes :

> Mon répertoire poétique (en arabe et en anglais) compte de nombreuses figures que je peux décrire comme des "pères" qui ont laissé leur empreinte dans mon esprit à travers leurs œuvres créatives, en commençant par la richesse de John Donne, le dramatisme de Shakespeare, l'infatuation de Lorca, le romantisme de Keats, Wordsworth et Shelly. Par ailleurs, ma conscience poétique a également absorbé la mélancolie d'Alma'ari, la philosophie d'Almutanabi, la sagesse d'Alchabbi, le romantisme d'Ali Mahmoud Taha et la passion d'Omar Abou Reicha.[37] (Alwassel)

Au cours de son exploration de la poésie et de la littérature centrale, Kashghari se rappelle l'influence des poètes des centres littéraires anglophones (même francophones) comme T.S. Eliot, Ezra Pound et Stéphane Mallarmé sur son désir d'appliquer à son tour leur esprit de révolte aux structures traditionnelles de la poésie arabe :

> Vers la fin des années 1970, les sphères de mon univers poétique étaient perturbées par la flame de la rébellion contre la structure classique de la poésie et les formes rigides de versification, ce qui m'a conduit vers le monde d'Eliot et sa *Terre vaine*, Ezra Pound et sa diversification des thèmes et des formats, et le Français Mallarmé avec sa poésie libérée de la monotonie des rimes et des structures mélodiques.[38] (*Ibid*)

---

[36] Ma traduction de :
"في مرحلتي الدراسة الإعدادية والثانوية قرأت الكثير من أدب العقاد والرافعي كما انشغفت بشعر الرواد المجددين من أمثال نازك الملائكة والبياتي والسياب، ثم جاءت المرحلة الجامعية بمنهجيتها لدراسة الأدب الانجليزي والتعرف على نماذج من الشعر الانجليزي بدءا بشعراء العصور الوسطى والكلاسيكية ومرورا بكل المدارس الشعرية من عصر النهضة الى الرومانسية والرمزية ". (الواصل)

[37] Ma traduction de :
"وهكذا تجد في ذاكرتي القرائية (باللغتين العربية والانجليزية) آباء كثرٌ يمكن توصيفهم بما علق في الوجدان من نعوت أو بصمات إبداعية لأعمالهم بدءاً بكثافة " جون دون" ودرامية "شكسبير"، وبين فتنة "لوركا" ورومانسية "كيتس ووردسورزث وشيللي" تشبعت أيضا في المقابل بما رسخ في الوعي الشعري من:"سوداوية" المعري و"فلسفة "المتنبي وحكمة الشابي و"رومانسية " علي محمود طه و"حماسية" عمر أبو ريشه". (الواصل)

[38] Ma traduction de :
"اجتاحت مدارات كوني الشعري فيما بعد ومنذ أواخر السبيعنات، جذوة التمرد الروحي ضد عمود الشعر أو جمود قوالبه، ما جعلني ألج عوالم "إليوت" وأرضه الخراب و"إزرا بوند" وانطلاقاته لتنويع المضامين والشكل، و"ملارميه الفرنسي" وتحرر شعره من رتابة القافية والإيقاع". (الواصل)

Ainsi, Kashghari attribue sa technique de versification (non-traditionnelle à l'époque) à son contact avec la littérature centrale, dans laquelle les poètes contemporains renforçaient son désir d'abandonner les structures classiques de la littérature arabe.

8. Moussa Ould Ebnou

Dix-sept ans après la publication de son premier roman en français, et quatorze ans après la publication de son deuxième, Moussa Ould Ebnou exprime (dans un article écrit en arabe en 2017) sa déception vis-à-vis de la méconnaissance de ses œuvres dans la littérature francophone :

> À la suite de la publication du roman *Madīnat Alrīāh'* (*La Ville de vent*), la version arabe de *BARZAKH*, j'ai pris conscience à quel point les français méprisent les auteurs francophones. *BARZAKH* a été publié à Paris en 1993, il est resté enfoui aux marges de la francophonie jusqu'à aujourd'hui, non pas à cause de la médiocrité du roman, mais parce que son écrivain est arabo-africain. C'est le même destin que celui de mon premier roman, *L'Amour impossible*, sorti à Paris en 1990, qui n'a pas était sauvegardé du fait que l'éditeur de la maison d'édition l'avait décrit comme "un roman africain de science-fiction".[39] (Késsati)

Introduit comme « un roman de science-fiction africaine : c'est dire en soi son originalité et sa rareté » (*L'Amour impossible* - quatrième de couverture), l'introduction du roman d'Ould Ebnou souligne que même cette stratégie exotisante de marketing n'a pas attiré l'attention des lecteurs ou des critiques. Bien qu'il exprime une sensation d'exclusion de la littérature centrale à cause de ses origines arabo-africaines, Ould Ebnou et ses romans ne sont pas passés totalement inaperçus dans la littérature centrale. Dans la marge identifiable de la littérature africaine d'expression française, Mir-Steichen (1995) publie un compte-rendu des deux romans, *L'Amour impossible* et *BARZAKH,* dans le journal *Notre Librairie : Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*. En 2007, le

---

[39] Ma traduction de :

"إن الترحيب الكبير الذي لقيته "مدينة الرياح"، النسخة العربية منBARZAKH ، جعلني أشعر بمدى ازدراء الفرنسيين للكتاب الفرنكفونيين. ف BARZAKHصدرت 1993 في باريس وبقيت مطمورة في مجاهل لفراكوفونية إلى يومنا هذا، لا لأن الرواية دون المستوى، ولكن لأن كاتبها عربي-إفريقي. وهو نفس المصير الذي عرفته روايتي الأولىL'AMOUR IMPOSSIBLE ، التي صدرت في باريس سنة 1990، ولم يسعفها أن الناشر أعلن عنها واصفا إياها بأنها "رواية أفريقية في الخيال العلمي ." (قصتي)

professeur de littérature à l'Université de Nouakchott M'bout Séta Diagana publie une étude portant sur le nom de l'esclave dans la littérature mauritanienne dans le cadre d'un volume intitulé *Discours et écritures dans les sociétés en mutation* publié à Paris par la maison d'édition L'Harmattan. Le roman *BARZAKH* fait partie du corpus étudié par cet article, à côté d'autres œuvres littéraires mauritaniennes. Dans un numéro spécial consacré à la science-fiction africaine (numéro 46), le magazine littéraire spécialisé en science-fiction *Galaxies* publie un entretien avec Ould Ebnou (Gévart 2017) à la suite de la publication d'une nouvelle intitulée *Dreg Dreg* dans le même numéro. Plus récemment, et encore chez L'Harmattan-Paris, Diop et Kalidou[40] (2019) publient les actes d'un colloque tenu à la faculté des Sciences humaines de l'Université de Nouakchott au sujet de la mythologie africaine ; celle visible dans le roman *L'Amour Impossible* est le sujet d'une des études présentées.

Ainsi, en dépit de la publication de trois romans français dans leur première version, l'attention accordée à l'écriture de Moussa Ould Ebnou dans la littérature francophone demeure très limitée. Cela peut expliquer la décision de publier la version française de son troisième roman *La Mecque païenne* chez l'éditeur Diwan, dont le siège se trouve à Nouakchott, au lieu de continuer de publier ses œuvres auprès de la maison d'édition parisienne L'Harmattan. Cette réception peut être contrastée avec la réception d'Ould Ebnou dans la littérature arabe, où ses deux romans *L'amour impossible* et *BARZAKH* sont publiés par l'une des maisons d'éditions les plus prestigieuses du centre de la littérature arabe (*Dār alādāb*). Ould Ebnou continue d'avoir une réception favorable dans la presse mauritanienne ainsi que dans la presse arabe, que ce soit à travers les entretiens avec l'auteur ou à travers les articles qui traitent de son écriture (Chébana 2002 ; Fi h'adrat 2013 ; Almajedi 2018 ; Alsharif 2019, entre autres). Alors que la recherche académique publiée en

[40] Professeurs des lettres à l'Université de Nouakchott.

français au sujet des œuvres d'Ould Ebnou est surtout menée par des chercheurs d'expression française des universités mauritaniennes, d'autres études sont publiées en arabe (Henni 2009 ; Bnounas 2014). Plus récemment, en 2021, l'Union des auteurs arabes (fondée à Damas en 1969) fait figurer *BARZAKH* dans sa liste des 100 meilleurs romans arabes du XXe siècle.

9. Sinan Antoon

Bien que la réception de l'écriture d'Antoon dans le centre littéraire anglophone varie entre des réactions favorables et défavorables, les œuvres de l'auteur continuent de susciter des dialogues avec le centre littéraire anglophone. Des comptes-rendus des œuvres d'Antoon apparaissent à la fois dans des journaux et magazines prestigieux et populaires comme *World Literature Today* (Albazei 2008 ; McCullough 2017), *The New York Times* (Stevens 2005), *The Times Literary Supplement* (Tahourdin 2015), *Kenyon Review* (Scranton 2014), la revue *The Booklist* [41](Olson 2007) et beaucoup d'autres. De son côté, Antoon reste sensible et prudent à l'égard de sa représentation dans le centre littéraire anglophone. Ainsi, dans une réponse à une question sur la traduction en tant qu'indice du succès de l'œuvre, et l'écriture d'un texte dans l'objectif de sa traduction dans une langue centrale, Antoon affirme :

> I might be too sensitive to this because I am here in the US. I follow the translation market and notice the problematic baggage that the term World Literature entails. For example, the map of African literature written in English is completely different from that which is written for Africans (and in African languages). The same applies to the Arabic language. In the Arabic language particularly, there are novels that are written to be translated, this is always clear from the title or the character mix or themes that usually resonate with some stereotypes. To me, my writing is an articulation of my subjectivity which varies from Arabic into English. Of course, a writer should be able to reach a cross cultural audience, I am always happy when a work of mine is being translated, but in essence, the readers in Iraq or the Arab region, whose mother tongue is Arabic, remain my front row readers. (Antoon et Alibrahim 10)

[41] Publiée par *the American Library Association*.

Dans la littérature arabe, Sinan Antoon fait partie des jeunes écrivains les plus actifs de la scène littéraire contemporaine. Entre ses romans, sa poésie, ses contributions académiques, ses articles culturels et son engagement politique, surtout en Irak, Antoon figure parmi les auteurs les plus présents sur la carte de la culture irakienne. En 2013, son roman *Ya Maryam* (traduit en anglais par *The Baghdad Eucharist*) était présélectionné pour le Prix international de fiction arabe (aussi connu comme Le Booker arabe), l'un des prix les plus prestigieux dans la littérature arabe.

c. Conclusion

L'objectif de ce chapitre était de faire la lumière sur la réception de chaque auteur dans les deux littératures, centrale et périphérique, ainsi que sa posture vis-à-vis de chacune. Chaque auteur a été discuté dans sa propre section afin de nuancer sa trajectoire personnelle sans faire de généralisations ou brosser un portrait monochrome. Si l'objectif de cette section était de discerner le positionnement individuel des neuf auteurs autotraducteurs de notre corpus entre leurs deux littératures à statut asymétrique, ainsi que leur rapport avec chacune, les deux chapitres suivants dépassent la perspective individuelle dans le but de caractériser une critique de quelques tendances dans la réception des auteurs dans la littérature centrale (anglaise ou française) et la littérature arabe. À travers les propos des auteurs eux-mêmes, leurs critiques littéraires, les comptes-rendus, et les articles publiés dans la littérature centrale, le prochain chapitre montre que même si l'origine périphérique de l'auteur bilingue occupe une grande part de sa réception dans la littérature hégémonique, la visibilité de son « autre » culture s'accompagne de la limitation de l'auteur d'origine périphérique à une « marge identifiable » imposée par la littérature centrale.

Chapitre II - Des Barbares à Rome : Engagement critique avec la réception dans la littérature centrale

a. Introduction

Dans un article intitulé *Eliminating Diasporic Identities*, la poètesse et l'universitaire Iman Mersal révèle l'un des aspects du « conservatisme » du monde littéraire dont parle Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*. Auteure d'origine égyptienne installée au Canada, Mersal structure son argument autour d'une scène de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera. Elle évoque en particulier le moment où Sabina (artiste tchèque ayant quitté son pays natal, communiste à l'époque, pour vivre en Allemagne) se trouve face au catalogue de l'exposition de son œuvre sur la couverture duquel figure l'image d'un fil de fer barbelé superposée à sa photo. Sa biographie d'artiste ressemble à celle d'une martyre ou d'une sainte qui aurait « souffert » et « combattu l'injustice », ainsi « contrainte d'abandonner son pays torturé » (Kundera 368). Lorsque Sabina proteste contre cette représentation, on lui demande, étonné, si l'art moderne n'était pas persécuté à l'époque communiste. À cette question, elle donne sa fameuse réponse : « Mon ennemi, ce n'est pas le communisme, c'est le kitsch ! » (369) À l'image de Kundera, Mersal caractérise la fabrication du kitsch dans un domaine qui dépasse son contexte artistique pour inclure tout ce qui manque d'authenticité et de goût dans la production culturelle[42]. Le réductionnisme orientaliste d'Edward Saïd est donc une manifestation de la représentation kitsch, et l'image de Sabina dans l'exposition est en elle-même une forme de kitsch. Dans son

[42] Dans sa définition du concept de « kitsch », Mersal cite le critique américain Clement Greenberg « Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. » (Cité dans Mersal 1582-1583) L'identité imposée aux auteurs périphériques dans le centre littéraire est une identité kitsch car elle représente une formule de perception stéréotypée toute prête à être imposée sur les auteurs et leur œuvre.

article, Mersal interroge les identités préfabriquées des auteurs des cultures/littératures périphériques écrivant dans le centre littéraire (nord-américain anglophone, dans son cas). Elle établit des parallèles entre la représentation de son expression artistique dans le centre culturel anglophone et celle de Sabina dans le roman de Kundera, en se demandant :

> What does it mean to be a writer who writes in Arabic, who grew up in an Arabic-speaking Islamic environment, who came to live in North America, but who sees herself not as an Arab American writer, not as a writer of color, not as a Muslim writer? Who are you, when you find yourself constantly participating in labeled activities, with no way of avoiding the labels? (Mersal 1581)

Tout comme Sabina, dont l'identité avait été définie par les organisateurs de l'exposition à laquelle elle participait, Mersal raconte la trajectoire de quelques auteurs arabes en diaspora (y compris elle-même) qui se trouvent enfermés dans une identité préfabriquée. Ces identités s'inspirent souvent des idées préconçues de ce que l'« ailleurs » de l'auteur bilingue représente « Displaced people are reduced to being from elsewhere […] For artists in diaspora, elsewhere often implies an oppression out there- dictatorship, patriarchal society, the veil, communist totalitarian authority- and the works of art are considered its evidence. The artists have escaped this oppression and therefore are defined by it » (1582). Mersal explique que ces identités peuvent être formulées selon des dichotomies portant sur des éléments de la culture périphérique d'origine (par exemple : musulman/ex-musulman, communiste/anti-communiste, féministe, anti-dictateur, etc.). Elle questionne l'idée de la quête identitaire et du retour aux origines de la diaspora lorsque le choix de s'expatrier signifie la plupart du temps une opposition à un ou plusieurs éléments de la culture d'origine. Serait-il alors logique d'imposer une identité qui définit l'auteur selon ce qu'il a fui ?

En examinant la réception des neufs auteurs autotraducteurs de notre corpus, nous montrerons que des tendances de la réception réductionniste « kitsch » se manifestent dans leur contexte d'écriture central (anglophone ou francophone). Les sections suivantes exposent et discutent quatre aspects

de cette représentation qui affectent l'interaction entre l'auteur et son milieu littéraire, et laissent ainsi leur empreinte sur les stratégies adoptées par les auteurs lors de l'autotraduction. Même si les quatre tendances ne représentent pas l'intégralité de la réception dans le centre littéraire, elles en délimitent les inclinations problématiques et représentatives de l'accueil kitsch.

b. Porte-paroles d'une affiliation imaginée

L'un des premiers comptes-rendus de l'écriture de Mikhail Naimy dans un périodique publié par les presses universitaires de l'Université d'Oklahoma (1958) se conclut en notant que « There ought to be many to whom this book will be an adventure. An adventure of exploration in the mind and thought of a different nationality, it adopts our language and revivifies our lost and buried themes and tales of long ago » (Ivie 327). Lire les œuvres écrites en anglais par des auteurs d'origines périphériques afin d'explorer « the mind and thought of a different nationality » est une tendance notable dans la réception des auteurs anglophones des cultures périphériques. Ceux-ci sont vus dans ce cas comme des porte-paroles d'une culture (ou, d'après le compte rendu ci-dessus, une « nationalité ») entière. Leurs œuvres sont perçues comme des moyens de s'informer auprès de la culture maternelle de leurs auteurs. Quant aux auteurs, ils sont considérés comme des représentants de leur groupe entier, que ce soit une nationalité, une langue, une religion, une ethnicité, etc. Edward Saïd souligne l'aspect dogmatique dans une telle perception de la culture dominée selon un ensemble d'« abstractions » tirées d'un texte[43] (Saïd 300-301).

Cette approche réductionniste ne s'applique pas uniquement au début du XXe siècle, époque de migration de Mikhail Naimy, mais il est encore palpable dans la réception des auteurs plus

[43] Dans sa critique, Saïd souligne que l'approche orientaliste n'emploie pas souvent les textes littéraires modernes mais plutôt les textes classiques ou historiques. Dans l'analyse qui suit, nous démontrons que bien que textes de la littérature moderne, les œuvres littéraires de notre corpus ne sont pas toujours lues comme de la littérature, mais peuvent être plutôt instrumentalisées comme textes ethnographiques.

récents du corpus. En outre, Layla Al Maleh[44] affirme que les évènements de 11 septembre 2001 ont renforcé cette tendance à accueillir les œuvres littéraires des auteurs bilingues arabes en tant que témoignages ethnographiques : « The irony of anglophone Arab littérature is that it did not gain attention or attain recognition until the world woke up one day to the horror of the infamous 9/11 and asked itself who those 'Arabs' really were. » (Al Maleh 1). Alors que les généralisations dans l'identification des auteurs arabes bilingues persistent encore, Al Maleh note que « The additional irony is that anglophone Arab writers are perhaps the furthest away from paradigmatic Arabs, themselves being the progeny of cultural espousal, hybridity, and diasporic experience » (*Ibid* 1). À l'instar des conditions de réception dans la littérature anglophone, cette tendance se retrouve dans le centre de la littérature francophone.

Dans un rapport publié dans le journal *Le Monde* sur la Foire du Livre de Francfort en 2001, Florence Noiville[45] souligne la popularité de *La Ceinture* du saoudien Ahmed Abodehman dans un article qu'elle intitule *L'ombre de Ben Laden sur la Foire du livre de Francfort* :

> L'intérêt pour le monde arabe offre une deuxième vie à des ouvrages récents tels que *Terre et cendres* - ce magnifique petit texte de guerre et d'effroi de l'Afghan Atiq Rahimi (POL, 2000), plusieurs fois réimprimé depuis le 11 septembre et dont le tirage total atteint aujourd'hui 20 000 exemplaires - ou *La Ceinture*, ce récit autobiographique du poète saoudien Abodehman Ahmed, lui aussi réimprimé et vendu à Francfort. (Noiville n.p.)

Dans cet article, Noiville traite l'auteur afghan Atiq Rahimi comme un représentant du « monde arabe », brouillant ainsi les différences entre la culture afghane (d'expression persane-française dans le cas de Rahimi) et la culture arabe. Pour sa part, Al Maleh met en exergue cette confusion:

---

[44] Actuellement professeure de Littérature anglaise à l'Université de Koweït et directrice du programme des études supérieures en Littérature comparée. Al Maleh a également enseigné à l'Université de North Carolina- Chapel Hill et à l'Université américaine de Beyrouth. Elle est l'auteure de nombreux articles et livres, dont le volume édité *Arab Voices in Diaspora : Critical Perspectives on Anglophone Arabic Literature* (2009).

[45] Critique littéraire, journaliste et chef adjointe au *Monde des livres*, le supplément littéraire du journal *Le Monde*. Noiville est aussi l'auteure de quatre romans et deux biographies.

« Bookstores in Western cities and towns began to display on their shelves arrays of anglophone Arab works placed next to Afghan, Pakistani, and Iranian ones. It did not seem to matter who was who, so long as the names and titles fed the euphoria of luring the reader to a better comprehension of the 'terrorist Other' » (Ibid 1-2). Dans le même contexte, Noiville signale dans son article que l'intérêt pour la culture arabe à la suite d'évènements politiques (ici, les évènements du 11 septembre 2001) est la source de l'enthousiasme entourant *La Ceinture*, établissant ainsi un lien inexplicable entre un auteur bilingue comme Abodehman et un extrémiste religieux comme Ossama Ben Laden sur la seule base de leur nationalité. Cette perception réductionniste est d'ailleurs en accord avec ce que l'auteur Sinan Antoon décrit par « the forensic interest in Arab culture » (Antoon et Alibrahim 11).

Antoon explique que cette attention soudaine n'a aucun rapport avec un intérêt véritable pour la littérature et l'écriture créative : « the sudden interest in the cultural production of a geographic area follows wars and catastrophes, as if literature is going to explain that culture » (*Ibid.* 11). Il explique qu'une culture entière ne peut jamais être comprise à travers une œuvre littéraire, et que le résultat d'une telle attention artificielle est que : « works of high literature sometimes get labelled under sections like Middle East studies, ethnography or anthropology » (11). La tendance à mettre en relief l'identité de l'auteur comme si l'œuvre littéraire n'était qu'une vitrine de la culture de laquelle elle est issue est une pratique qui a un impact sur les auteurs autotraducteurs autant que sur les auteurs traduits par un traducteur professionnel. Parmi les titres des romans de Sinan Antoon, deux sont traduits en anglais en mettant l'emphase sur l'origine irakienne du roman ; le titre du roman *Ia'jām* إعجام (lit. Dépaysement) (2003) est donc traduit sous la forme typiquement académique de *Ijaam : an Iraqi Rhapsody* (2006). Le titre du roman *Yā Maryam* (lit. Ave Maria) (2012) est traduit par *The Baghdad Eucharist*. Les deux titres (suggérés comme cela

est d'usage par la maison d'édition) vont chercher le lecteur anglophone en mettant l'accent sur l'autre culture de l'auteur bilingue. Cette emphase sert l'intérêt « scientifique/criminaliste » (*the forensic interest*) pour la culture périphérique. Un intérêt qui comprend la réduction de la complexité de l'œuvre littéraire en l'employant comme outil de compréhension d'évènements politiques ou des conditions sociales.

Dans un contexte semblable, l'universitaire et traductrice de littérature arabe Barbara Romaine conclut une critique de l'autotraduction anglaise de *Lina : A Portrait of a Damascene Girl* de Samar Attar de la façon suivante : « Despite the technical and other problems with this translation, its readers may learn something about Syria, and in particular about certain aspects of the condition of women within Syrian society » (Romaine 205). Pour inciter le lectorat anglophone à lire ce roman, la critique suggère que le lecteur peut « apprendre quelque chose » de la culture derrière l'œuvre littéraire. Ainsi, l'attention accordée à la littérature produite par l'auteure bilingue vise à établir des jugements et formuler des stéréotypes sur une culture de statut périphérique. Bien qu'il soit absolument juste que l'on puisse apprendre sur telle ou telle culture à travers la lecture d'une œuvre littéraire, la littérature d'origine périphérique subit de manière évidente la vision ethnographique qui instrumentalise le texte littéraire pour en tirer des généralisations sur la culture dont il traite. Cette approche réductionniste est soulignée par Talal Asad comme une tendance à l'omission de la variation des voix indigènes au sein d'une culture dans l'intérêt d'une généralisation de tout geste comme source de jugement sur une culture entière « […] the schematization of Islam as a drama of religiosity expressing power is obtained by omitting indigenous discourses, and by turning all Islamic behaviour into *readable gesture* » (Asad 12).

La réception à tendance ethnographique crée un paradoxe entre les intentions auctoriales des auteurs autotraducteurs du corpus et leur réception dans le centre littéraire. Cela se voit clairement

dans le cas de Moussa Ould Ebnou, qui indique que son roman *L'amour impossible* est écrit « comme une critique de la société technologique telle qu'elle se manifeste actuellement aux États-Unis et en Europe. Si vous ne lisez pas le nom de l'auteur avant de lire le roman, vous ne pourrez pas deviner que son écrivain est mauritanien, car l'esprit du roman est globaliste, mais d'une posture critique [46]» (Chébana n.p.). Ould Ebnou affirme que sa position critique émane d'un choix délibéré qu'« [il] appelle "une anthropologie opposante" ». L'auteur explique ce terme ainsi : « il y a beaucoup de chercheurs occidentaux qui écrivent sur des sociétés "tiers-mondiales" d'une position hégémonique, mon roman est ainsi une anthropologie opposante, car je l'ai écrit du point de vue de la société arabe[47] » (*Ibid*). Alors que l'auteur écrit un roman de science-fiction d'un point de vue globaliste (plutôt que Mauritanien, arabe ou musulman) employé comme critique de la société occidentale, le seul compte-rendu publié en français sur le roman le perçoit plutôt comme une critique des rapports entre les genres dans la société mauritanienne : « Le journaliste cherche à alerter la société réelle (mauritanienne ?) sur les dangers d'une séparation des sexes qui rend l'amour impossible et l'altérité inopérante » (Mir-Steichen 130). Ensuite, le compte-rendu se lance dans une digression critique, réductionniste et généralisante sur « les sociétés de tradition musulmane » :

> L'amour impossible ressemble à une fable dont l'apologue, après maints détours philosophiques, conduirait à une morale très inspirée par le fantasme masculin du risque de féminisation. *Ce fantasme est particulièrement exacerbé, on le sait, dans les sociétés de tradition musulmane où le monde est bipolaire, basé sur deux ordres, le féminin et le masculin, non pas seulement, comme on le croit trop souvent, par*

[46] Ma traduction de :
رواية "الحب المستحيل" كتبتها في نقد مجتمع التقنية كما يتجلى الآن في أميركا وأوروبا. وربما لو قرأت الرواية من دون أن ترى اسم الكاتب، لا " يمكن أن تتصور أن الكاتب موريتاني، فالروح كانت عولمية، ولكن من موقف نقدي." (شبانة- صفحات الكترونية).

[47] Ma traduction de :
"وأنا أسميها "أنثروبولوجيا مضادة". فهناك باحثون أنثروبولوجيون غربيون يكتبون عن مجتمعات "عالمثالثية" من موقعهم الحضاري "المتفوق"، وروايتي هذه أنثروبولوجيا معاكسة، لأنني كتبتها من وجهة نظر المجتمع العربي." (شبانة- صفحات الكترونية)

> *pur esprit d'ostracisme envers les femmes, mais aussi pour préserver les hommes de la tentation féminine (féminisante)*. (*Ibid* 131- nous soulignons)

Sans en avoir l'intention, l'écriture d'Ould Ebnou est reçue ainsi comme une allégorie condamnant la société mauritanienne et, par extension, musulmane. Le compte-rendu prend la liberté de faire des déclarations générales sur toute « société de tradition musulmane » alors que l'œuvre ne fait aucune référence ni au contexte mauritanien, ni à la religion musulmane.

Si la réception d'Ould Ebnou inscrit son écriture dans le cadre d'une critique « contre » la culture périphérique, celle de Badia Kashghari est perçue plutôt comme représentante de sa culture. Le paradoxe de la réception de Kashghari dans la littérature anglophone réside dans le fait que l'auteure est perçue comme représentante de la religion musulmane alors que son projet comme poétesse dans la culture arabe/saoudienne est plutôt non conformiste. Dans un article sur la vie et l'œuvre de Kashghari, le journaliste égyptien Houssem Abdelkadir écrit :

> Lorsque j'ai rencontré la poétesse saoudienne Badia Kashghari lors du Salon de la poésie arabe à la bibliothèque d'Alexandrie, je me suis tout de suite rendu compte que j'étais devant une poétesse unique et révolutionnaire, une intellectuelle qui avait brisé la carapace et dépassé toutes les barrières. Elle refuse de porter l'*Abaya*[48], et elle refuse d'être un membre ordinaire de la société.[49] (Abdelkadir n.p.)

Alors que Kashghari se présente comme une figure révoltée contre les normes et les traditions dans la culture arabe, en particulier la culture saoudienne, elle est présentée au lecteur anglophone dans la version bilingue de son recueil de poèmes *The Unattainable Lotus*[50] comme une porte-parole de la tradition musulmane : « These are the poems of a strong and sensual soul, suffused everywhere

[48] Tenue traditionnelle des femmes en Arabie Saoudite. Jusqu'à la fin octobre 2019, les femmes étaient obligées par la loi de porter l'Abaya. (Note de bas de page est la nôtre)

[49] Ma traduction de :
عندما قابلت الشاعرة السعودية بديعة كشغري، في ديوانية الشعر العربي بمكتبة الإسكندرية، أدركت للوهلة الأولى أنني أمام شاعرة ومثقفة مختلفة، متمردة، قامت بكسر كل القيود والأسوار، ترفض لبس العباءة، وترفض أن تكون شخصًا عاديًّا بالمجتمع.(عبد القادر)

[50] Dans une introduction écrite par le poète canadien Patrick White en anglais, adressée uniquement au lecteur anglophone.

with the rich spiritual light of the Arab-Islamic culture she not only inherits as an influence, but furthers, as a living tradition, through her own work and person » (9). Tandis que Kashghari est introduite au lecteur anglophone comme une auteure qui s'aligne sur les traditions religieuses dans sa vie et son œuvre, l'article arabe d'Abdelkadir la dépeint comme écrivaine non-traditionnelle, cosmopolite, féministe et fervente. À travers les mots de Kashghari, Abdelkadir rapporte une anecdote révélatrice :

> La poétesse dit : « une fois j'ai rendu visite à ma famille dans la ville de Taif, quand mon frère m'a reçue à l'aéroport, il était surpris que je ne porte pas l'Abaya. Il m'a dit : les femmes américaines portent l'Abaya ici et toi non ? Je lui ai répondu : les Américaines le porte pour s'amuser, moi je refuse de le porter par conviction.[51] (Abdelkadir n.p.)

Cependant, l'introduction anglaise du recueil bilingue reflète un rapport imaginé entre l'auteure et la tradition religieuse contre laquelle elle se révolte : « Perhaps her Islamic faith has provided her with the confidence to accept life on its own terms, bypassing the despair » (10). Ainsi, l'image d'une sainteté spirituelle n'est pas conforme au projet littéraire d'une auteure comme Kashghari. Bien que l'identité islamique fasse partie de sa formation générale et de son bagage culturel, sa vie et son œuvre ne s'alignent pas toujours sur le discours courant de cette tradition. Son rapport avec ce domaine culturel consiste plutôt à briser les murs conventionnels de la liberté d'expression et de la liberté personnelle. Par conséquent, insister pour voir la poétesse dans un cadre religieux du fait de son appartenance à une collectivité culturelle semble contraire, voire réprimant de son projet d'auteure/traductrice dans son essence.

---

[51] Ma traduction de :
وتقول الشاعرة "زرت مرة أهلي في الطائف، فلما جاء أخي ليستقبلني بالمطار، فوجئ أني لا ألبس العباءة، فقال لي 'الأميركيات يلبسن العباءات وأنت لا؟' فقلت له: الأميركيات يلبسنها للمتعة، وإنما أنا لا ألبسها من أجل قضية".

En dépit de la grande visibilité de l'identité périphérique des auteurs du corpus dans le centre littéraire anglophone ou francophone, cette visibilité peut s'avérer une source d'astreinte sur la réception de leur œuvre. L'emphase est ainsi mise sur les origines de l'auteur pour servir des intérêts ethnographiques ; ces intérêts entrainent l'établissement de connexions inexactes entre l'auteur et sa culture maternelle, que ce soit à travers sa perception comme critique de cette culture ou bien comme figure représentante de celle-ci. Le placement dans une marge identifiable lors de la fabrication d'une représentation kitsch prend d'autres formes, dont la perception de l'œuvre littéraire en tant que commentaire politique. Cet aspect sera discuté dans la section suivante.

c. Instigateurs de débats politiques

Dans un compte-rendu du roman *In Search of Walid Masoud* par Jabra Ibrahim Jabra, publié dans le périodique *Library Journal*[52] et destiné aux bibliothécaires américains, le compte-rendu décrit le roman comme : « Ideal for libraries with a large cultural and political studies section » (Nettles 102). Le classement des œuvres littéraires des auteurs de la périphérie dans des sections non-littéraires comme « *cultural studies* » ou « *political studies* » est la deuxième tendance notable dans le passage des auteurs autotraducteurs du corpus dans le centre littéraire. Dans ce cas, les œuvres de ces auteurs sont jugées comme de simples réactions politiques plutôt que comme des œuvres littéraires à part entière, ce qui les limite à être l'objet de discussions politiques. La politisation des œuvres littéraires et culturelles est une perception critiquée ainsi par Saïd « Islam and Middle Eastern societies are totally "political", an adjective meant as a reproach to Islam for not being "liberal," for not being able to separate (as "we" do) politics from culture. The result is

[52] Une publication américaine destinée aux bibliothécaires fondée en 1876 par l'inventeur du système décimal connu par son nom Melvil Dewey (Library Journal).

an invidiously ideological portrait of “us” and “them” » (299). La politisation de la littérature périphérique contribue ainsi à la polarisation du rapport centre-périphérie en partant du principe que l’écriture littéraire périphérique n’est qu’une réaction politique au centre.

Dans sa réponse à une question sur l’autotraduction comme moyen de résistance politique, l’auteur irakien Sinan Antoon rejette vivement l’idée de l’écriture en tant que réponse à l’impérialisme (*The empire writes back* (ashcroft et al. 2003) en affirmant que son écriture n’a jamais été une réponse à des positions politiques et en critiquant l’interprétation politique de son écriture :

> After my novel *Ijaam* was out in English, I remember that one of the first book reviews that were published was assigned to a journalist who reported on Afghanistan. What is the link between a novel from Iraq and reporting on Afghanistan? Moreover, a good portion of the review was dedicated to criticizing my opposition to the invasion of Iraq. On the other hand, reviews of European novels are assigned to either a novelist or an expert on that specific literature. (Antoon et Alibrahim 11)

En dépit de la critique d’Antoon de la politisation de ses romans, cette tendance persiste dans la critique des ouvrages de l’écrivain et généralement dans la réception des auteurs du corpus, qui se trouvent fréquemment face à une politisation des points de vue exprimés dans leur œuvre littéraire. Cette politisation suit le modèle superficiel qui tend à réduire les œuvres littéraires des auteurs périphériques à des réponses politiques à l’action de la culture hégémonique. Une disposition qui se manifeste clairement dans une double critique publiée dans le magazine américain *The Progressive*[53] qui met face à face le roman autotraduit de Sinan Antoon, *The Corpse Washer*, avec un recueil de nouvelles écrites par un vétéran dans le corps des Marines des États-Unis[54]. Après

[53] Fondé en 1909, le magazine politique définit sa mission comme : « aimed to amplify voices of dissent and those under-represented in the mainstream, with a goal of championing grassroots progressive politics. Our bedrock values are nonviolence and freedom of speech » (The Progressive).

[54] D’ailleurs, la confrontation de l’écriture d’Antoon (qui écrit simplement sur son pays d’origine, l’Irak, et pas uniquement sur l’invasion américaine de l’Irak) avec des œuvres écrites par des vétérans de l’invasion américaine

deux pages de discussion du recueil du vétéran américain, le compte-rendu aborde le roman d'Antoon en faisant le commentaire suivant : « The war in Iraq has been damaging not only for American Marines but also and especially for Iraqi civilians (…) *The Corpse Washer* offers us a rare opportunity to read a novel about the war from that perspective » (Bayoumi 46). La critique met donc en parallèle la condition des soldats avec celle des civils, et présente ainsi le roman comme l'« autre » perspective ; la réponse à l'action de l'invasion de l'Irak. L'auteur du compte-rendu s'attend à ce que les soldats américains soient aussi présents dans un roman irakien que les personnages irakiens : « Americans are less present in *The Corpse Washer* than Iraqis are in *Redeployment*. And Klay's book is primarily about combat and camaraderie, while Antoon's is a meditation on death and life. But they complement each other » (47). Ainsi, le roman d'Antoon est perçu comme une réaction politique qui complémente l'esquisse dessinée en partie par un vétéran américain. Alors que le genre désigné comme « littérature de guerre américaine » comprend habituellement des histoires de guerre écrites par des vétérans, des soldats ou des écrivains s'attachant à raconter la guerre du point de vue américain, l'œuvre bilingue *The Corpse Washer* (*Seul le grenadier*) traite d'un artiste irakien qui lutte pour se défaire d'une profession héréditaire du lavage rituel des cadavres. La guerre, dans le roman d'Antoon, n'est qu'un arrière-plan, et non le sujet principal du récit. Ainsi, le fait de placer *The Corpse Washer* dans la catégorie « fiction de guerre » est en lui-même contestable, et relève d'un intérêt « scientifique/ criminaliste

---

de l'Irak est un sujet qui se répète dans sa réception. Antoon commente que ses œuvres sont souvent perçues comme des réponses à des auteurs/vétérans américains. À ce sujet, il raconte l'anecdote suivante : « I was once asked at a conference by a graduate student who specializes in war literature, why I have a severed head in *The Pomegranate Alone*, and if it was a response to an X writer who had a severed head in his novel » (14). Gêné par la question, Antoon répond que la raison de la présence d'une tête décapitée est qu'il y en avait beaucoup en Irak à cette période. Il ajoute : «I have never read a single novel by an American veteran and it is a strategic decision because I am not interested. My conversation is not with American veterans. This is due to my rejection of the notion of equivalence between civilians and soldiers anywhere in the world; a soldier chooses to be in warzones while a civilian doesn't. » (Antoon and Alibrahim 14).

» (*forensic interest*) pour la culture irakienne. Un tel intérêt réduit l'œuvre littéraire à une simple réponse à la guerre en Irak. Il est important de noter dans ce cas que l'écrivain de ce compte-rendu, Moustafa Bayoumi, est un journaliste et universitaire d'origine arabe, ce qui souligne le rôle qui peut être joué par la diaspora arabe dans le renforcement de l'inscription des auteurs dans la marge identifiable crée par le centre.

La réception kitsch et politisée pourchasse les auteurs de la périphérie même dans des revues aussi prestigieuses que *London Review of Books* qui, dans une critique de *The Map of Love* par Ahdaf Soueif, reproche à l'auteure sa tendance anti-impérialiste, tout en l'accusant d'avoir dépeint les personnages anglais comme des « méchants » : « It isn't only the English who can be bad. There are bad Frenchmen and Americans (letting Iraqi children starve; or die for lack of imported drugs). Bad Jews – Zionist settlers – expropriate the Palestinian fellaheen » (Annan n.p.). La critique semble vouloir prouver que même si la « Grande-Bretagne » colonialiste était « *bad* », de pires politiques colonialistes existent dans la région. Tout en dressant des jugements moraux sur des personnages fictionnels, l'article ajoute : « but there are also good, anti-Zionist Jews, and the family Anna marries into have good anti-Zionist Jewish friends » et continue ainsi de reprocher à l'auteure de « ne pas avoir créé de méchants Égyptiens » :

> We don't get to meet any bad Egyptians, if they exist, and today's young Islamist fanatics who grow beards and shoot tourists and disemancipate women by making them wear veils and stop them using birth control – they are poor, desperate, unemployed young men with no future, because the land laws and American economic imperialism have ruined it for them, just as the British occupation did a hundred years ago. (Annan)

L'article consacre un espace considérable à une critique superficielle portant sur le fait de ne pas avoir assez de personnages anglais qui soient « bons » ou assez de personnages arabes « méchants ». Cette simplification d'une œuvre littéraire présélectionnée pour le prix Man Booker

au Royaume-Uni caractérise un aspect de la réception de l'œuvre de Soueif dans le centre littéraire anglophone. L'intérêt « criminaliste » pour la culture derrière une littérature périphérique comprend le fait de vider l'œuvre de toute complexité et de la percevoir à travers des idées kitsch, prises comme « indices » (Mersal 1582) de prétendues positions politiques. Cette simplification dans la réception de l'œuvre s'accompagne d'une exotisation de l'existence même de l'auteur.

d. Raretés exotiques

L'exotisme dans la réception de l'écriture venant des cultures périphériques, ainsi que l'exotisation des écrivains postcoloniaux, est un sujet qui fait couler beaucoup d'encre depuis les publications de *Orientalism* d'Edward Saïd (1978), *The Location of Culture* de Homi Bhabha (1994) et *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* de Robert Young (1995). En effet, l'exotisation ne peut pas être ignorée dans le cas des auteurs autotraducteurs de notre corpus, car elle persiste non seulement pour les auteurs les plus anciens comme Mikhail Naimy ou Jabra Ibrahim Jabra, mais aussi dans le cas des auteurs plus contemporains comme Badia Kashghari ou Sinan Antoon. Dans *The Oxford Handbook*, Anthony Sheppard définit l'exotisme dans l'art comme étant : « a form of representation in which peoples, places, and cultural practices are depicted as foreign from the perspective of the composer and/or intended audience » (795). Timothy Brennan note que même lorsque l'espace de la littérature mondiale donne l'impression d'un échange équilibré, l'exotisation des auteurs appartenant aux littératures nationales périphériques affecte leur représentation dans le centre de l'espace mondial :

> several younger writers have entered a genre of third-world metropolitan fiction whose conventions have given their novels the unfortunate feel of ready-mades. Less about an inauthenticity of vision than the context of reception, such novels--typically grouped together in the display cases of library foyers--unjustly come off as a kind

> of writing by numbers .... Placed in the company of other hybrid subjects, they take their part in a collective lesson for American readers of a global pluralism. (Brennan 203)

Bien qu'elle puisse donner l'image de l'infatuation par l'Autre et de l'ouverture à la périphérie, l'exotisation provient d'une position hégémonique qui reflète en réalité une isolation et une fermeture à sa propre culture. Car l'exotique devient non seulement un moyen de représenter l'autre, mais aussi un cadre pour la définition des frontières de la culture hégémonique. Ainsi, Sheppard souligne l'aspect politique de la représentation exotisante : « Postcolonial studies emphasize the political functions of exotic representation in the power dynamics between imperialist powers and the subaltern » (796).

Bien que les autotraducteurs étudiés dans cette thèse écrivent dans deux littératures asymétriques, leur « autre » culture jouit d'une grande visibilité dans la littérature centrale en raison de cette asymétrie. La visibilité de la culture d'origine peut instiguer une exotisation de l'existence (même) de l'auteur. Cela se voit clairement dans l'introduction du recueil bilingue de Badia Kashghari, dans laquelle le poète canadien Patrick White écrit :

> One of my first encounters with Saudi Arabian poetry came recently on a visit to Ottawa in the form of Badia Kashgari. Truly surprised and extremely delighted at the presence of a female Saudi poet, given the renowned paternalism of her country's view of women, the phenomenon of her being a poet at all would have been enough to leave a lasting impression upon me. (Kashghari 9)

Tandis que Kashghari est issue d'une tradition littéraire dans laquelle la poésie (écrite par les femmes aussi bien que par les hommes) est le genre le plus respecté et glorifié de la littérature, la présentation de cette poétesse au lectorat anglophone semble étonner par son existence même en tant que poète et femme. Au lieu de présenter des aspects comme la vie de l'auteure, son style poétique, son projet littéraire, etc., l'introduction semble plutôt exotiser l'auteure et sa culture

qu'informer le lecteur anglophone. Plus exactement, elle tend à obscurcir ces aspects en présentant l'auteure en tant que « phénomène » ou rareté mystérieuse.

De même, le compte-rendu des deux romans d'Ould Ebnou, publié dans le magazine *Notre Librairie : Afrique, Caraïbes, Océan Indien* (*L'Amour Impossible* et *BARZAKH*) s'ouvre avec la phrase : « Les romans mauritaniens sont suffisamment rares pour qu'un lecteur se penche avec intérêt particulier sur un roman récent » (Mir-Steichen 130). Bien qu'il soit vrai que l'écriture romanesque soit un genre moins répandu que la poésie dans un pays connu dans le monde arabe comme « le pays au million de poètes [55]», le compte-rendu met en relief la « rareté » des romans mauritaniens dès sa première phrase. Au lieu de brosser un tableau plus nuancé de la scène littéraire mauritanienne, qui compte des romanciers comme Ahmed Ould Abdelkadir, Almokhtar Al Salem, Alsunni Abdawa, Mohamed Fadel Ould Abdellatif ou Mohamed Ould Elamin pour ne citer qu'eux, le compte-rendu introduit les deux romans d'Ould Ebnou comme des phénomènes rares et exotiques.

Lorsque l'exotisation des autotraducteurs du corpus n'est pas aussi flagrante et ne prend pas comme sujet l'auteur lui-même, celle de la culture de l'auteur ne cesse néanmoins d'être largement présente dans les milieux de la littérature centrale. Dans un article qui raconte des scènes révélatrices de sa vie aux États-Unis comme auteur et universitaire d'origine irakienne, Antoon écrit : « La sensation de culpabilité ou d'éblouissement face aux actes des barbares du passé provoque un désir d'admiration. Dans un colloque au Texas, berceau de l'empereur, une universitaire, diplômée en histoire de l'art d'une prestigieuse université, me demande : l'art

[55] En 2001, la maison d'édition L'Harmattan publie un livre sur La Mauritanie intitulé *La Mauritanie : le pays au million de poètes*, écrit par l'auteur mauritanien d'expression française Mohamed Taleb Khyar.

moderne existe-t-il en Irak[56] ? » (Antoon "Barbarī" n.p.) Une question comme celle-ci reflète un aspect de la réception des autotraducteurs du corpus : une grande visibilité de l'autre culture de l'auteur conjuguée à une absence de compréhension de cette culture.

Dans un article sur la biographie de l'enfance de Jabra Ibrahim Jabra intitulée *The First Well*, l'auteure et l'universitaire Judith Caesar[57] conclut avec la phrase: « What is important is that the book brings to life a world about which most Americans know nothing » (180). Écrire et autotraduire dans un centre qui « ne sait rien » de la culture maternelle de l'auteur, voire l'exotise, influence sans doute les moyens par lesquels l'auteur présente ou représente cette culture. L'une des manifestations d'une exotisation jumelée avec une compréhension lacunaire de la culture et de la littérature des périphéries peut se révéler via une exagération de la persécution des auteurs dans leur pays maternel.

e. Hyper-persécutés dans les pays d'origine

Hormis le fait de porter un regard exotisant sur l'autre culture (c.a.d tout ce que l'Occident ne représente pas), présenter l'auteur et son œuvre comme victimes de censure dans leur littérature d'origine est souvent un moyen de commercialiser un livre auprès du lectorat occidental. Lorsque l'image de la persécution n'est qu'une exagération, les auteurs autotraducteurs expriment leur objection à cette assignation. À propos de la réception initialement défavorable et de la censure intermittente de son roman *In the Eye of the Sun* en Égypte (événements suivis d'une salutation

[56] Ma traduction de :
"الشعور بالذنب أو الانبهار بما صنعه البرابرة فيما مضى يولّد الرغبة في الإعجاب. في مؤتمر في تكساس، مهد الإمبراطور، تسألني أكاديميّة تحمل شهادة في تاريخ الفن من جامعة مرموقة :
"هل هناك فن حديث في العراق؟"" (بربري- صفحات الكترونية)

[57] Spécialiste de la littérature et auteure du livre *Crossing Borders: An American Woman in the Middle East* (1997).

critique et d'une réhabilitation de son roman), Ahdaf Soueif exprime le dilemme de représentation entre deux littératures asymétriques :

> Le véritable problème que cette attaque préconçue m'a posé (ainsi que tout ce qui s'en est suivi, c'est-à-dire la censure intermittente du roman dans les librairies), est que la maison de publication anglaise en a pris connaissance, ainsi que quelques journalistes occidentaux. J'ai compris que j'allais être mise - pour des fins commerciales et publicitaires - dans une position de confrontation avec mon pays. J'allais être présentée, dans les milieux littéraires occidentaux, comme une figure désagréable à mon pays, censurée en Égypte, et j'allais être confrontée à d'autres descriptions de la même nature. Cela m'a obligée - et m'oblige encore - à faire de grands efforts pour affronter cet imaginaire (qui contribue à notre image de fanatiques haineux de l'art et de la littérature, etc.). J'essaie toujours de mettre en valeur mes lectures et mes contributions en Égypte et dans le monde arabe, et d'exhiber tout ce qui est publié (positivement) sur mes œuvres dans nos médias, y compris le prix du salon du livre du Caire - tout cela n'était pas nécessaire[58]. (Mehrez et Soueif 178)

Bien qu'une censure officieuse soit réelle dans le cas d'Ahdaf Soueif au commencement de la distribution de son roman *In the Eye of the Sun* en Égypte, cette censure était instiguée par les points de vente dans les librairies plutôt que par le pouvoir politique ou les institutions culturelles comme l'union des écrivains. Ainsi, l'auteure rejette vivement l'attention exagérée portée à sa représentation comme auteure censurée dans sa littérature maternelle. Elle met alors en avant la réception positive de son roman dans le monde arabe pour contrebalancer sa représentation comme auteure persécutée.

L'image de la persécution exagérée ne touche pas uniquement l'œuvre, mais aussi la figure de l'auteur en déplacement géographique. Comme Ahdaf Soueif, Ahmed Abodehman, dont le

---

[58] Ma traduction de :
المشكلة الحقيقية التي خلقها لي ذلك الهجوم المبكر وما استتبعه من سحب الرواية من المكتبات حينا وإعادتها حينا هي أن الناشر الانجليزي عرف به كما علم به بعض المشتغلين بالإعلام في الغرب فوجدت أني سأوضع- لأغراض الإعلام والتسويق- في موقع مواجهة مع بلدي، ووجدتني أقدم على أنني مكروهة في بلدي، وممنوعة من النشر في مصر، وأوصاف أخرى من هذا القبيل – واضطرني هذا – ولا يزال – إلى القيام بمجهود كبير للتصدي لهذا التصور (الذي يصب في النهاية في التصور العام لنا كمتطرفين وكارهين للأدب والفن ... إلخ.) والإصرار باستمرار على إبراز قراءاتي ومشاركاتي في مصر والعالم العربي والتلويح بكل ماينشر عني (إيجابيا) في جرائدنا ومجلاتنا، والمباهاة بجائزة معرض القاهرة للكتاب – وكل هذا كنا في غنى عنه(178) .

roman a été censuré en Arabie Saoudite à sa sortie, était confronté à cette représentation dans la littérature centrale ; quelques mois après sa publication en arabe, le roman d'Abodehman, *La Ceinture*, a été décensuré. Abodehman a même été invité à des séances de lecture et à des discussions autour de son roman en Arabie Saoudite et dans d'autres pays arabes. Dans un livre intitulé *Les Enfants de Rifaa* (2003) (en référence à Rifaa Altahtawi, écrivain et intellectuel Égyptien prémoderne, fasciné par l'Ouest et la France en particulier), l'éminent journaliste Guy Sorman décrit Abodehman comme un « écrivain saoudien, démocrate, en exil à Paris » (345). Dans un article intitulé *Le refus de l'exil*, Abodehman réfute l'assignation qui lui est faite du statut d'exilé : « [Même si] la couverture de mon livre *La Ceinture* montre clairement que je suis saoudien (…) rien que pour avoir écrit en français, l'exil est une étiquette qui me pourchasse toujours, et que je tiens constamment à pourchasser » (Abodehman "Le refus"). Dans une rencontre d'auteurs intitulée « D'encre et d'exil », tenue au Centre Pompidou en 2002 et dont assiste Abodehman, les écrivains sont ainsi présentés sur l'affiche de l'événement : « Les écrivains invités à ces rencontres ont tous dû quitter leur terre natale un jour ou l'autre car leur liberté d'homme et d'écrivain y était bafouée. Une fois "ici", ils se réinventent un pays ou peut-être espèrent-ils toujours retourner là-bas ». L'insistance sur la persécution des autotraducteurs dans leur culture périphérique découle d'une perception de l'auteur biculturel comme appartenant intellectuellement plutôt à la culture hégémonique qu'à sa culture d'origine. Selon cette logique, les autotraducteurs sont persécutés à cause de leur mode de pensée occidentalisé.

f. Conclusion

Le positionnement des auteurs autotraducteurs dans une marge identifiable s'accompagne de l'imposition d'une identité kitsch dans leur culture centrale. Cette identité inclut souvent une

compréhension lacunaire de leur appartenance à quelques aspects de leur culture maternelle, ainsi qu'une confusion quant à leur positionnement dans leur littérature d'origine. Ce chapitre souligne quatre aspects de la marge identifiable dans laquelle ces auteurs sont réduits en tant que figures de représentation d'une culture très peu comprise dans le centre culturel, ou en tant que porte-parole des opinions politiques exprimées dans leur culture d'origine. Deux tendances qui simplifient l'interaction avec la complexité de l'œuvre littéraire à travers sa perception d'un angle étroit et limité. Le troisième aspect de la perception kitsch comprend l'exagération de la censure des auteurs dans leur littérature d'origine comme moyen de véhiculer leur œuvre au centre littéraire, alors que le dernier aspect inclut les trois autres tendances à travers l'exotisation des auteurs ou de leur œuvre littéraire.

Toutefois, le fait de souligner la tension dans le rapport de l'auteur avec la culture centrale ne veut pas dire que le bilinguisme de l'auteur n'influence pas la réception de son œuvre dans sa littérature maternelle. Le troisième chapitre de cette partie se penche donc sur la critique des particularités de la réception des auteurs autotraducteurs du corpus dans leur culture périphérique d'origine.

Chapitre III - Nul n'est prophète en son pays : engagement critique avec la réception dans la littérature périphérique

a. Introduction

En dépit de l'optimisme du concept d'un espace littéraire commun du littérature mondiale, Franco Moretti questionne la réciprocité d'échange entre la sphère nationale et la sphère mondiale « This is what one and unequal means ; the destiny of a culture (usually a culture of the periphery […]) is intersected and altered by another culture (from the core) that 'completely ignores it' » (Moretti 100). Le résultat de cette influence asymétrique est que si l'origine périphérique de l'auteur autotraducteur peut l'enfermer à l'intérieur d'une identité kitsch dans le centre, elle sert la plupart du temps comme moyen de propagation, voire de légitimation dans la littérature périphérique : « La traduction est le seul moyen proprement linguistique d'accéder à la perception, à l'existence, dans les régions dominées de ce monde […] être traduit ou devenir bilingue et/ou "biscripteur" - dans une des langues centrales ou mieux, dans la langue mondiale, c'est devenir légitime » (Casanova *La Langue Mondiale* 19). Lorsque le rapport entre les deux littératures d'un auteur est asymétrique, la présence dans la littérature avec le plus de capital symbolique peut renforcer le statut de son œuvre dans la littérature marginale. La « séduction » de la culture centrale est soulignée par la critique et universitaire Shaden Tagelding dans son livre *Disarming Words: Empire and the Seductions of Translation in Egypt* (2011) dans lequel elle cite la réponse de Naguib Mahfouz à la question sur le rapport entre la littérature égyptienne et la littérature occidentale : «Yes, we know Western literature here. In fact, we love it too much » (cité dans Tageldin 273). Tageldin désigne comme « *translational seduction* (séduction traductive) » le désir d'obtenir du pouvoir à travers la traduction dans une langue hégémonique :

> Cultural imperialism might be better understood as a politics that lures the colonized to seek power through empire rather than against it, to translate their cultures into an empowered "equivalence" with those of their dominators and thereby repress the inequalities between those dominators and themselves. This politics I call translational seduction. (10)

Un auteur comme Abdulrahman Munif ajoute même que cette séduction traductive va jusqu'à pousser les auteurs à écrire dans le seul but d'être traduits. Il distingue donc un genre littéraire qu'il désigne comme « littérature de traduction[59] ». L'auto-assujettissement est, dans ce cas, un moyen de se rendre visible dans la sphère du centre hégémonique « Relevant le défi de l'exclusion, le colonisé s'accepte comme séparé et différent, mais son originalité est celle délimitée, définie par le colonisateur. Donc il est religion et tradition, inaptitude à la technique, d'une essence particulière dite orientale » (Memmi 164).

Lorsque le site du passage vers la littérature centrale est non seulement l'œuvre traduite dans une langue hégémonique, mais également l'auteur lui-même, ce passage n'influence pas simplement la valeur de l'œuvre traduite, mais la représentation de l'auteur dans la littérature périphérique. Autrement dit, si la traduction d'une œuvre qui appartient entièrement et uniquement à la littérature arabe dans une langue hégémonique sert à renforcer la position de l'œuvre auprès du lectorat arabe, comment la présence de l'auteur lui-même à la fois dans deux littératures asymétriques contribue-t-elle à la caractérisation de son identité littéraire dans sa culture maternelle ?

Le propos de ce chapitre est de faire la critique de la représentation kitsch dans la littérature arabe des auteurs autotraducteurs publiant en parallèle dans deux langues asymétriques. La critique de ces tendances kitsch ne prétend pas refléter l'intégralité de la réception des auteurs du corpus,

[59] Dans un entretien sur la chaine de télévision *Ala'rabiyah*, Munif critique cette tendance dans l'écriture arabe : « Des romans sont écrits selon des critères très particuliers ces jours-ci, avec l'objectif d'être traduits [...] Je pense que l'on peut dire que comme il existe un genre littéraire qu'on appelle "la littérature des prisons" dans la région arabe, il y en a un autre que l'on peut désigner comme "la littérature de traduction". » (Ali Alzain- *nous traduisons*).

mais cherche à souligner les aspects problématiques dans cette réception, ceux-ci pouvant avoir un impact sur les choix des auteurs lors de l'autotraduction de leurs œuvres.

b. Objets de fascination

Interrogé sur la raison pour laquelle il a décidé de s'autotraduire vers l'anglais, Sinan Antoon répond que l'écriture bilingue était un rêve qu'il avait depuis l'enfance (Antoon et Alibrahim 9). Le rêve d'enfance d'Antoon est représentatif de sa fascination pour le fait d'écrire en anglais. Il s'agit d'une fascination pour la « légitimation » (selon Casanova), c'est-à-dire sa présence dans la littérature centrale. La fascination par l'idée d'appartenir à la métropole culturelle dépasse les rêves d'enfants ; elle mène à une réception infatuée des auteurs autotraducteurs avant même de lire leur œuvre, tout simplement en raison de leur présence dans une langue centrale. Entre la publication de la version française de *La Ceinture* (2000) et son autotraduction arabe sous le titre *Alh'iāzm* (2001), le roman avait déjà commencé à attirer l'attention de la presse arabe, même avant sa traduction. Influencé par la réception de la version française et fasciné par sa présence sur la scène littéraire française, l'artiste visuel et le critique influent Saleh Alazaz introduit Abodehman lors d'un entretien dans le quotidien saoudien d'*Alriyādh* de la façon suivante :

> Voici l'histoire d'un roman que je n'ai pas lu car il est écrit en français, mais j'ose proclamer que j'ai vécu tous ses détails, entendu les pas de ses protagonistes et partagé avec son écrivain l'inquiétude des moments doux […]. La surprise, à mon avis, n'est pas dans le fait qu'Ahmed Abodehman soit le premier auteur saoudien à dépasser le mur du son culturel à Paris, la capitale de la culture. La surprise n'est même pas dans l'intérêt d'une maison d'édition prestigieuse comme Gallimard à publier cette œuvre créative (…), ni dans le fait que le roman connait un cinquième tirage deux mois après sa première publication, mais c'est la scène de la trace humaine profonde qui pénètre les esprits et se manifeste magiquement dans les yeux des Français. Cette grande invasion humaine dans un pays qui consomme la culture comme du pain quotidien, dans un pays qui s'est habitué à exporter les lumières, une

étoile qui vient de loin brille d'une manière qui sort de la sphère des choses ordinaires pour devenir extraordinaire[60]. (Alazzaz n.p.)

La glorification de la « capitale de la culture » qui « consomme la culture comme du pain quotidien » et « exporte les lumières » crée un statut qui précède la publication de l'œuvre littéraire dans la littérature maternelle. Dix-sept ans après la publication du roman, la fascination pour le fait qu'il était écrit en français persiste. Dans un entretien avec l'auteur dans le périodique saoudien *Okaz*, la première information partagée avec le lecteur sur l'œuvre est qu'elle est écrite en français : « C'est Ahmed Abodehman, le grand auteur saoudien francophone, l'écrivain du célèbre roman *La Ceinture*, publié en premier lieu en français il y a 17 ans dans la plus importante maison d'édition française, Gallimard, traduit ensuite en arabe par Abodehman selon une pratique unique et spéciale[61] » (Makki n.p.). L'insistance sur la francophonie de l'auteur, la publication de son roman en français dans sa première version, et sa publication dans une maison d'édition au centre de la littérature hégémonique indique l'influence de l'hégémonie culturelle dans la diffusion de l'œuvre autotraduite.

De la même manière, la culture « étrangère » d'un auteur comme Jabra Ibrahim Jabra est considérée comme une source de rigueur intellectuelle. Son éducation à l'université de Cambridge est une caractéristique qui lui a toujours permis de se distinguer et d'être considéré comme le guide

---

[60] Ma traduction de :
" هذه حكاية رواية لم أقرأها لأنها كتبت بالفرنسية. لكنني أجرؤ على الزعم بأنني عشت تفاصيلها وسمعت وقع خطوات أبطالها وشاركت كاتبها قلق اللحظات الجميلة (...). وليست المفاجأة المثيرة بالنسبة لي أن أحمد أبو دهمان هو أول كاتب من السعودية استطاع أن يخترق حاجز الصوت الثقافي في عاصمة الثقافة باريس، وليست في استقطاب دار نشر عريقة مثل "غاليمار" لهذا العمل الإبداعي (...) ولا في أن الطبعة الخامسة في طريقها لترى النور خلال أقل من شهرين من صدور الرواية. لكنه المشهد الآخر لذلك الأثر الإنساني العميق الذي اخترق النفوس وتوغل في العيون الفرنسية بصورة سحرية أخاذة .هذا الاجتياح الإنساني العظيم في بلد ينشر الثقافة كالخبز، في بلد امتهن تصدير الأضواء يسطع فيها نجم قادم من بعيد وبصورة تفلت من قبضة سياق الأشياء العادية إلى الأشياء السحرية. " (العزاز- صفحات الكترونية)

[61] Ma traduction de :
" إنّه أحمد أبو دهمان الكاتب السعودي الفرانكفوني الكبير صاحب الرواية الشهيرة «الحزام» التي أصدرها أولاً باللغة الفرنسية قبل 17 عاماً عن أهم دار نشر فرنسية هي «غاليمار» ثم ترجمها هو أبو دهمان نفسه إلى لغته العربية في حالة خاصة فريدة واستثنائية." (مكي- صفحات الكترونية)

d'une nouvelle vague de littérature moderniste. Ainsi, l'auteur et le critique libanais Djehad Fadel[62] décrit Jabra par les propos suivants :

> Sans doute, Jabra était un personnage doué et doté d'un grand potentiel, *en raison de sa culture étrangère* et de son esprit éclairé. Il joua un rôle qui dépassait celui d'un intellectuel, car il promulguait la création d'un environnement encourageant les artistes, écrivains et poètes irakiens qui influençaient le mouvement littéraire arabe en général. L'Irak des années quarante était un pays qui émergeait des siècles anciens (…) et cet intellectuel, qui venait de Palestine, *éduqué à Cambridge*, instiguait une nouvelle vague littéraire et jouait le rôle d'un conseiller pour les écrivains de ce nouveau mouvement[63]. (Fadel n.p. nous mettons en italique)

Le potentiel de Jabra est donc attribué à sa culture étrangère. La modernisation qu'il a apportée à la scène de la littérature irakienne qui « émergeait des siècles anciens » était surtout le fait de son éducation à Cambridge.

L'écriture bilingue est davantage glorifiée lorsqu'elle reçoit ou est nominée pour des prix littéraires dans la littérature centrale. Dans ce cas, la consécration occidentale devient une source de fascination qui promeut l'écriture dans la littérature arabe. Ainsi, Samia Mehrez[64] écrit au sujet de la nomination du roman d'Ahdaf Soueif pour le Man-Booker : « La présélection d'Ahdaf Soueif, l'auteure égyptienne vivant à Londres, pour le remarquable prix du Booker, pour son roman *The Map of Love*, écrit en anglais, avait sans doute été chaleureusement reçue dans les milieux

---

[62] Auteur de plus de 18 ouvrages dans de multiples domaines de la littérature et de la culture arabe parmi lesquels *Kadaya ashei'r alh'adith* (Les questions de la poésie moderne) (1984), *Aladab alh'adith fi lubnan* (La littérature moderne au Liban) (1996), et *Odaba' arab mu'aseroun* (Auteurs arabes contemporains) (2000), *Alshu'oubeia almoa'sirah* (Le populisme contemporain) (1990).

[63] Ma traduction de :
"ولا شك في ان شخصية جبرا انطوت على قابليات ومواهب كثيرة، وانه بسبب ثقافته الأجنبية الواسعة على الخصوص وحسّ التنوير في ذاته، لعب دورا ثقافيا يتجاوز دوره كمبدع، فإليه ينبغي ان يُنسب الفضل الأول في خلق بيئة ورعاية مواهب أدبية وفنية وشعرية عراقية كان لها دورها في حاضر الحركة الأدبية العربية بعامة، كان العراق عندما قدم اليه جبرا في نهاية الأربعينات بلدا خارجا من القرون القديمة (...) وقد لعب هذا المثقف الشاب القادم من فلسطين والذي درس في كمبردج، دور الموجه، والمرشد بالنسبة لنواة هذه الحركة الجديدة." (فاضل صفحات الكترونية)

[64] Critique littéraire et professeure à l'Université américaine du Caire, elle a signé une dizaine de livres critiques au nombre desquels *Egyptian Writers Between History and Storytelling: Articles on Najib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani.* (1995), *Cairo Literary Atlas: A Hundred Years on the Streets of* Cairo (2010) et *Egypt's Culture Wars Between Politics and Practice* (2008).

littéraires arabes en général, et dans le domaine de la littérature égyptienne en particulier[65]» (168). Bien que le roman n'ait pas encore été publié en arabe lors de l'écriture de cette introduction[66], les suppléments littéraires égyptiens ainsi que les milieux littéraires arabes ont vivement soutenu la nomination du roman de Soueif. Les rumeurs selon lesquelles les positions politiques de ce roman ont entravé sa victoire ont largement circulé et été mises en avant :

> Même lorsque les résultats annoncés officiellement ont indiqué que la romancière n'avait pas gagné à cause de la « division du comité de jugement à la dernière minute », « inquiété » par des sentiments « antisionistes » chez l'auteure, l'hebdomadaire d'*Akhābr Aladab* en Égypte a publié un article pour dénoncer la décision du comité, tout en assurant que « de toute façon » le roman *The Map of Love* d'Ahdaf Soueif était le vrai lauréat, au moins pour nous. [67] (Mehrez 168)

Bien qu'elle insiste sur l'appartenance de Soueif à la littérature arabe moderne, Mehrez met en avant la comparaison de l'œuvre périphérique aux ouvrages célèbres de la littérature centrale afin de lui conférer un statut dans le centre littéraire : « Alors que quelques comptes-rendus occidentaux font la comparaison entre *In the Eye of the Sun* et les romans anglais du XIXe siècle, en particulier le roman *Middlemarch* de George Eliott, des comptes-rendus arabes ont souligné l'appartenance de l'auteure à la carte de la littérature arabe moderne[68] » (Mehrez 169). La fascination pour l'écriture dans la langue centrale ne s'arrête pas à la glorification de la langue hégémonique, son

---

[65] Ma traduction de :
"لا شك أن إدراج اسم الكاتبة المصرية أهداف سويف المقيمة بلندن على قائمة المرشحين لنيل الجائزة الأدبية الانجليزية السنوية المرموقة "بوكر"، عن روايتها الأخيرة خارطة الحب المكتوبة بالانجليزية كانت له أصداء إيجابية واسعة النطاق في الوسط الثقافي العربي بشكل عام وفي الحقل الثقافي المصري على وجه الخصوص. "(168)

[66] Dans cet entretien, publié en 2000, Soueif signale qu'elle travaillait avec sa mère Abir Moussa, professeure de littérature anglaise à l'Université Américaine du Caire, sur la traduction de son roman *The Map of Love* en arabe. La traduction n'a été publiée qu'en 2017.

[67] Ma traduction de :
حتى أنه عندما أعلنت نتائج الجائزة رسميا وتبين أن الروائية لم تحصل على الجائزة لأن لجنة التحكيم "انقسمت في اللحظة الأخيرة" بسبب مشاعر الكاتبة "المناهضة للصهيونية" التي "جعلت بعض أعضاء اللجنة يحسون بالقلق بعض الشيئ" نشرت جريدة أخبار الأدب الأسبوعية المصرية مقالا تستنكر فيه قرار اللجنة. مؤكدة أنه "على أية حال، رواية أهداف سويف خارطة الحب الفائزة الحقيقية بالجائزة – بالنسبة لنا على الأقل(168) ."

[68] Ma traduction de :
وفي حين قاربت بعض المراجعات الغربية بين في عين الشمس والرواية الانجليزية في القرن التاسع عشر متمثلة في رواية ميدلمارتش لجورج اليوت، ركزت بعض المراجعات العربية على انتماء الرواية وبطلتها إلى خارطة الأدب العربي الحديث
(169)

milieu littéraire et son lectorat, mais la surpasse pour dévaloriser le public arabe. Pour l'auteur et romancier Sonallah Ibrahim, l'espace de liberté dans lequel prend place l'écriture de Soueif et l'émancipation de sa protagoniste émane de « […] l'écriture dans une langue étrangère et un public qui ne fuit pas la confrontation avec la vérité, qui n'enfouit pas la tête dans le sable comme le font deux cents millions d'Arabes[69] » (cité dans Mehrez 170). L'autotraductrice est donc perçue comme étant « au-dessus » de la littérature arabe, car elle appartient, dans l'autre version de son œuvre, à la littérature hégémonique, ce qui lui donne un statut particulier.

La réception kitsch de l'auteur autotraducteur va jusqu'à l'expression de surprise lorsque l'auteur écrit sur sa culture d'origine ou réagit aux évènements qui s'y déroulent. Ainsi, Sinan Antoon est présenté aux lecteurs arabes dans un entretien publié dans le e-zine de *Jadaliyya* comme étant un émigré qui continue d'écrire sur son pays d'origine et d'être actif sur sa scène littéraire et politique irakienne :

> Bien qu'il soit émigré, son écriture tient à documenter la vie des Irakiens comme s'il vivait dans les rues de Baghdâd. L'auteur Sinan Antoon écrit l'histoire des années de sectarisme à travers Jawad, le laveur de cadavres, dans *Seul le Grenadier*. Son roman *Ave Maria* témoigne de l'incident qui a ravagé l'église de Sayidat Alnajāt. Cependant, ses occupations littéraires ne l'ont pas éloigné du public et ne l'ont pas empêché de prendre part aux évènements politiques. Il a même voyagé des États-Unis vers l'Irak pour visiter la place Tahrir et la maison de son ami, symbole des protestations en Irak, Safaa Alsarrai[70]. (Elmahmoudi)

---

[69] Ma traduction de :
وقد أرجع صنع الله ابراهيم مساحة الحرية الشاسعة التي تتحرك فيها الرواية وبطلتها إلى "الكتابة بلغة أخرى وجمهور لا يهرب من مواجهة حقائق الحياة ولا يدفن رأسه في الرمال كما يفعل مائتا مليون عربي(170)

[70] Ma traduction de :
"وثقت سردياته حياة العراقيين وهو في المهجر كأنه يعيش في شوارع بغداد، الكاتب سنان أنطون أرّخ سنوات الطائفية من خلال جواد، عامل المغتسل في رواية "وحدها شجرة الرمان"، فيما كانت رواية "يا مريم" شاهد على حادثة اقتحام كنيسة سيدة النجاة، لكن مشغله الأدبي لم يبعده عن الشأن العام والتفاعل مع الوضع السياسي، حتى جاء من الولايات المتحدة الأمريكية إلى العراق، ليزور ساحة التحرير وبيت صديقه، رمز الاحتجاج في العراق، صفاء السراي."

La perception qui suppose qu'un auteur qui appartient au centre littéraire et universitaire ne s'intéressera plus à la culture maternelle, et la réception occidentale, qui impose, au contraire, une appartenance à la culture maternelle, témoignent du clivage de représentation que vit l'autotraducteur. D'ailleurs un clivage inhérent et caractéristique de toute traduction, à travers laquelle l'œuvre est réintroduite à un nouveau lectorat, or, ce qui distingue l'autotraduction est que l'auteur lui-même devient la figure du traducteur-médiateur, et que la réintroduction inclut sa propre identité plutôt que son œuvre littéraire. Si le positionnement dans une marge identifiable du centre littéraire a, la plupart du temps, un effet négatif, l'identité kitsch dans la périphérie peut entraîner des conséquences positives, qui sont présentées dans la section suivante.

c. Détours loin de la censure

Le statut offert par l'autotraduction de l'œuvre dans une langue hégémonique ne s'arrête pas à la glorification de l'auteur et de son œuvre, mais produit un effet tangible sur la distribution de l'œuvre dans la littérature périphérique. Dans un article sur son expérience autotraductive, Samar Attar raconte l'épreuve de la censure de son roman *Lina: A Portrait of a Damascene Girl* en Syrie. Après avoir soumis le manuscrit au ministère de la Culture syrien afin d'obtenir l'autorisation de publication, Attar a dû attendre un an avant de recevoir une réponse via un médiateur. Selon ce dernier, le roman pouvait être publié seulement si Attar acceptait la censure de grandes parties de celui-ci. Évidemment, Attar renonça à l'idée de publier le roman en Syrie et décida donc d'envoyer le manuscrit au Liban. Il a été publié au Liban, en 1982, par la maison d'édition *Dār Alāfāq Aljadīda*. En Syrie, le roman reste censuré pendant environ dix ans. En 1991, Attar s'est attelée au projet de l'autotraduction de son roman : « My attention was drawn to an Arabic review of *Lina* published in an official Syrian newspaper, *al-Thawra*, on the 16th of

February 1991, ten years after the publication of the novel in Beirut » (Attar 37). Malgré la censure, Attar explique que l'autotraduction de son roman en anglais était la seule raison de l'attention soudaine qui lui était portée : « It was only then that I realized that my translation project was the reason or perhaps one of the reasons that helped my forgotten text to be brought back to life and my suppressed voice to be heard » (Attar 37). Après la sortie de son autotraduction en 1994 et la publication de plusieurs comptes-rendus du roman dans les milieux littéraires anglophones, « the original Arabic text appeared in the Book Fair in Damascus in 1997. My name, long forgotten in Syria, was even printed in the catalogue for a book I had published in the early 1980s! If I have done a good job on the translation, my thanks are due to the censor » (37). L'autotraduction dans le cas d'Attar a donc permis de détourner une censure qui durait depuis dix ans. En effet, celle-ci n'a été levée que lorsqu'une version dans la langue hégémonique a été publiée.

La même réaction à la réception occidentale se répète avec le roman d'Ahdaf Soueif *In the Eye of the Sun*, censuré par des librairies à plusieurs reprises dans sa version anglaise jusqu'à la présélection de son roman suivant, *The Map of Love*, pour le prix Man-Booker. Dans son article, Mehrez explique que l'insistance de Soueif sur l'appartenance à la culture arabe et la discussion de thèmes délicats sont les raisons de la censure de son roman :

> Cette appartenance lyrique à la culture arabe (selon l'expression de Soueif), cette culture qui "enfouit la tête dans le sable" […], est bien la raison de l'attaque sur Soueif et son roman *In the Eye of the Sun*, ainsi que de la censure de ce roman en Égypte à plusieurs reprises. La "censure de la rue" considérait que la discussion ouverte au sujet de la vie de la protagoniste était un attentat à la pudeur […] qui résulta en la disparition du roman des librairies de l'université américaine du Caire à plusieurs reprises. *The Map of Love* a ensuite été présélectionné pour un prix littéraire international et prestigieux, ce qui a mis sous silence "la censure de la rue"

et embarrassé les points de vente ayant participé à la censure du roman[71]. (Mehrez 171)

Auréolé de la réception de la littérature hégémonique de son œuvre, le roman de Soueif a fait son retour dans le milieu littéraire arabe contre ce que Mehrez appelle « la censure de la rue », une censure apparemment non officielle menée davantage par les points de vente que par les institutions publiques. La présence à la fois dans la littérature arabe et la littérature hégémonique n'accroît pas seulement le capital symbolique de l'œuvre autotraduite, elle agit comme laisser-passer autour de la censure, à travers la validation offerte par la présence dans une langue hégémonique. Or, une analyse plus minutieuse démontre des tendances qui ne sont pas aussi positives dans la perception des autotraducteurs du corpus. La section suivante explore les aspects négatifs de la réception des autotraducteurs dans la littérature maternelle.

d. Des étrangers à eux-mêmes

« Quand j'ai été invitée par le professeur Djabir Asfour à ce colloque, j'étais ravie. Je considérais cette invitation comme une attestation de mon statut de romancière arabe. Puisque j'écris en anglais, je me trouve toujours confrontée à des questions sur mon identité, et si mon écriture appartient à la littérature arabe ou à la littérature anglaise et sur qui est mon lectorat[72] » (Mehrez et Soueif 182). C'est ainsi qu'Ahdaf Soueif ouvre son discours comme conférencière

[71] Ma traduction de :
"هذا الانتماء "الوجداني" للثقافة العربية (على حد تعبير أهداف سويف). تلك الثقافة الي "تدفن رأسها في الرمال" (...)، هو ذاته الذي عرض أهداف سويف وروايتها في عين الشمس للهجوم وللمصادرة في مصر أكثر من مرة. واعتبرت "رقابة الشارع" تناول الروائية المفتوح لحياة بطلتها الشخصية بمثابة خدش للحياء (...) كان مؤداه اختفاء الرواية من مكتبات بيع الجامعة الأمريكية في أكثر من فترة. ثم جاءت خارطة الحب ومعها ترشيح لجائزة عالمية مرموقة أخرست "رقابة الشارع" وأحرجت منافذ البيع التي تواطأت على حجب الرواية ." (محرز 171)

[72] Ma traduction de :
حين دعاني الأستاذ الدكتور جابر عصفور إلى هذا المؤتمر تهللت, واعتبرت هذا تصديقا رسميا على كوني روائية عربية. فأنا أكتب بالإنجليزية, وأجد نفسي مواجهة دوما بأسئلة حول هويتي, وهل يندرج إنتاجي تحت تصنيف الأدب الانجليزي أم الأدب العربي؟ ومن هو قارئي؟

invitée dans un colloque à l'Université du Caire. La fascination pour les auteurs bilingues va de pair avec leur aliénation dans la littérature maternelle comme auteurs hybrides par leur appartenance à deux cultures. Une fois extraterritorialisé, l'auteur d'expression bilingue asymétrique ne revient pas entièrement à sa culture maternelle. Cette hybridité est ainsi décrite par Srilata Ravi dans les termes suivants : « (…) in leaving an American or European home (or a residence in a richer country) to visit home in the past as place "left behind," the postcolonial migrant bodies of diasporic visitors, already "out of place" in their host lands, continue to be "out of place" in their homeland » (Ravi 66). Dans son discours, Soueif exprime un sentiment parmi les autotraducteurs exogènes, qui, par contraste avec les autotraducteurs endogènes, se trouvent toujours exhortés à justifier leur choix d'écrire dans une langue étrangère. Vu sous cette perspective, le biculturalisme de l'auteur sert comme outil d'aliénation qui jette le doute sur son « arabisme ». Dans un article faisant l'éloge de la vie et de l'écriture de Jabra, le critique Djehad Fadel écrit : « Jabra, dans tout ce qu'il a écrit, est un grand écrivain et artiste. Bien que sa compétence en arabe ne soit pas forte ou expérimentée dans le génie de la langue, c'est d'ailleurs le niveau prévu d'un intellectuel arabe formé en anglais. Son domaine de spécialité académique ne lui a pas permis de maitriser l'arabe parfaitement[73] » (Fadel n.p.). Indépendamment de l'exactitude de la critique précédente, le mouvement d'auteurs modernistes à l'époque de Jabra se caractérisait par une écriture peu respectueuse des règles de la grammaire et de l'écriture arabe[74].

---

[73] Ma traduction de :
"وجبرا، في كل ما كتب، كاتب كبير وفنان كبير قد لا تكون لغته العربية تلك اللغة العربية المتينة الخبيرة بالدقائق والاسرار. ولكنها لغة تحسن من مثقف عربي تلقى علومه الحديثة باللغة الانكليزية ولم تسعفه دراسته الأكاديمية في ان يجيد العربية تلك الاجادة الموجودة." (فاضل- صفخات الكترونية)

[74] À ce sujet, l'auteur romancier monolingue, contemporain de Jabra, Sonallah Ibrahim, écrit dans l'introduction de son roman *Telka Alra'iha* (Cette odeur-là, Actes Sud - 1992) : « ce qui caractérisait la période dans laquelle j'ai commencé l'écriture était une ignorance générale des règles de l'écriture et de la ponctuation de la part d'auteurs, qui considéraient ces règles -surtout dans la presse- comme un sujet secondaire. En plus, les stratégies d'enseignement de la langue arabe jouaient un grand rôle dans la situation, car elles mettaient l'emphase sur l'apprentissage par cœur plutôt que de s'occuper d'engager les esprits des étudiants à travers l'enseignement de la

Alors que la non-adhésion par les écrivains arabes aux règles de grammaire et au « génie » de la langue arabe est prise comme une manifestation de révolte contre le statu quo, elle est, dans le cas de Jabra, attribuée à l'influence d'une autre culture. L'article s'attarde sur la formation de Jabra et son ouverture à la culture anglaise comme source de la « faiblesse » de sa langue arabe.

Le même reproche est fait à Mikhail Naimy qui, malgré sa contribution et celle de son groupe littéraire à la littérature arabe, se trouve critiqué par un auteur d'envergure comme Abbas Mahmoud Alakkad. Dans un article sur un recueil de textes courts des auteurs de *Mahjar*, Alakkad loue leur « esprit de nouveauté », leur « rupture avec la tradition », et leur « éloignement de la complexité linguistique et idéologique ». Il ajoute, « rien ne peut être critiqué dans cette œuvre qu'un aspect que nous critiquons fréquemment chez les auteurs arabes en Amérique : une fluidité dans les règles de la langue et une faiblesse dans le style d'expression arabe[75]» (Cité dans *Sab'un*-Naimy 205). À cette critique, Naimy réplique qu'il avoue n'avoir jamais consulté le dictionnaire qu'une seule fois tout au long de sa carrière littéraire (et cela pour vérifier que le titre de l'une de ses œuvres, '*Alghirbāl*', appartenait bien à l'arabe standard et non pas seulement au dialecte libanais). Naimy explique que ce n'est pas par ignorance du dictionnaire (et par conséquent, de l'autorité derrière le dictionnaire), mais parce ce qu'il lui semblait « pénible d'arrêter le fil de (sa) pensée, ou geler (ses) émotions, pour rechercher dans le dictionnaire la préposition correcte avec un verbe, ou les multiples sens d'un mot, alors qu('il) écrit une histoire, ou rédige un article, ou compose un poème[76] » (206). D'ailleurs, Naimy critique « l'esclavage au dictionnaire », en le

---

"logique" linguistique. De plus, les curriculums académiques échouaient à se débarrasser des règles de grammaire trop strictes. L'éducation a donc atteint le but d'instiguer ma répugnance des règles de grammaire » (Ibrahim 6-ma traduction).

[75] Ma traduction de :

"ولا يؤخذ عليها إلا مايؤخذ عادة على كل كتاب العربية في أمريكا: تساهل في قواعد اللغة وضعف في أساليب التعبير بها." (سبعون 205)

[76] Ma traduction de :

décrivant comme : « une sorte de soumission intellectuelle, stérilité spirituelle, et incrédulité face à la vie et à son pouvoir de se renouveler et se recréer infiniment[77] » (207). Naimy répond donc en soulignant que la « faiblesse » linguistique attribuée par Alakkad au biculturalisme des auteurs de *Mahjar* était en fait un mouvement de réforme linguistique et stylistique. En ce qui concerne l'acte de s'abstenir de consulter les figures d'autorité linguistique arabe, il ne découlait que d'un désir de dépasser cette autorité vieillie.

L'aliénation des autotraducteurs dans la littérature arabe peut se manifester par d'autres injonctions quant à l'identité de l'auteur. Sinan Antoon mentionne dans son article « Un barbare à Rome » qu'il a reçu une invitation par un éditeur irakien vivant aux États-Unis à contribuer à un recueil d'articles sur la littérature irakienne moderne. Antoon se rappelle qu'avant de trouver un sujet pour la contribution, l'éditeur lui a écrit :

> "Si tu peux écrire sur la littérature chrétienne..."
>
> Voulait-il dire les chants des églises ? Je me demandais, mais ce n'est pas "moderne", et d'ailleurs je ne savais rien de ce sujet, à part quelques phrases que j'étais obligé d'apprendre par cœur, sans vraiment comprendre, quand j'étais petit.
>
> Il ajouta : "c'est-à-dire Sargon Boulus et Yousif Alsa'eigh."
>
> Ainsi se crée un nouveau genre littéraire à Rome. Et mon nom, Antoon, me fournit donc l'expertise et la formation pour écrire sur des auteurs qui étaient chrétiens par hasard, et dont la plupart sont des athées !
>
> "Je n'ai jamais entendu parler de la 'littérature chrétienne', je peux écrire sur Aljawahery ou Saadi Yousif."

"هنا أود أن أعترف للعقاد وغيره ممن أخذوا على أدباء الرابطة القلمية تهاونهم في قواعد اللغة وأساليبها البيانية أنني، في كل ما ألفته من المهجر، لم ألجأ إلى القاموس في غير المرة التي ذكرت. وذلك لسبب بسيط : لم يكن عندي قاموس. ومن ثم فقد كان يشق علي، وأنا في سبيل كتابة قصة، أو إنشاء مقال، أو نظم قصيدة، أن أقطع بحر أفكاري، أو أن أجمد مشاعري، ريثما أفتش في القاموس عن حرف الجر الذي يتعدى به هذا الفعل، أو عن جميع ألوان المعاني التي تنطوي عليها تلك الكلمة " (206)

[77] Ma trauction de :
"فالاستعباد للقاموس، أو التعبد له، ضرب من الخنوع الفكري، والعقم الروحي، والكفر بالحياة وقدرتها على التوليد والتجديد إلى مالانهاية " (207)

> Il n'a pas aimé ma réponse et je n'ai jamais entendu parler de lui après cette rencontre.
>
> Une poétesse irakienne a rapidement embrassé la nouvelle identité, démontrant donc sur les couvertures de ses recueils qu'elle écrit sa poésie en araméen ! [78] (Antoon "Barbari")

Si Soueif est réduite à la marge identifiable de « fiction musulmane » dans le centre littéraire anglophone, la même tendance se réplique dans la périphérie littéraire lorsqu'Antoon est placé dans une marge de la « littérature chrétienne » par un membre de la diaspora arabe. Ainsi, une assomption kitsch semblable à ce que l'autotraducteur peut éprouver dans le centre littéraire se manifeste au-delà des frontières dans la littérature maternelle.

Outre l'aliénation des autotraducteurs par une identité imposée, ou une identité confisquée, du fait de leur biculturalisme, le choix même d'écrire dans une langue hégémonique est souvent vu, voire critiqué, comme décision pragmatique de se vendre auprès du lectorat de la langue centrale, ou de critiquer sa culture maternelle sans en subir les conséquences. D'ailleurs, lorsque Samar Attar envisage sa pratique autotraductive « not as an act of vanity or as an exercise of bilingualism and biculturalism à la Samuel Beckett but rather in response to continuous attempts to stifle and silence my voice as a novelist. The act of translating my own work has made me visible and has given me a voice that I was denied as a writer » (Attar "Translating the Exiled" 37), le chercheur de l'Université de Jordanie, Hussein Alhawamdeh, souligne sa perception d'Attar

[78] Ma traduction de :

" "أريدك أن تكتب عن الأدب المسيحي".
هل يعني تراتيل الكنسية؟ تساءلت في سرّي. لكنها ليست "حديثة" ولم أكن أعرف أي شيء عنها باستثناء بعض الكلمات التي أجبرتُ على حفظها وترديدها في صغري دون أن أفهم معانيها.
أضاف: "يعني سرگون بولص ويوسف الصائغ"..
وهكذا يولد حقل دراسي جديد. يولد جنس أدبي جديد في روما. واسم عائلتي، أنطون، يهبني معرفة استرجاعية ومؤهلات تخولني بالكتابة عن حفنة من الأدباء العراقيين الذين كانوا مسيحيين بمحض الصدفة ومعظمهم ملحدون!
"لم أسمع بشيء اسمه "الأدب المسيحي." يمكن أن أكتب عن الجواهري أو سعدي يوسف".
لم يعجبه جوابي ولم أسمع منه أبداً بعد ذلك اللقاء.
إحدى الشاعرات العراقيات سارعت لاحتضان الهويّة الجديدة، فأخذت تكتب على أغلفة كتبها المترجمة أنها تكتب الشعر بالآرامية!" (أنطون)

comme ayant « profité » de son exil pour critiquer son pays natal : « Attar, as a cross-cultural author, was able to benefit from her exile in the West by pursuing her higher education in comparative literature, commanding English, developing her individual independence, and criticizing her Arab Syrian culture » (Alhawamdeh 157). La critique subtile présente le biculturalisme d'Attar comme trahison de son appartenance commune pour servir ses intérêts individuels.

À l'instar d'Attar, Ahmed Abodehman est critiqué pour son choix d'écrire dans une langue étrangère, or, sa critique n'est pas aussi subtile que celle d'Attar. À la suite d'une séance de discussion sur *La Ceinture* organisée par l'ambassade de France à la Bibliothèque de Roi Fahd à Riyad après la publication du roman en arabe (2001), l'intellectuel saoudien, Mohamed Redha Nasrallah[79], publie ses impressions sur la soirée dans un article intitulé « Ahmed Abodehman, soyez tel que vous êtes ». L'article commence par décrire le trajet personnel d'Abodehman, poète écrivant en arabe dialectal issu d'un village du Sud de l'Arabie jusqu'à son voyage à Paris pour suivre ses études supérieures, comme des milliers d'intellectuels arabes l'ont fait avant lui. Nasrallah s'interroge : « Abodehman a-t-il suivi le chemin de ses prédécesseurs ? » citant à cette occasion le trajet des auteurs arabes comme Taha Hussein, Tawfeeq Elhakim, Suheil Idris ou Taib Saleh, qui ont eu, selon Nasrallah, une interaction « organique » avec la vie intellectuelle parisienne. Autrement dit, « l'écriture de ces pionniers était le fruit intellectuel de l'interaction de leurs deux cultures[80] ». Contrairement à ce que le titre indique, l'article de Nasrallah ne célèbre

[79] Journaliste, critique et intellectuel saoudien influent. Nasrallah est connu pour ses émissions littéraires télévisées sur des chaines comme *MBC*, *Ala'rabiyah* ainsi que la chaine de télévision officielle saoudienne. Ses entretiens télévisés avec les plus grands auteurs et intellectuels du monde arabe (comme Naguib Mahfouz, Tawfiq Alhakim, Zaki Naguib Mahmoud, Said Akel, Adonis, Shukri Ayyad, Fadwa Toukan, Hanane Ashrawi et beaucoup d'autres) contribuent à sa popularité. Depuis 2005, Nasrallah est nommé comme représentant à l'Assemblée consultative d'Arabie Saoudite.

[80] "لقد جاء أدب هؤلاء الرواد ثمرة فكرية أو أدبية للتلاقح الحضاري بين ثقافتين" (نصرالله- صفحات الكترونية)

guère l'hybridité d'Ahmed Abodehman, mais lui demande de suivre un certain modèle qu'il voit dans les intellectuels « prédécesseurs ». Selon Nasrallah :

> […] ce qu'on a entendu d'Abodehman dans cette soirée bondée ressemblait aux propos d'un villageois charmé par la culture occidentale et séduit par la langue française jusqu'à la dénonciation de la langue arabe. Dans les mots d'Abodehman, la langue arabe est une langue embrumée, aveugle, et malhonnête. Lui, qui est nommé "l'honnête" par ses amis saoudiens, a découvert, après son mariage avec une Française, qu'il était plein de mensonges, dont sa femme française l'a purifié… telle est donc la culture arabe décrite par l'un de ses dignes fils ![81] (Nasrallah n.p.)

Cette attaque intellectuelle et personnelle, ainsi que l'accusation d'avoir « abandonné » la langue maternelle n'est pas rare dans la réception des auteurs du corpus, qui peuvent affronter des accusations d'opportunisme et d'exploitation de leur culture maternelle comme moyen d'avancement dans la littérature hégémonique, ou bien des accusations de séduction par la culture hégémonique et de trahison de la langue maternelle.

e. Conclusion

Ainsi, l'influence la plus notable de l'autotraduction des œuvres littéraires des auteurs du corpus est évidemment l'attention donnée à l'œuvre bilingue ainsi que la visibilité et la concentration sur la réception positive de l'œuvre dans la littérature centrale. La reconnaissance dans la littérature hégémonique peut ouvrir une voie permettant de contourner la censure dans la culture périphérique, car la publication d'une version hégémonique fournit une validation par une littérature centrale. Pourtant, la réception de l'œuvre autotraduite des auteurs du corpus n'est pas toujours positive dans la mesure où le biculturalisme peut parfois instiguer une hostilité dans la

[81] Ma traduction de :
"فما سمعناه عنها بلسانه في أمسيته الحاشدة, كان أشبه بقروي صدمته الحضارة الغربية, وأسرته اللغة الفرنسية, إلى حد التنكر للغة العربية, فهي حسب قوله بالنص .. لغة ضبابية .. ولغة عمياء .. ولغة غير صادقة .. فهو الذي كان يتمتع بوصف الصادق بين أصدقائه السعوديين, اكتشف بعد زواجه بفرنسية, أنه ممتلئ بالكذب, الذي نظفته منه زوجته الفرنسية.. هذه هي سمة الثقافة العربية إذن موصوفة بالكذب, على لسان أحد أبنائها البررة!!" (نصرالله- صفحات الكترونية)

littérature d'origine, notamment lorsque l'œuvre est écrite dans la langue étrangère avant la langue arabe. Finalement, entre l'attention exagérée et l'hostilité, l'exotisation des auteurs autotraducteurs arabes, du fait de leur appartenance à une autre littérature, est un aspect de leur réception dans la littérature maternelle.

L'objectif de l'analyse macro-textuelle menée dans les trois chapitres précédents était d'éclairer des aspects de la réception dans les deux cultures des neuf auteurs autotraducteurs discutés dans cette thèse. Alors que le premier chapitre dressait un panorama du positionnement de chaque auteur autotraducteur entre la littérature arabe et la littérature centrale, ainsi que leur interaction avec chacune d'entre elles, les deux chapitres suivants ont fait la lumière sur quelques tendances « kitsch » dans la réception des auteurs dans leur littérature centrale aussi bien que périphérique. Ces tendances de réception kitsch sont liées directement à leur bilinguisme littéraire et influencent leurs choix dans l'écriture et l'autotraduction de leur œuvre. Cependant, il est important de signaler que le statut de chacun des autotraducteurs et sa visibilité dans ses deux littératures d'appartenance n'est pas toujours symétrique et n'est certainement pas identique. Alors que certains auteurs jouissent d'une visibilité similaire dans leurs deux littératures, d'autres sont plus visibles soit dans la culture centrale, soit la culture périphérique. Et alors que quelques auteurs sont bien consacrés dans la culture maternelle, mais peu connus dans la culture hégémonique, d'autres sont marginaux dans les deux littératures. La prochaine partie passera de l'analyse du contexte d'écriture et de la posture des auteurs vis-à-vis de leurs deux littératures d'appartenance, aux stratégies d'autotraduction qu'ils adoptent dans leurs textes. L'analyse micro-textuelle cherchera donc à explorer les choix textuels des auteurs lors de l'autotraduction.

Partie II- Analyse micro-textuelle : figures d'autorité et clivages textuels

> « *Self-translation, then, is not translation. It is, above all, translation with the freedom of an author to reconstruct a second version of the original* » (Santoyo 29)

a. Introduction

1) Contexte et objectif

Lorsqu'on parle d'une analyse de l'autotraduction au niveau textuel, la possibilité de reconstruire un texte traduit, qui est en même temps une œuvre originale dans une autre langue, est ce qui perturbe les règles conventionnelles de l'analyse de la traduction. L'autotraduction est un type de traduction dans lequel ni la notion classique de « fidélité », ni la notion plus récente de « responsabilité[82] » ne sont pertinentes. Dans ce cas, la responsabilité du traducteur est imprégnée par l'autorité de l'auteur. La figure de « l'auteur », liée à la production de ce qu'on appelle « l'œuvre originale » est, d'après Michel Foucault, une innovation occidentale du XVIIIe siècle. Dans *Qu'est-ce qu'un auteur*, Foucault suit le processus de transformation depuis la création collective et sociale d'une œuvre littéraire jusqu'à la production d'une unité individuelle et intégrale qui ne peut être répliquée, et dont le sens et l'interprétation sont exclusifs et limités à un

[82] Employée par Anthony Pym dans *Pour une éthique de traducteur* (2012). Selon ce terme, le traducteur, en tant que professionnel, est responsable (devant le client, le lecteur ou l'auteur) de transposer le message de l'original du texte source dans le texte cible.

seul individu : l'auteur. Il met alors en exergue le lien linguistique et sémantique entre l'auteur et son autorité sur le texte qu'il produit :

> Cette notion d'auteur constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences. Même aujourd'hui, quand on fait l'histoire d'un concept, ou d'un genre littéraire, ou d'un type de philosophie, je crois qu'on n'en considère pas moins de telles unités comme scansions relativement faibles, secondes et superposées par rapport à l'unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre. (Foucault 77)

Le rapport de possession et d'autorité sur sa propre œuvre est donc le premier aspect qui encadre toute critique de l'autotraduction. Entre la tendance à conserver l'original dans une autotraduction qui ressemble plutôt à une traduction classique, à reproduire l'original dans une autotraduction qui équilibre l'effet des deux textes sans s'attacher aux détails[83], ou à communiquer une voix distincte dans chaque langue[84], il y a un grand éventail d'approches de l'autotraduction comme présence simultanée dans deux littératures.

Lorsqu'un texte autotraduit est examiné indépendamment de son contexte géographique et culturel, deux aspects des propos de Foucault se montrent essentiels dans toute critique du texte bilingue : l'autorité de l'auteur et la singularité de l'original. L'autorité de l'auteur sur sa propre œuvre permet des modifications sur le texte traduit. Ces modifications peuvent prendre la forme d'une variation subtile du choix d'un mot, ou d'un ajout ou de l'omission d'un chapitre entier. D'ailleurs, le texte autotraduit se présente comme une subversion de l'opposition binaire entre les notions classiques d'« original » (comprise comme production d'un seul auteur disposant de toute

[83] Dans son article *How to Do Things with Syntax: Beckett's Binary-Turned Sentences in French and Their Translation into English* , Helen Astbury démontre, à travers une analyse textuelle, les stratégies d'autotraduction de Samuel Beckett, qui équilibre les effets de l'oralité et de l'hésitation dans les deux versions de ses textes, sans s'attacher à une traduction littérale.

[84] Dans sa dissertation *Colonial poetics: Rabindranath Tagore in two worlds* , Mahasweta Sengupta démontre, à travers une retraduction littérale de l'autotraduction de Rabindranath Tagore, la divergence de la voix poétique de l'auteur entre la version bengali et la version anglaise de son œuvre.

la liberté dans la construction de son œuvre) et de « traduction » (entendue comme copie condamnée à la fidélité). C'est un double original, une œuvre *bis*, qui sert à la décentralisation du statut de l'original ainsi qu'au brouillage de la distinction entre l'original et sa traduction. Ainsi, la divergence entre l'original et son double, voulue par l'auteur lui-même, crée un lieu d'échange entre les deux versions, de sorte que l'une n'existe qu'en continuité de l'autre, et que l'auteur communique une voix différente lorsqu'il s'adresse à chaque lectorat. Samar Attar exprime la fluidité de la pratique d'autotraduction dans son commentaire sur l'autotraduction anglaise qu'elle perçoit comme un : « complementary literary text that does not simply echo the original but has its own echo and effect in the target language and culture » ("Translating the Exiled" 40). De la même manière, Jorge Semprun se rappelle, dans un compte rendu de l'expérience de l'autotraduction de son roman *Le Grand Voyage* du français vers l'espagnol, ses discussions avec l'auteur Carlos Fuentes à propos de l'autotraduction : « Ce n'est pas une mauvaise idée […] tu n'aurais pas simplement traduit, tu aurais pu te permettre de te trahir. De trahir ton texte originaire pour essayer d'aller plus loin. Du coup, un livre différent aurait surgi, dont tu aurais pu faire une nouvelle version française, un nouveau livre ! Tu le dis toi-même, cette expérience est inépuisable » (Semprun 284-285). À cause de cette « licence de trahir » le texte original, le paradigme de l'équivalence ne constitue pas le meilleur cadre pour juger d'une autotraduction. Or, la juxtaposition des deux textes au sein de ce paradigme servira comme moyen de mettre en contraste les deux versions, ainsi que de lire la divergence entre les deux œuvres dans le contexte de leur passage entre deux littératures auxquelles appartiennent leurs originaux et leurs autotraductions. Après avoir procédé à la critique macro-textuelle des conditions du passage de l'œuvre autotraduite d'une littérature périphérique à une littérature centrale et vice-versa, ainsi

qu'à la discussion du positionnement de l'auteur entre deux littératures, cette partie se penche sur les indices textuels de ce passage.

2) Méthodologie d'analyse

Ce que les auteurs choisissent d'ajouter, d'omettre ou de modifier lorsqu'ils s'adressent à chacun de leurs publics cibles revêt une grande signification. En effet, ces altérations textuelles modifient la voix littéraire de l'auteur lorsqu'il s'adresse à chacun de ses lectorats. Afin de révéler la signification des altérations textuelles chez les auteurs de notre corpus, les deux prochains chapitres procèdent à une analyse micro-textuelle qui compare les deux œuvres, originale et autotraduite, en vue de souligner le clivage textuel entre les deux versions du texte. Afin d'achever une analyse multidimensionnelle qui explore le corpus de plusieurs points de vue, l'analyse jumèle deux méthodologies de critique de la traduction. Chacune de ces méthodologies servira comme outil d'expression et de clarification de différents aspects dans le texte, et comble donc une lacune dans l'autre méthodologie par rapport aux exigences de l'analyse micro-textuelle du corpus. La première méthodologie sera la méthode descriptive proposée par José Lambert et Hendrik Van Gorp dans l'article « On Describing Translations » (2006). En s'appuyant sur le fondement de la théorie du polysystème formalisée par Itamar Even Zohar et Gideon Toury, Lambert et Van Gorp formulent un cadre descriptif pour la perception de la traduction littéraire au sein des rapports dynamiques entre les deux « systèmes littéraires » de départ et d'arrivée. Cette méthode examine non seulement les rapports textuels entre l'original et sa traduction, mais également les rapports personnels et structurels entre l'auteur/traducteur, le lectorat de départ et celui d'arrivée, les intentions auctoriales entre l'original et la traduction, les pragmatiques de la réception, ainsi que la situation de l'original et de la traduction au sein de leurs « systèmes » littéraires. Tout en appelant à opter pour une analyse descriptive des macrostructures avant de se pencher sur l'analyse

des microstructures (40), Lambert et Van Gorp affirment que « The different translational strategies evident in the text itself provide the most explicit information about the relations between the source and target systems, and about the translator's position in and between them. (…) The comparison of T1 and T2[85] is therefore a relevant part of translation studies – as long as it does not obscure the wider perspective » (Lambert et Van Gorp 42). Alors qu'une partie de la « perspective plus large » se présente dans l'analyse macro-textuelle effectuée dans la partie précédente, qui examine les conditions dans les deux littératures et autour de la production de l'œuvre autotraduite, cette partie se donne pour tâche de décrire certaines modifications textuelles à la lumière des conclusions du niveau d'analyse macro-textuel :

> These conclusions can be used at a second stage to guide the analysis of other extracts. Does the translator add or delete paragraphs, words, images, literary features, etc. throughout the text, or only in certain passages? If the latter, how to explain the discrepancies? In order to reach a more general and panoramic view of the translational method, we can bring in fragments in which new difficulties appear, in order to check our hypothesis or to reconstruct in more detail the exact priorities which govern the translator's activity. (Lambert et Van Gorp 43)

Ainsi, les deux analyses macro et micro s'informent mutuellement dans le but de présenter une analyse critique dans son niveau macro et descriptive dans son niveau micro, qui tient compte de plusieurs aspects du passage lors de l'autotraduction. Avant de se lancer dans l'analyse de l'œuvre traduite, Lambert et Van Gorp proposent de poser des questions comme : « Is the translation identified as such (as a 'translation', or as an 'adaptation' or 'imitation')? […] Is the translator's name mentioned anywhere? Can the text be recognized as a 'translated text' (linguistic interference, neologisms, socio-cultural features)? […] Does the translator or the editor provide any metatextual comment (preface, footnotes)? » De telles questions seront posées dès l'introduction de chacun des deux prochains chapitres et lors de la présentation des textes analysés

[85] « T1 » signifie texte de départ et T2 « Texte d'arrivée ». (La note de bas de page est la nôtre.)

qui seront divisés, selon la direction de la traduction (vers ou hors de la littérature centrale), en deux groupes. Avant de procéder à l'analyse textuelle des œuvres, les textes seront présentés, avec les conditions de leur publication dans les deux langues, ainsi que toutes les informations pertinentes sur le format de leur publication dans les deux versions. Cela inclut notamment la visibilité du statut de l'œuvre comme autotraduction, en plus de toutes les informations métatextuelles[86] importantes. Un panorama des textes analysés dans cette partie d'un point de vue thématique et métatextuel facilite leur caractérisation à un niveau micro-textuel, et clarifie davantage le lien entre le niveau micro-textuel et le niveau macro-textuel, que ce soit à travers les thèmes discutés dans les œuvres ou eu égard au statut de l'œuvre comme autotraduction et les moyens de sa commercialisation. Bien qu'elle soit formulée dans le but de l'analyse des traductions classiques, la position descriptive vis-à-vis de la perception et l'analyse de la traduction dans la méthodologie de Lambert et Van Gorp sera la posture adoptée lors de l'analyse des autotraductions. Cette méthodologie permet de discerner l'ensemble des éléments métatextuels avant de se lancer dans l'analyse textuelle des œuvres, or, elle ne fournit pas une terminologie d'analyse des divergences textuelles, une lacune qui sera comblée par la terminologie d'Antoine Berman.

À la suite de l'examen des informations autour de la publication des textes du corpus, une analyse micro-textuelle de quelques tendances dans l'autotraduction sera effectuée. Cette analyse met en relief la divergence entre la première version de l'œuvre et son autotraduction, que ce soit une divergence au niveau de la langue, du style ou du contenu. Plusieurs méthodologies d'analyse de l'écart textuel entre l'original et sa traduction se présentent comme outils d'analyse possibles, dont la méthode de la stylistique comparée, fondée par Vinay et Darbelnet (1977), est la plus

[86] Tels que définis par Lambert et Van Gorp (46).

évidente. Cependant, une telle méthodologie, qui s'est développée auprès de la stylistique comparée entre l'anglais et le français, ne tient pas compte des rapports du pouvoir qui existent entre deux langues à statut symbolique asymétrique ; et donc n'est pas consciente aux déformations causées par un échange vertical au lieu d'horizontal. En outre, la terminologie de la stylistique comparée est formulée de façon à présenter une analyse de tout texte en dépit de son genre, et n'est donc pas sensible aux nuances textuelles littéraires. Ainsi, afin d'employer un outil plus adapté au corpus, l'analyse met à profit la terminologie de « l'analytique de la traduction et la systématique de la déformation » proposée par Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999). Loin de la notion de la traduction « à la lettre », Berman emploie dans sa critique la métaphore de « l'auberge du lointain » dans la traduction « de la lettre ». Selon cette métaphore, la traduction de la lettre représente la transposition de l'œuvre originale dans l'auberge du lointain qui est la langue cible, de façon que cette langue accueille l'étrangeté de l'œuvre étrangère tout en respectant et préservant la diversité de l'œuvre littéraire issue d'une autre culture. Afin de faire la critique de l'approche cibliste dans la pratique de la traduction vers les langues centrales, Berman fonde les deux notions de « la traduction ethnocentrique [87]» et de « la traduction hypertextuelle [88]», il envisage ainsi treize tendances déformantes « qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du 'sens' et de la 'belle forme' » (Berman 52). Ces tendances comprennent : la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif et quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction

[87] Une traduction « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs » (Berman 29).
[88] Berman s'inspire de la terminologie de Gérard Genette pour designer la traduction hypertextuelle, qui n'est qu'un commentaire, pastiche, imitation ou parodie du texte original (Berman 36-40).

des locutions et finalement l'effacement des superpositions des langues. Alors que Berman fonde ces treize tendances, « opérant dans toute traduction, et l'empêchant d'atteindre sa vraie visée » (49) sur une approche éthique quasi-prescriptive, l'analyse dans les deux prochains chapitres emploie la terminologie de Berman en adoptant une posture plutôt descriptive inspirée par la méthode de Lambert et Van Gorp. Ainsi, les deux méthodologies sont employées de façon complémentaire afin que chacune couvre une dimension d'analyse.

3) Limitation et justification de la méthodologie

En s'appuyant sur la terminologie de Berman, l'analyse mettra en relief une sélection de divergences entre les deux versions du texte autotraduit. Pour des raisons d'espace, plutôt que de procéder à une analyse exhaustive de toutes les divergences entre les deux versions, une sélection d'exemples sera présentée afin d'illustrer les points discutés. Ces extraits sont sélectionnés selon le niveau de leur illustration de la tendance discutée, et organisés thématiquement de façon à présenter deux exemples pour chaque auteur (à l'exception des cas qui nécessitent la présentation de plusieurs exemples afin d'illustrer une variation des stratégies). Ces exemples démontrent les domaines de chaque tendance autotraductive (la langue, le contenu, le métatexte…etc.), ainsi que les stratégies autotraductives (rationalisation, clarification, homogénéisation…etc.). La conclusion de chaque chapitre contient une quantification de chaque tendance de façon à donner au lecteur une idée de l'ampleur de chaque modification. Puisque le niveau micro-textuel découle d'une analyse textuelle suivie par une correspondance des exemples aux types d'altérations, l'analyse ne comprendra pas toutes les treize « tendances déformantes », mais emploiera plutôt la terminologie bermanienne de manière flexible. Autrement dit, chaque tendance sera définie selon Berman, tout en signalant la façon dont le terme est employé dans cette recherche. Structurée au sein d'une critique de la traduction (dans le sens classique) des œuvres littéraires, la terminologie de Berman

met en relief des nuances subtiles dans la traduction de la littérature, qu'il s'agisse de poésie ou de prose, introduisant ainsi une terminologie sensible à des modifications qui passent souvent inaperçues dans d'autres méthodologies. D'ailleurs, selon les mots de Berman, il existe un « contrat fondamental qui lie la traduction à son original. Ce contrat – certes draconien – interdit tout dépassement de la texture de l'original » (Berman 40). Parce qu'elle est une critique des traductions classiques qui « détruisent la lettre de l'original », la position de Berman est, comme mentionné précédemment, quasi-prescriptive. De là découle la description des modifications par la traduction comme « déformations » de la lettre de l'original. Dans ce sens, toute transformation verticale peut être décrite forcément comme déformation à cause du rapport du pouvoir entre les langues, or, afin d'éviter la confusion de l'analyse textuelle comme analyse prescriptive à cause de la connotation négative du mot « déformation », le terme sera évité par l'analyse dans les deux prochains chapitres. L'approche descriptive est assumée dans notre analyse non seulement car l'autotraduction déconstruit la notion de la fidélité au texte traduit (« the self-translator is unique in not being sanctioned for overtly exercising creativity in translation » (Cordingley 2)), mais aussi afin de concevoir les traits généraux de l'autotraduction asymétrique à la lumière du passage entre une littérature centrale vers une littérature périphérique et vice versa. L'objectif sera donc de discerner les effets textuels du passage entre deux cultures asymétriques plutôt que de formuler des jugements sur la qualité des traductions. Les treize types de divergences définies par Berman dénotent des modifications très subtiles, étant donné que les traductions classiques ne jouissent pas d'une grande marge de liberté de modification des textes. Cependant, quelques modifications se manifestent beaucoup plus clairement à cause de l'autorité de l'auteur, qui profite de son statut vis-à-vis de l'œuvre traduite pour mener des changements jugés nécessaires, ou même désirables, dans la deuxième version de ses textes.

Ainsi, l'analyse présente un mélange des deux méthodes qui se complémentent dans le but de mettre l'accent sur différents aspects de l'analyse micro-textuelle. Alors que la méthode de Lambert et Van Gorp soutient l'approche descriptive dans l'analyse de la traduction, elle permet d'illustrer quelques aspects métatextuels et définir les questions qui guident l'analyse textuelle, en liant cette analyse à son contexte macro. De l'autre côté, la méthodologie de Berman fournit la terminologie de l'analyse micro-textuelle, une terminologie sensible à la modification du style littéraire lors de la traduction, ainsi qu'aux tendances fréquentes et inhérentes au processus de la traduction. La terminologie de Berman rend manifeste plusieurs divergences qui peuvent expliquer un large éventail de modifications sur les autotraductions du corpus.

4) Structure et organisation

Le corpus des textes analysés dans cette thèse comprend quatorze œuvres signées par neuf auteurs. Il compte des romans, des chapitres de romans, de nouvelles et des poèmes. Selon la direction de l'autotraduction, vers ou hors du centre littéraire, l'analyse des œuvres se divise en deux chapitres : le premier contient les auteurs qui écrivent dans leur langue maternelle, et autotraduisent leur œuvre dans la langue du centre. C'est le cas de Samar Attar, Saad Elkhadem, Badia Kashghari et Sinan Antoon. L'analyse textuelle de ces auteurs sera l'objet du premier chapitre. L'autre groupe contient les auteurs qui autotraduisent leurs textes vers leur langue maternelle et hors de la langue centrale ; ce groupe inclut Mikhail Naimy, Jabra Ibrahim Jabra, Ahdaf Soueif, Moussa Ould Ebnou et Ahmed Abodehman. L'analyse textuelle de l'autotraduction de ces auteurs sera le sujet du deuxième chapitre dans cette partie. En raison de la grande signification de la direction de traduction, vers ou hors du centre littéraire, certaines modifications se manifestent plus clairement et de façon spécifique chez le premier groupe, d'autres chez le second. Les questions qui se posent au niveau textuel sont en relation avec les types des

modifications qu'apporte l'auteur à la deuxième version de son œuvre, qu'elles soient délibérées ou inconscientes, forcées ou choisies. Ces modifications sont identifiées dans une lecture analytique qui juxtapose les deux versions de l'œuvre bilingue. Une sélection de ces modifications sera discutée en détail dans les deux chapitres suivants. Chaque exemple d'autotraduction sera accompagné par une traduction littérale de la version arabe, afin de bien illustrer la divergence entre les versions autotraduites. Chacun des chapitres d'analyse sera conclu par un bilan commentant la pratique d'autotraduction de chaque auteur, l'ampleur de chaque tendance dans son autotraduction et soulignant d'autres tendances uniques à chaque autotraducteur. Ces tendances seront mises en valeur visuellement dans un schéma qui compte la fréquence de chaque modification dans l'analyse textuelle de l'autotraduction. Les données du graphique (p. 184-198 et 272-289) présentent une analyse systématique de toutes les divergences entre la première et la seconde version de l'œuvre autotraduite. Ainsi, alors que le chapitre d'analyse met en relief des tendances fréquentes et partagées par tous les auteurs sujets du chapitre, les conclusions nuancent la pratique de chacun des auteurs afin d'éviter les généralisations thématiques sur leur pratique d'autotraduction.

Chapitre I- À la recherche d'un présent littéraire : l'autoprésentation dans la langue centrale

a. Introduction

L'asymétrie entre les deux langues/littératures des auteurs du corpus a été soulignée à travers une approche macro-textuelle dans la première partie de cette thèse. À cause de cette asymétrie, l'écriture dans le centre littéraire devient, selon la description de Pascale Casanova, une quête d'un « présent » littéraire qui se caractérise non seulement par un déplacement spatial/ géographique (entre la périphérie et le centre), mais aussi par un déplacement temporel duquel ce chapitre tire son titre. Selon Casanova, « tous les écrivains issus de contrées éloignées des capitales littéraires font référence, consciemment ou non, à une mesure de temps littéraire qui prend en compte […] l'évidence d'un "présent" déterminé par les plus hautes instances critiques légitimant les livres légitimes, c'est-à-dire contemporains » (*La République*141). Sortir de la littérature de la périphérie est, selon Casanova, une quête spatio-temporelle : « Cette *quête du présent*, c'est la sortie hors du "temps fictif" dévolu à l'espace national et l'entrée dans la concurrence internationale » (*ibid.* 142). Contrairement aux cas classiques des auteurs immigrés, les auteurs autotraducteurs ne font pas le parcours linéaire qui commence dans la littérature nationale et se termine dans la littérature internationale, mais plutôt un aller-retour simultané entre deux époques littéraires, où l'un est le « présent » du centre littéraire international, et l'autre est le passé de la littérature nationale périphérique. D'ailleurs, la langue dans laquelle les auteurs choisissent de produire leur œuvre originale, et celle dans laquelle ils choisissent de réitérer leur expression, sera l'axe sur lequel se forme les deux groupes d'auteurs examinés dans ce chapitre ainsi que dans le chapitre suivant. Dans le cas des auteurs traités dans ce chapitre, la traduction se fait dans la direction périphérie→centre, dans un sens supposé tant par Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres*, que par plusieurs études sur l'autotraduction (Grutman, "francophonie"4 ;

Asaduddin 236 ; Lagarde 9, entre autres), qui mettent en valeur l'autotraduction en tant que choix pragmatique. Le but de ce choix est toujours d'atteindre un plus grand lectorat dans un centre littéraire plus prestigieux et plus accessible aux lecteurs pour qui la langue du centre est une langue maternelle ou une langue adoptée[89]. Avant de procéder à l'analyse textuelle d'extraits sélectionnés de l'autotraduction de ces auteurs, leurs textes seront revus ci-dessous dans le but d'explorer la motivation derrière l'autotraduction, l'intervalle temporel entre la publication des deux versions, la visibilité de l'autotraduction comme texte traduit dans sa deuxième version, les thèmes discutés dans les œuvres, ainsi que les informations métatextuelles pertinentes.

- *Lina: A Portrait of a Damascene Girl, The House in Arnus Square* – Samar Attar

Samar Attar a écrit son premier roman dans le but de rétablir un contact avec une culture natale qu'elle avait quittée (la culture syrienne). Le premier roman d'Attar, *Lina : Lawh'at fatāt dimachqīa* dans son titre arabe, est la deuxième partie d'une trilogie qu'elle a cherché à publier au milieu de la guerre civile libanaise en 1982. Après un an d'attente, Attar est avisée de façon informelle que son roman devra subir des censures considérables pour obtenir l'autorisation de publication par l'union des écrivains en Syrie. Elle décide donc de garder son roman entier et de trouver une maison de publication dans un pays voisin, à Beyrouth. Elle se rappelle avoir envoyé les dernières épreuves de son manuscrit à *Dār Alāfāk Aljadīda* à Beyrouth par courrier international un jour avant le siège israélien de la ville en 1982 (« "Translating the Exiled"36). Un an après avoir perdu tout contact avec la maison de publication, un de ses amis visite la librairie arabe d'Al Saqi à Londres, et l'informe qu'il y a trouvé son roman dans les rayons. « I wrote to al-

[89] Dans *La République mondiale des lettres*, Casanova suit la trajectoire d'August Strindberg, qui pratiqua l'autotraduction afin d'être consacré dans la littérature française. Dès que ce but fut achevé par Strindberg, il retourna à l'écriture en suédois « Le français joue seulement pour Strindberg le rôle de rampe d'accès à la littérature » (204), commente Casanova. Cette tendance à limiter l'autotraduction dans le cadre d'une manœuvre pragmatique se retrouve dans beaucoup de recherches sur l'autotraduction.

Saqi and bought a copy of my own novel, which was published in 1982, for more than four pounds! » (*Ibid*. 36) se souvient-elle. En 1984, Attar amorce le projet de l'écriture de la première partie de sa trilogie, cette fois sans essayer d'obtenir la permission de publication officielle dans son pays natal ou dans aucun pays arabe. Ainsi, *Albayt fī sāh'at A'rnous* est publié en 1988 en Australie par la maison d'édition arabo-australienne Ralya Press. Treize ans après l'écriture de *Lina,* lors de son séjour en Allemagne, Attar fait de l'autotraduction de son roman *Lina* le projet d'une résidence de neuf mois à l'université de Michigan, Ann Arbor. Publiée en 1994, la version anglaise du roman sort chez la maison d'édition américaine *Three Continents* (Colorado Springs) sous le titre *Lina: A Portrait of a Damascene Girl*, suivi par l'autotraduction de *The House on Arnus Square*, publiée en 1998 par Passeggiata Press (Pueblo, Colorado). La troisième partie de la trilogie reste encore à écrire. Dans les mots d'Attar, *Lina: A Portrait of A Damascene Girl* « describes the growing up of a young girl in Damascus, Syria, under the shadow of military governments during the 1950s and early 1960s, up to the point of her decision to leave Syria » (*Ibid.* 36). Quant à *The House on Arnus Square*, il raconte, à la première personne, le retour de la narratrice adulte dans la maison de son enfance. Si, dans *Lina: A Portrait of a Damasecene Girl*, Attar évoque son enfance et son adolescence à travers un personnage fictionnel, la distance entre le personnage et la voix de l'auteure semble diminuer dans *The House on Arnus Square*, car « The narrator of *The House on Arnus Square* assumes the role of an ethnographer by supplying the reader with detailed descriptions of the dwelling, its inhabitants, and its surroundings but goes beyond that to discover the profound reality of all the hidden shadings of her attachment to and rejection of her birth place » (Attar "To Create" 220). Attar conçoit l'idée d'une trilogie romanesque quasi-biographique à la fin des années 1960, alors qu'elle enseigne un cours sur la littérature de James Joyce au Canada. Elle y aborde notamment *The Portrait of the Artist as a*

Young Man, *Ulysses* et *Dubliners*, et se retrouve dans les experiences de James Joyce : « I thought some of my experiences were very similar to those of Joyce. Joyce rebelled against his narrow Catholic environment, his home, his religion, and his country. He left Ireland to return but once. Even though he spent most of his life abroad, all his work was about Dublin » (Attar "Translating the Exiled" 36). Par conséquent, Attar « knew that (she) would be writing a book sometime about (her) upbringing and education in Syria » (*Ibid.*36). Malgré avoir définitivement quitté son pays natal tôt dans sa vie, Attar signale que, à l'image de Joyce, son écriture reste attachée à ses expériences et sa vie en Syrie. Se questionnant sur le choix d'un cadre fictionnel pour raconter des expériences autobiographiques, Attar écrit :

> A critic once observed that Stephen Dedalus as a surrogate for Joyce the youthful artist and thinker, may not be Joyce in every factual detail of his experience, but he epitomizes the embittered artist-exile as straight autobiography perhaps never could. Similarly, Lina is certainly not I in every facet of her life, but she very well embodies my deepest longing for freedom and my never-ending struggle to throw off the restrictions imposed on my mind by family, religion, and nation. (Attar "To Create" 218)

En tant que premières versions, les publications arabes des deux romans d'Attar ne contiennent aucune information sur l'autotraduction anglaise. D'ailleurs, alors que les deux œuvres anglaises ne mentionnent pas explicitement qu'il s'agit d'une traduction, les deux versions montrent la photographe de la version arabe en couverture. Dans les remerciements au début de *Lina: A Portrait of a Damascene Girl*, Attar met en valeur le soutien de l'Institut Rockefeller, ainsi que du Centre des études de Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord à l'Université du Michigan : « which made the translation of this book possible » (*Lina* -Acknowledgements). Par ailleurs, la couverture interne de l'autotraduction d*'Albait fi sahat Arnous*, publiée chez Passeggiata Press (Pueblo, Colorado) sous le titre *The House Albayt fī sāh'at A'rnouson Arnus Square* (1998) contient la note

suivante : « Originally published in Arabic as *Al Bayt Fi Sahat Arnus* in 1988 in Sydney, Australia ».

Ainsi, Attar écrit son premier roman comme un journal intime qu'elle partage avec ses compatriotes syriens, et par ricochet arabes, dans le but de livrer une perspective critique de ses souvenirs. Une nouvelle tentative d'établir le contact se fait dans son deuxième roman, publié dans une maison d'édition arabo-australienne pour éviter la censure dans son pays natal, ainsi que la confusion et l'incertitude de la publication dans un autre pays arabe. Après une hésitation d'environ dix ans, Attar décide d'affronter « l'oppression » et « la manque de liberté » ("Translating the Exiled" 36) qu'elle éprouvait dans la littérature arabe en autotraduisant son roman en anglais, la langue la plus centrale parmi celles qu'elle maitrise[90].

- *The Great Egyptian Novel*, *From the Travels of the Egyptian Odysseus*, *The Blessed Movement* et *A Condemned Building*- Saad Elkhadem.

Saad Elkhadem parcourt un chemin semblable à celui de Samar Attar en commençant l'écriture et la publication en Égypte dans des maisons d'édition égyptiennes, puis s'éloignant petit à petit de la publication dans le monde arabe. L'écriture et le format de publication d'Elkhadem passe par quatre périodes : la première se situe entre 1967 et 1986 et se caractérise par le fait qu'Elkhadem écrit uniquement en arabe, et publie ses œuvres dans des maisons d'édition égyptiennes. Entre 1988 et 1989, Elkahdem fait la transition vers la publication dans sa maison d'édition canadienne York Press Ltd. La deuxième période se situe entre 1989-1992 ; elle se distingue par le fait qu'Elkhadem commence à adopter le format bilingue pour la publication de ses nouvelles, sans se lancer dans l'autotraduction (les traductions étaient à cette époque signées par l'universitaire Saad

[90] Attar maitrisait également le français et l'allemand.

Elgabalawy). La dernière période couvre entre 1994 et 2001 ; durant cette période, Elkhadem écrit et autotraduit ses nouvelles, en les publiant dans des versions bilingues. Elkhadem fait de son autotraduction le projet même de son écriture. En effet, il publie la deuxième moitié de son œuvre (depuis 1994) simultanément en deux langues, avec une double couverture des deux côtés du livre : la gauche montrant le titre anglais, la droite le titre arabe. Les volumes commencent donc parallèlement de gauche à droite et de droite à gauche ; ils se terminent en se rejoignant au milieu du livre. Elkhadem ne spécifie pas le texte du départ et celui d'arrivée ; or, plusieurs indices suggèrent que le texte de départ dans les quatre œuvres du corpus est le texte arabe. À ce propos, Elkhadem mentionne dans *From the Travels of the Egyptian Odysseus* que cette nouvelle était publiée au Caire en 1979, traduite la même année par Saad Elgabalawy, puis retraduite par Elkhadem et autotraduite dans un format bilingue en 1998[91]. Quant aux autres textes, Elkhadem les présente comme écriture bilingue plutôt que comme traduction. Par exemple, *The Great Egyptian Novel* est présenté dans les termes suivants : « Both versions, the Arabic and the English, were written in 1998 by Saad Elkhadem » (*Two Avant-Garde* – n.p.). L'emphase est donc mise sur une écriture simultanée dans deux langues plutôt que sur une autotraduction consécutive.

Toutes les œuvres bilingues traduites par Elgabalawy (1989-1992) contiennent des introductions sur la signification et les techniques de l'écriture d'Elkhadem dans la partie anglaise de l'œuvre, cette introduction n'est pas traduite en arabe. D'ailleurs, depuis la deuxième période de l'écriture d'Elkhadem (à partir de 1988), la majorité des informations métatextuelles sont disponibles uniquement pour le lecteur anglophone[92]. Dans les quatre œuvres sélectionnées pour le corpus, la

[91] Alors qu'une comparaison entre la traduction d'Elgabalawy et l'autotraduction d'Elkhadem se situe hors du champ de cette recherche, il serait intéressant d'analyser les deux traductions pour discerner les points de divergence entre l'approche de l'auteur et celle du traducteur, ainsi que les raisons derrière la retraduction de la même œuvre de la part de l'auteur.

[92] Cela peut s'expliquer par le fait que, depuis 1988, Elkhadem arrête la publication de ses livres chez des maisons d'éditions au Caire et commence à publier ses œuvres dans la maison d'édition York Press Ltd. située au Canada.

partie anglaise de l'œuvre est introduite par une courte note sur le trajet académique et créatif de l'auteur, suivie par une note destinée aux « Specialized readers, historians, and literary critics who may be interested in Elkhadem's work, and in his importance as an innovative writer » (*A Condemned Building- Two Avant-Garde – The Blessed Movement*, n.p.). La note conseille aux lecteurs spécialisés de contacter la maison d'édition York Press Ltd. pour se renseigner davantage sur l'œuvre et le parcours d'Elkhadem[93]. Cette note est suivie d'une bibliographie de trois ou quatre pages, dans laquelle les œuvres sont citées dans un format académique. La bibliographie répertorie toutes les œuvres d'Elkhadem et présente une bibliographie critique séparée contenant tous les articles et comptes rendus publiés en anglais sur l'écriture d'Elkhadem. Du côté arabe de l'œuvre, la première page contient quelques lignes intitulées « Sur l'auteur et son œuvre[94] ». Étant donné son importance pour saisir le rapport entre l'auteur et le lectorat arabe, la note est traduite ici dans son intégralité :

> Saad Elkhadem a écrit plusieurs romans, histoires et pièces de théâtre, en plus de beaucoup de livres techniques et articles littéraires en arabe, anglais et allemand. Il a traduit également un grand nombre d'œuvres de l'allemand en arabe, et de l'arabe vers l'anglais. Le docteur Saad Elkhadem a enseigné la langue allemande et la littérature comparée à l'Université du Nouveau-Brunswick, il a également fondé le magazine international *International Fiction Review* et en était le rédacteur en chef.
>
> La majorité de l'œuvre de Saad Elkhadem a été traduite en anglais, et quelques œuvres ont été traduites en espagnol. Ses œuvres sont maintenant enseignées dans les universités européennes et américaines, et discutées dans les pages des magazines et des journaux spécialisés[95]. (*Two Avant-Garde – The Blessed Movement*, n.p.)

---

[93] Aucun site web ne correspond aujourd'hui à cette maison d'édition. Le numéro de téléphone associé à la maison est hors-service et aucune réponse n'a était reçue par courriel (aucune adresse électronique n'était disponible). Le site web « Canadian Presswork » cite Elkhadem comme propriétaire de la maison d'édition York Press Ltd. . Il est probable que la maison ait arrêté ses activités après le décès d'Elkhadem en 2003.

[94] عن المؤلف وأعماله

[95] Ma traduction de :

Cette note invite une comparaison entre le ton académique, méticuleux et spécialisé dans les pages introduisant le côté anglais des œuvres bilingues d'Elkhadem, et celui de la note vague et générale destinée au lecteur arabe. Alors qu'il donne l'impression qu'un intérêt académique, littéraire ou historique ne peut venir que du lecteur anglophone, Elkhadem emploie des déclarations générales (comme la traduction de son œuvre vers l'anglais et l'espagnol[96], l'enseignement de ses œuvres dans des universités américaines et européennes ou la discussion de ses œuvres dans les journaux et les magazines spécialisés) pour communiquer le message d'un succès et d'une popularité dans la littérature anglophone, sans toutefois donner de détails spécifiques concernant ce succès. Alors que le lecteur anglophone a droit à des références citées d'une manière académique, le lecteur arabe est plutôt informé sur un ton vague informel. Cette tendance ne se trouve pas uniquement chez Elkhadem ; elle sera reprise et discutée à travers des échantillons textuels dans l'analyse qui suit.

Parmi les informations métatextuelles qui méritent d'être examinées, il y a les titres et sous-titres sur les couvertures des romans d'Elkhadem, qui, depuis 1990 (Elkhadem commence à publier à travers sa maison d'édition canadienne en 1989), mentionnent presque tous la description « égyptien[97] ». Ainsi, *The Great Egyptian Novel* et *From the Travels of the Egyptian Odysseus* se trouvent dans un volume intitulé *Two Avant-Garde Egyptian Novels*[98]. *The Blessed Movement* est sous-titré *An Egyptian Micronovel* ; le titre complet de *A Condemned Buidling* est : *An Egyptian*

"كتب سعد الخادم العديد من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات، وأصدر الكثير من الكتب العلمية والمقالات الفنية باللغات العربية والانجليزية والالمانية، كما ترجم عددا كبيرا من المؤلفات من الالمانية إلى العربية، ومن العربية إلى الانجليزية. وقد قام الدكتور سعد الخادم بتدريس اللغة الالمانية والأدب المقارن بجامعة نيوبرانزويك بكندا، كما أسس ورأس تحرير المجلة العالمية "انترناشيونال فيكشن ريفيو."
هذا وقد ترجمت أغلب أعمال سعد الخادم إلى الانجليزية، كما نقل بعضها إلى الاسبانية، وأصبحت تدرّس في جامعات اوروبا وامريكا، وتناقش على صفحات المجلات والجرائد الأدبية المتخصصة. " (روايتان مصريتان – الحركة المباركة، صفحة غير مرقمة)

[96] *Wings of Lead* était traduit en espagnol par *Nieves Paradela* et publié sous le titre *Alas de plomo (Realto egipcio)* (1997).

[97] Il est peu probable que les titres des œuvres d'Elkhadem soient des suggestions d'un réviseur, étant donné qu'il publiait ses œuvres dans sa propre maison d'édition.

[98] Le mot « avant-garde » n'est pas traduit dans le titre arabe qui se lit comme : *Deux romans égyptiens*.

Satire About a Condemned Building. Il est également possible de citer d'autres titres comme : *Adventures of the Flying Egyptian* (1990), *Chronicle of the Flying Egyptian in Canada* (1991), *Crash Landing of the Flying Egyptian* (1992) et *One Night in Cairo: An Egyptian Micronovel with Footnotes* (2001). Avant 1988, les titres des œuvres d'Elkhadem étaient différents : *Men and Pigs* (1967), *Wings of Lead* (1971), *Experiences of One Night* (1975) *Ulysses' Hallucination or the Like* (1985). L'évolution chronologique des titres d'Elkhadem montre un changement de présentation de soi axé d'abord sur l'individu (avant 1988), puis sur l'aspect étranger et exotique de l'« Égyptien » (à partir de 1989). Pour ce qui est du contenu de l'écriture d'Elkhadem, qui a sans doute évoluée au cours des années, nous ne pouvons pas dire qu'elle évolue dans le sens de la mise en relief de l'identité égyptienne de l'auteur. Ce qui soutient l'hypothèse que l'exotisation des titres est plutôt un moyen de se positionner dans la marge identifiable critiquée par Spivak (61) et discutée dans la partie précédente.

La caractéristique commune aux quatre micro-romans analysés dans le corpus (de même, d'ailleurs, que la plupart des fictions d'Elkhadem), est la satire sombre et l'absurdité des évènements relatés. *The Great Egyptian Novel* se présente comme une longue lettre de conseils, écrite à la deuxième personne du singulier (singulier masculin en arabe) à un écrivain qui compte écrire « le grand roman égyptien ». Le roman fait l'inventaire des caractéristiques de ce « grand roman » de façon à se moquer des thèmes et du style d'écriture des « grands romans » en général et des grands romans arabes en particulier. Dans cette nouvelle, le narrateur imagine les scenarios multiples d'une histoire d'amour avec comme toile de fond des évènements historiques en Égypte. Le lecteur suit le fil de la pensée du narrateur qui suggère différents scenarios pour le roman, puis se critique chaque fois en reproposant d'autres scenarios. *From the Travels of the Egyptian Odysseus* est lui aussi un récit à la deuxième personne du singulier, cette fois adressé à un homme

d'âge mûr sur son lit de mort (vers la fin de la nouvelle nous ne savons pas si la tumeur dont il souffre est réelle ou imaginée). Le narrateur raconte l'amertume de cet homme (l'Ulysse égyptien, comme le suggère le titre) en lui adressant la parole. Immigré dans un pays occidental, l'Ulysse égyptien se marie avec une femme occidentale qu'il déteste, et avec qui il a deux enfants qui sont plus proches de la culture de leur pays de naissance que de celle de leur père. Le narrateur représente la conscience de l'Ulysse égyptien en lui rappelant, tout au long de la nouvelle, son trajet de vie et ses souvenirs d'Égypte jusqu'à son arrivée sur son lit d'hôpital, ses échecs comme immigré, ses pensées paranoïaques, et sa sensation de rage et d'irritation. Le troisième texte, *A Condemned Buidling,* raconte une multitude de petites histoires satiriques de résidents d'un immeuble condamné en Égypte. Chacune des histoires expose un aspect différent de la vie de la classe-moyenne égyptienne. Quant au micro-roman *The Blessed Movement*, il présente une vive critique du « mouvement béni [99]» : une appellation satirique de la révolution d'Abdel Nasser[100], symbole de l'autorité patriarcale et le premier président (arrivé au pouvoir par coup d'État) de la république égyptienne. Le micro-roman propose une réflexion sur l'influence de la présidence d'Abdel Nasser (sans mentionner explicitement son nom) sur la vie personnelle de quelques personnages de différents milieux. Bien que la publication juxtaposée des textes de ces nouvelles dans une version bilingue suppose un contenu analogue, l'analyse dans les sections suivantes discerne les nuances d'altération entre les deux versions arabe et anglaise.

- *The Unattainable Lotus* - Badia Kashghari

Contrairement à Attar et à Elkhadem, Badia Kashghari était une poète connue au moins localement dans les milieux de la poésie saoudienne avant d'émigrer au Canada. Pour son

[99] الحركة المباركة

[100] D'ailleurs une appellation courante, à l'époque de Nasser, dans la presse instrumentalisée pour la propagande.

autotraduction, Kashghari sélectionne vingt-deux poèmes de ses trois recueils publiés en arabe, et les republie dans une œuvre bilingue. Malgré le fait d'avoir publié ses œuvres chez des éditeurs libanais (sans attendre la permission du ministère de la Culture saoudien), les recueils de Kashghari sont distribués librement en Arabie Saoudite sans aucune information sur une censure officielle. La motivation derrière l'autotraduction n'est donc liée ni à la censure, ni à la marginalisation dans la littérature maternelle, mais simplement à un désir de présenter son œuvre dans une langue centrale.

Badia Kashghari partage avec Saad Elkhadem une grande visibilité de son autotraduction à travers la publication d'une œuvre bilingue. Kashghari choisit de republier une sélection de ses œuvres dans une version bilingue ; or, contrairement à Elkhadem, le format de la publication des œuvres de Kashghari est celui d'une juxtaposition directe des textes qui place une page en arabe en face de chaque page en anglais de façon à ce que le texte arabe soit parallèle au texte anglais, et suive le sens de publication d'une œuvre latine. Dans les remerciements au début de la publication, Kashghari ajoute la note suivante : « Originally written in Arabic, the poems were selected from my previously published anthologies : *When the Sand Blossoms*[101], *Journey of the Soul and Time and Some of my Rites*» (n.p.[102]). La biographie de l'auteur sur la quatrième de couverture indique que : « *The Unattainable Lotus* is the first self-translated work by a Saudi poetess » (n.p.). Bien que cette information ne soit pas vérifiable, la maison d'édition l'emploie comme moyen de commercialiser l'œuvre. Le choix de la maison d'édition est en lui-même intéressant. Alors que Kashghari exprime son intention de s'adresser au lectorat anglophone (audience de son salon littéraire à Ottawa), elle publie son œuvre dans un format bilingue chez Dar Alsaqi (Londres-

[101] المؤسسة العربية للدراسات والنشر Almu'assasa Alarabeya Lelderasat Wa Alnashr (Liban), 1995.
[102] Les deux recueils sont publiés chez دار الكنوز الأدبية Dar Alkunouz Aladabeya (Liban), 1997 et 2001.

Beyrouth), l'une des maisons d'édition les plus prestigieuses dans le monde arabe. Fondée à Londres, en 1978 par un couple libanais (André Gaspard et Mai Ghoussoub) qui fuit la guerre civile libanaise, Dar Al Saqi est le choix de nombreux auteurs qui cherchent à contourner la censure dans le monde arabe. Or, le lectorat visé par une maison d'édition comme Al Saqi est d'habitude le lectorat arabe au Moyen-Orient et en Afrique de Nord. À part sa librairie dans le centre de Londres où sont vendues les publications arabes et les traductions anglaises des auteurs arabes, Dar Al Saqi n'a pas de présence significative sur le marché de la publication anglophone, et en particulier le marché nord-américain. Bien qu'elle exprime sa volonté de s'adresser au lectorat canadien anglophone, Kashghari choisit de publier ses textes en édition bilingue chez un éditeur qui ne distribue pas ses publications en Amérique de Nord, ce point sera repris à la fin de cette analyse. Qu'elle se présente sous la forme d'un poème lyrique ou amoureux, la voix poétique de Kashghari dans ce recueil, et d'ailleurs dans toute son œuvre, est d'abord une voix mystique, existentielle et féministe. Ses poèmes, dans lesquels se trouvent précisés la date et le lieu d'écriture, sont composés dans les quatre coins du monde, de Rabat à Boston en passant par Limassol et Abu-Dhabi. Les thèmes de ces vers varient entre questionnement de l'identité, du genre ou de l'appartenance.

- *The Corpse Washer* - Sinan Antoon

À l'image de Kashghari, la censure n'était pas, chez Sinan Antoon, la motivation derrière l'autotraduction. Celui-ci n'a commencé à écrire des romans qu'après son immigration aux États-Unis en 1991. L'arabe reste, jusqu'au moment, la première langue de publication de son œuvre. Antoon explique dans un entretien que la tentative de traduire ses propres romans a commencé avant *The Corpse Washer* avec son premier roman *Ijaam* : « but the American invasion of Iraq took place while I was working on the translation, so I travelled with a group of friends to shoot a

documentary there. During the trip, Rebecca Johnson offered to translate the novel. » (Antoon et Alibrahim 9) Cependant, l'autotraduction de *The Corpse Washer* était la première autotraduction achevée par Antoon, et la seule au moment de l'écriture de cette thèse.

Seul le Grenadier[103] est le deuxième roman de Sinan Antoon, dans lequel Jawad, protagoniste principal, est le cadet d'une famille de laveur cérémoniel de cadavres de génération en génération. Le rituel islamique veut que le cadavre soit lavé, parfumé, enveloppé dans le linceul et préparé pour la prière pour l'âme du décédé avant son enterrement. En raison de ses tendances artistiques, de son irréligiosité et de sa répugnance pour l'ambiance ténébreuse du *mghaysil* (lieu du lavage des cadavres et du travail de son père), Jawad choisit de se spécialiser en art et ainsi d'éviter de s'impliquer dans l'affaire familiale qu'il déteste. Après la mort de son grand frère dans la guerre entre l'Iran et l'Irak, suivie par la mort de son père, Jawad se trouve piégé dans une profession qui devient dramatique, mais lucrative du fait du déclenchement de la violence sectaire à la suite de l'invasion américaine en 2003. Publié d'abord chez *Almu'assassa Ala'rabiya Lelderasat wa Alnashr* (Beyrouth- janvier 2010), puis chez *Manshurat Aljamal* (Allemagne- Beyrouth- Baghdâd) en octobre 2010[104], *Wah'dahā chajarat alrummān* (Seul le grenadier) jouit d'une visibilité de son statut comme autotraduction dans sa version anglaise. Publié en anglais sous le titre *The Corpse Washer* (suggéré par le réviseur de la maison d'édition Yale University Press), l'autotraduction cite le nom de Sinan Antoon, suivi de la phrase « Translated from the Arabic by the author » sur sa couverture. Antoon attribue la visibilité de son autotraduction au fait que: « the series in which the novel was published is World Republic of Letters from Yale University Press, which is a translation series, and I think it was a point of marketability that the work was translated by the

[103] Comme traduit littéralement dans le titre de sa traduction française (Actes-sud 2017).
[104] La version employée dans l'analyse sera la troisième édition publiée chez Manushrat Aljamal (2013).

author because it's not a common thing » (Antoon et Alibrahim 15). La collection *Margellos World Republic of Letters* dans laquelle *The Corpse Washer* est publié se décrit comme une collection : « dedicated to making literary works from around the globe available in English through translation », comme l'indique le texte de la couverture intérieure de la version anglaise du roman. Ce qui distingue *The Corpse Washer* de toutes les autotraductions du corpus de cette thèse est le fait que le roman est introduit par un avant-propos dans lequel Antoon n'explique pas en détails son approche traductive ou les spécificités des techniques adoptées dans la traduction, mais présente plutôt sa position en tant qu'auteur-traducteur :

> Novels inhabit a liminal space between the real and the imaginary. The experience of translating my own novel has allowed me to return to that space and to inhabit it once again, temporarily. This time, however, the characters spoke English. Their lives (and deaths) did not change at all, but they said a few words here and there differently and left a few others unsaid.
>
> All this is to say that when the translator inhabits the body and the being of the author, s/he is given unique privileges that are otherwise denied or frowned upon. (Antoon – vii)

Par cette note sur les privilèges dont jouit l'auteur-traducteur sur la traduction d'un texte qui lui appartient, Antoon boucle la boucle pour revenir au propos de l'introduction de cette partie sur l'autorité de l'auteur et le rapport spécial de l'auteur/traducteur lors de la transposition d'un texte qui lui appartient.

Ce chapitre a pour objet d'examiner trois modifications textuelles menées par les autotraducteurs sur huit textes autotraduits verticalement de la langue maternelle et périphérique vers une langue centrale. Les modifications sélectionnées pour la discussion sont inspirées par la terminologie de Berman, et comprennent les tendances de la rationalisation, l'homogénéisation, la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, l'effacement des superpositions des langues, et finalement la clarification. Regroupées dans trois grandes sections, ces modifications représentent

des tendances communes entre l'autotraduction des quatre auteurs sujet du chapitre, pourtant, la magnitude de chaque tendance est variable chez chacun d'eux. Ainsi, la conclusion du chapitre fera une quantification systématique de chacune des trois tendances (la rationalisation, l'homogénéisation et la clarification) et discutera les caractéristiques de l'autotraduction de chaque auteur, dans le but de nuancer la pratique des autotraducteurs vers le centre littéraire et discerner les traits qui distinguent chacun d'eux des trois autres autotraducteurs.

b. Raisonner avec le centre

S'il est un aspect que l'on retrouve chez les quatre autotraducteurs écrivant vers le centre, et d'ailleurs chez tous les auteurs du corpus, c'est que l'éducation occupe une grande partie de leur rapport adulte avec la culture centrale. Ce rapport est souligné dans la première partie de cette thèse comme source de distinction entre la langue arabe comme langue sentimentale, et la langue centrale (anglaise pour des auteurs comme Jabra ou Attar et française pour d'autres comme Abodehman et Ould Ebnou) comme outil de découverte de la voix rationnelle. L'hégémonie littéraire et culturelle est ainsi associée à un usage largement académique de la langue chez les auteurs autotraducteurs, une perspective exprimée clairement dans les propos d'Antoon : « when I arrived in the US, I found myself in academia without any previous plans (…) This decision had both negative and positive consequences, one of its good outcomes is that my language became more academic » (Antoon et Alibrahim 9). La communication avec le centre qui représente, dans la conscience des auteurs de la périphérie, l'individualisme, la logique rationnelle et l'esprit scientifique, est donc, et tel qu'expliqué dans la partie précédente, inspirée davantage par l'usage académique de la langue centrale. Cette perception de la langue du centre comme langue « logique », par rapport à la perception de la langue maternelle comme langue « émotionnelle »,

se réplique chez beaucoup d'auteurs bilingues[105]. En effet, lors de sa réception du Prix de la paix des éditeurs allemands en 2000, Assia Djebar décrit sa conscience paradoxale lorsqu'il s'agit de ses deux langues : « J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. » (Cité dans Klapisch-Zuber 240) L'hégémonie linguistique et la perception de la langue hégémonique comme langue de la raison s'ajoutent à la tendance de rationalisation comme une modification fréquente dans toute traduction. Elle est la première modification identifiée par Berman, représentée par les procédures les plus subtiles de « (…) recompose(r) les phrases et les séquences des phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours » (53). La rationalité, selon Berman, « ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité » (53). La tendance à exprimer une approche plus rationnelle, individuelle et exacte dans la version de la langue centrale se manifeste depuis les structures linguistiques et syntaxiques les plus subtiles, tel que signalé par Berman, jusqu'aux médiations les plus flagrantes dans les cas des autotraducteurs sujets de ce chapitre.

1) La rationalisation métatextuelle

La rationalisation, telle que discutée dans ce chapitre, prend donc des formes plus variées à cause de l'autorité des autotraducteurs. Ces formes peuvent se conformer à la définition de Berman ou la dépasser à travers des divergences plus apparentes entre les deux textes. Ces divergences peuvent se manifester dès le seuil de l'œuvre autotraduite, c'est-à-dire dès le métatexte. Les quatre œuvres autotraduites par Saad Elkhadem présentent toutes un métatexte plus académique et

[105] Pour des raisons d'espace, nous nous contenterons de citer la trajectoire des auteurs bilingues comme Anita Desai, Leïla Sebbar, Anton Shammas ou Yoko Tawada, entre autres, collectionées et editées par Isabelle De Courtivron dans son recueil *Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity* (2003).

rationnel du côté anglais de l'œuvre bilingue, que ce soit à travers la note destinée aux chercheurs et universitaires qui s'intéressent aux œuvres d'Elkhadem, ou à travers la bibliographie complète qui introduit la partie anglaise des œuvres. Le métatexte suppose ainsi un intérêt universitaire de la part du lecteur anglophone, mais n'attend pas le même intérêt chez le lecteur arabe.

De même, Samar Attar annexe à la version anglaise de *Lina* une chronologie de l'histoire syrienne de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à 1961. Elle fait de même dans *The House on Arnus Square* avec une chronologie plus élargie de la même histoire entre la Première Guerre mondiale et 1981. Un échantillon de l'introduction de ces chronologies démontre que bien qu'écrites d'une manière apparemment objective, elles font en fait partie de l'œuvre, car elles sont écrites d'un point de vue subjectif et panarabiste dans *Lina* : « The First World War is won. The Arab Revolt against the Turks is successful. All the Arabic-speaking provinces of the Ottoman Empire in Asia are now free after four centuries of Turkish domination » (Lina 214) [106]. La perspective panarabiste semble plutôt être inspirée par un esprit globaliste dans l'introduction de la chronologie de *The House on Arnus Square*. Au lieu d'avoir une perspective strictement nationaliste arabe, Attar commence par faire la lumière sur la période gréco-romaine de l'histoire du Levant et de « l'arabisation » et « l'islamisation » de cette zone géographique depuis le VIIe siècle : « Greater Syria was part of the Greco-Roman Empires. From the 7th century onwards, it was Arabized and Islamicized » (xii). En outre, la chronologie contient une vive critique de l'Empire Ottoman, ainsi que de l'impérialisme franco-britannique, comme l'entrée consacrée au 16 mai 1916, qui fait état de « The double-dealing of the Allies: The secret Sykes-Picot agreement, a shocking document of English and

[106] Il est utile de mentionner que la perspective panarabiste (souvent laïque) perçoit la période ottomane de l'Empire Islamique comme une période d'occupation à cause de la domination turque (Dawn 67), par opposition à la perspective islamique, qui considère l'Empire Ottoman comme une continuation de la succession de l'Empire Islamique, son effondrement suivant la Première Guerre mondiale comme la dernière chute de l'Empire Islamique.

French greed, divided the Arab world into zones of permanent influence » (xii). Ainsi, malgré l'image d'une chronologie objective et rationalisée, qui fournit au lecteur anglophone un cadre politico-historique pour la lecture du roman, cette chronologie exprime un commentaire subjectif et personnel sur une sélection d'évènements historiques. D'ailleurs, cette chronologie fait partie de la médiation du passage entre la littérature maternelle et la littérature hégémonique, et transpose les deux romans *Lina* et *The House on Arnus Square* d'un récit intime de « l'enfance et de l'apprentissage » en l'attachant à l'image plus large de l'histoire politique d'une nation entière. Cela ajoute un niveau de rationalisation à l'œuvre qui se présente, dans sa version anglaise, comme objet d'étude, en plus de son statut d'œuvre littéraire.

Les modifications rationalisantes ne s'arrêtent pas au métatexte, et incluent des altérations textuelles qui sont pour la plupart intentionnelles, mais peuvent parfois ne pas l'être ; cela se manifeste dans l'attention accordée à la justesse grammaticale et syntaxique dans la version de la langue centrale, que l'on ne retrouve pas dans la version arabe chez Saad Elkhadem. Les nouvelles bilingues d'Elkhadem comportent une multitude d'erreurs grammaticales, orthographiques et syntaxiques[107]. Par ailleurs, les textes des versions anglaises sont révisés grammaticalement et linguistiquement. Cela ne peut pas être attribué à l'intervention éditoriale plus active dans le contexte anglophone, car les œuvres bilingues sont sorties au même moment chez la même maison d'édition (York Press Ltd.) dont Elkhadem est le propriétaire, contrôlant à ce titre les conditions de la publication de ses œuvres. Elkhadem fait le choix d'accorder une attention à la révision éditoriale de ses textes anglais, une attention qui n'est apparemment pas accordée à la version arabe. La tendance à perfectionner la langue centrale et à s'adresser à son lectorat dans une langue

[107] Une sélection de ces erreurs sera signalée (à travers des notes de bas de page) dans les exemples cités de l'œuvre d'Elkhadem dans les prochaines sections.

correcte ne se limite pas à Saad Elkhadem. Sinan Antoon exprime le désir profond de l'auteur immigré de maitriser la langue centrale : « Essentially, I went through the same experience that many immigrants go through, I mean the obsession with perfecting the new language (…) I have always had a swinging feeling of obligation to perfect my English, but I didn't want to lose my Arabic. It's like living between the two languages » (Antoon et Alibrahim 9). Le cas de Saad Elkhadem, propriétaire de sa maison d'édition, est révélateur, contrairement aux auteurs qui ne contrôlent pas les conditions de publication de leurs textes dans les différentes maisons d'édition dans chacune de leurs littératures d'appartenance. La signification de l'attention accordée à la révision linguistique du texte anglais face à la publication d'un texte arabe linguistiquement non-révisé n'est pas une remarque sur la qualité de maitrise de la langue arabe ou de la langue anglaise chez Elkhadem, mais plutôt une observation sur le désir d'exactitude et de perfection dans la version anglaise contrairement à la version arabe.

2) La rationalisation par l'aspect scientifique

La tendance à rationaliser la version anglaise chez Elkhadem se manifeste davantage à travers une variété de modifications textuelles, dont l'emploi d'une langue plus scientifiquement exacte en anglais, par opposition à une langue plus courante, même familière, dans la version arabe. Dans *A Condemned Building*, Elkhadem raconte d'un ton satirique l'état d'esprit d'une femme âgée qui doit quitter son pays d'émigration, les États-Unis, pour accompagner le cadavre d'un mari qu'elle déteste, et qui insistait pour être enterré dans son pays natal, l'Égypte. Parmi ses souvenirs de son mari décédé, elle se rappelle dans la version arabe que :

" وهو في الحقيقة جاي عشان التذاكر ببلاش، وقال أهي فرصة أعالج نفسي من المصران الغليظ" (عمارة آيلة للسقوط 9)

Bien entendu, le premier défi de la traduction d'une telle phrase sera la traduction de l'égyptien vernaculaire, qui montre bien d'ailleurs (comme beaucoup d'exemples à venir) que la version arabe est plus colorée en comparaison avec la traduction anglaise qui utilise un registre plus formel et standard. Le registre dans l'exemple précédent se traduit donc par :

« But in fact he came because the tickets were free, and he wanted to take advantage of this opportunity and try to find a cure for his diverticulosis » (*A Condemned Building* 8- nous soulignons).

Le dialogue interne du personnage se déroule en arabe dans un registre quasi familier qui ne reflète pas le registre plus soutenu dans la version anglaise. L'exemple met en relief le ton scientifique et spécialisé dans la transposition d'une phrase qui se traduit littéralement comme « il se dit : profitons de la chance de soigner mon gros intestin (mon colon) / and he said to himself : I'll take the chance to treat my large intestin (my colon) ». La traduction anglaise transpose donc l'oralité dans le discours rapporté direct : « il se dit : profitons… de soigner mon… », par un discours rapporté indirect : « il *voulait* profiter de l'opportunité pour *essayer de trouver* un remède *à sa diverticulose* / he *wanted* to take advantage of this opportunity *and try to find* a cure for *his diverticulosis* ». En plus de la nuance entre l'oralité d'un discours rapporté directement et le niveau subtilement plus soutenu d'un discours rapporté indirect, le choix du terme « diverticulose » démontre l'aspect rationalisant dans la traduction d'une expression familière et non-spécialisée, mais qui convient d'ailleurs au contexte du personnage en question (femme âgée, non-éduquée, registre familier). Lors du passage vers le centre, l'appellation courante est remplacée par un terme scientifique et médical.

De même, Elkhadem traduit le ton amer d'un dialogue intérieur que tient un adolescent qui considère rejoindre l'armée égyptienne :

"وطبعا تلاقيهم مش حايخدوك علشان عينك الشمال اللي الرمد أكلها!" (عمارة آيلة للسقوط 18)

Par :

« And of course, they may turn you down because of the trachoma that devoured your left eye! » (*A Condemned Building* 19- nous soulignons)

La même phrase en arabe pourrait être traduite par : « Et bien sûr, on ne va pas te prendre à cause de ton œil gauche bouffé par les infections / And of course, they will not take you because of your left eye, which was eaten by infections ! » La phrase arabe, écrite dans un registre vernaculaire qui reflète la maladresse et l'hésitation d'un dialogue interne, est rationalisée en passant de la langue périphérique vers la langue centrale. Cela se manifeste sur deux aspects, dont le premier est la standardisation de la tournure de la phrase « because of your left eye, which was eaten by infections ! ». Selon Berman, « La grande prose – roman, lettre, essai – a […] une structure en arborescence (redites, prolifération en cascade des relatifs et des participes, incises, longues phrases, phrases sans verbes, etc.) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours. » (53) La traduction rationalisante, donc, « ramène l'original de son arborescence à la linéarité », selon l'expression de Berman, lorsque le traducteur choisit de transposer les particularités textuelles de l'original dans des phrases linéaires et une structure plus conventionnelle. Dans l'exemple, Elkhadem autotraduit la phrase en aplatissant la tournure orale « because of your left eye, which was eaten by infections » dans le style plus linéaire de « because of the trachoma that devoured your left eye ! » Alors que la phrase arabe se présente sous la forme d'une structure qui reflète l'hésitation caractéristique au dialogue interne, l'autotraduction « rationalise » cette tournure dans une structure standard. Ce qui démontre le plus clairement la tendance à la rationalisation dans cette phrase est la traduction du mot رمد (prononciation : *ramad*),

un terme courant non médical qui désigne une maladie des yeux[108]. Alors que l'usage du terme de la langue courante comme « infection » est plus convenable dans le contexte des pensées d'un personnage de la classe ouvrière âgé de 18 ans, lorsqu'Elkhadem passe à la langue centrale, il choisit le terme médical de « trachoma », modifiant ainsi un aspect très important de l'écriture satirique, qui se concrétise à travers l'emploi d'un registre familier et d'une langue courante et plus proche de la vie quotidienne.

L'emphase placée sur la rationalisation de la traduction vers le centre littéraire se manifeste d'une multitude de façons. Par exemple, la scientifisation prend plusieurs formes qui ne se manifestent pas uniquement par la traduction des termes, mais par une tendance à la citation plus exacte des références, surtout celles de la culture centrale. Cela se voit dans la réflexion de Samar Attar sur le concept de la « maison » (*bayt* en arabe), et sa recherche de la polysémie de ce mot dans la préface de *The House on Arnus Square*. Parmi les multiples sens du mot, Attar explore le mot *bayt* au sens de « tombe », indiquant dans la version arabe :

"ثم عثرت في بعض هذه القواميس على كلمة قبر. ولم أجد إلا استشهادا واحدا في قاموس إدوارد ويليام لين نقلا عن أبي ذر:
"كيف تصنع إذا مات الناس حتى يكون البيت بالوصيف؟" " (البيت في ساحة عرنوس 9)

Dans la version anglaise, les mêmes propos sont traduits par :

[108] Historiquement, le terme *ramad* رمد était employé comme terme médical dans la médecine arabe. Aujourd'hui, le terme est plutôt utilisé dans la langue courante pour désigner une rougeur ou une inflammation indéfinie des yeux. Médicalement, le terme *ramad* doit être ajouté à un attribut pour viser un terme médical spécifique en arabe, sinon, le terme fait partie de l'usage courant de la langue et ne constitue pas un terme spécialisé.
Dans le dictionnaire d'*Almaany* (dictionnaire arabe-anglais), le mot *ramad* رمد désigne « Ophthalmia ; eye inflammation ». Le mot « Opthalmia » est définit par le dictionnaire *Merriam Webster* par « inflammation of the conjunctiva or the eyeball ». D'ailleurs, le terme « trachoma », dans le dictionnaire d'Almaany (arabe -anglais) est arabisé comme emprunt du terme latin « تراخوما، حُثار، حَثَّر ».

« Then, in two other dictionaries - *Lisan Al-A'rab* and *Edward William Lane's Arabic-English Dictionary* - I came across a quotation regarding the meaning of "house as a 'grave'". » (*The House on Arnus Square* 3- nous soulignons)

Dans cet exemple, Attar ajoute dans chaque version une partie qu'elle modifie dans l'autre version. Une traduction littérale de la version arabe de la phrase se lit comme : « Ensuite, j'ai découvert dans quelques dictionnaires le sens de tombe. Un sens que je n'ai pas trouvé que dans une seule citation dans le dictionnaire d'Edward William Lane citant Abu Dharr 'Que fais-tu lorsque les gens meurent en si grand nombre que la tombe (*albayt* : la maison) commence à coûter un esclave ?'/ Then, I discovered in some of these dictionaries the meaning of grave. And I didn't find but one citation in the dictionary of Edward William Lane citing Abu Dharr 'what would you do if people die in such large numbers that the grave (*albayt*: the house) starts costing a slave'». L'exactitude de la version anglaise s'oppose ici à l'aspect oral de la version arabe. Alors que dans la version arabe, Attar cite « le dictionnaire d'Eward William Lane » sans mentionner le titre de cette référence, elle inclue, dans la version anglaise, le titre complet ainsi que les multiples références du même ouvrage « in two other dictionaries- *Lisan Al-A'rab* and Edward William Lane's *Arabic-English Dictionary* » ; l'exactitude académique se montre plus clairement dans la version anglaise, même lorsque le lecteur anglais monolingue n'ait pas accès à un dictionnaire comme *Lisan Al-A'rab* (lit. La langue des arabes), un dictionnaire arabe monolingue, ou bien le dictionnaire *Arabic-English Dictionary* d'Edward William Lane. D'ailleurs, Attar décide de supprimer la citation qu'elle attribue à Abu Dharr[109] et se limite à mentionner l'existence d'une seule citation qui emploie le mot « *bayt* » dans le sens de tombe.

[109] La citation est en fait un Hadith attribuée au prophète Mohamed, rapportée par Abu Dharr.

L'exactitude académique se manifeste d'une façon plus subtile chez Sinan Antoon qui rapporte le contenu d'une citation de Gramsci dans les propos de l'un de ses personnages :

" ثم أضاف أنه تذكر واحدة من مقولاته المفضلة لغرامشي عن تشاؤم الفكر وتفاؤل الإرادة" (وحدها شجرة الرمان 128)

Mais inclut une citation exacte lorsqu'il traduit vers l'anglais :

« He added that he was reminded of one of his favorite quotes from Gramsci: "Pessimism of the intellect. Optimism of the will" » (*The Corpse Washer* 90).

Contrairement à la version anglaise, la version arabe intègre la citation de Gramsci à la narration « Puis, il ajouta qu'il se rappellait l'une de ses citations préférées de Gramsci sur le pessimisme de l'intellect et l'optimisme de la volonté / then, he added that he remembered one of his favorite citations of Gramsci about the pessimism of the intellect and the optimism of the will ». Alors que le contenu de la citation de Gramsci est inclus dans la phrase, la rationalisation traductive présente la citation au lectorat anglophone dans une forme plus précise et académique.

3) La rationalisation du contenu

Dans le cas de Samar Attar, la rationalisation intellectuelle peut se présenter à la fois sous la forme d'un ton plus académique et de réflexions ajoutées à la version dans la langue centrale. Dans *Lina: A Portrait of a Damascene Girl*, cela se manifeste dans une scène de discussion entre Samira, une écolière gauchiste et amie de Lina, et l'enseignante du cours d'histoire à l'école. Lors de la vive discussion entre l'écolière et l'enseignante :

Abu Dharr Alghifari : l'un des compagnons les plus proches du prophète Mohamed et une figure islamique éminente. Il fût l'auteur de nombreux Hadiths d'après le prophète et était connu historiquement pour sa position critique du troisième Calife bien guidé (*Rashidun*) Uthman Ibn A'ffan, demandant une distribution plus juste des richesses. (Alsaleh 347 – كتاب علوم الحديث ومصطلحه)

"احمر وجه المعلمة، والتقطت بأصابعها قطعة من الحوار، ثم كسرتها بنرفزة.

- لا تحولي الموضوع. فنحن هنا لا ندرس السياسة. قالت المعلمة. إن واجبي هو أن أسرد عليكن ما حدث في الماضي."

(لينا: لوحة فتاة دمشقية 143)

Attar traduit cette scène pour le lectorat anglais par :

« The teacher's face reddened. She took a piece of chalk between her fingers, then broke it nervously.

- Don't change the subject. We are not here to study politics, said the teacher.
- <u>What is the difference between history and politics? Protested Samira.</u>
- <u>This is enough! The teacher hit the desk with her fist.</u> My duty as a teacher is to tell you what happened in the past. » (*Lina: A Portrait of a Damascene Girl* 81 – nous soulignons)

La discussion est significativement plus vive et plus raisonneuse dans la version anglaise du roman en comparaison avec la version arabe qui se lit comme : « Le visage de l'institutrice rougit, elle prit un morceau de craie entre les doigts et le cassa nerveusement.

- Ne change pas de sujet, ici on n'étudie pas la politique, dit l'institutrice. Mon devoir c'est de vous enseigner ce qui se passait autrefois. »

Attar représente l'interaction entre l'écolière et l'enseignante dans un cadre plus rationnel. Par rapport à la version arabe, l'écolière semble plus ergoteuse et n'accepte pas d'être réduite au silence facilement. En ajoutant une phrase de protestation comme « quelle est la différence entre l'histoire et la politique ? / what is the difference between history and politics ? » Le personnage de l'écolière semble plus expressif de ses avis personnels. Il convient de noter toujours à propos de cet exemple que, dans un autre type de modification, la version anglaise est plus vive et

descriptive que la version arabe, comme la montre une phrase du type : « This is enough ! The teacher hit the desk with her fist. » ajoutée uniquement à la version anglaise.

Rationaliser les points de vue exprimés par les personnages fictifs lors du passage de la périphérie vers le centre se manifeste dans les exemples suivants à travers l'adaptation stratégique des coutumes et des mœurs de la périphérie à la logique du centre culturel. Dans *Lina: A Portrait of a Damascene Girl*, la fille damascène dont Samar Attar brosse le portrait adopte une voix un peu plus critique concernant les coutumes arabes dans la version anglaise de son œuvre. Dans le passage qui nous intéresse ici, l'amie de Lina, l'adolescente personnage principal du roman, retourne sa tasse de café vide sur la soucoupe dans un geste qui annonce normalement un passe-temps assez répandu dans plusieurs pays arabes : la divination dans le marc de café. La scène est décrite ainsi dans la version arabe :

"هزت سميرة رأسها باستسلام، ثم قلبت فنجان قهوتها الفارغ على الصحن، فانتشر الطحل على جوانبه.

- هل تنجمين؟ سألت لينا بحيرة." (لينا، لوحة فتاة دمشقية 156)

La version anglaise de la même scène contient une phrase ajoutée, soulignée ci-dessous :

« Samira nodded her head, then flipped her empty coffee cup on the saucer; the dregs spread on it. Both girls looked down.

- Do you read the future? Asked Lina, <u>surprised that her friend would believe in such an old practice</u>. » (*Lina: A Portrait of a Damascene Girl* 88- nous soulignons)

Ce n'est que dans la version anglaise que Lina est « surprise que son amie croit dans une telle vieille pratique ». La rationalisation des actions et des pensées des personnages vis-à-vis des anciennes mœurs reflète les rapports avec chaque lectorat. Alors qu'Attar présente la cafédomancie au lecteur arabe sans jugement, elle ajoute dans la version anglaise une phrase critique qui apporte

un jugement de valeur plutôt négatif sur cette pratique. Alors que cet exemple, ainsi que les exemples suivants, dépassent la définition de la rationalisation chez Antoine Berman, dont la critique traite des traductions allographes limitées par la responsabilité de transposer le message de l'original dans son intégrité, l'autorité des autotraducteurs joue un rôle important dans l'élargissement des limites de la rationalisation. L'objectif dans ce cas de rationalisation n'est pas de donner simplement davantage d'information dans le sens d'une « thick translation[110] », mais plutôt d'une critique de la pratique ancienne, illustrée par le fait que son protagoniste principal est « surprise » que son amie éduquée croit à une telle pratique. La rationalisation dans l'autotraduction peut signifier la représentation du texte dans une perspective plus critique des pratiques traditionnelles, religieuses ou patriarcales.

Ainsi, Sinan Antoon ajoute à l'autotraduction anglaise de son œuvre une phrase qui fait valoir une perspective progressiste d'un point de vue religieux. Dans une scène où Al-Fartusi, le Sayed[111], essaye de convaincre Jawad, le jeune artiste irréligieux, de pratiquer le lavage cérémonial des cadavres, ce dernier lui répond qu'il ne peut pas pratiquer le rituel (qui comprend la citation de prières spécifiques lors du lavage) comme métier, car il n'est pas religieux. Al-Fartusi lui répond donc :

" ياأخي جثث مشمّرة بالشوارع والثلاجات. إذا تطهّرهه وتجَفّنهه طبعا الله راح يحبك ويغفر لك كل ذنوبك. بعدين، ثق، الوالد راح يفرح وترتاح روحه بالجنة." (وحدها شجرة الرمان 171)

[110] Dans sa description d'une approche pédagogique à la traduction, Kwame Anthony Appiah définit le terme « thick translation » comme «[a] translation that seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context. » (817) Alors qu'il favorise cette approche à travers l'intervention métatextuelle plutôt que textuelle, Appiah le revendique comme stratégie de représentation de la périphérie culturelle dans le centre hégémonique.

[111] Le Sayed (Sayyid dans une autre orthographe) est un membre de l'institution religieuse dans la secte shiite, équivalent de l'Imam dans l'Islam sunnite. Sous l'entrée de « Sayyid », le dictionnaire Collins cite : « a supposed descendant of Muhammad through his grandson Hussein, the second son of his daughter Fatima ».

Dans la version anglaise, Antoon ajoute une phrase qui pourrait donner lieu à controverse si elle figurait dans la version arabe, surtout qu'elle est attribuée dans le roman à un personnage qui représente l'institution religieuse :

« There are corpses scattered all over the streets and stuffed in fridges. If you purify them and shroud them, God will love you and forgive all your sins whether you pray or not. Plus, trust me, your father will be so pleased and his soul will be at rest in paradise » (*The Corpse Washer* 122- nous soulignons).

Selon le discours religieux courant, sunnite ou shiite, la phrase « peu importe si tu pries ou non (whether you pray or not) » peut instiguer une controverse dans la réception par le public arabe/musulman. Selon le discours religieux courant en Islam, la prière est un rituel central dans la foi musulmane, de sorte qu'un porte-parole de l'institution religieuse comme le personnage d'Al-Fartusi ne tolèrerait typiquement pas le fait de négliger la prière. Antoon ajoute donc une nuance progressiste à travers l'attribution d'un tel point de vue à un personnage représentatif de l'institution religieuse. Un point de vue qu'il décide de garder sous silence dans la version arabe du roman.

La rationalisation lors de la transposition du lectorat de la littérature périphérique par le lectorat de la littérature centrale se manifeste davantage dans l'adaptation subtile des points de vue patriarcaux. Dans *The Great Egyptian Novel*, Saad Elkhadem modifie la traduction d'une phrase dans le contexte d'un dialogue interne entre le narrateur de la nouvelle et l'auteur du « Grand roman égyptien (*The great egyptian novel*) ». Selon ce scenario, un maitre féodal a une liaison avec une femme qui vit dans un bidonville sur un terrain qu'il possède. La voix de la narration dans la nouvelle conseille l'auteur du grand roman égyptien sur l'écriture de la fin de ce scenario :

"إياك أن تحاول أن تخلق لها نهاية مأساوية فتقول مثلا أن ابنها جابر قد عاد فجأة من قناة السويس فصعقه ما رأى وسمع وأنه قتل حلمي بك انتقاما لشرفه المهان!" (الرواية المصرية العظمي 16)

Dans son autotraduction, Elkhadem ajoute un mot qui modifie un point de vue patriarcal dans la version arabe :

« Don't you ever try to give this story a tragic ending and say, for instance, that Jabir returned suddenly from Suez, and that he was shocked by what he saw and heard, and that he killed Helmy Bey to avenge his mother's honor » (*The Great Egyptian Novel* 18- nous soulignons).

Alors que la phrase se traduit littéralement dans la version arabe comme : « n'essaye pas de créer une fin tragique en disant, par exemple, que son fils Jabir était tout d'un coup de retour de Suez, et qu'il était choqué par ce qu'il a vu et entendu, et qu'il avait tué Helmy Bey pour venger son honneur / Don't ever try to give this story a tragic ending and say, for instance, that Jabir returned suddenly from Suez, and that he was shocked by what he saw and heard, and that he killed Helmy Bey to avenge his honor». Un degré de rationalisation est présent dans l'autotraduction du texte vers l'anglais à travers, du côté arabe, une phrase qui renforce l'idée patriarcale de placer le fardeau de l'honneur familial sur les épaules des femmes. Son fils venge ainsi son propre honneur en assassinant le maitre féodal. Dans la version anglaise, le fils tue le maitre féodal afin de « venger l'honneur de sa mère (avenge his mother's honor) » et non pas son propre honneur. Alors qu'Elkhadem s'attend à ce que lectorat arabe comprenne, selon le code patriarcal, qu'une aventure sexuelle est un attentat à l'honneur des hommes de la famille (même si cet homme n'est que le fils du personnage), il modifie ce point de vue pour que son fils « venge l'honneur de sa mère » dans une allusion au fait que cette liaison est forcée à cause de la différence de classes, alors que ce n'est pas le cas dans le contexte des évènements du roman.

Dans la même idée d'effectuer des adaptations culturelles dans le but de représenter le texte d'un point de vue rationalisé en passant de la périphérie vers le centre, Samar Attar modifie subtilement le choix de la traduction d'un mot romantique comme فارس farès (Chevalier) dans la traduction des propos de la sœur de Lina, qui la critique pour être têtue en assurant que :

" - دون شك. فهي لن تجد فارسا في سن مبكرة. " (لينا: لوحة فتاة دمشقية 8)

La phrase est autotraduite comme telle :

« - No doubt, you will not find her a suitor at an early age. » (*Lina: A Portrait of a Damascene Girl* 2- nous soulignons).

L'autotraduction anglaise de cette phrase met de l'emphase sur le fait que « trouver un prétendant » est décidé par la famille, et non pas par la jeune femme elle-même. L'équivalent à la phrase arabe se traduit comme telle : « Sans doute, elle ne trouvera pas un chevalier tôt dans la vie./ No doubt, she will not find a knight at an early age.» Alors que la version arabe montre l'idée fantasmée de trouver « un chevalier », la version anglaise met en relief l'aspect prémédité dans un mariage arrangé dans lequel c'est la famille qui choisit pour la femme : « you will not find her a suitor ». L'aspect planifié et prémédité du mariage arrangé se manifeste dans la traduction d'un mot romantisé comme « farès » (chevalier) par un mot plus neutre comme « suitor » (prétendant). Entre la traduction abstraite et directe des termes romantisés, l'atténuation de la culture patriarcale, la réforme des discours religieux rigides et l'adoption des positionnements plus critiques vis-à-vis des anciennes coutumes, les adaptations culturelles lors de l'autotraduction témoignent de

l'autorité de l'auteur-traducteur qui est conscient de sa position comme médiateur[112] entre deux cultures.

4) La rationalisation de la complexité linguistique

La discussion d'une rationalisation de la traduction/autotraduction ne veut pas toujours dire qu'une modification du contenu a eu lieu lors du passage d'une littérature vers une autre, car la rationalisation peut se manifester, en accord avec la définition de Berman, à un niveau linguistique plutôt qu'au niveau du contenu. Cela se fait à travers la linéarisation du sens obscur ou de la structure complexe de la phrase, c'est-à-dire de la standardisation des tournures et des structures non conventionnelles dans l'original. Des exemples de ce type de rationalisation sont visibles dans des échantillons de l'autotraduction des vers chez Badia Kashghari. Le format de la publication du recueil de Kashghari (bilingue, avec une page anglaise en face de chaque page arabe) crée un parallélisme visuel entre le texte et son autotraduction, qui donne l'impression d'une similarité de contenu. En général, ce parallélisme textuel impose une similarité de contenu ainsi que de format visuel lors de la traduction/autotraduction, cela peut s'expliquer par le fait que les modifications chez Kashghari n'atteignent pas le contenu des vers (ni la forme : le nombre, la longueur et le format des vers), mais touchent plutôt le niveau linguistique et structurel. Cela se voit dans la linéarisation du style des vers suivants :

أو ما نغدقه إياها
تجعيدة حرف
أو قافية

[112] Hatim et Mason définissent la médiation traductive comme « The process of incorporating into the processing of utterances and texts one's own assumptions, beliefs, etc. » (190) Pourtant, pour les autotraducteurs, la médiation dans la traduction de leur propre texte ne concerne pas des interprétations ou des suppositions, mais plutôt un changement de mentalité lors du passage d'une littérature vers une autre et donc des moyens de s'adresser à chaque lectorat.

لنعود فنلمسها

في وجه الريح حطاما وركاما

(*The Unattainable Lotus* 89)

Autotraduits en anglais comme :

Or with what we offer

Such as curly letters,

Or our melodies,

That we observe

After the storm, wrecked. (*The Unattainable Lotus* 88- nous soulignons)

Lors de la comparaison entre l'autotraduction de Kashghari et une traduction littérale des vers, la « linéarisation » de « l'arborescence » de l'obscurité textuelle est visible :

Ou ce que nous offrons généreusement (Or what we generously offer)

Une boucle de lettre (A letter's curl)

Ou une rime (Or a rhyme)

Que nous revenons pour toucher (That we return to touch)

Désordre et ruine en face du vent (Clutter and wreck in the face of the wind)

Une obscurité poétique dans les vers « Or what we generously offer / A letter's curl » est éclairée par l'ajout de l'expression « such as » dans l'autotraduction de Kashghari « Or with what we offer/ Such as curly letters» dans le deuxième vers anglais. En plus de l'ajout de « such as », Kashghari réarrange la structure plutôt poétique de « a letter's curl » en une structure plus conventionnelle (« curly letters »). Dans le troisième vers, Kashghari choisit de modifier l'aspect abstrait dans le choix du mot « rime » par le concept moins symbolique de « mélodie (melody) ». La sensualité physique de l'usage du verbe « toucher » est remplacée dans le quatrième vers par le verbe

« observer », et enfin, Kashghari linéarise la structure désordonnée dans le dernier vers « Clutter and wreck in the face of the wind », une structure qui exprime d'ailleurs le sens du « désordre » et de la « ruine » dans le contenu des vers, autotraduit par Kashghari par la structure plus linéaire « After the storm, wrecked ». Alors que le contenu des vers reste plus ou moins présent, la rationalisation traductive touche plutôt l'obscurité poétique en faveur d'une expression plus linéaire et claire. Dans un autre exemple, Kashghari renonce au symbolisme linguistique dans les vers suivants :

ماكان يلغيني
حذفوا تاء التأنيث أم في قيدها ربطوني
ينبثق حضوري من صوتي
لا من ألف "تاء نسوية" أو "نونِ"
(*The Unattainable Lotus* 47)

Sur la page parallèle, Kashghari traduit ces vers de la façon suivante :

Nothing shall destroy my omnipresence,

<u>No matter how one refers to me.</u>

My existence is proved by my voice,

<u>And not merely by gendered language.</u> (*The Unattainable Lotus* 46- nous soulignons)

Alors que les vers arabes sont spécifiques d'un point de vue linguistique, ce qui empêche leur traduction littérale, Kashghari choisit, dans son autotraduction, de linéariser l'arborescence du symbolisme linguistique de la version arabe. Voici une tentative de traduction plus transparente de la version arabe :

Je ne serais pas anéantie (I wouldn't be annihilated)

Qu'ils laissent tomber le « e » ou qu'ils m'enchainent dans ses contraintes (Whether they dropped the « she » or tied me in its chain)

Ma présence émane de ma voix (My presence emanates from my voice)

Non pas d'un millier de « e » féminins ou d'« elles » (Not from a thousand « shes » or « hers »)[113]

Dans la version arabe des vers, Kashghari emploie التاء المربوطة (*ta marbuta*) et النون (*nuun*), les marques linguistiques du féminin dans la langue arabe comme symboles de son emprisonnement social par sa fémininité. Dans la version anglaise, la poétesse fait le choix de se débarrasser du symbolisme linguistique en se contentant de donner au lectorat anglophone une idée générale du contenu symbolique. Cela se manifeste dans l'autotraduction des vers comme « No matter how one refers to me » pour refléter l'obscurité et le symbolisme d'un vers comme « Whether they dropped the « she » or tied me in its chain », ou l'autotraduction d'un vers comme « And not merely by gendered language » pour traduire « Not from a thousand « shes » or «hers» ». Dans son autotraduction, Kashghari simplifie l'arborescence symbolique de ses vers par des traductions linéarisées et des phrases auxquelles manquent l'obscurité du symbolisme de la version arabe.

Si la rationalisation traductive chez Berman ne touche que le niveau linguistique de l'œuvre traduite, l'autotraduction présente une rationalisation à plusieurs niveaux à cause du statut de l'auteur/traducteur. La linéarisation linguistique (des structures, des polysémies, et des symbolismes) n'est que la manifestation la plus subtile de la rationalisation chez les autotraducteurs. Par ailleurs, l'analyse de la tendance des auteurs du corpus à rationaliser leurs autotraductions a révélé de nombreux autres moyens de rationalisation comme le métatexte de l'œuvre chez Saad Elkhadem ou Samar Attar, le souffle académique et intellectuel chez Attar ou

[113] La traduction vers le français est ici plus proche de l'original à cause de la présence d'une marque de féminin (le « e ») en français. De même qu'en français, en arabe la marque du féminin (التاء المربوطة *Taa Marbuta*) est ajoutée à tous les adjectifs afin de les féminiser. L'autre marque du féminin dans les vers arabes (النون *Nuun* : traduit en français comme « elles ») est la marque de la conjugaison de la troisième personne de pluriel féminin. .

Sinan Antoon, la position éloignée, plus logique ou progressiste chez Attar, Elkhadem ou Antoon, et la linéarisation linguistique ou conceptuelle chez Badia Kashghari. La linéarisation comme processus est liée à l'homogénéisation de la texture linguistique de l'œuvre en vue de son passage dans une littérature centrale, car le but des deux modifications est toujours la représentation d'un texte moins complexe du point de vue linguistique et culturel, facilitant ainsi l'intégration à la littérature centrale. L'homogénéisation comme stratégie autotraductive sera le sujet de l'analyse dans la section suivante.

c. Homogénéiser les couleurs de la périphérie

Au fil de la discussion de l'homogénéisation comme tendance traductive, Berman emploie la métaphore du peignage comme processus « inhérent à la traduction » (60). D'après Boris Schloezer, « le traducteur, qu'il le veuille ou non, est obligé de donner au texte un coup de peigne » (cité dans Berman 60). À la suite de ce coup de peigne, les structures complexes peuvent être simplifiées, la nuance du registre peut être standardisée, les tournures défectueuses sont corrigées, etc. Le peignage d'un texte en préparation de sa traduction est une démarche préliminaire durant laquelle de nombreuses modifications peuvent être incluses, et à l'issue duquel s'établissent les trois médiations analysées et soulignées dans cette section : l'homogénéisation des marques d'authenticité dans l'original ; la standardisation de l'oralité et des langues vernaculaires ; et l'effacement des superpositions linguistiques. L'homogénéisation telle que définie par Berman « consiste à *unifier* sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène » (60). L'hétérogénéité des œuvres littéraires du corpus peut prendre des formes innombrables qui ne se distinguent qu'en contraste avec la décision des autotraducteurs d'homogénéiser un aspect ou un autre lors de l'autotraduction. L'analyse dans cette section se penche donc sur les modifications effectuées par les autotraducteurs sur le tissu linguistique,

terminologique et thématique de leurs œuvres lors du passage de la périphérie vers le centre littéraire.

1) L'homogénéisation des marques d'authenticité dans l'original

Dans *Le Rouge et le noir*, Stendhal décrit le roman comme « un miroir qu'on promène le long d'un chemin » (69). Bien qu'elle soit une création individuelle, toute prose littéraire reflète la culture et l'esprit de la période temporelle dans laquelle elle s'inscrit. Cela implique que l'étude d'une œuvre (même d'une traduction) sans observation de son contexte d'écriture reste toujours limitée. Le premier moyen de l'influence du contexte d'écriture sur l'œuvre littéraire est la référence aux marques de la culture courante dans sa période temporelle ; ces références donnent un caractère d'authenticité à l'œuvre littéraire, de sorte qu'elle témoigne de sa culture dans une certaine période temporelle. Lors de la traduction, c'est-à-dire du transfert de l'œuvre entre une littérature et une autre, les marques caractéristiques d'une culture constituent un défi à la traduction. Ces marques sont à l'origine de ce que le critique et l'universitaire Ashok Bery définit par « la résistance à la traduction » (181). Dans son livre *Cultural Translation and Postcolonial Poetry*, Bery marque les limites de la transposition des traces d'une culture périphérique dans une culture centrale, « These traces of difference can, but need not, be marked by that method which translation theorists such as Lawrence Venuti call 'foreignization'. » (181) Alors que l'exotisation (« *foreignization* ») s'avère l'une des stratégies de la traduction des marques culturelles, cette section est consacrée à l'examen des stratégies de la traduction de ces marques chez les autotraducteurs du corpus. Dans une médiation menée par Saad Elkhadem lors de la traduction des instructions confuses de son narrateur à l'écrivain du grand roman égyptien (*the great Egyptian novel*), Elkhadem écrit dans la version arabe de sa nouvelle :

"كان يجلس وحيدا في الشرفة الواسعة المطلة على الشارع العام وهو يحتسي كوبا من البيرة. كوبا من الجعة! لا داعي لذلك الآن! إجعلها[114] زجاجة سينالكو." (الرواية المصرية العظمى 1)

Dans cet exemple, Elkhadem traduit la référence à la culture quotidienne ainsi :

« He was sitting alone in the wide terrace that overlooks the street, drinking a glass of suds. A glass of beer. No need to go into this now! Make it a bottle of a non-alcoholic drink! » *(The Great Egyptian Novel* 1- nous soulignons)

La phrase soulignée ci-dessus est présentée par Elkhadem comme équivalente à la phrase arabe qui se traduit littéralement par : « laissons tomber ça maintenant ! Fais-en une bouteille de Sinalco / No need to go into this now! Make it a bottle of Sinalco! » Elkhadem remplace donc la marque de boissons Sinalco par la périphrase « a non- alcoholic drink ». Celle-ci s'inscrit dans un contexte où le narrateur dicte à l'auteur du grand roman égyptien la scène de l'ouverture dudit roman, dans laquelle le « héros » s'assoit à la terrasse d'un café. Le narrateur commence par proposer que le personnage boive de la bière, puis se censure en s'exclamant : « no need to go into this now! » puisque la mention d'une boisson alcoolisée dans un texte arabe est chargée d'allusion à d'autres caractéristiques, dont la classe du personnage ou les traits personnels (un personnage qui boit de la bière est un personnage non-religieux, par exemple). Le narrateur conseille donc à l'auteur d'abandonner cette référence à la boisson alcoolisée et de la remplacer par un Sinalco, une marque de soda qui passera inaperçue pour le lectorat arabe. Ainsi, l'autotraduction anglaise explique l'objectif derrière la référence au « Sinalco[115]», mais homogénéise l'authenticité d'une phrase chargée de référence à la culture quotidienne dans l'Égypte des années 1940 et 1950.

[114] Faute d'orthographe dans l'original.
[115] Une boisson d'origine allemande, populaire dans la période, non seulement en Égypte mais aussi en Europe.

Un autre exemple de la même tendance dans *The Blessed Movement* se présente dans le contexte de la critique du « mouvement béni » à travers les propos d'un personnage féminin qui raconte, dans un récit de caractère absurde, la mort de son mari sous la torture lors de son interrogatoire à la suite de son arrestation par la police :

"وذات صباح دق مرسال آخر جرس الباب وناولني إشعار[116] من نقطة الجزيرة يبلغني أن زوجي الإستاذ[117]حسني عبد الشافي قد أنتقل[118] إلى رحمة اللة[119] بعد مرض قصير مفاجئ ألم به وهو محجوزاً[120] رهن التحقيق في إحدى القضايا الخاصة بأمن الدولة، ويطلب مني أن أتوجه إلى مشرحة القصر العيني خلال ثلاثة أيام لإستلام[121] الجثة" (الحركة المباركة 19)

Une phrase traduite ainsi par l'auteur :

« One morning another messenger rang the door bell and gave me a notification from the Gizirah precinct stating that Mr.Husni 'Abd al-Shafi had gone to meet his maker after a short sudden illness, which attacked him while he was in custody regarding an investigation that dealt with national security. I was then asked to go within three days to the public morgue to take possession of the corpse » (*The Blessed Movement* 21- nous soulignons).

Tandis qu'Elkhadem laisse la référence de « the Gizirah precinct » telle quelle, il décide de se débarrasser de la référence à « The As'r Aleini morgue (la morgue d'As'r Aleini) » qui est la morgue d'un des plus grands hôpitaux et de la faculté de médecine du Caire. Le coup de peigne effectué ici par Elkhadem abandonne cette référence qui donne notamment au texte arabe sa couleur locale. Par ailleurs, cette couleur est un aspect très significatif de l'écriture satirique et

[116] Faute de syntaxe dans l'original.
[117] Faute d'orthographe dans l'original.
[118] Faute d'orthographe dans l'original.
[119] Faute d'orthographe dans l'original.
[120] Faute d'orthographe dans l'original.
[121] Faute d'orthographe dans l'original.

humoristique d'Elkhadem, qui fait une multitude de références spécifiques (à la fois géographique et historique) à la culture égyptienne.

En outre, la référence culturelle porte souvent une signification importante dans une perspective de documentation et d'archives de la période comme en témoigne l'exemple suivant dans *The Great Egyptian Novel* :

"ثم عليك أن تحكي لنا قصة أنضمام[122] عباس الدقاق إلى منظمة "حدتو" الشيوعية. نسيت أن تقول أن[123] رجاء كانت قبل أن تقابل عباس عضوة عاملة في إحدى الخلايا الشيوعية." (الرواية المصرية العظمي 2)

Ce passage est autotraduit en anglais par :

« Then you have to tell us how Abbas al-Daqqaq joined one of the underground communist organizations. You forgot to mention that before meeting Abbas, Raja' was already active in one of the communist cells » (*The Great Egyptian Novel* 2- nous soulignons).

Dans l'exemple ci-dessus, Elkhadem remplace la phrase : « puis, il faut que tu nous racontes comment Abbas al-Daqqaq a rejoint l'organisation communiste de HADITU / Then, you have to tell the story of how Abbas al-Daqqaq joined the communist organisation HADITU ». Dans l'autotraduction anglaise, Elkhadem prend la décision de généraliser la référence à l'organisation de HADITU[124], en traduisant la référence par « one of the underground communist organizations ». Il « dé-égyptianise » donc quelques références à la culture populaire au profit d'une référence générique qui facilite le passage dans le centre littéraire en simplifiant la lecture du texte anglais.

[122] Faute d'orthographe dans l'original.
[123] Erreur de syntaxe dans l'original.
[124] Abréviation de ce qui peut être traduit par le Mouvement démocratique de libération nationale (الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني "حدتو"), fondé en 1947, et dissous par Nasser en 1955.

Les références à la culture quotidienne, à l'art ou à la politique situent l'œuvre littéraire au sein de sa culture maternelle et ajoutent une dimension d'authenticité qui anime l'écriture romanesque, car ces références sont des sources de sarcasme, d'humour ou de nostalgie. Pourtant, lors du passage vers le centre littéraire, les auteurs-autotraducteurs décident d'homogénéiser une partie de ces références à travers leur généralisation, comme dans le cas des trois exemples précédents dans l'autotraduction de Saad Elkhadem, ou bien à travers une omission entière, comme dans cet exemple de *The Corpse Washer* de Sinan Antoon :

" قال إنه تأخر لأنه ضاع ولم يتمكن من العثور على الشارع بسهولة: "هاي شگد متغيرة بغداد!" قال إنه حاول أن يتصل من عمان لكن الهاتف كان ميتا. فقلت له إنه مازال ميتا ينتظر البعث. فقال لي وهو يضحك: " ماكو بعث بعد." وضحكنا. وقعت عيناه على صور أبي وأموري على الجدار، فقال لي: " البقية بحياتك عيني جودي." " (وحدها شجرة الرمان 121)

Dans le contexte du retour en Irak de l'oncle du personnage principal après des années d'exil en Allemagne[125], Antoon autotraduit :

« He said that he was late because he had gotten lost and couldn't find the house: 'Baghdad has changed so much.' He had tried to call us from Amman, but the phone was dead. He looked at the black and white photographs of Ammoury and my father and said, 'May God have mercy on their souls.' » (*The Corpse Washer* 84)

La référence politique humoristique omise dans la version anglaise joue sur le mot arabe *baa'th*, le nom du parti socialiste autoritaire qui gouvernait l'Irak de 1968 à 2003, qui signifie également résurrection ou renaissance. Le contexte se manifeste dans la référence au téléphone « mort » dans le sens d'être en panne, un usage courant en anglais ainsi qu'en arabe dialectal irakien : « Il dit

[125] Un retour permis par l'invasion américaine, qui entraina la destruction du parti Baa'th, dont le chef était Saddam Hussein.

qu'il était en retard, car il s'était perdu et ne pouvait pas trouver notre rue facilement : 'Mon dieu, comme Baghdâd a changé !'Il dit qu'il avait essayé d'appeler d'Amman mais que le téléphone était mort. Je lui dis qu'il était toujours mort, qu'il attendait la résurrection. 'Plus de Ba'ath (résurrection) !' dit-il, et nous rîmes ensemble. Son regard tomba sur les photos… / He said that he was late because he had gotten lost and couldn't find the street easily: 'My, how much Baghdad has changed !' He said that he tried to call from Amman but the phone was dead. I told him it was still dead, awaiting resurrection. 'no more Ba'ath (resurrection) ! He said, and we both laughed. His eyes fell on the pictures... » Évidemment, la traduction d'une telle blague exige une solution pour clarifier l'ambiguïté linguistique, que ce se soit une note de bas de page, une explication entre parenthèses ou une clarification textuelle. Alors que les options d'un traducteur allographe sont limitées, l'autotraducteur possède une marge de manœuvre plus large lorsqu'il s'agit de tels défis de traduction. Pourtant, la solution adoptée ici consiste à omettre la référence tout entière.

L'omission des couleurs locales et ainsi de l'authenticité romanesque se manifeste également dans l'autotraduction de Samar Attar qui s'adresse au lectorat arabe en premier lieu dans le but de tenir un miroir en face de lui pour lui montrer son reflet. Ainsi, quelques passages de la version arabe se présentent comme une réminiscence nostalgique d'une enfance vécue collectivement par ses compatriotes, à travers laquelle Attar fait de nombreuses références aux éléments de la culture populaire. Elle écrit ainsi :

"وتذكرت أنه كان أيضا في الساحة قبل الحريق فرن آخر يختص بالخبز المرقّد." (البيت في ساحة عرنوس 38)

Ce qu'elle traduit en anglais par :

« I also remembered that in the square, before the fire, there was another baker specializing in other kinds of bread. » (*The House on Arnus Square* 26- nous soulignons)

Dans la version arabe, Attar se rappelle (à travers la voix de sa narratrice) une autre boulangerie qui « se spécialise dans le pain de *Muraqqad* / specializing in *Muraqqad* bread » ; un pain typiquement syrien, connu sous d'autres noms dans les différentes parties du monde arabe. Dans la version anglaise, Attar fait le choix de remplacer le type spécifique par la généralisation « specializing in other kinds of bread/ spécialisée dans d'autres types de pain ». Dans le même contexte, Attar décide d'omettre les références aux plats syriens typiques comme dans l'exemple suivant :

"وعندما كنا نريد أن نطبخ أكلة باللبن مثل الكبة اللبنية أو "شيخ المحشي" كانت فطوم تتحدث بصوت خافت مع الحلاب وتقول له: "الله يرضى عليك، ستي بدها تطبخ بكرة كبة لبنية. عندك لبن ظريف؟ بدنا كيلوين" " (البيت في ساحة عرنوس 51)

Cette phrase est autotraduite par :

« When we wanted to cook <u>something with yogurt</u>, she would speak softly to the milkman, saying: 'God bless you. My mistress wants to cook *kubba* with yogurt tomorrow. Have you got a good one? We need two litres.' » (*The House on Arnus Square* 38- nous soulignons)

Tandis qu'Attar s'arrête à « something with yogurt/ quelque chose avec du yaourt », dans la version anglaise, elle fait référence à deux plats syriens dont la base est une sauce de yaourt cuit : « et lorsqu'on voulait cuisiner un plat au yaourt comme le *Kubba labaneyé* ou le *Sheikh almahshi*, Fattum parlait doucement avec…/ and when we wanted to cook a dish with yogurt, like the *Kubba labanyeh* or *Sheikh Almahshi*, Fattum would talk softly… » L'omission des deux plats par Attar suppose que le lecteur anglophone ne s'intéresserait pas aux détails de la cuisine syrienne. Ainsi, l'homogénéisation du caractère local résulte en l'atténuation des couleurs de l'original en passant de la littérature périphérique vers la littérature centrale. Cette atténuation touche même les effets

sonores de la translitération d'un nom de plat comme *Kubba* dans une orthographe anglaise plutôt standard que mimant la prononciation dialectale damascène du mot « *Kebbeh* ».

2) L'homogénéisation par la standardisation de l'oralité et des langages vernaculaires

Au-delà des références culturelles, l'homogénéisation touche plusieurs aspects qui forment l'identité du texte traduit/autotraduit. Comme thème général, Berman précise que l'homogénéisation « regroupe la majeure partie des tendances du système de déformation » (60). Parmi les aspects homogénéisés du texte autotraduit, la texture linguistique et structurelle de l'original ; l'atténuation ainsi que l'omission des couleurs locales touchent les références culturelles ainsi que les références linguistiques. La tendance à homogénéiser les registres locaux de langue est soulignée par Berman dans la tendance qu'il nomme « la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires » (63). Par la destruction des réseaux langagiers vernaculaires, Berman désigne l'homogénéisation du registre familier et vernaculaire par sa traduction dans un registre plus soutenu ou standardisé, ou sa traduction par un dialecte local dans la langue d'arrivée. Tandis que la dernière tendance ne se présente pas comme une stratégie remarquable chez les autotraducteurs de périphérie-centre, la destruction des réseaux langagiers vernaculaires en les traduisant par un registre standard constitue une médiation fréquente dans l'autotraduction vers le centre littéraire.

Au fil de sa discussion de la traduction des langages vernaculaires comme l'un des plus grands défis de la traduction, Berman signale que « la prose peut se donner comme but explicite la reprise de l'oralité vernaculaire. C'est le cas, au XXe siècle, d'une bonne partie des littératures latino-américaine, italienne et même nord-américaine. » (64) Il souligne ainsi la centralité du vernaculaire comme registre dans de nombreuses œuvres contemporaines de sorte que l'emploi de ce registre devient l'un des projets principaux de l'écriture. Cela se voit clairement chez des auteurs comme

Saad Elkhadem ou Sinan Antoon, qui emploient des registres différents pour une variété de fonctions qui seront discutées dans les exemples qui suivent.

L'absurdité et l'humour noir dans le style d'Elkhadem exigent un registre d'écriture coloré, cru et hyperréaliste, qui manœuvre entre le registre d'écriture standard en arabe et, à l'occasion, un registre familier ou même soutenu (dans un contexte satirique). La pluralité des registres en arabe et leur standardisation en anglais est d'ailleurs l'un des indices que l'arabe se pose comme la première version alors que la version anglaise est un texte traduit[126] malgré la publication simultanée des deux nouvelles *The Blessed Movement* et *An Egyptian Satire about a Condemned Building* (les deux autres publiées en arabe avant leur publication bilingue). L'homogénéisation du langage vernaculaire se manifeste par des phrases qui commencent subtilement par l'omission des termes familiers, comme dans cet exemple tiré de *The Great Egyptian Novel* :

"وبعد غيبة سنوات رجعت أنت إلى المطرية وأرض النعام في اليوم المحدد لحفل الزفاف. ودهشت للتغيرات التي طرأت على "الحتة" وأهلها" (الرواية المصرية العظمى 5)

Ce passage est autotraduit en anglais par:

« On the day set for the wedding you returned to al-Mataryiyyah and al-Na'am Ground after so many years, and you were astonished <u>by the changes that had taken place in the meantime.</u> »
(*The Great Egyptian Novel* 5- nous soulignons)

[126] L'article *Reading In Translation* par David Damrosch, ainsi que *How to Read a Translation* par Lawrence Venuti, discutent les caractéristiques d'un texte littéraire traduit. Parmi un grand éventail d'approches, les deux critiques et universitaires signalent que la traduction peut « *involve interpretive decisions* » (Damrosch 87) au niveau linguistique ainsi que culturel. Ces décisions peuvent se manifester dans la critique de plusieurs traductions de *Les Frères Karamazov* qui ont « *revised, 'corrected', or smoothed over the Russian writer's idiosyncratic prose* » (Pevear- citée dans Venuti 'How to Read' n.p.).

Dans la partie soulignée de cette phrase, Elkhadem omet le terme familier qui peut se traduire par « la *zone*/ the hood » de la version anglaise. La phrase originale en arabe se traduit donc littéralement par : « et tu étais étonné par les changements dans « la *zone* » et de ses habitants/ and you were astonished by the changes that took place in « the hood » and its people ». Dans la version anglaise, Elkhadem fait le choix de standardiser la couleur ajoutée par la nuance linguistique par une phrase homogène : « *the changes that had taken place in the meantime* ».

Dans d'autres exemples, Elkhadem effectue des médiations intéressantes afin de traduire l'oralité des chants familiers dans les protestations. Dans *A Condemned Building*, Elkhadem autotraduit les chants des protestations contre Nasser :

" سيارات النقل تحمل عمال المصانع الحربية وهم يهللون ويهتفون بكل عبث واستهتار. شيء[127] مثل: "كوسّجبن ناصر! كوسّجين ناصر!" أو: "مصر وكوبا، مصر يامنكوبة!" أو: "ناصر، تيتو! اللي في إيده في تيتو!" أو: "أحّ أحّ، لا تتنحى!" " (عمارة آيلة للسقوط 2)

Tout en conservant l'oralité, ainsi que le caractère profane dans la langue vernaculaire, ces chants sont traduits en anglais par :

« Trucks arrive carrying those who work at the military factories. Laughing scornfully, they cheer and shout, something similar to this: 'Kosygin..Nasser! We all curse Nasser' Or: 'Egypt and Cuba! Down the tuba!' Or: 'Nasser..Tito! Dirt and shitto!' Or: 'Nasser got us in this shit! Nasser wants now to quit!' » (*A condemned Building* 3).

Ici, Elkhadem se penche, dans sa traduction, sur la conservation de trois aspects de l'original, dont la rime des chants, le registre vernaculaire et le thème général des chants (les partenariats avec des chefs ou des pays communistes comme Kosygin, Tito ou Cuba, ou la démission de Nasser à la

[127] Faute de grammaire dans l'original.

suite de l'échec de 1967). Elkhadem renonce ainsi à l'équivalence littérale dans le but de conserver ces trois aspects d'un chant de protestation des ouvriers. Cependant, l'autotraduction des œuvres d'Elkhadem ne donne la priorité à la conservation du registre vernaculaire que dans des cas limités, car la majorité des traductions du vernaculaire favorisent l'homogénéisation de ce registre dans un registre standard en anglais ou bien l'omission complète des phrases en langue vernaculaire. Cela se manifeste davantage dans l'autotraduction du fil de pensée de l'Ulysse égyptien sur son lit d'hôpital à cause d'une tumeur imaginée :

"لا تنس أن ترسل في عيد الميلاد طردا من الهدايا والملابس إلى ابنته في ميونيخ. هذا إذا ما بقيت على قيد الحياة حتى ذلك الوقت. ستبقى بإذن الله. عمر الشقي بقي! لو استمع الأطباء إلى ما تقول وأزالوا الورم من رأسك، لراح الألم وأسبابه" (من رحلات أوديسيوس المصري 36)

Ce qui est traduit en anglais par :

« Don't forget next Christmas to send a package of toys and clothes to his daughter in Munich. If you are still alive at that time. If the doctors would listen to you and remove this malignant tumor from your head, then the pain and its cause would disappear » (*From the Travels of the Egyptian Odysseus* 41- nous soulignons).

Dans son autotraduction, Elkhadem fait le choix d'omettre deux phrases : la première est une expression idiomatique arabe à caractère religieux, l'autre est un proverbe dans la langue vernaculaire égyptien. On pourrait traduire littéralement la partie soulignée dans l'original arabe par : « Supposons que tu resterais vivant jusque-là. Tu le seras, si Dieu le permet. Les maudits vivent longtemps ! Si les médecins t'écoutaient.. / Supposing you would still be alive by then. You will be, by permission of God. The wretched live long! If the doctors would listen… » Dans cette phrase, l'homogénéisation touche non seulement le registre vernaculaire dans le proverbe égyptien

« les misérables vivent longtemps », mais aussi l'expression religieuse « si Dieu le permet ». D'ailleurs, l'usage de ce type d'expressions religieuses est très caractéristique de l'usage courant de la langue arabe, même lorsque les individus ne sont pas religieux. Elkhadem fait donc le choix de traduire le passage sans refléter ce niveau de discours dans la version de la langue centrale.

Dans d'autres exemples, Elkhadem traduit un flux de conscience en langue vernaculaire, mais en censurant la profanité des expressions racistes, comme nous le constatons dans l'autotraduction des pensées d'un chômeur dans la trentaine, enragé par sa situation et celle des membres de sa famille. Dans ses pensées éparpillées, le personnage se rappelle la situation de sa sœur :

"وكانت رئيستها وليّة سودة تخينة عاملة زي السجانة المجنونة، قال ولابسة طرحة بيضة تغطي بيها شعرها الأكرت اللي عامل زي راس العبد كي لا يفتن الرجال أو يثير حسد النساء!" (عمارة آيلة للسقوط 14)

Ce passage est traduit en anglais par:

« And her supervisor was a fat black woman who looked like a mad jailer! And the woman used to cover her frizzy hair, which resembled a circular brush, with a white scarf to save men from temptation, and to prevent women from envying her! » (*A Condemned Building* 16, nous soulignons)

Écrire dans un registre vernaculaire exige la transmission des éléments profanes qui s'y manifestent quelquefois, surtout afin de communiquer une violence physique ou morale. Dans cet exemple, le personnage fait une insinuation raciste à travers l'usage d'un terme familier dans le dialecte égyptien de l'époque (le terme est maintenant vieilli). On pourrait traduire littéralement la version arabe de la façon suivante : « Et sa superviseure était une vieille grosse sorcière qui ressemblait à une geôlière folle, elle portait même un foulard blanc qui couvre ses cheveux frisés qui ressemblent à une « tête de nègre », à Dieu ne plaise qu'elle séduise les hommes, ou qu'elle

provoque la jalousie des femmes avec ses cheveux / And her supervisor was a fat old hag who looked like a mad jailer ! She even wore a white scarf to cover her frizzy hair, which looked like a "nigger's head", God forbid men shall be seduced by it, or women shall be envious of it ». Plusieurs points méritent d'être signalés dans l'autotraduction de cette phrase, dont le premier est la traduction du registre familier dans l'usage du mot « وليّة / *welei'a* » dans le dialecte égyptien. Ce mot qui, s'il était traduit simplement par « woman/femme », ne donnerait pas son sens entier. Contrairement au mot « *sitt* سِت » dans le dialecte égyptien (qui se traduit directement par « femme »), le mot « *welei'a* » implique un mépris sur la base de l'âge. Cela explique le choix de traduire le mot *welei'a* par « old hag- vieille sorcière » dans la traduction proposée.

Le deuxième point est la phrase autotraduite par « … her frizzy hair, which resembled a circular brush ». Au lieu du terme « circular brush/ brosse ronde », Elkhadem emploie dans la version arabe une expression égyptienne familière qui désigne la coupe afro par « la tête d'esclave ». Évidemment, ce terme vieilli porte une nuance raciste, dont la présence dans son contexte littéraire est expliquée par le niveau d'éducation du personnage ainsi que par son état psychique. Or, Elkhadem choisit de standardiser la dimension profane dans l'usage d'une comparaison raciste par l'expression standard « circular brush ». Ce choix ne peut pas s'expliquer pour des raisons de clarté, car dans l'année de la publication de la nouvelle (1996), le terme « tête de nègre » n'était plus en usage dans le dialecte égyptien, et n'était donc pas compréhensible par une partie du lectorat égyptien, voire même arabe.

Le troisième point est le passage soudain, dans la version arabe, du registre familier et vulgaire dans l'expression « la tête de nègre », vers un registre classique à caractère religieux dans la phrase qui suit. Cette transformation soudaine du registre sert à mettre en relief l'ironie dans l'emploi d'un registre soutenu typiquement religieux qui est souvent employé par Elkhadem d'une manière

satirique. La nuance du registre est atténuée dans l'autotraduction anglaise: « And the woman used to cover her frizzy hair, which resembled a circular brush, with a white scarf to save men from temptation, and to prevent women from envying her! » Alors que l'esprit satirique se manifeste dans l'autotraduction, l'écart entre les deux registres des deux phrases soulignées n'est pas distingué. Cela explique le choix de mettre en relief l'aspect religieux dans la traduction proposée : « elle portait même un foulard blanc qui couvrait ses cheveux frisés qui ressemblaient à une « tête de nègre », à Dieu ne plaise qu'elle séduise les hommes (avec ses cheveux)/ She even wore a white scarf to cover her frizzy hair, which looked like a "nigger's head", God forbid men shall be seduced by it ». L'emploi de la vulgarité du registre familier, du dialecte égyptien, de l'arabe standard moderne et de l'arabe soutenu du discours religieux crée ce que Berman décrit comme « superpositions des langues ». Selon Berman « les superpositions de langues sont de deux sortes : des dialectes coexistent avec une koinê, plusieurs koinai coexistent. » (66) L'atténuation de la nuance linguistique entre les dialectes-koinês ou les différentes koinês lors de l'autotraduction reflète une image homogénéisée d'un original coloré.

Sans doute, l'un des défis les plus importants de la traduction de la littérature arabe moderne est la coexistence de deux (trois selon quelques références linguistiques) variations linguistiques au sein d'une même langue[128] : la plus soutenue est l'arabe classique, coranique, et parfois littéraire, vu comme l'origine de l'arabe moderne (angl. *Modern Standard Arabic*, MSA), et l'autre est l'arabe dialectal, abstraction désignant les différents dialectes. Alors que la différence entre l'arabe classique et l'arabe moderne est une variation de registre, le clivage entre ces deux registres et l'arabe dialectal ne peut être décrit ni simplement comme une variation de registre, ni comme deux

[128] Dans une analyse de la traduction anglaise de différents dialectes arabes dans le roman *Innahā Landan ya 'azīzī* (traduit par *Only in London*) par Hanan Al-Shaykh, Dima Ayoub souligne le défi de la traduction des dialectes arabes dans ce roman où : « the continuum of Arabics is muted » (32) par la traduction dans une langue anglaise standard.

langues distinctes, cet état de « branchement » linguistique est décrit par les linguistes dans le terme « diglossie » (Al Suwaiyan 230). La distinction entre l'arabe classique/moderne et l'arabe dialectal prend place au niveau phonétique, syntaxique et lexical. Outre les aspects linguistiques, l'écart entre la langue écrite et la langue vernaculaire distingue ce qui est intellectuel de ce qui est populaire.

Alors que l'arabe classique et l'arabe moderne sont partagés partout dans le monde arabe (avec quelques variations entre les différentes régions[129]), chaque pays/région arabe possède son propre dialecte. Quelques dialectes occupent une position culturelle centrale, alors que d'autres sont plutôt périphériques, cela est due à la centralité de la culture populaire d'un pays arabe par rapport à un autre. Le dialecte égyptien, employé dans l'écriture d'Elkhadem, est, à titre d'exemple, un dialecte central par rapport au dialecte irakien employé par Sinan Antoon. Autrement dit, tandis qu'Elkhadem passe du registre de l'écriture (moderne ou classique) à la variation dialectale égyptienne, un lecteur arabe suivra assez facilement même s'il n'utilise pas le dialecte égyptien dans sa vie quotidienne car le lecteur arabophone s'est habitué à écouter ce dialecte dans les médias populaires (chansons, feuilletons, films …etc.). Nous ne pouvons pas en dire autant de l'écriture de Sinan Antoon, qui compose l'entièreté de ses dialogues en dialecte irakien, un dialecte assez périphérique en comparaison avec l'égyptien. Sur la quatrième de couverture de *Wahda'ha Shajarat Alrumman* (*Seul le grenadier*), le critique et romancier irakien Ali Alshouk écrit :

> La langue du roman, combine la langue de l'intellectuel et la langue du peuple. Une belle combinaison, malgré la présence de termes vulgaires qui semblent assez beaux

[129] En dépit de l'impression générale que l'usage de l'arabe standard (MSA) est le même dans les quatre coins du monde arabe, une variation terminologique et structurelle est notable dans le registre de l'écriture et des médias. La recherche de Dilworth Parkinson se penche sur l'examen de ces variations. Dans son article écrit en collaboration avec Zeinab Ibrahim « Testing Lexical difference in Regional Standard Arabics » (1999), et son chapitre « Communities Of Use In Arabic Newspaper Language: The Meaning Of The Country Effect » dans le livre *Arabic and the Media* (2010), Parkinson examine un large corpus d'échantillons des médias écrits en arabe standard et identifie les différences dans l'usage du registre standard entre les différentes régions arabes.

> entre les lignes du roman. Tu te trouves chez toi quand tu lis ce roman. Et tu sens que son auteur est un intellectuel de premier rang. Mais je ne veux pas ignorer la « culture » populaire du protagoniste principal. La connaissance des mœurs et de la langue des protagonistes chez Sinan fournit un niveau d'authenticité très élevé. À mon avis, les dialogues très denses du roman étaient très beaux dans le dialecte familier[130]. (*Wahdaha Shajarat Alrumman*- quatrième de couverture)

La majorité des romanciers arabes rédigent leurs dialogues dans une langue standardisée moderne, alors que d'autres ont recours à une langue semi-vernaculaire. C'est la raison pour laquelle beaucoup de romans arabes emploient le discours rapporté indirect pour éviter l'artificialité de l'écriture des dialogues dans la variation écrite, étrangère à la langue vernaculaire. Cependant, et comme cité précédemment d'après Berman, l'emploi du dialecte peut être un sujet réellement central dans l'écriture du roman. Ainsi, les romans d'Antoon se donnent comme but explicite la reprise de l'oralité du dialecte irakien. Alors que la narration se fait dans un registre d'écriture moderne, les dialogues sont écrits dans un langage vernaculaire irakien authentique. Afin de refléter tous les aspects phonétiques du dialecte irakien, Antoon emprunte des lettres de l'alphabet perse pour traduire des sons qui n'existent pas dans l'arabe écrit, comme la lettre گ (pron. [g]), ou la lettre چ (prononcée comme le « ch » anglais). Bien entendu, la diglossie de la langue arabe sera toujours l'une des pertes de la traduction, que ce soit vers l'anglais ou vers le français, car cette variation linguistique ne trouve pas son équivalent dans ces deux langues. Cependant, l'équivalent de l'oralité de cette variété linguistique peut se montrer à travers le choix du registre approprié. Selon Berman,

> Il existe une manière de conserver les vernaculaires en les *exotisant*. L'exotisation prend deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on *isole*

[130] Ma traduction de :
"لغة الرواية، تزاوج بين لغة المثقف ولغة أبناء الشعب. وهو تزاوج جميل حتى في المفردات الفاحشة، التي تبدو جميلة في نص الرواية. أنت تجد نفسك بين أهلك حين تقرأ الرواية. وتحس أيضا أن كاتبها مثقف من طراز رفيع. لكنني لا أريد أنسى "ثقافة" البطل الشعبية في الصميم... إن إلمام سنان بسلوك ولغة أبطال روايته الشعبيين أضفى صدقية عالية على روايته. وأنا أرى أن حوار الرواية، الذي جاء مكثفا، كان جميلا جدا بلغته الشعبية."

> ce qui, dans l'originale ne l'est pas. Ensuite – plus insidieusement – on « en rajoute » pour « faire plus vrai » en soulignant le vernaculaire à partir d'une image stéréotypée de celui-ci. C'est la traduction sur-arabisante des *Milles et Une Nuit* par Mardrus. (64)

Lors du passage de l'œuvre originale (qui se présente comme un mélange du niveau écrit de l'arabe moderne et de la variation vernaculaire irakienne) vers la traduction dans la langue centrale, Antoon effectue des médiations traductives dont nous examinerons quelques exemples. Lorsque le protagoniste principal (Jawad) exprime son ennui à observer son père et son frère, pendant les vacances d'été, alors qu'ils pratiquent le métier du lavage des cadavres, son frère se moque de lui dans sa réponse :

"خومو هذا لعب؟" (وحدها شجرة الرمان 40)

Cette phrase est traduite dans *The Corpse Washer* par :

« This is not a game. » (27)

La réponse est écrite en vernaculaire irakien et possède une tonalité ironique dans la version arabe. La tournure syntaxique interrogative dans la phrase ajoute une couleur orale qui peut être rendue par : « Tu penses qu'on plaisante ? / you think this is a joke? » Or, la phrase arabe commence avec un tic de langage vernaculaire, mais aussi très familier, une suggestion d'une traduction plus proche de l'original sera : « Eh ben tu penses qu'on se plaisante ? / So you think we're kidding here? » Ajouter un autre niveau d'oralité ici sert à rendre la tournure interrogative dans l'original, ainsi qu'à équilibrer l'oralité de l'emploi d'un tic de langage dans l'original par l'emploi des tics oraux dans la traduction. Une comparaison de la traduction proposée avec l'autotraduction ci-dessus permet de voir le contraste entre le style homogénéisé dans l'autotraduction de sorte que le registre vernaculaire du dialogue ne se distingue pas du registre écrit de la narration. Cela se voit dans un autre exemple dans le contexte d'une discussion dans la famille de Jawad après avoir

écouté les nouvelles de l'invasion américaine de l'Irak. La mère demande au père s'ils comptent rester à Baghdâd ou se réfugier quelque part, ce à quoi le père répond :

" فأجابها: "أي لعد وين نروح؟ إذا الله يريد ياخذ أمانته ياخذهه هنا. هاي مو أول حرب، بس إنشالله آخر وحدة. كافي عاد زهَگنه"

سألتني أنا أيضا أكثر من مرة وكأنني أعرف الجواب: " شلون جودي؟ شراح نسوي؟ " "

(وحدها شجرة الرمان 91)

Le dialogue est autotraduit en anglais de la façon suivante :

« He said: "where else would we go? If God wants to end our lives, he will do so here. This is not the first war, but I sure hope it will be the last one. Enough."

She asked me more than once, as if I had the answer, "what are we going to do, Jawad?" » (*The Corpse Washer* 61- nous soulignons)

Le contraste entre le choix du registre de la traduction et celui du texte original met en relief la standardisation dans le style de la traduction d'un dialecte assez animé qui peut se traduire par : « Il a répondu : 'À quel autre endroit peut-on aller ? Si Dieu voulait reprendre la vie qu'il nous a prêtée, qu'il la reprenne ici. C'est pas la première guerre, mais j'espère bien que ce sera la dernière. Ça y est, on en a ras le bol !' / He answered : 'Where else would we go ? If God wants to take back the life he lent us, let it be here. It's not the first war, but I sure hope it's the last. That's it, we're fed up!' » Dans le processus du « coup de peigne », Antoon homogénéise la traduction d'une phrase comme « If God wants to take back the life he lent us, let it be here » par : « If God wants to end our lives, he will do so here » en transposant l'expression arabe courante par l'expression générique « end our lives ». Or, l'expression « if God wants to take back the life he lent us » se

base sur la perception islamique de la vie et du corps comme un don que l'être humain ne possède pas, et qu'il doit rendre à son créateur au moment du décès. La standardisation du vernaculaire se voit clairement dans l'autotraduction de l'expression de l'ennui et de la dépression dans la phrase : « كافي عاد زهَگنه » par : « enough/ ça suffit », une traduction qui ne suffit pas comme reflet de la phrase originale, qui contient deux parties, dont « كافي » veut dire « ça y est/ that's it », « عاد» est un tic du langage dans le vernaculaire irakien, et «زهَگنه » veut dire « on en a marre/ on en a ras le bol ». Dans la deuxième partie de la phrase: « She asked me more than once, as if I had the answer, "what are we going to do, Jawad?" », les propos de la mère peuvent être comparés avec l'original dans le vernaculaire irakien : « شلون جودي؟ شراح نسوي؟ », qui peut d'ailleurs être traduit par : « Alors Joudi ? Qu'est-ce qu'on va faire ? / What Joudi? What are we to do? » Dans son autotraduction, Antoon homogénéise l'hésitation du caractère oral dans la répétition de la question, ainsi que le surnom affectueux « Joudi » utilisé par la mère pour appeler le personnage de « Jawad » tout au long du roman. Ainsi, bien que le dialecte irakien ne soit pas traduisible comme variété linguistique, Antoon manifeste une tendance évidente à homogénéiser la nuance dans l'oralité des dialogues lors de la traduction vers la langue centrale.

Même si Samar Attar n'emploie pas le dialecte syrien comme langue des dialogues de la même manière que Sinan Antoon, elle glisse, de temps à autre, des expressions vernaculaires dans ses dialogues. Cela se manifeste dans quelques exemples de *Lina*, mais devient une tendance encore plus claire dans *The House on Arnus Square*, surtout quand les propos sont prononcés par un personnage non-éduqué, comme la bonne (Fatima/Fattum : personnage dans les deux romans), Bahia (la sœur non-éduquée de Lina, aussi la sœur de la narratrice dans *The House on Arnus Square*) ou des ouvriers comme le forgeron ou le tailleur, etc. Cette réconciliation avec le

vernaculaire syrien et la confiance de l'intégrer davantage dans le texte standard de *The House on Arnus Square* se manifeste dans les avis qu'Attar exprime entre les lignes du roman :

> […] it also reminded me of the Damascene dialect, that living language rarely studied by scholars, and never recorded by the compilers of dictionaries, because they looked on it with contempt and were afraid that it might compete with the classical language and take its place and create disunity among the Arabs. No one thought that the dialect might enrich the classical. But we use the dialect every single day. We speak it, we love, or hate in it. (*The House on Arnus Square* 143)

Alors qu'elle exprime sa valorisation de la variation vernaculaire, Attar choisit de standardiser ce registre et ses expressions lors de la traduction vers l'anglais. Quand Lina propose d'apprendre à lire et à écrire à la bonne, Fatima, celle-ci lui répond :

"وتجرأت لينا ذات مرة، وعرضت على فاطمة أن تعلمها الكتابة والقراءة، لكن الخادمة ضحكت بصوت عال ثم قالت:

- عند الكبرة جبة حمرة؟ " (لينا: لوحة فتاة دمشقية 105)

Traduit en anglais par :

« Once Lina dared to offer to teach Fatima how to read and write, but the servant laughed loudly and said:

- <u>What? At my age?</u> » (*Lina: A Portrait of a Damascene Girl* 59, nous soulignons)

Bien qu'Attar traduise l'oralité de la réponse à travers la répétition de la question, elle évite de traduire le sens des propos du personnage, qui cite un proverbe dans le dialecte syrien qui peut se traduire par : « À la vieillesse, elle porte une robe rouge ? / At old age, she wore a red dress? » Alors que le lecteur anglophone ne connait peut-être pas le proverbe dans le dialecte syrien, l'association de la robe rouge avec la jeunesse et l'ironie de s'habiller en rouge après la vieillesse est une idée accessible. Cependant, Attar fait le choix d'employer un proverbe en vernaculaire syrien dans la version arabe, tout en laissant le lecteur arabe (non-syrien) discerner la référence

derrière le proverbe, mais décide de faciliter la lecture du lecteur anglophone en se débarrassant de la référence culturelle du proverbe tout en laissant son sens dans l'autotraduction par : « What? At my age? »

Dans *The House on Arnus Square*, Attar semble plus à l'aise, en ce qui concerne l'emploi de langage vernaculaire que dans *Lina*. Dans une scène dans laquelle Fatima, la bonne, nettoie le cadre en cuivre qui porte le nom et la photo du père de la narratrice en le frottant avec du citron pour le polir, la narratrice lui demande pourquoi elle le fait en dépit de la pollution et de la poussière qui les entoure. Fatima (Fattum) répond alors :

" إيه. إضرب أنا. أقل من اسمه؟ ماعاد حدا ذكره" (البيت في ساحة عرنوس 26)

Ce qui est traduit en anglais par :

« 'Ah, at least his name. No one remembers him anymore' » (*The House on Arnus Square* 16).

Comme dans l'exemple précédent, Attar conserve partiellement l'oralité dans une phrase écrite en vernaculaire syrien ; or, elle omet la traduction d'une formule très caractéristique de l'expression dialectale syrienne. Dans sa version arabe, la phrase peut se traduire par : « Ah, comme j'suis conne ! Au moins son nom. Personne ne s'en souvient plus ! / Ah, what an idiot I am ! At least his name. No one remembers him anymore ! » Ici, Attar choisit d'exclure la phrase « comme j'suis conne ! » de la traduction. Cette phrase caractéristique du dialecte syrien, selon lequel l'interlocuteur bat sa coulpe pour exprimer l'affection vive pour quelqu'un d'autre. Le choix de l'expression « j'suis conne » dans la traduction proposée n'est pas une traduction littérale, car le verbe « إضرب » employé dans la phrase arabe partage la racine du verbe « ضرب » et donc peut être traduit littéralement par « que je sois frappée/ may I be beaten ». Or, le verbe « إضرب » dans sa forme spécifique est employé strictement dans le dialecte syrien (levantin) dans le but d'exprimer

une forme malédiction. L'inclusion de l'expression dans la traduction renforce la transmission de la couleur locale présente dans la version arabe. Pourtant, dans sa réécriture, Attar fait le choix d'omettre l'expression.

Dans un autre exemple, le personnage de Lina se moque de la prononciation orale de l'une des visiteuses de sa mère : la mère d'un prétendant qui voulait demander la main de sa sœur Rima en mariage. Lina raconte la scène dans la version arabe dans les termes suivants :

"(...) وسمعتها تقول: "ابني عائد من باريز. تكتوراه في الحقوق". خنقت ضحكتي, وزويت مابين حاجبي حتى أشعر المرأة بأنني مهتمة بما تقول." (لينا: لوحة فتاة دمشقية 98)

Attar se traduit en anglais par :

«[…] and I heard her say: 'My son is coming from Paris. Has a doctorate in law.' I stifled my laughter, knit my eyebrows in order to make the woman feel I was interested in what she was saying. » (*Lina: A Portrait of a Damascene Girl* 55)

Dans la version anglaise, les raisons pour lesquelles Lina dit « I stifled my laughter, knit my eyebrows in order to make the woman feel I was interested in what she was saying » ne sont pas très claires. Par ailleurs, Lina rit, dans la version arabe, à cause de la prononciation de la visiteuse, qui dit, dans la version arabe : « Mon fils vient de Bareez (Paris). Un tocteur (docteur) en droit/ My son is coming from Bareez, a toctorate in law. » Le personnage de Lina se moque donc de la manière de prononcer le nom de la ville ou du diplôme dans les milieux non éduqués. Elle décide d'homogénéiser cet aspect d'oralité lors de la traduction vers la langue anglaise en le réécrivant dans une langue standard.

Les trois auteurs/autotraducteurs de prose, Elkhadem, Attar et Antoon emploient ainsi les dialectes vernaculaires de manières différentes. Alors que Saad Elkhadem base son écriture sur les

monologues et les flux de conscience, il manifeste une fluidité en passant entre les différents variétés/registres linguistiques en arabe. Quant à Sinan Antoon, il désigne une variété linguistique pour chaque fonction de son écriture ; alors que la narration se fait en arabe moderne, les dialogues se déroulent dans la variété authentique du vernaculaire irakien. Avec Samar Attar, l'arabe moderne est la langue de la majorité de la narration et des dialogues. Pourtant, elle ajoute des expressions du vernaculaire syrien surtout au cours des dialogues avec/entre des personnages des milieux non-éduqués.

3) L'homogénéisation par l'effacement des superpositions linguistiques

Au fil de la discussion du choix de la variété linguistique lors de l'écriture littéraire en arabe, la poésie se distingue de la prose, car le choix linguistique en est plus spécifique. Autrement dit, la poésie en arabe standard/classique constitue un genre différent de la poésie en langue vernaculaire (appelée plutôt شعر نبطي nabat'i , شعر ملحون\حساني malh'oun/h'assani, همبته\مسدار hambata/messdar, ou زجل zajal selon la région géographique du monde arabe) (Al Sowayan 85). Alors que la poésie en arabe vernaculaire jouit d'une grande popularité, elle est encore considérée comme appartenant à la culture populaire plutôt que littéraire (Al Sowayan 9)[131]. Par ailleurs, les poètes de l'arabe moderne/classique produisent la forme la plus éminente et respectée d'écriture dans la littérature arabe. Cela explique les raisons pour lesquelles la prose permet l'usage limité d'une forme de dialecte, alors que la poésie ne le permet pas. La poésie de Badia Kashghari s'écrit

[131] Dans son étude *Alshi'r al nabati : dha'eikat al sha'b wa s'ultat al nas'* (*La poésie Nabat'i : le gout du public et l'autorité du texte*) Saad Al Sowayan affirme que :
« La plupart des arabes éduqués envisagent la culture populaire avec beaucoup de mépris, de répugnance, de méfiance et d'incertitude […] partant de cette perception répandue, les arabes éduqués œuvrent à étouffer la culture populaire et à la cacher sous le tapis. » (9).
Ma traduction de :
"تنظر الغالبية العظمي من المثقفين العرب إلى الثقافة الشعبية بقدر غير قليل من الازدراء والاستهجان والريبة والتردد (...) وانطلاقا من هذا التوجه السائد دأب المثقفون العرب على دس الثقافة الشعبية وإخفائها تحت البساط." (9)

donc dans un registre qui varie entre l'arabe classique et l'arabe moderne. Bien qu'elle n'emploie pas de forme de langue vernaculaire dans son écriture, elle recourt à un aspect très important de l'usage de celle-ci, à savoir l'adoption de l'oralité textuelle.

Dans un poème intitulé *Adam and Eve* (Arabe : بين آدم وحواء Entre Adam et Eve), Badia Kashghari traite des thèmes de la féminité et des rapports entre les deux sexes. Le poème est adressé à la deuxième personne de singulier (deuxième personne du singulier masculin en arabe). Dans sa version arabe, le titre du poème exprime une rivalité par l'usage de la locution « entre » dans le titre « Entre Adam et Eve بين آدم وحواء », cette rivalité est masquée dans la version anglaise dans le titre plutôt neutre de « *Adam and Eve* ». Entre les lignes de son poème, Kashghari exprime une oralité dans un style vif et émotionnel en arabe dans les vers :

"أتيت لأقول : "كن"

فهل تعرف معني أن تقول "كوني" ! " (*The Unattainable Lotus* 41)

Ces vers sont traduits par Kashghari en anglais par :

I come to affirm your being.

Do you know what it means to let me also be? (*The Unattainable Lotus* 40, nous soulignons)

La voix monotone et la syntaxe linéarisée dans la version anglaise des vers est une variation subtile de l'expression vive et orale de l'original arabe, qui peut se traduire littéralement par :

« Je viens pour te dire « sois »

Sais-tu comment me rétorquer pareillement : « sois » ! /

I came to say: "be"

Do you know what it means to say “be” in return! »

Vers la fin du même poème, Kashghari réitère des vers similaires :

"على دفتر العمر هتفت "كن"

فهل تعرف معنى أن تقول "كوني" ؟ "(49)

Qu’elle traduit en anglais par :

« In the book of my life, I inscribed your being,

Do you know what it means to let me also be! » (48 - nous soulignons)

Dans l’original arabe, les vers ci-dessus peuvent être traduits littéralement par :

« Sur les cahiers de vie, je me suis exclamée “sois”

Sais-tu comment me rétorquer pareillement : « sois » ! /

On the book of life, I exclaimed: “be”

Do you know what it means to say “be” in return! »

L’oralité dans la citation du mot « sois/be » est atténuée par l’incorporation de la citation dans une structure abstraite et linéaire. Cette tendance est précisée d’ailleurs par Berman : « La rationalisation fait passer l’original du concret à l’abstrait, pas seulement en ré-ordonnant linéairement la structure syntaxique, mais, par exemple, en traduisant les verbes par des substantifs » (54). Dans notre exemple, Kashghari rationalise la structure syntaxique en traduisant le verbe « be » par le substantif « being » dans les vers « I come to affirm your being- I inscribed your being ». En outre, elle efface l’esprit de l’oralité dans l’exclamation de la citation « sois/ be » qui se répète dans les deux vers, l’impact de la répétition du même verbe « be/ sois » est effacé par

sa traduction dans deux différents substantifs dans chaque vers (affirm your being/ let me also be). Par ailleurs, le style de l'exclamation « be ! » représente ce que Berman appelle « une superposition langagière » inspirée par le langage coranique dans le verset « Quand Il veut une chose, Son commandement consiste à dire : « Sois », et c'est[132] » (*La Traduction des sens du noble coran*, Ya-Sin 82). Par la traduction des vers dans une syntaxe linéarisée qui efface l'oralité dans le discours rapporté direct de « dire 'sois' », Kashghari efface également la superposition d'un langage coranique dans sa langue poétique. Dans le cas de ces vers, deux koinês co-existent : la koinê de l'arabe moderne et la koinê du langage coranique, dont la référence est omise à travers l'autotraduction des vers dans une formule linéaire. L'homogénéisation dans la traduction de cette phrase touche donc à plusieurs niveaux, dont le premier est l'oralité de l'usage d'un discours direct rapporté avec le verbe « sois/be » ; le deuxième est l'effacement des superpositions des langues à travers l'atténuation de la référence coranique ; et le troisième est en lien avec la tendance discutée dans la section précédente, à travers laquelle l'arborescence textuelle est linéarisée par la traduction en une structure homogène.

L'homogénéisation dans la traduction regroupe un nombre de processus représentés par la métaphore du « coup de peigne ». Cette métaphore vise les différentes modifications menées par le traducteur afin de faciliter la communication du texte traduit. D'ailleurs, la distinction entre la traduction et l'autotraduction est toujours dans la magnitude d'altérations, celles-ci s'avèrent plus évidentes dans l'autotraduction à cause de l'autorité de l'auteur/traducteur. Parmi les stratégies d'homogénéisation partagées par les autotraducteurs du corpus lors de la traduction vers le centre littéraire, il y a le fait de masquer les références à la culture périphérique, que ce soit la culture populaire, religieuse, politique ou autre. Les deux autres stratégies traitent le niveau linguistique

[132] (إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ) (سورة يس 82)

de l'œuvre littéraire, y compris la standardisation de l'oralité et des langages vernaculaires, ainsi que l'effacement des superpositions linguistiques, homogénéisant ainsi la nuance linguistique. La métaphore du « coup de peigne » est à la base de la discussion de la médiation culturelle dans la prochaine section, désignée par « clarification » dans la terminologie bermanienne.

d. Jouer le rôle de l'informateur indigène

D'après Berman, la clarification, à l'instar de l'homogénéisation, est un processus inhérent à toute traduction. En d'autres termes, « tout acte de traduire est explicitant » (55) en tant que réitération d'un texte dans une autre langue. Désignée comme étant « the most intimate act of reading » (*Outside in the Teaching* 201) par Gayatri Spivak, la traduction classique est la perception, ainsi que l'interprétation, d'un lecteur qui assume la responsabilité de recomposer le texte dans une autre langue. Lire un texte traduit se fait donc à travers la médiation d'un autre lecteur : le traducteur. Cela explique la clarification textuelle typique dans la traduction, qui découle de la médiation d'un lecteur qui reçoit le texte selon son propre bagage culturel et individuel, puis le retransmet dans une autre langue (souvent la langue natale). L'autotraduction se distingue de la traduction classique par le fait qu'elle ne passe pas par le biais d'un autre lecteur, mais demeure entre les mains qui ont créé l'œuvre originale. Or, cela n'empêche pas toujours la tendance à la clarification, en particulier lorsque la traduction se fait vers le centre littéraire, ce que nous pouvons observer chez les auteurs du corpus. Sara Kippur cite Raymond Federman commentant sa propre pratique de l'autotraduction ainsi que celle de Beckett : « Beckett m'a appris que se réécrire dans l'autre langue qu'on a en soi, c'est éclairer ce qu'on avait écrit avant dans l'autre langue. Ou l'obscurcir. Peu importe. » (Federman, cité dans Kippur 52) Cette section est

donc consacrée à mettre en lumière cette pratique dans l'autotraduction des quatre auteurs qui font l'objet de ce chapitre.

Le titre de cette section emprunte un terme consacré par les études postcoloniales et traité dans un article par le critique littéraire et professeur de traductologie Said Faiq. Dans son article, Faiq discute la transposition culturelle lors de la traduction de l'œuvre des auteurs arabes contemporains. Il met en évidence la figure de l'informateur indigène (« *the native informant* ») comme moyen d'accès des auteurs arabes à la littérature centrale (Faiq 60). À la lumière des rapports de pouvoir entre le centre culturel et la(les) périphérie(s), Faiq examine le marché de la traduction de la littérature arabe vers l'anglais, et les moyens par lesquels les auteurs adaptent leur écriture afin d'être traduits. Loin de la connotation négative du terme « informateur indigène » dans l'article de Faiq, ainsi que généralement dans les études postcoloniales (du fait de son association avec l'auto-orientalisme[133]) le titre de cette section s'inspire de ce terme pour désigner la tendance clarifiante dans l'autotraduction. À travers cette tendance, les quatre autotraducteurs du corpus se posent comme des informateurs sur leur culture maternelle par le biais de la traduction de leurs œuvres, dont les thèmes et toiles de fond sont la culture périphérique.

1) La clarification par l'allongement

Le traducteur classique ne diffère pas de l'autotraducteur lorsqu'il s'agit de la quête de clarté dans le texte traduit. Pourtant, alors que les interventions clarifiantes du premier se manifestent en

[133] En se basant sur l'orientalisme d'Edward Saïd, qui souligne l'essentialisation de la culture arabe/ moyen-orientale dans la culture centrale (nord-américaine), que ce soit dans le but de la représentation de cette culture dans les médias populaires, ou même dans le but de la justification des interventions politiques et militaires dans cette région (Saïd - *Orientalism*), l'auto-orientalisme se présente comme un positionnement selon lequel les individus de la culture périphérique répliquent la réduction de leur propre culture à quelques éléments reconnus par la culture centrale. Spivak désigne ce positionnement par l'« essentialisme stratégique (*strategic essentialism*) » (*Subaltern Studies* 3-32), selon lequel les minorités dans un discours hégémonique ont recours à la démarche de s'inscrire dans une « marge identifiable » (*Outside in the Teaching* 61) dans la culture centrale.

général dans le métatexte (que ce soit dans les notes de bas de page, de fin de texte, les glossaires ou les introductions, ces interventions sont typiquement signées clairement par le traducteur et distinguées du texte original), les auteurs-autotraducteurs évitent généralement toute intervention métatextuelle et préfèrent, du fait de leur autorité, intégrer toutes les interventions clarifiantes directement au texte. La seule exception est Sinan Antoon, qui ajoute trois notes de bas de page et une note de traducteur à sa traduction anglaise de *The Corpse Washer*. Tel que susmentionné dans l'introduction de ce chapitre, le statut d'autotraduction donné à la version anglaise de l'œuvre d'Antoon est assez visible, que ce soit sur la couverture ou à travers la note du traducteur, dans laquelle Antoon souligne la divergence entre la version arabe et la version anglaise, et précise que cela est dû à son autorité sur le texte autotraduit. Cette visibilité du statut de l'autotraduction se manifeste par la présence de trois notes de bas de page à travers le texte. Chacune de ces notes clarifie la notion religieuse shiite de « *turba* » (p. 62), raconte l'origine du nom de la ville d'Al-Thawra en Irak (p. 89), et décrit le plat irakien de *Masgouf* (p. 95). Du fait de la marginalité de la culture populaire irakienne en comparaison avec la centralité de la culture égyptienne ou levantine dans le Machrek arabe, l'information qu'Antoon partage avec le lecteur anglophone ne pourrait pas être accessible au lecteur arabophone non-irakien et/ou non-shiite. À titre d'exemple, la notion de « *turba* » est ainsi expliquée dans la version anglaise : « A tiny piece of soil from the holy city of Karbala where the shrine of the Hussein is. Shiites use it in their prayers. » (62) Linguistiquement, le terme « *turba* » dans la théologie shiite peut être confondu avec le sens littéral du mot « *turba* » تربة en arabe (« terre », et dans certains dialectes, « tombe » ou « cimetière »). Alors que le mot est mentionné sans explication ni mise en relief en arabe (entre guillemets ou italicisé), une explication est fournie dans la version anglaise.

Tandis qu'il insère trois explications sous forme de notes de bas de page, Antoon ajoute plusieurs clarifications dans le texte du roman, notamment lorsqu'il emploie une translitération d'un terme arabe dans le texte anglais, par exemple :

"لم أكن في ذلك السن أفقه طبيعة مهنة أبي أو تفاصيلها. كل ماكنت أعرفه هو أنه " مُغَسِّلْچي." لكن هذه الكلمة كانت غامضة بالنسبة لي ولا تعدو كونها مجموعة أصوات تشبه المهن والحرف الأخرى التي تنتهي غالبا ب"چي." خفت يومها بعض الشيء وسألت أمي :

- بابا يئذي الناس؟" (وحدها شجرة الرمان 14)

Ce qui est traduit en anglais par :

« At that age I didn't know much about my father's work. All I knew was that he was a *mghassilchi*, a body-washer, but this word was obscure to me. I was afraid that day and asked my mother: "Does Father hurt people?" » (*The Corpse Washer* 6- nous soulignons).

Dans cet exemple, Antoon décrit la curiosité de son personnage principal dans son enfance, lorsqu'il rend visite à son père sur son lieu de travail. Du point de vue enfantin, le personnage de Jawad mentionne que tout ce qu'il savait, c'est que son père « was a *mghassilchi*, a body-washer ». Une traduction plus proche de l'original serait : « Je ne savais pas, à cet âge-là, la nature ou les détails du métier de mon père. Tout ce que je savais était que mon père est un *mghassilchi.* Mais ce mot me semblait obscur et n'était que l'un des métiers et des artisanats qui se formulaient avec la terminaison *chi*. J'avais peur ce jour-là, et j'ai demandé à ma mère : - *Baba* fait-il mal aux autres ? / At that age, I didn't know the nature or the details of my father's job. All I knew was that my father was a *mghassilchi*. But the word itself seemed obscure to me and wasn't any different from one of these jobs and handicrafts that were formulated with the ending "chi." I was afraid that day, and I asked my mother: - Does *Baba* hurt people? » Lors de l'autotraduction vers l'anglais

de l'exemple examiné, Antoon choisit d'apporter trois modifications textuelles. La première est l'omission d'une référence au terme de *mghassilchi* comme l'un des « métiers et des artisanats qui se formulaient avec la terminaison chi », une terminaison courante pour la désignation des métiers dans le dialecte irakien. Antoon fait le choix d'exclure cette phrase de la traduction vers l'anglais. La deuxième modification est une altération subtile du registre de la question posée par l'enfant dans le dialecte oral irakien autotraduit comme : « "Does Father hurt people? "» Dans la version arabe, la question se pose dans un style enfantin et en langage vernaculaire irakien. Tandis que la langue vernaculaire ne peut pas être traduite comme registre, la traduction proposée suggère la conservation de l'oralité et du style enfantin à travers la traduction par : « Does *Baba* hurt people? » L'emploi du mot « Baba » au lieu de sa traduction par « Father » reflète davantage l'oralité ainsi que la langue enfantine. La version arabe emploie d'ailleurs le mot « Baba » (daddy-papa) et non pas « abi- aboui » (father- père). À la suite de la discussion sur la standardisation des langues vernaculaires dans la section précédente, l'autotraduction d'Antoon manifeste cette tendance dans sa version anglaise. Par ailleurs, la clarification traductive se manifeste par la troisième modification, dans laquelle Antoon fait le choix de translitérer le mot « *mghassilchi* » en ajoutant la description « a body-washer ». Cette démarche peut s'expliquer par le choix d'exotiser le texte en présentant le nom translitéré d'une profession qui n'a pas d'équivalent dans la culture anglophone. Ainsi, Antoon ajoute une clarification du sens littéral du métier en anglais. De telles clarifications se présentent à plusieurs reprises dans l'autotraduction anglaise d'Antoon, qui choisit de translitérer des mots et des termes, en ajoutant des explications dans le texte, au lieu de les traduire.

Si l'explication d'un mot translitéré est une clarification qui peut être jugée nécessaire pour faciliter la communication de son sens, d'autres clarifications se présentent dans le but de fournir davantage

d'informations au lecteur anglophone. Dans le contexte du retour en Irak de l'oncle communiste du personnage principal après l'invasion américaine et la chute du parti *Baath*, Antoon raconte les rencontres de ce personnage avec ses vieux camarades à Baghdâd :

"بعد عشر دقائق لمح عمي وجها يعرفه فقام واتجه نحوه. كان الرجل يوزع جريدة "طريق الشعب" تعانقا بحرارة وقبلا بعضهما البعض." (وحدها شجرة الرمان 129)

Ce passage est autotraduit en anglais par :

« Ten minutes later my uncle saw a man with a stack of newspapers under his arm. He was handing out copies of *Tariq al-Sha'ab*, the mouthpiece of the Communist party. They hugged and chatted for fifteen… » (*The Corpse Washer* 91- nous soulignons)

Une traduction littérale de la version arabe serait : « Dix minutes plus tard, mon oncle vit un visage qu'il connaissait, il se leva et alla dans sa direction. L'homme était en train de distribuer le journal de *Tariq Alsha'ab* (Le Chemin du peuple). Ils se prirent dans les bras et ils s'embrassairent chaleureusement. / Ten minutes later, my uncle saw a face he knew, he stood up and walked in his direction. The man was distributing the journal *Tariq Alsha'ab* (The Path of the People). They warmly embraced one another and kissed. » Dans son autotraduction anglaise, Antoon ajoute la description « the mouthpiece of the Communist party ». Il ne juge pas nécessaire de faire cette clarification dans la version arabe même si le journal mentionné est d'influence locale et n'est pas distribué au-delà de l'Irak. Il est également notable que dans le processus de l'adaptation à la culture anglophone centrale, l'auteur fait le choix de transposer les normes sociales, selon lesquelles s'embrasser n'est pas assez courant entre les hommes, en altérant la phrase « They warmly embraced one another and kissed » par « They hugged and chatted ».

Dans le même contexte, Antoon fournit des élaborations sur l'arrière-plan politique dans la version anglaise de son œuvre lorsqu'il traduit une phrase comme :

"كانت هناك لافتات أخرى والكثير من الأعلام الحمراء وصور عبد الكريم قاسم. كنت متعودا أن أقرأ اسمه في سياق التنديد به لأنه "انفرد بالحكم وأصبح طاغية" وكان اشتراك صدام في محاولة اغتياله واحدة من سلسلة القصص البطولية التي أعيدت علينا مئات المرات" (وحدها شجرة الرمان 131)

Antoon traduit ce passage par :

« There were other banners as well, many red flags, and posters of Abdilkarim Qasim, who was the first prime minister after the pro-British monarchy was toppled in 1958. I was used to reading his name in the context of condemnations by the Ba'thists because he had supposedly been a dictator. That Saddam had participated in a failed assassination attempt on Qassim's life has been one of those topic epics repeated to us hundreds of times » (*The Corpse Washer* 92- nous soulignons).

Antoon ajoute des clarifications à caractère informatif afin d'expliquer le contexte politique irakien à son lecteur anglophone. Ainsi, Abdilkarim Qassim est présenté comme : « the first prime minister after the pro-British monarchy was toppled in 1958 », une clarification qu'Antoon ajoute à la version anglaise du roman. En outre, l'auteur emploie la voix passive dans la version arabe : « I was used to reading his name in the context of condemnation because he had 'monopolized power and became a tyrant'». Alors que la version arabe ne spécifie pas le parti responsable pour la condamnation d'Abdilkarim Qassim, la version anglaise précise que ce sont les « Ba'thists ». Cette clarification est ajoutée par Antoon bien qu'elle soit évidente à la lumière des évènements en arrière-plan du roman (la chute du parti *Baa'th* à la suite de l'invasion américaine).

En plus de jouer le rôle de l'informateur indigène sur le contexte politique irakien, Antoon fait de même pour le contexte religieux. En suivant les reportages télévisés sur un attentat à la voiture piégée contre le mausolée d'Askari, Antoon raconte les souvenirs de son personnage principal (Jawad) dans ce mausolée :

"كنت قد زرت المرقد أكثر من مرة فسرداب المهدي هناك. وشعرت برهبة وحزن عميق عندما كنت في داخله وأنا أرى أمي تبكي وهي تمسك بالشباك بيديها. " (وحدها شجرة الرمان 186)

Ces souvenirs sont traduits comme suit :

« I had visited the shrine <u>in Samarra</u> more than once. <u>That is where the Mahdi is said to have disappeared and gone into occultation to return at the end of time</u>. I had felt awe and sadness when I was inside it and could still see my mother crying as she held on to the golden window surrounding the mausoleum. » (*The Corpse Washer* 132- nous soulignons)

Dans la version anglaise du roman, Antoon explicite le lieu géographique du mausolée en ajoutant « in Samarra ». Alors que la phrase dans la version arabe se lit : « J'avais visité le tombeau plusieurs fois, puisque c'est là où se trouve la cachette de Mahdi. J'avais une sensation profonde d'émerveillement et de tristesse … / I had visited the tomb many times, as it is the Mahdi's hideout. I experienced a deep feeling of awe and sadness… » Antoon remplace l'explication courte de « as it is the Mahdi's hideout » dans la version arabe par la phrase plus explicite « That is where the Mahdi is said to have disappeared and gone into occultation to return at the end of time. » Outre la clarification du contexte religieux, Antoon ajoute une tournure rationalisante à la version anglaise en exprimant de l'incertitude dans la phrase « where the Mahdi <u>*is said to have*</u> disappeared » par opposition à la certitude dans les croyances mystiques dans la version arabe « as

it is the Mahdi's hideout » ; l'incertitude vis-à-vis les traditions et les croyances mystiques ajoute un niveau de rationalité à la narration dans la version anglaise.

Un aspect unique de la clarification dans l'autotraduction de Sinan Antoon est celle de la critique de la culture hégémonique dans le but d'attirer l'attention du lecteur anglophone (surtout américain) sur les abus de l'armée américaine pendant l'invasion de l'Irak. Lors d'un monologue dans lequel le narrateur décrit les premiers jours de la chute de Baghdâd, Antoon écrit :

" استغربت بأن الأمريكان لم يحموا المنشآت العامة كما يفترض حتى بالمحتلين" (وحدها شجرة الرمان 103)

Ce qu'il traduit en anglais par :

« I was surprised that the Americans made no effort to protect public institutions since even occupiers were required to do so by international conventions. » (*The Corpse Washer* 71- nous soulignons)

Dans la version anglaise de la phrase, Antoon met l'emphase sur la critique de l'armée américaine à travers l'information partagée avec son lecteur anglophone. Une traduction littérale de la même phrase dans la version arabe serait : « J'étais surpris que les américains n'aient pas protégé les institutions publiques que même les envahisseurs sont censés protéger/ I was surprised that the américains did not protect the public institutions that even occupiers were expected to protect ». La critique est articulée plus clairement dans la version anglaise à travers des expressions subtiles comme « made no effort to protect » par opposition à « did not protect » dans la version arabe. Or, la tournure subtile devient plus explicite par l'ajout de la clarification que les envahisseurs étaient « required to do so by international conventions ».

La propension à jouer le rôle de l'informateur indigène par l'ajout d'informations supplémentaires dans la version dans la langue centrale se manifeste également chez Saad Elkhadem, qui démontre

une tendance à la clarification à travers l'ajout d'informations sur la culture périphérique dans la version en langue anglaise. Lorsqu'il s'adresse au lecteur arabophone, Elkhadem fait une abondance de références à la culture populaire et quotidienne. Ces références, leurs contextes, ou leurs significations ne sont pas expliqués au lecteur arabe, comme dans l'exemple suivant :

"وبعد جهد شديد، وصلت الفتاة إلى منزل الست سنية ملبن، وهي عالمة مغمورة من عوالم شارع محمد علي." (الرواية المصرية العظمى 8)

Cette phrase est autotraduite en anglais par :

« After great efforts she reached the home of Sitt Saniyyah Confection, who was a leader of an obscure troupe of belly dancers in Muhammad 'Ali street, the center for popular arts in Cairo. » (*The Great Egyptian Novel* 8- nous soulignons)

La phrase soulignée, qui introduit la rue de Mohamed Ali comme « le centre de l'art populaire au Caire », est ajoutée uniquement dans la version anglaise dans le but de fournir plus d'informations au lecteur anglophone. Alors qu'un traducteur classique a le choix de laisser la référence sans explication (ce qui invite le lecteur à faire sa propre recherche sur les références culturelles), ou d'ajouter une explication en note de bas de page, Elkhadem, en tant qu'autotraducteur, décide de modifier le texte par l'ajout d'une phrase clarifiante. Un autre aspect de clarification est la traduction du nom de la danseuse « Sitt (madame) Saniyyah Malban » par « Sitt Saniyyah Confection ». Alors que dans ce contexte le titre « sitt » se traduit par « madame », Elkhadem choisit de le translitérer. En revanche, Elkhadem fait le choix clarifiant de traduire le sens général

du nom « Saniyyah Malban » (« Malban » désigne un type de nougat), par « Saniyyah Confection/ Saniyyah Sucrerie » [134].

Dans le même contexte de clarification, Elkhadem ajoute des informations à propos d'une figure politique qu'il mentionne sans aucune explication dans la version arabe :

"هل تذكر صلاح نصر وما عمله في هذا الشعب المسالم المغلوب على أمره؟" (الرواية المصرية العظمى 11)

Cette phrase est autotraduite en anglais par :

« Do you remember Salah Nasr <u>of the secret service</u> and what he did to the helpless, peaceful people? » (*The Great Egyptian Novel* 12- nous soulignons)

La figure de Salah Nasr, qui était le chef des services secrets dans les renseignements à l'époque de Nasser, est une figure bien connue du lecteur égyptien[135], mais peu connue du lecteur arabe. Elkhadem choisit de mentionner le nom de Salah Nasr sans aucune précision sur sa position ou sa fonction dans la version arabe. Dans la version anglaise, Elkhadem ajoute la phrase « of the secret services » afin de donner davantage d'informations au lecteur.

---

[134] Il est intéressant de noter que les danseuses populaires à l'époque choisissaient des pseudonymes légers lors de la pratique de leur métier. Cela peut expliquer la traduction du nom dont le sens communique une ambiance de divertissement.

[135] L'influence d'une figure comme celle de Salah Nasr (1920-1982) va au-delà des années 1950 et 1960 à cause de la publication continuelle des informations qui sont restées sous silence longtemps après la mort de Gamal Abdel Nasser. Bien que la vérification de ces informations soit hors du champ de cette recherche, il suffit de signaler la signification d'une telle référence pour le lecteur égyptien. Parmi les exemples des livres publiés dans l'objectif d'exposer les supposés abus de Salah Nasr, on peut citer :
Khorsheid, Eitemad. *Shaheda a'la enherafat Salah Nasr* (Un Témoin des abus de Salah Nasr) (1988)
اعتماد خورشيد. شاهدة على انحرافات صلاح نصر (1988)
Imam, Abdallah. *Salah Nasr yatadh'akkar : Althawra, Almukhabarat, Alnaksa* (Salah Nasr se souvient : la révolution, les renseignements, l'échec) (1999)
عبدالله إمام. صلاح نصر يتذكر: الثورة، المخابرات، النكسة (1999)

2) *La clarification par transposition d'un contenu culturel spécifique par un contenu générique*

S'il clarifie ses références politiques par l'ajout d'informations, Elkhadem choisit à plusieurs reprises la substitution d'informations spécifiques par des informations génériques. Ainsi, dans cet exemple, il mentionne le nom d'un officier de l'armée égyptienne à l'époque de Nasser :

"كانت البلد تتخبط بين قوانين معطلة، ومحاكم عسكرية، وقضاء أبكم. هل تذكر محاكمات جمال سالم المهينة للعدل والحق والمنطق؟" (الرواية المصرية العظمى 12)

Ce passage est autotraduit dans la version anglaise par :

« The country was oscillating between suspended law, military courts, and mute judiciary. <u>Do you remember the trials presided over by one of the officers who led Nasser's coup d'état, and how insulting those trials were to the concept of justice, truth, and logic?</u> » (*The Great Egyptian Novel* 13- nous soulignons)

Comparer l'autotraduction d'Elkhadem avec une traduction littérale de la phrase soulignée révèle la clarification effectuée par l'auteur : « Tu te rappelles <u>les procès de Djamal Salem ?</u> Ils étaient une insulte à la justice, à la vérité et à la logique / Do you remember <u>the trials of Djamal Salem ?</u> They were an insult on the justice, truth and logic ». Outre l'omission du nom de « Djamal Salem » et de sa substitution par la description de « one of the officers who led Nasser's coup d'état », la structure de la phrase arabe ne précise pas si Djamal Salem présidait ces procès, ou s'il y était jugé. Par ailleurs, la version anglaise indique qu'il présidait ces procès, pourtant, elle ne le mentionne que comme « l'un des officiers qui dirigeait le coup d'état de Nasser ». Ainsi, la clarification se fait sur deux niveaux, l'un est syntaxique, et l'autre touche au contenu de la phrase.

Le remplacement des références culturelles par des termes génériques comme moyen de clarification est une tendance fréquente dans l'autotraduction d'Elkhadem. Le dialogue entre deux adolescents, où l'un essaye de convaincre l'autre de boire de l'alcool et de fumer de la marijuana au lieu d'étudier en est un bon exemple. L'auteur traduit la phrase :

" محمود: ياعم ماتبقاش حنبلي كده! هو يعني التعليم حاينفع بإيه! أهالينا بتستلف وتشحت وتدفع لنا دروس خصوصية" (عمارة آيلة للسقوط 25)

Par :

« Mahmud: Oh brother! Don't be so rigid! Just how would education benefit us? Our parents borrow and beg so that we can pay our private tutors » (*A Condemned Building* 25- nous soulignons).

Dans le contexte d'un dialogue en langue vernaculaire égyptienne, dans la version arabe du texte, l'adolescent s'adresse à son camarade par ce qui peut être traduit de la façon suivante : « Vas-y ! ne sois pas hanbalite comme ça ! À quoi ça sert cette education! / Come on! Don't be a hanbali like this! What use is that education anyway! » Le contraste entre l'autotraduction d'Elkhadem et la traduction littérale montre la standardisation du registre courant égyptien dans un registre plus soutenu en anglais. En outre, Elkhadem introduit une clarification lors de la traduction d'une expression courante dans la version arabe. L'expression « ne sois pas hanbalite » fait référence à l'école théologique hanbalite[136]. Dans ce contexte, le terme est employé pour désigner une

[136] Définie par L'*Encyclopédie Universalis* comme :
« la plus puriste des mādhhābs (écoles d'interprétation) de jurisprudence de l'islām sunnite, le ḥanbalisme (*ḥanābila*) est fondé sur les enseignements de l'imām Aḥmad bin Ḥanbal ; ce dernier, partisan de l'origine divine du droit, rejetait par là même l'opinion personnelle (*ra'y)*, le raisonnement par analogie (qiyās) et le dogme du mu'tazilisme, influencé par l'hellénisme, comme si la spéculation humaine ne pouvait qu'introduire des innovations pécheresses (*bid'a*) par rapport au Qur'ān et aux ḥadīths.
C'est donc sur une interprétation très littérale et très stricte des textes sacrés que les ḥanbalites fondent leur jurisprudence. » (Thoraval n.p.)

personne religieusement conservatrice, mais aussi une personne qui manque de flexibilité. Dans le but de clarifier la référence dans la phrase « Don't be a hanbali like this ! », Elkhadem l'autotraduit par l'expression « Dont be so rigid ! » Bien que l'autotraduction couvre plus ou moins le sens de l'expression employée dans la version arabe, elle reflète une expression plus générique que propre à la manière de s'exprimer d'un jeune égyptien.

La clarification à travers la substitution des termes culturellement spécifiques par des termes plus génériques se manifeste davantage comme une tendance dans l'autotraduction d'Elkhadem par des exemples comme :

"تستطيع أن تعقد قرانك على ماريا إذا أصرت على الزواج منك. زواجا عرفيا على طريقة الشيخ المطراوي رحمه الله." (من رحلات أوديسيوس المصري 41)

Cette phrase est traduite par :

« You could marry Maria if she insisted. A common-law marriage such as those which Sheikh al-Matarawi used to perform. » (*From the Travels of the Egyptian Odysseus* 47- nous soulignons)

Dans son autotraduction, Elkhadem choisit de traduire le terme de mariage « U'rfi » par « a common-law marriage » dans une phrase qui se traduit littéralement par : « Tu pourrais épouser Maria si elle insistait. Un mariage U'rfi comme ceux de Sheikh al-Matarawi que Dieu ait pitié de son âme / You can marry Maria if she insists. An U'rfi marriage like one of Sheikh al-Matarawi's may God have mercy on his soul ». Le mariage U'rfi est un type de mariage largement controversé dans l'institution religieuse sunnite égyptienne. Il est défini par la sociologue égyptienne Mona Abaza comme : « A customary Islamic matrimonial institution, which has resisted the centralized registration policies of the modern nation-state by surviving alongside the Personal Status Law,

‘Urfi marriage requires two witnesses and a third party to oversee the contracting of marriage. » (Abaza 20) Le site internet « Islamweb.com »[137] distingue deux types du mariage *‘Urfi* :

> Le terme *U’rfi* est attribué à deux formes de mariage. Il peut désigner le mariage dont les piliers et les conditions sont respectés, mais qui n'est pas enregistré au tribunal. Si tel est le cas, ce mariage est valide (…) Il peut désigner aussi le mariage par lequel un homme et une femme se mettent d’accord pour se marier sans la présence du *Waliye* (tuteur). Si tel est le cas, cet accord n'est en aucun cas un mariage. (Islamweb)

Le mariage *U’rfi* (tel que cité dans la nouvelle d’Elkhadem) est un mariage clandestin, mais tenu devant un membre de l’institution religieuse (le texte spécifie le nom de *Sheikh* al-Matarawi qui performe ce type de cérémonie). Ce mariage n’est donc pas conceptuellement équivalent à l’idée de mariage selon la « common-law » comme dans la culture anglophone. Or, Elkhadem fait le choix de clarifier en traduisant le terme de mariage *U’rfi* par un terme qui n’exige aucune explication dans le texte anglais. Une comparaison entre l’autotraduction d’Elkhadem et la traduction littérale révèle également l’absence de la phrase « may God have mercy on his soul » ; l’équivalent arabe d’une phrase idiomatique comme « may he rest in peace ». Elkhadem choisit d’exclure cette expression religieuse de la traduction anglaise.

La même tendance à la clarification par le choix des termes plus proches de la culture centrale se produit chez Badia Kashghari. Cette substitution des termes vise à introduire un vocabulaire qui ne demande pas d’explication dans le texte autotraduit. Ces termes sont donc introduits comme explication à un terme qui serait obscur s’il était traduit tel quel : « l’explication vise à rendre "clair" ce qui ne l’est pas et ne veut pas l’être dans l’original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasante ou explicative, un autre. »

[137] Un projet fondé et financé par le ministère des Affaires islamiques du Qatar. Il s’agit d’un site web dans lequel des membres du clergé sunnite répondent aux questions et publient des *fatwas* en cinq langues (l’arabe, l’anglais, le français, l’espagnol et l’allemand).

(Berman 55) Les deux exemples suivants de l'autotraduction de Kashghari représentent respectivement la clarification des termes obscurs (passant ainsi de la polysémie à la monosémie) et la traduction paraphrasante dans le but de clarifier le texte traduit.

Tandis qu'elle raconte un rêve quasi érotique, Kashghari traduit les vers suivants :

هاهي ذاكرة الحلم

كترجيع اللحن تدثرني بمياه الغيب

كفاكهة السدر تضمخني

أدنو من وجهك

يستدنيني سيفك

(*The Unattainable Lotus* 25)

Par:

« This is my memory of a dream:

The resonance of an echo,

It engulfs me in the elements of the unknown.

It allures me like a forbidden fruit,

I approach your face,

Your sword seduces me. » (*The Unattainable Lotus* 24 – nous soulignons)

Kashghari utilise l'expression « a forbidden fruit » afin de traduire une référence qui se répète à travers sa poésie, celle à l'arbre de *Sidr(a)* (سدر(ة (*Sidr* désigne le type générique et *Sidra* désigne l'arbre) [138], un arbre de signification dans la culture arabo-musulmane. Les vers arabes pourraient

[138] Selon l'Agroforestree Database, le nom scientifique de cet arbre est *Ziziphus spina-christi*. La base de données propose comme nom commun « jujube » ou « christ thorn » en anglais, et « épine du Christ » en français (Orwa *et al.* n.p.). La référence au Christ vient ici du fait que cet arbre est connu dans la culture occidentale comme la branche utilisée dans la couronne du Christ avant sa crucifixion. Le dictionnaire arabe-francais d'*Almaany* propose les équivalences « L'arbre Lote » et « l'arbre de Lotus » dans un contexte religieux, ainsi que le terme botanique

se traduire comme suit : « Voici le souvenir d'un rêve/ comme la résonance d'une mélodie/ il m'engloutit dans des eaux obscures/ il me recouvre des taches d'un fruit de *Sidr*/ Je m'approche de ton visage/ Ton épée me rapproche - This is the memory of a dream/ Like the resonance of a melody/ it englufs me into obscure waters/ It smears me like a *Sidr* fruit/ I approach your face/ your sword draws me closer ». Dans la culture arabe, le *Sidra* est un arbre sacré dont la signification est ambivalente. En Islam, cet arbre est cité plusieurs fois dans le Coran ainsi que dans le Hadith[139] dans un contexte de vénération et de glorification. Dans une étude publiée dans le magazine *Althaqafa Alsha'abiya* (La Culture folklorique), publié par le ministère de la Culture bahreïnien, l'auteure et chercheuse Bazza Albatini écrit :

> Le *Sidra* selon les croyances traditionnelles de la péninsule arabe est le lieu de la naissance des *djinns* et leur place de repos dans la nuit. Durant le jour, c'est de l'ombre pour les êtres humains, son fruit, le *nabk*, est leur nourriture. Les feuilles de *Sidra* est un parfum utilisé pour le lavage des cadavres, ainsi qu'un médicament pour les malades […] Lorsqu'un *Sidra* pousse dans une maison sans l'intervention des êtres humains […] cela signifie (dans les croyances traditionnelles) la mort d'un enfant ou du père de famille ; ainsi, c'est un signe de crainte et de pessimisme […] Dans beaucoup de pays arabes, le *Sidra* est le seul arbre qui jouit de la protection d'un ange divin [140]. (Albatini- n.p.)

Ainsi, dans la culture arabe, l'arbre de *Sidr* peut symboliser la sainteté et le respect, ainsi que la méfiance et le pessimisme. Par ailleurs, la signification du fruit défendu (*the forbidden fruit*) dans

---

« Zizyphus » comme nom général de la famille des plantes. Plusieurs traductions du Coran varient entre l'emploie des deux traductions « arbre de Lote » et « arbre de Lotus » (voir la note de bas de page suivante). Puisque les deux dernières traductions ne correspondent pas au type spécifique de l'arbre et peuvent être confondues avec d'autres arbres de la même famille (ex. le Lotus chinois), nous avons choisi de translitérer le nom de l'arbre sans traduction.

[139] À titre d'exemple, le *Surah* de l'Étoile situe le paradis à côté d'un arbre de *Sidra* nommée « le Sidra de la limite : *Sidrat-Al-Muntaha* » : « Il l'avait déjà vu une autre fois/ Près du Lotus de la Limite (*Sidrat-Al-Muntahâ*)/ auprès duquel se trouve le Jardin du Séjour (*Ma'wâ*) » (*La Traduction des sens du noble coran*, L'étoile 13-15).
" ولقد رآه نزلة أخرى \ عند سدرة المنتهى \ عندها جنة المأوى" (النجم – الآية 13:15)

[140] Ma traduction de :
"السدرة حسب المعتقدات الثابتة في شبه الجزيرة العربية هي مكان ولادة الجن ومحطة استراحتهم في الليل. وفي النهار ظل للإنس، وثمرتها (النبق) غذاء لهم. وأوراقها (السدر) طيب يغسل به موتاهم ودواء يغتسل به مرضاهم (...) وإذا نبتت السدرة في مكان من تلقاء نفسها دون تدخل من الإنس (...)فذلك يعني فقد أحد الأولاد أو موت صاحب المكان، ولذلك فهي نذيرخوف ورهبة وتشاؤم (...) ومن المعتقدات السائدة في كثير من الدول العربية أن السدرة هي الشجرة الوحيدة التي تتمتع بحراسة ملك مرسل لها من السماوات العلى " (الباطني- صفحة الكترونية غير مرقمة)

la culture anglophone est largement négative, en plus d'être totalement différente de celle du fruit de *Sidr*. Le choix de traduire le fruit de *Sidr* par le terme « the forbidden fruit » vise donc à éviter l'ambigüité terminologique, or, il limite la polysémie de la référence au fruit de *Sidr* par la monosémie de la référence au fruit défendu. En outre, il y a une signification dans la répétition du même signe (le *Sidra*) dans la poésie de Kashghari, d'où découle l'importance de conserver cette répétition dans la traduction. Selon Berman, « toute œuvre comporte un texte "sous-jacent", où certaines significations clefs se répondent et s'enchaînent » (61). Berman désigne la modification qui vise « la destruction des groupes de signifiants majeurs d'un texte » par « la destruction des réseaux signifiants sous-jacents » (62). Alors que Kashghari traduit le signifiant de « fruit de *Sidr* » par « the forbidden fruit » dans l'exemple discuté ci-dessus, elle traduit ailleurs la même référence à l'arbre par « your first tree » (16), ou « the lotus tree of the soul » (96). La traduction de la même référence d'une manière systématiquement différente adoucit, voire détruit, l'effet de la répétition d'un symbole central dans le texte, surtout lorsque celui-ci est utilisé dans le titre de l'œuvre : *The Unattainable Lotus*.

3) La clarification par l'interprétation

La clarification dans l'autotraduction de Kashghari ne se manifeste pas uniquement par la substitution des termes inconnus pour le lecteur anglophone, mais aussi par la substitution des structures et des métaphores par des images et des structures moins ambigües. Dans un poème écrit du point de vue de la mère de Kashghari qui s'adresse à sa fille (Badia), Kashghari écrit :

تعبت عيناي من الركض ورائك
جلجلة الرفض بأجوائك
ساقتني إلى حرج مشبوه
(*The Unattainable Lotus* 69)

Ce qu'elle autotraduit en anglais par :

Looking after you exhausted me;
The rebellion resounding in you
Caused me undue embarrassment. (*The Unattainable Lotus* 68- Nous soulignons)

Une traduction littérale des vers arabes serait : « Mes yeux sont fatigués de courir derrière toi/ le chaos de ton refus/ me conduit vers un embarras obscur/ My eyes are exhausted from running after you /The chaos of your refusal/ Drew me towards shady embarrassment ». Dans les vers arabes, Kashghari emploie la métaphore des yeux qui courent derrière une personne pour exprimer le soin qui lui est accordé. Ici, il ne s'agit pas d'une métaphore traditionnelle en arabe, mais plutôt d'une métaphore fondée par la voix poétique individuelle de l'auteure. Dans la version anglaise, Kashghari traduit le sens des vers par « Looking after you exhausted me » sans traduire la métaphore. Cela continue dans le vers traduit littéralement comme « Drew me towards shady embarrassment », dans lequel Kashghari utilise le verbe « conduire » : « me conduit vers/ drew me towards » ainsi que l'adjectif « obscur/ shady » comme description de l'embarras. Cette utilisation des mots hors de leur contexte habituel crée le mystère et l'étrangeté caractéristique de la poésie de Kashghari. Pourtant, ce vers est autotraduit en anglais par « Caused me undue embarrasssement », ce qui clarifie le sens, mais ne reflète pas la langue et le style des vers arabes.

Dans le même contexte de clarification du niveau linguistique dans le texte traduit, Samar Attar, dans la description des membres de sa famille, explicite des expressions qu'elle traduit directement :

" كانت زوجة أخي تقول للأبيض أبيض، وللأسود أسود." (البيت في ساحة عرنوس 114)

Une phrase qu'elle traduit en anglais par :

« My sister in law used to call a spade a spade, or as we have it in Arabic, she would say white to the white and black to the black. » (*The House on Arnus Square* 94- nous soulignons)

Dans cet exemple, Attar choisit de donner deux traductions à une seule expression dans le but de conserver la littéralité de la traduction, tout en ajoutant une clarification pour le lecteur anglophone. Dans la version anglaise autotraduite, Attar traduit la phrase « My sister in law would say white to the white and black to the black » littéralement de l'arabe, tout en introduisant l'expression arabe par l'équivalent idiomatique de l'expression en anglais « call a spade a spade ». L'auteure introduit ensuite la traduction littérale de l'expression arabe en expliquant : « as we have it in arabic ».

Dans d'autres exemples, Attar clarifie l'intraduisible par l'interprétation de ce que le protagoniste principal perçoit comme « humour et vulgarité » dans la phrase arabe du texte original. Le passage en question évoque les expériences de la sœur du protagoniste principal, qui conduit une voiture à Damas dans les années 1950 et dans une société damascène conservatrice :

" وكانت أختي ريما قد اشترت سيارة صغيرة عقب تخرجها من الجامعة. ولم يكن آنذاك إلا قلة قليلة من النساء اللواتي يقدن سيارة في المدينة، ولذلك فإنها كانت تتعرض دائما لأبشع التعليقات كلما توقفت أمام إشارة ضوئية:

- شوفير بلا إير.

كان بعض الرجال يقولون لها بصوت عال واضعين أيديهم المفلطحة على زجاج السيارة. وكانت ريما تكز على أسنانها وتقول في سرها :

- يلعن أبو هالبلد. " (البيت في ساحة عرنوس 56)

Ce que l'auteure autotraduit en anglais par :

« My sister Rima bought a small car after her graduation from university. There were very few women who drove a car then in the city, and for this reason, she was confronted with ugly comments every time she stopped at a traffic light.

‘A driver without a cock’ some men used to say to her, pressing their fat hands on the window of her car.

In Arabic their comment was a rhyming couplet, quite vulgar and funny, but Rima couldn’t see any humour in it. She would gnash her teeth and think to herself: ‘God damn this country’» (*The House on Arnus Square* 41- nous soulignons).

Alors qu’elle emploie le langage courant syrien dans l’expression qu’elle traduit littéralement par « a driver without a cock », Attar clarifie qu’il s’agit d’un « rhyming couplet » dans la phrase ‘*chauffeir bla eir*’ en arabe, en précisant que le commentaire est « quite vulgar and funny, but Rima couldn’t see any humour in it ». Attar conserve ici une traduction littérale de la version arabe, mais ajoute une note dans le texte de l’autotraduction sur l’intraduisibilité de la rime, ainsi que du niveau de vulgarité et d’humour dans la phrase. Cette stratégie met en relief le rôle d’informatrice indigène joué par Attar, qui adopte deux voix simultanées : celle de la traductrice littérale et celle de la commentatrice de l’intraduisibilité de la phrase. D’ailleurs, cette stratégie donne plus de visibilité à la présence d’un original arabe dans l’autotraduction en anglais.

En comparaison avec une tendance à simplifier ce qu’elle perçoit comme intraduisible dans *Lina: a Portrait of a Damascene Girl*, la clarification de l’intraduisible à travers une voix commentatrice est une stratégie qu’Attar manifeste plus clairement dans *The House on Arnus Square*, la première partie de la trilogie, mais la deuxième par date de publication (traduction publiée en 1998). Dans l’exemple suivant, Attar explique la source de la moquerie d’une salutation utilisée par l’un de ses personnages :

"وقال أحمد بصوت عال : "السلام عليكم" فقوبل بالصفير والاستهزاء" (البيت في ساحة عرنوس 180)

Ce qui est traduit en anglais de la façon suivante :

« Ahmad, Su'ad's husband, said loudly: 'Al-Salam Alaykum' But he was mocked for using such a conservative greeting. Some people even whistled at him in disapproval. » (*The House on Arnus Square* 149- nous soulignons)

La phrase dans l'original arabe peut être traduite littéralement par : « et Ahmad dit à voix haute : 'Asslamu a'laikum' il fut donc reçu par des sifflements et des moqueries/ and Ahmad said loudly: 'Al-Salam Alaykum', so he was greeted with whistles and mockery. » Dans la version anglaise, Attar fait le choix de translitérer la salutation « Al-Salam Alaykum » suivie par une explication de la moquerie qu'elle engendre, car jugée conservatrice et démodée par les autres membres de la famille de la narratrice. Attar ajoute la clarification « But he was mocked for using such a conservative greeting. Some people even whistled at him in disapproval », adoptant ainsi une voix double dans la version anglaise, à travers laquelle elle se présente comme la traductrice (il s'agit ici d'une traduction accompagnée par une translitération) ainsi que la commentatrice de la motivation derrière les actions de ses personnages. Cependant, dans la version arabe l'auteure décrit la scène sans aucune explication : « so he was received with whistles and mockery ».

La clarification comme caractéristique inhérente au texte traduit est soulignée dans la critique de Berman comme principe évident chez maints traducteurs et auteurs ; ainsi, Berman cite le poète Galway Kinnel (55) : « *the translation should be a little clearer than the original* ». Or, l'autotraduction pose un regard nouveau sur les stratégies de la clarification traductive ; la clarification autotraductive peut se présenter à un niveau tant informatif qu'interprétatif : les autotraducteurs jouent donc le rôle d'informateurs indigènes lorsqu'ils ajoutent des informations historiques ou culturelles afin de clarifier les références textuelles dans des textes ayant l'arabe comme langue originale. D'ailleurs, la clarification peut se faire par voie de la transposition des termes inconnus par d'autres connus du lecteur de la langue centrale. En outre, les clarifications

peuvent être linguistiques lorsque les auteurs clarifient les ambigüités textuelles, que ce soit par la reformulation des métaphores obscures ou bien à travers l'explication des expressions spécifiques à la culture périphérique.

Les trois axes de rationalisation, homogénéisation et clarification ont été employés comme points d'ancrage d'une analyse textuelle basée sur les similarités des stratégies de traduction entre les quatre auteurs-traducteurs dans la direction périphérie → centre. Or, la mesure de la manifestation de chaque stratégie varie d'un autotraducteur à un autre, en plus d'autres stratégies uniques à chaque autotraducteur. Caractériser le passage de la périphérie vers le centre dans ce groupe exige donc un regard à la fois général et spécifique sur la pratique des auteurs-autotraducteurs comme groupe ainsi que comme individus.

e. Caractéristiques du passage des quatre auteurs dans la littérature centrale : bilan

Les trois sections précédentes explorent trois tendances largement visibles dans l'écriture bilingue des auteurs lors de leur autotraduction vers le centre littéraire de la langue hégémonique (anglaise dans le cas des quatre auteurs). L'analyse de ces trois tendances révèle les stratégies textuelles de leur manifestation, ainsi que la magnitude de leur présentation dans l'œuvre autotraduite. Or, l'objectif derrière la mise en relief de ces trois tendances n'est pas de construire des généralisations sur tous les quatre auteurs, mais plutôt de faire la lumière sur ces trois tendances comme stratégies fréquentes dans l'autotraduction d'une langue périphérique vers une langue centrale. À la suite de l'analyse spécifique des trois tendances partagées par les quatre auteurs, ce bilan se donne pour tâche de nuancer la pratique de chacun des auteurs par une description des caractéristiques uniques de sa pratique, ainsi que par une démonstration de la mesure de chaque tendance adoptée dans son autotraduction.

- *Samar Attar*

En dépit de l'évolution du style de l'écriture ainsi que des stratégies d'autotraduction chez Samar Attar entre *Lina: A Portrait of a Damascene Girl* (arabe (1982)- anglais (1994)) et *The House on Arnus Square* (arabe (1988)- anglais (1998)), Attar semble adopter le rôle d'une traductrice plutôt que celui d'une auteure. Autrement dit, elle n'exerce pas son autorité pour effectuer de grands ajouts ou des omissions dans le texte. À l'exception de la chronologie métatextuelle qu'elle ajoute à sa version anglaise, Attar conserve l'intégralité du contenu de ses romans sans interventions flagrantes ; la plupart des modifications portent sur le niveau linguistique.

Entre l'écriture arabe de *Lina* (1982) et de *The House on Arnus Square* (1988), Attar emploie beaucoup plus fréquemment le langage vernaculaire syrien. À titre d'exemple, alors qu'une grande partie des dialogues dans *Lina* se déroulent en arabe standard (un registre artificiel lorsque employé dans une conversation orale moderne), le langage syrien courant est beaucoup plus présent dans les dialogues de *The House on Anrus Square*. Lors de l'autotraduction vers l'anglais, Attar

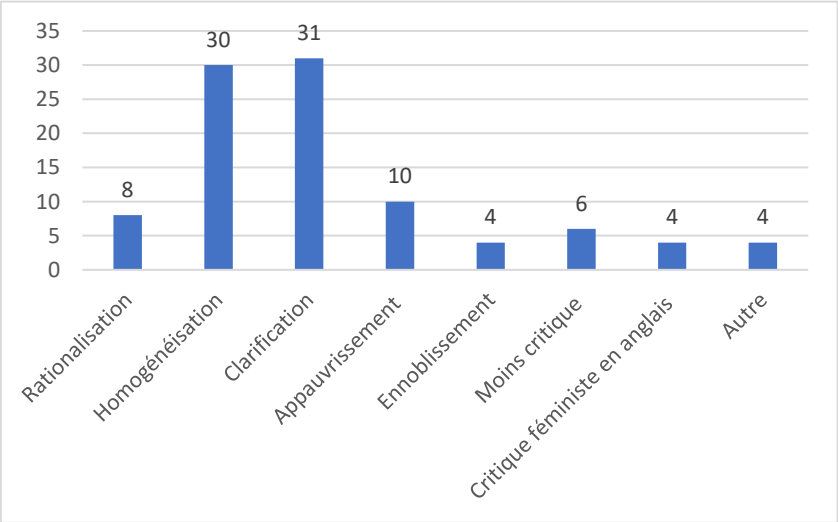

Tableau 1: Tendances dans l'autotraduction de Samar Attar

manifeste une tendance à standardiser la traduction de la langue vernaculaire dans *Lina* (homogénéisation), mais elle adopte plutôt une tendance à clarifier l'intraduisible dans *The House on Arnus Square*, en insérant une voix commentatrice sur l'original arabe dans la traduction anglaise (clarification par interprétation), tel que mis en évidence dans la section précédente. Le tableau ci-dessus présente une quantification des différentes modifications sur l'autotraduction d'Attar.

Lorsqu'il s'agit de l'autotraduction vers l'anglais, l'analyse des deux romans d'Attar compte 97 modifications entre les versions anglaises et les versions arabes (voir tableau 1). Parmi ces modifications, 31 sont des clarifications, alors que huit sont des rationalisations. En plus de la clarification, l'homogénéisation est la modification la plus fréquente dans l'autotraduction d'Attar, avec 30 homogénéisations, dont 23 sont des homogénéisations de références culturelles, et sept sont des standardisations du registre vernaculaire syrien. Parmi les dix modifications, on trouve des « appauvrissements qualitatifs » qui sont définies par Berman comme « remplacement(s) des termes, expressions, tournures, etc., de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou -mieux- *iconique*. » (Berman 58) À dix reprises, Attar traduit des phrases écrites en arabe dans un style littéraire élaboré par des phrases simples qui ne reflètent pas ce style soutenu. Dans quatre autres exemples, Attar fait le contraire à travers l'ennoblissement en anglais de phrases ayant un style plutôt simple dans l'original.

Il est important de souligner que l'autotraduction d'Attar a tendance à masquer la critique de la culture arabe/syrienne lors de la traduction vers l'anglais. Dans sa réflexion sur son autotraduction, l'auteure exprime son angoisse vis-à-vis de l'idée de « laver le linge sale » de la nation à travers l'autotraduction d'un roman destiné au lecteur arabe « How could I translate a book like this (…) a book that might be read as a scathing criticism of Arabs and Arabic culture? Do I want to further

harm the Arab image in the West? » ("Translating the Exiled" 37) Alors qu'elle n'effectue pas de grandes altérations sur ce qu'elle perçoit comme une critique vive des arabes et de leur culture, une tendance subtile à atténuer la critique peut être constatée dans six exemples tirés de l'analyse des autotraductions. L'exemple le plus clair est l'omission d'une phrase dans le contexte d'un monologue dans lequel Lina cite les injustices contre les femmes dans la culture arabe dont « les Hadiths attribués à Mohamed : que les femmes sont les résidentes les moins nombreuses au paradis / The Hadiths attributed to Mohamed : That women are the fewest in number in paradise. [141]. » Alors que cette phrase est présente dans la version arabe (*Lina : Lawhat fatat demachkeia* p. 302), elle disparait de la version anglaise (*Lina : a Portrait of a Damascene Girl* p.174). Un autre exemple peut être l'altération d'une phrase comme « because it was not likely for a young woman to live in an apartment by herself » (*Lina: a Portrait of a Damascene Girl* 85) dont l'original arabe est : « Parce qu'il est interdit pour une jeune femme de louer un appartement toute seule / because it is prohibited for a young woman to rent an apartment on her own[142] ». Attar modifie la critique de l'interdiction qui était faite aux jeunes femmes célibataires à l'époque de louer un appartement toutes seules, par l'expression « not likely ... to live in an apartment by herself ». La phrase anglaise donne l'impression d'être une description des normes sociales de l'époque, où les jeunes femmes n'habitaient pas fréquemment seules, alors qu'en arabe, la phrase exprime plutôt une critique de ce qui semble être une loi qui interdit aux femmes célibataires de louer un appartement. Dans un autre exemple, et dans le contexte de la description de sa sœur et de la bonne, Attar écrit « she and Bahiya <u>(because of their ignorance)</u> used to drown the plants with water morning and evening. They killed them so quickly that it was even hard to remember these flowers[143]. » (*The House on*

---

[141] " الأحاديث المنسوبة إلى محمد: إن أقل ساكني الجنة النساء" (302)

[142] "إذ لا يمكن أن تستأجر امرأة شابة شقة بمفردها" (149-150)

[143] ".كانت هي أو بهية بسبب جهلهما تغرقان النباتات بالماء كل صباح وكل مساء" (23)

Arnus Square 14) La phrase soulignée « because of their ignorance/ à cause de leur ignorance », une phrase plus critique de « l'ignorance » des membres de la famille, est omise de la traduction anglaise du roman.

Malgré son atténuation de la critique dans certains exemples, Attar se livre à une critique féministe dans son autotraduction anglaise, visible à travers quatre exemples. Cette emphase ne se fait pas par des ajouts longs, mais plutôt par des commentaires subtils comme dans l'exemple: « in forty years, my house, or to be exact its walls, had witnessed the arrival and departure of Syria's politicians- all male of course. » (*The House on Arnus Square* 22) Dans la version anglaise, Attar souligne le fait que les politiciens étaient -à l'époque- tous des hommes, une information qu'elle mentionne en arabe, mais sans mise en exergue dans une phrase qui se traduit par : « Pendant quarante ans, ma maison, ou exactement ses murs, ont témoigné de l'arrivée et du départ des hommes politiques en Syrie/ Along forty years, my house, or to be exact its walls, witnessed the arrival and departure of men of politics in Syria[144]. » Alors qu'elle emploie la forme neutre « politicians » dans sa version anglaise, Attar accentue la perspective féministe à travers le commentaire « all male of course ».

- *Saad Elkhadem*

Saad Elkhadem partage avec Attar une tendance notable à l'homogénéisation et à la clarification dans son autotraduction. Le format bilingue de la publication des nouvelles d'Elkhadem suppose une simultanéité d'écriture et un parallélisme de contenu. Alors qu'un intervalle temporel de publication sépare les deux versions de *From the Travels of the Egypitan Odysseus* (1998), publié pour la première fois en arabe (Caire, 1979), les trois autres nouvelles, *The Great Egyptian Novel*

[144] "وخلال أربعين سنة شهد بيتي، أو بالضبط حيطانه، قدوم رجال السياسة في سوريا وزوالهم " (32)

(1998), *An Egyptian Satire about a Condemned Building* (1996) et *The Blessed Movement: an Egyptian Micronovel* (1997) paraissent pour la première fois dans des formats bilingues. En dépit du parallélisme du contenu des nouvelles, Elkhadem emploie une combinaison de stratégies consistant à masquer des informations et en clarifier d'autres dans le but de réintroduire le texte pour le lecteur anglophone. Cette réintroduction comprend une tendance à homogénéiser ainsi qu'à clarifier l'authenticité de l'œuvre littéraire.

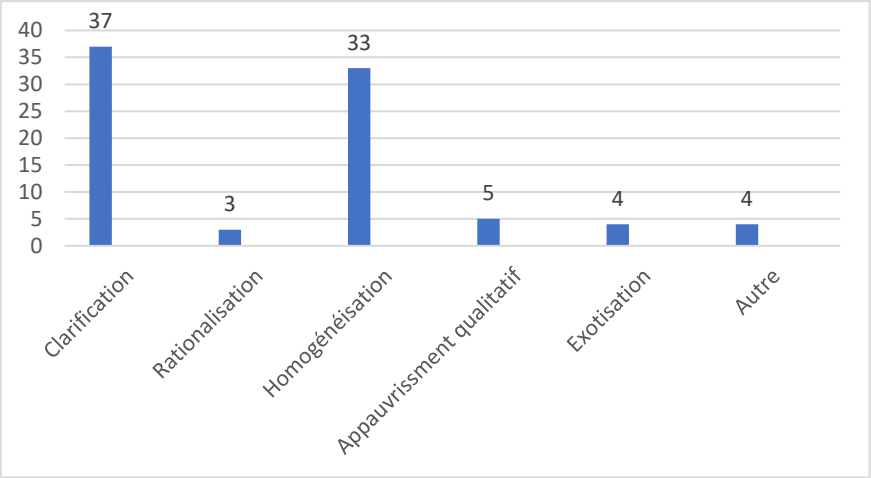

Tableau 4: Tendances dans l'autotraduction de Saad Elkhadem

Tel que démontré dans le tableau 2 ci-dessus, parmi 86 modifications entre les versions arabes et anglaises des nouvelles, 37 sont des homogénéisations, dont 26 sont des homogénéisations de références culturelles et sept sont des homogénéisations du registre vernaculaire vers un registre plus formel. 37 modifications comportent des clarifications qu'Elkhadem fait à travers la réécriture d'un contenu plus généralisé, ou à travers l'ajout d'informations explicatives. Trois modifications sont des rationalisations et cinq entrainent des appauvrissements qualitatifs en contrastant un style littéraire en arabe, traduit dans une langue plutôt simplifiée dans la version anglaise. Quatre

exemples illustrent une stratégie d'exotisme, et par là nous désignons non seulement la translitération d'un mot arabe dans le texte anglais (une stratégie de traduction répandue lors de la traduction d'un terme qui n'a pas d'équivalent exact dans la langue d'arrivée), mais la translitération sans aucune explication (textuelle ou métatextuelle) du sens du mot arabe. Cela se voit dans des exemples comme « he shaved his heavy beard (…) exchanged his cleric's robe and caftan for a suit and a tarboosh » (*The Great Egyptian Novel* 15- nous soulignons) dans lequel Elkhadem choisit de translitérer le mot *tarboosh* [145] sans aucune explication ni définition. Dans un autre exemple, l'auteur choisit de translitérer le mot «Afreet[146] » sans ajouter d'explications: « The kids of the neighbourhood didn't dare come near the fence of the palace, or sneak into its big garden to steal some sycamore figs, jujube fruit, or prickly pear, for fear that the afreet might jump on them and possess their souls forever. » (*The Great Egyptian Novel* 16- nous soulignons) Ainsi, bien que l'autotraduction d'Elkhadem se caractérise par une clarification, elle démontre également quelques tendances à l'exotisation.

- *Badia Kashghari*

Si l'exotisation se manifeste comme une pratique subtile dans l'autotraduction d'Elkhadem, celle de Badia Kashghari se caractérise par une tendance à éviter toute exotisation au niveau linguistique. Publié dans un format bilingue simultané, avec une page arabe pour chaque page anglaise, le recueil de Kashghari s'inspire de la juxtaposition spatiale qui suppose qu'au moins une

[145] Ce terme est défini par l'*Encyclopédie Britannica* comme « *close-fitting, flat-topped, brimless hat shaped like a truncated cone. It is made of felt or cloth with a silk tassel and is worn especially by Muslim men throughout the eastern Mediterranean region either as a separate headgear or as the inner part of the turban*. » (n.p.)

[146] Dans *l'Encyclopédie Britannica*, l'entrée «Afreet » explique : « *Ifrit, also spelled afreet, afrit, afrite, or efreet, Arabic (male) ʿifrīt or (female) ʿifrītah, in Islamic mythology and folklore, a class of powerful malevolent supernatural beings. The exact meaning of the term ifrit in the earliest sources is difficult to determine. It does not occur in pre-Islamic poetry and is only used once in the Qurʾān, in the phrase "the ifrit of the jinn" (Qurʾān 27:39), where it seems to designate a rebellious member of the jinn (supernatural beings).* »

partie de son lectorat peut faire une lecture diagonale en comparant l'anglais et l'arabe à chaque page. Par conséquent, les altérations de Kashghari ne se font pas que sur un niveau linguistique et

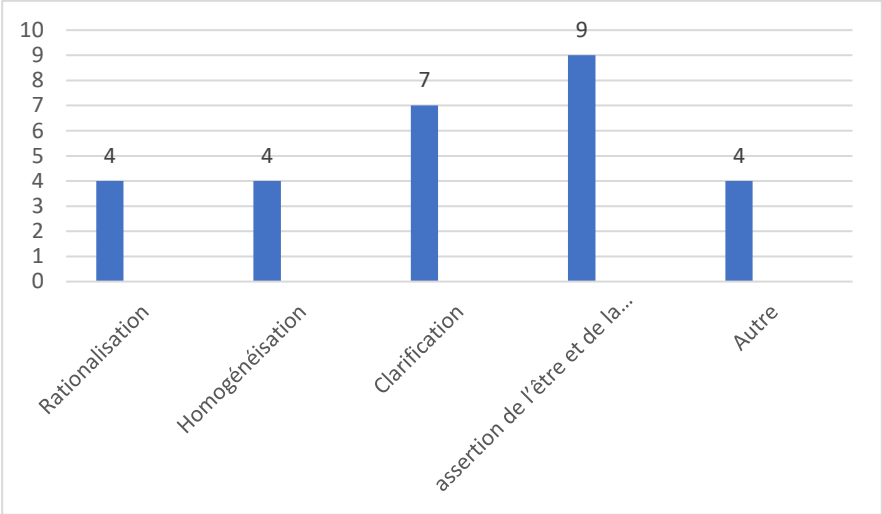

Tableau 7: Tendances dans l'autotraduction de Badia Kashghari

stylistique. Comme c'est le cas avec beaucoup de poésie arabe moderne, la poésie de Kashghari n'a pas de rimes et ne suit pas la structure de la poésie classique, or, quelques poèmes s'écrivent dans une structure de versification moderne particulière (ex. *My Father's Tear* دمعة داوود) selon laquelle chaque deuxième ou troisième vers riment. Kashghari ne reflète pas cette structure sonore dans sa traduction et se concentre plutôt à transmettre le contenu ainsi que le format visuel des vers.

Dans sa recherche de la transmission du sens des vers, le langage de Kashghari sort de son obscurité poétique vers une voix plus claire, rationaliste et articulée. Parmi 28 modifications visibles dans le tableau 3 et effectuées au niveau linguistique des poèmes, quatre sont des rationalisations, alors que sept autres sont des clarifications. Les rationalisations et les clarifications dans l'autotraduction de Kashghari se manifestent, comme discuté dans les sections précédentes, au niveau terminologique et syntaxique. Elles peuvent également être désignées comme « appauvrissements qualitatifs », car l'obscurité poétique et l'usage des métaphores font

partie du style littéraire de Kashghari ; ce style est atténué en faveur d'une clarté stylistique dans la version anglaise. L'homogénéisation manifestée dans quatre modifications s'opère par la substitution de références culturelles arabes par d'autres références plus familières au lecteur anglophone. Par ailleurs, la tendance la plus fréquente dans l'autotraduction de Kashghari est une tendance à employer une expression plus concrète dans la version anglaise. Selon cette tendance, Kashghari modifie ses choix terminologiques et syntaxiques dans le but de favoriser une expression plus assertive dans la version anglaise. Cette tendance est désignée dans le diagramme comme « assertion de l'être et de la voix féminine ». Alors que le sujet de la fémininité est un thème central dans l'écriture de Kashghari, elle emploie, à travers neuf exemples, des stratégies d'altération d'une voix féminine lyrique vers une voix féminine plus franche et claire. Cette tendance se manifeste subtilement par la substitution des abstractions grammaticales (noms) par des verbes d'action, ainsi que par l'ajout des interjections qui renforcent le sens de l'expression. Cela s'illustre dans des vers comme :

« Why should I be pronounced absent by a concealing pronoun?
Whilst <u>through my voice I am always</u> present,
<u>Singing</u> the melody of the orient,
And <u>setting</u> the time of pulsation. » (*The Unattainable Lotus* 22- nous soulignons)

Alors que la nominalisation de la traduction des verbes signifie une tendance à l'abstraction, et donc anéantit « la visée de concrétude » (Berman 54) dans le texte traduit, la traduction des abstractions nominales par des verbes d'action signifie une tendance à la concrétisation. Ainsi, Kashghari concrétise sa voix poétique dans la version anglaise en traduisant des vers qui se lisent dans leur version arabe :

« Why would I be deemed a concealed (veiled) pronoun[147] when I am the present?

The spokesperson of the melody of the orient

And the time of pulsation[148] »

Le remplacement des abstractions nominales comme « the spokesperson of the melody of the Orient and the time of pulsation / la porte-parole de la mélodie de l'Orient et du temps de pulsation » par des actions comme « singing » et « setting », reflète une expression plus dynamique et affirmée dans la version anglaise. En outre, Kashghari ajoute l'interjection « through my voice I am always present » comme traduction d'une phrase obscure comme « I am the present », articulant ainsi une expression plus concrète et assertive. Un autre exemple de cette affirmation de l'être et de la voix féminine est l'ajout de l'adjectif « defiant/ réfractaire » dans les vers : « But like a defiant mare, I jump over the fence » (*The Unattainable Lotus* 20- nous soulignons). Dans la version arabe, les vers se lisent littéralement : « The mare of my heart overcomes the fences [149]», une comparaison entre la voix lyrique dans l'usage de « the mare of my heart » et la voix affirmée reflétée par l'usage de l'adjectif dans « like a defiant mare » montre le choix de se représenter au lecteur anglophone sous une lumière plus assertive. Un troisième exemple est la substitution du verbe « whisper / chuchoter » par un verbe dont le sens est plus assertif comme « converse(r) » dans l'exemple : « When I came to you, I conversed with myself, / And liberated the future from the fetters of yesterday » (*The Unattainable Lotus* 48- nous soulignons). Outre l'emploi du verbe « converser », Kashghari modifie l'usage du mot « ignorance » en le remplaçant par « fetters/ entraves » dans les vers qui, traduits littéralement de

---

[147] Dans la grammaire arabe, un « pronom couvert ضمير مستتر » est un pronom qui n'est pas mentionné dans la phrase mais qui est compris dans le contexte. « Couvert » porte ici le sens grammatical, mais il est en arabe le même adjectif qui peut être traduit comme « voilé ».

[148] "لم ينعتني ضمير مستتر وأنا الحاضرة
المتحدثة بإيقاع الشرق
وميقات النبض" (23)

[149] "مهرة قلبي تتخطى الأسوار " (21)

l'arabe, se lisent : « Today I came to whisper through you to myself/ and to liberate the tomorrow from the ignorance of yesterday »[150]. Ainsi, l'expression poétique de Kashghari semble plus affirmative du fait du remplacement d'un verbe émotif et lyrique comme « chuchoter », par un verbe plus assertif et rationnel comme « converser ». D'ailleurs, la modification de l'expression intense dans « to liberate the tomorrow from the ignorance of yesterday » par « liberated the future from the fetters of yesterday » montre une atténuation de la critique de la culture maternelle, à l'image des choix menés par Samar Attar dans son autotraduction vers la langue centrale.

- *Sinan Antoon*

Parmi les quatre auteurs pratiquant l'autotraduction vers le centre culturel, l'œuvre autotraduite de

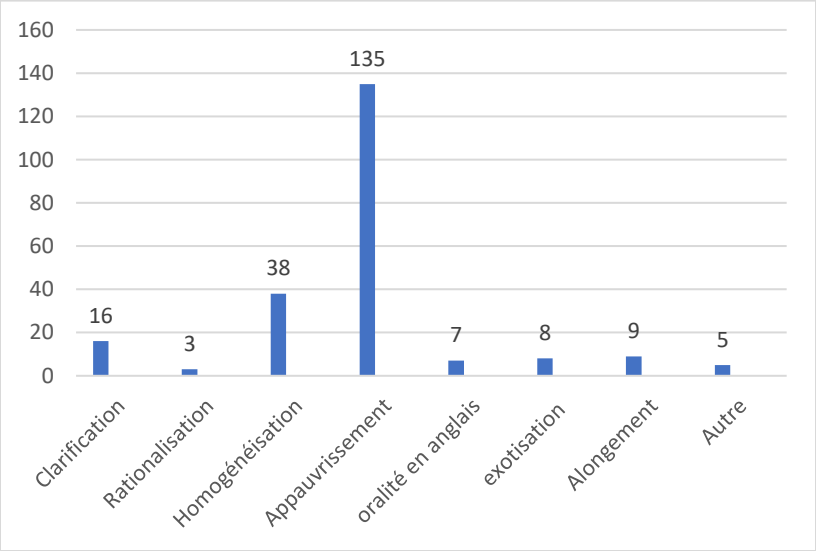

Tableau 10: Tendances dans l'autotraduction de Sinan Antoon

Sinan Antoon subit le degré le plus notable d'altération. Les tendances autotraductives d'Antoon (précisées dans Tableau 4 ci-dessus) montrent qu'il partage avec les quatre autres auteurs une

150

" اليوم جئتك كي أناجي فيك نفسي
وأحرر الغد المقبل من جهل أمسي (49) "

tendance à la clarification (16 exemples), à l'homogénéisation (38 exemples), et, dans une moindre mesure, à la rationalisation (trois exemples). Or, la tendance à l'omission de grandes parties du texte arabe dans la version anglaise est, avec 135 instances, une caractéristique qui marque son autotraduction. Ces omissions comprennent des mots, des phrases, des scènes et des chapitres sur des sujets variés. Dans la terminologie de Berman, les termes disponibles pour identifier les omissions sont ceux de « l'appauvrissement qualitatif » dans le sens où ces omissions masquent de grands aspects de la littérarité du texte, et « l'appauvrissement quantitatif », à travers lequel la déperdition « [attente] au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité, [son] foisonnement » (Berman 60). Alors que les omissions dans l'autotraduction d'Antoon comprennent un appauvrissement qualitatif ainsi que quantitatif, la mesure de ces modifications dans *The Corpse Washer* dépasse les limites de celles décrites par Berman. Évidemment, cela est largement lié au fait que l'ampleur des modifications acceptables sur une traduction classique est beaucoup plus limitée que celles d'une autotraduction. Faute d'espace, les omissions ne peuvent pas être exposées de façon exhaustive dans ce bilan, mais il suffit de mentionner qu'elles comprennent des parties de dialogues, des descriptions spatiales ou physiques, des rêves ou des monologues, des scènes érotiques ou des scènes courtes qui ne changent pas le fil principal de l'histoire, mais appauvrissent le foisonnement de détails dans le roman. À cet égard, il sera utile de signaler le positionnement d'Antoon, qui commente le rôle du réviseur dans les maisons d'éditions anglophones lorsqu'il s'agit de la modification des œuvres traduites des littératures périphériques vers les littératures centrales dans les termes suivants :

> The issue is not always with the translator per se, there's the editor as well. American and Anglophone publishing houses are known for taking liberties in making alterations to texts that come from the Global South. Editors allow themselves more authority in altering texts that are translated from Arabic or Persian, for example. The translator Marilyn Booth recently wrote about her experience with editors trying to domesticate her translation of the novel *Girls of Riyadh*, and, generally speaking,

> novels translated from Arabic. Personally, I have had a similar experience with editors. (Antoon et Alibrahim 6-7)

Alors qu'il critique la perception de l'œuvre traduite en anglais (d'une littérature périphérique) dans les maisons d'édition anglo-américaines, Antoon affirme son positionnement contre les altérations proposées par l'éditeur au cours de l'autotraduction de son roman : « During the translation of *The Pomegranate Alone/ The Corpse washer* […] the editor wanted to delete at least half of the dreams/nightmares in the novel […] I had to explain to the editor that while no text is beyond editing, I refuse to sacrifice pivotal parts of my novel for the sake of being published in translation. » (7) Parmi les quatre auteurs autotraducteurs abordés dans ce chapitre, Antoon est le seul à mentionner la pression extérieure exercée pour le pousser à modifier son texte dans le but d'être publié dans une langue centrale. Il explique sa perception de cette pression dans le contexte de l'hégémonie culturelle: « it's as if the text should be heavily transformed to be worthy of being published in the realm of Anglophone literature, and this is where cultural hegemony manifests itself. » (8) Parmi les huit œuvres examinées dans ce chapitre, *The Corpse Washer* se révèle être le texte le plus « transformé » lors de sa republication dans le monde de la littérature anglophone. Cette transformation n'est pas liée à une réécriture créatrice du texte, dans le sens d'un équilibrage d'omissions et d'ajouts, mais plutôt d'une multitude d'omissions.

Le contexte de publication qui distingue *The Corpse Washer* d'autres œuvres de ce groupe du corpus (autotraductions vers le centre littéraire) est évidemment sa publication dans une maison d'édition prestigieuse au centre du monde littéraire anglo-américain (Yale University Press). Par ailleurs, Saad Elkhadem publie ses autotraductions dans une maison d'édition dont il est le propriétaire (York Press Ltd.), alors que Badia Kashghari publie son autotraduction dans une maison d'édition arabe qui publie une collection de traductions en anglais (Al Saqi Books). Dans le cas de Samar Attar, elle publie son roman *Lina: a Portrait of a Damascene Girl* dans la maison

d'édition Three Continents Press, présentée dans un article publié dans le journal *The Translation Review* comme une maison qui se « specializes in publishing books by non-Western authors writing about their own culture in a contemporary setting » (McBride 16), alors qu'elle publie *The House on Arnus Square* chez Passeggiata Press, qui a publié 43 œuvres entre 1975 et 2007, dont la majorité sont des traductions de la littérature moyen-orientale, africaine, nord-africaine et antillaise[151]. Les trois auteurs, Attar, Elkhadem et Kashghari, partagent des conditions de publication similaires dans des maisons d'édition qui se situent à la marge de la littérature anglophone, du fait de leur spécialisation dans la publication d'œuvres des littératures périphériques. Cela peut expliquer le manque de pression à se soumettre aux normes de la littérature centrale, dans la mesure où les publications de ces maisons restent à la périphérie de celle-ci. Par ailleurs, Antoon publie son œuvre dans une maison où la présence de l'éditeur comme symbole de l'autorité littéraire du centre est largement palpable. Cette autorité demande l'omission de ce qui « n'arrive pas dans un roman américain / does not happen in an American novel[152]», un commentaire symptomatique de l'hégémonie littéraire. De là découle la description d'Antoon du « sacrifice » des parties de son texte afin de trouver son chemin vers la publication en anglais. Ces « sacrifices » semblent d'ailleurs être le prix à payer pour la « littérarisation » au sens où l'entend Casanova :

> (…) je définis ici comme littérarisation toute opération- traduction, autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante- par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. Quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ces

[151] Il y a peu d'informations disponibles sur la maison Passeggiata Press, dont la dernière publication date de 2007. Pour une liste des publications de Passeggiata Press, voir : https://openlibrary.org/publishers/Passeggiata_Press

[152] Antoon se rappelle une communication dans laquelle une réviseure lui demande d'apporter des modifications à son roman sous prétexte que : « This doesnt happen in an American novel ». Antoon lui répond: « This is not an American novel, this is an Iraqi novel » (Antoon et Alibrahim 7).

> textes doivent « être traduits », c'est-à-dire obtenir un certificat de littérarité. (*La République* 202- 203)

Si les commentaires d'Antoon font la lumière sur l'autorité du réviseur dans la littérature centrale, la présente recherche s'intéresse davantage à discerner les conditions du passage entre une littérature périphérique et une littérature centrale (telles que manifestées par la pratique de l'autotraduction) plutôt qu'à la désignation de la partie qui a ordonné les modifications lors de la réintroduction de l'œuvre périphérique au centre littéraire. Pourtant, la tension entre l'autorité de l'autotraducteur et l'autorité du réviseur dans la littérature centrale reflète les règles de l'interaction entre le centre et la périphérie littéraire.

f. Conclusion

Il n'y a qu'à porter un regard panoramique sur les modifications effectuées par les quatre autotraducteurs vers le centre littéraire pour se rendre compte que la majorité des modifications rentrent plus ou moins dans le même cadre, qu'elles soient des rationalisations, des homogénéisations, des clarifications ou même des appauvrissements. Les modifications subies par le texte arabe lors de sa transmission vers le centre littéraire servent souvent l'objectif de la simplification de l'œuvre, à un niveau linguistique ainsi que thématique, afin de le rendre accessible pour le grand public dans la littérature centrale. Les auteurs adoptent de multiples stratégies de simplification, allant de la rationalisation du contenu mystique en passant par la clarification de l'obscurité stylistique, ou la standardisation de la variété des registres. Malgré quelques exotisations linguistiques dans certains exemples, la tendance à atténuer les références culturelles se manifeste chez tous les quatre auteurs du corpus. Celle-ci appauvrit l'authenticité de l'œuvre littéraire qui exploite les éléments culturels de son contexte d'écriture, et donne à voir une image simplifiée en comparaison avec la complexité de l'œuvre littéraire originale. « Pour pouvoir

s’intégrer à la société d’accueil, ces écrivains "translingues" doivent traverser un fleuve d’oubli et laisser derrière eux la partie intraduisible, littéralement non-transférable, de leur culture d’origine. » (Grutman "Dilemme social" 221) La transformation de l’œuvre au cours de son passage va jusqu’à la représentation d’une version quasi abrégée de l’original dans un cas comme l’autotraduction anglaise d’Antoon. Cette limitation de la créativité de l’œuvre littéraire lors de son autotraduction vers le centre littéraire à travers l’omission, la clarification ou la standardisation invite l’examen de l’autre sens de l’autotraduction, c’est-à-dire du centre vers la périphérie littéraire, dans le but d’en discerner les caractéristiques. C’est justement ce à quoi nous nous attacherons en analysant les autotraductions des cinq autres auteurs de notre corpus.

Chapitre II- Le retour aux racines : rétablir la connexion avec la périphérie

a. Introduction

Dans une réflexion sur l'autotraduction dans la sphère de la littérature francophone, Rainier Grutman qualifie l'autotraduction hors du centre littéraire de mouvement à « contre-courant du trafic des traductions » ("Francophonie" 6). Du point de vue de la littérature francophone, « l'autotraduction concerne essentiellement l'importation de textes traduits d'une langue étrangère et est donc une forme d'"intraduction". Les exemples d'"extraductions", faites non pas vers mais à partir du français, sont beaucoup plus rares. » (Grutman, "Francophonie" 4) Bien qu'ils soient plus nombreux dans le corpus de cette thèse que les autotraducteurs vers le centre littéraire (cinq auteurs contre quatre), les autotraducteurs vers la périphérie littéraire constituent une rareté dans le monde de l'autotraduction. Cette rareté est attribuable à une décision contre-pragmatique de se traduire de la métropole linguistique et littéraire vers un lectorat moins nombreux et une littérature moins prestigieuse sur l'échelle de la république mondiale des Lettres. Pour sa part, Saïd Faiq explique que le choix de retourner à la langue maternelle est un geste de revendication de l'identité maternelle, loin de la marque d'infamie de l'usage d'une langue hégémonique : « in the post-colonial Arab world, the return to Arabic is still a political, cultural, and literary question, because the choice of the language, in the material sense at least, is a choice of identity. To continue using French, English, or Spanish calls forth a problem of identity, which is then thrown into mimicry and ambivalence » (Faiq 60). Ainsi, ce choix d'autotraduire son œuvre vers la littérature maternelle est lié à une quête identitaire, un geste qui jouit souvent d'une grande visibilité dans la littérature

périphérique, où « (…) the author's language choice becomes the very subject of the text itself in self-translation. » (Kippur 76) Le choix de l'écriture double n'est souvent pas assez visible lorsque l'auteur commence l'écriture dans sa langue maternelle dans la mesure où, dans ce cas, la langue d'écriture n'est pas perçue comme un « choix » mais plutôt comme une évidence. Or, la décision de commencer l'écriture dans une « autre » langue est plutôt un choix intentionnel et délibéré, et attire souvent une attention considérable dans une littérature périphérique comme la littérature arabe. En outre, tel que discuté dans la première partie de cette thèse, ce choix joue souvent un rôle important dans la réception favorable de l'œuvre lors de son autotraduction vers l'arabe.

Ce chapitre est axé sur l'autotraduction de cinq auteurs : Mikhail Naimy, Jabra Ibrahim Jabra, Ahdaf Soueif, Ahmed Abodehman, et Moussa Ould Ebnou. Tous les cinq écrivent d'abord (ou l'ont fait à un moment de leur carrière) dans une langue centrale (l'anglais ou le français), puis retournent à leurs racines à travers l'autotraduction de leur œuvre, ou d'une partie de celle-ci, dans leur langue maternelle. Suivant la structure du chapitre précédent, le présent chapitre commence avec une caractérisation des textes, suivi par l'analyse textuelle d'une sélection de divergences entre les deux versions de l'œuvre autotraduite. S'appuyant sur la méthodologie de Lambert et Van Gorp, la caractérisation des textes comprend un examen des conditions de publication de chacune des versions de l'œuvre bilingue, que ce soit d'un point de vue temporel (les dates de publication de chaque version), géographique (les lieux de publication et distribution de chaque version), ainsi que métatextuel (les informations non textuelles incluses lors de la présentation de l'œuvre). La caractérisation des textes comprend également une discussion des thèmes généraux ainsi que de la qualité du langage employé dans le texte de la première version ; ceci permet de discerner les modifications du langage ou du contenu des œuvres.

- *The Book of Mirdad* – Mikhail Naimy

Le premier texte du corpus d'analyse de ce chapitre est *The Book of Mirdad* par Mikhail Naimy. Écrit en anglais et autotraduit en arabe,*b Mirdad* a été publié au Liban en 1948, après le retour de Naimy de ses vingt-et-un ans d'immigration aux États-Unis entre 1911 et 1932. Republié plusieurs fois (Stuart : n.p. 1962, Bharatiya Vidya Bhavan : Bombay 1973, Arkana : Londres 1993, Watkins : Londres 2002, Watkins : Londres 2012) autant en arabe qu'en anglais, la version anglaise de 2015[153] (publiée par Watkins au Royaume-Uni) décrit sur la couverture le roman comme un « International Bestseller ». La quatrième de couverture le désigne comme un « classic of spiritual literature » dans lequel « legend, mysticism, philosophy and poetry are woven with magic skill ». La biographie de l'auteur sur la première page situe Naimy entre ses deux littératures de la manière suivante : *«* His thirty one works are acclaimed as classics across the Arabic-speaking world and in many other languages. To the English- speaking world, Naimy is known mainly through *The Book of Mirdad*, which is now also available in most European languages. » *The Book of Mirdad* est d'abord paru en anglais six ans après sa publication en arabe, en 1954, chez la maison N.M. Tripathi Ltd.[154], dont le siège principal est à Bombay. De la même manière dont beaucoup d'œuvres classiques sont republiées dans la littérature occidentale avec une introduction écrite par un expert, *The Book of Mirdad* est précédé d'une courte introduction par le spécialiste des traditions mystiques Andrew Harvey. En quelques pages, celui-ci décrit l'écriture de Naimy comme « mystique » et « prophétique », tout en la situant dans la vague de mysticisme du XXe siècle. Alors que la version anglaise, qui est la première version, ne mentionne pas

[153] Sur laquelle l'analyse se base dorénavant.

[154] Peu d'informations sont disponibles sur cette maison d'édition. Alors qu'elle existe encore sous la description d'usine de fabrication de papier/imprimerie/publication, il semble que la plupart de ses titres soient publiés entre les années 1950 et les années 1970. Les sujets abordés dans les publications varient entre le système judiciaire indien et des sujets techniques comme l'agriculture indienne. Dans le contexte indien, le lien d'inspiration mutuelle entre *The Book of Mirdad* et des figures spirituelles contemporaines en Inde demeurait pour la deuxième moitié du XXe siècle. Notamment, à titre d'exemple, la consécration de *The Book of Mirdad* par des gourous comme Rajneesh Chandra Mohan Jain (connu sous le nom d'Osho).

l'autotraduction arabe, la version arabe de 1975[155], sortie chez la maison d'édition *Mu'assasat Nawfal* (Beyrouth, Liban), cite la phrase « mis en anglais et transféré en arabe par[156] » au-dessus du nom de Mikhail Naimy. Racontant un parcours d'apprentissage spirituel entre la figure prophétique de Mirdad et ses disciples dans un monastère nommé l'Arche, *The Book of Mirdad* est la seule parmi toutes les œuvres du corpus, où la culture arabe n'est pas le sujet principal ou l'arrière-plan historique/géographique. Ce point sera abordé dans l'analyse qui suit. En dépit de quelques allusions (modifiées entre la version arabe et la version anglaise) au lieu géographique du monastère de l'Arche, le roman ne spécifie ni un lieu géographique, ni le contexte historique ou culturel sur lequel se fonde les évènements du roman. L'esprit mystique dans *The Book of Mirdad* s'inspire de la spiritualité autant orientale qu'occidentale, et l'inclination à la création d'un récit universel se perçoit clairement dans les détails les plus minutieux, comme dans le choix des noms des personnages (Micayon, Zamora, Shamadam, Himbal, etc.,) ou de la terminologie spirituelle inspirée de la chrétienté, de l'islam et l'hindouisme.

- Chapitre treize du roman *Hunters in a Narrow Street*- Jabra Ibrahim Jabra

Jabra publie son deuxième roman *Hunters in a Narrow Street* en 1960 auprès de la même maison d'édition (Three Continents, Boulder/Colorado & Londres[157]) qui a publié l'autotraduction anglaise de *Lina: a Portrait of a Damascene Girl*. Traduit en arabe par le traducteur et universitaire Mohamed Asfour, celui-ci signale que *Hunters in a Narrow Street* est resté inconnu dans le monde

[155] Pour des raisons de disponibilité, cette version sera la version utilisée au cours de l'analyse malgré qu'elle ne soit pas la plus récente.
[156] "وضعه بالإنجليزية ونقله إلى العربية"
[157] La liste des meilleures ventes de cette maison d'édition contient des traductions anglaises d'auteurs comme Naguib Mahfouz, Driss Chraïbi, Ghassan Kanafani et d'autres auteurs du canon littéraire arabe.

arabe pendant quatorze ans jusqu'à la sortie de sa traduction en 1974. En ce qui concerne son choix de garder le chapitre treize tel que traduit par Jabra lui-même, Asfour écrit :

> Jabra avait traduit le chapitre treize du roman (*Hunters in a Narrow Street*) et l'avait publié dans le journal *Aladab* à Beyrouth en 1953. Le texte est ensuite sorti comme histoire dans le seul recueil de nouvelles publié par Jabra : *A'raq wakis'as'on okhrā* (Sueur et d'autres histoires) (1956) (…) et je n'ai pas traduit ce chapitre, mais j'ai utilisé la traduction de l'auteur lui-même, car je crois qu'elle exprime plus honnêtement ce que l'écrivain voulait dire s'il écrivait le roman en arabe. Il sera utile, dans le domaine de la traduction, de jeter un coup d'œil sur l'espace de liberté que l'auteur s'est accordé à lui-même, une liberté que je ne me serais jamais permise si j'avais traduit ce chapitre[158]. (Asfour 322)

En plus d'éclairer la différence entre l'approche du traducteur professionnel et celle de l'auteur/traducteur, les propos d'Asfour mettent en lumière le statut de l'autotraduction qui désautorise la traduction classique, sous prétexte que l'autotraduction est plus « honnête » (selon l'expression d'Asfour) que la traduction proposée par un traducteur professionnel. Dans un chapitre intitulé « l'auteur comme traducteur : Jabra traduit Jabra[159] », Asfour fait une critique importante de l'autotraduction de Jabra en la comparant aux choix qu'il aurait fait s'il avait traduit le chapitre treize. Cette critique sera reprise et citée dans l'analyse qui va suivre. Cependant, il est important de signaler que, d'après Asfour, le chapitre treize du roman *Hunters in a Narrow Street* n'est pas le seul texte autotraduit par Jabra, puisque son premier roman *S'urakh fi layl taweel* (Un

[158] Ma traduction de :
"لكن جبرا كان قد ترجم الفصل الثالث عشر من الرواية ونشر الفصل على أنه قصة قصيرة في مجلة الآداب البيروتية سنة 1953. وظهرت القصة بعد ذلك في مجموعته القصصية الوحيدة عرق وقصص أخرى (1956) (...) ولم أترجم ذلك الفصل، بل استخدمت ترجمة المؤلف نفسه لأنني قدّرت أنها أصدق تعبيرا عما أراد أن يقوله لو كتب الرواية بالعربية. ومن المفيد في مجال الترجمة أن نلقي نظرة على القدر الذي أباحه المؤلف لنفسه من الحرية في هذه الترجمة، وهي الحرية التي ماكنت لأبيحها لنفسي لو أنني قررت ترجمة ذلك الفصل ترجمة أخرى." (عصفور 322)

[159] المؤلف مترجما: جبرا يترجم جبرا

cri dans une longue nuit) a été écrit en premier lieu en anglais, puis autotraduit en arabe (1955). Or, la version anglaise de ce roman n'a jamais été publiée[160].

Dans sa réédition de 1996[161], *Hunters in a Narrow Street* est précédé par une introduction par le traducteur (arabe-anglais) et universitaire spécialiste de la littérature arabe, Roger Allen (qui est d'ailleurs le traducteur d'autres œuvres de Jabra vers l'anglais, dont *The Ship* et *In Search of Walid Massoud*, en collaboration avec Adnan Haydar). Dans son introduction, Allen commence par une contextualisation politique du trajet de Jabra en tant que palestinien vivant en exil en Irak, suivi par un sommaire des évènements du roman. Allen établit des parallèles entre Djamil Farran, le personnage principal de *Hunters in a Narrow Street*, et la vie et le trajet de Jabra lui-même. Palestinien, émigré à Baghdâd, Djamil Farran est, tout comme Jabra, un jeune poète qui s'intéresse à l'art et à la musique. Pourtant, Allen signale que malgré la similarité, « as Jabra points out in a characteristic disclaimer at the beginning of the work, this novel is but a partial description of his own life. He admits only one similarity between himself and the narrator, and goes on to state that any likeness between them ends there. Such has been the claim of many Arab novelists, especially with regards to their earlier attempts in the genre » (Allen *Hunters in a Narrow Street*, introduction). D'ailleurs, Allen montre que des ressemblances peuvent être trouvées entre Jabra et tous ses personnages principaux créés après Djamil Farran, mais que les premiers romans sont toujours perçus en tant qu'autofictions. Bien qu'il discute, dans son introduction du roman, les détails techniques, politiques et contextuels, Allen ne mentionne pas le/les choix linguistique(s) de Jabra, que ce soit celui évident de raconter ce récit quasi-personnel en anglais ou bien la décision

[160] Asfour suggère que la version originale en anglais peut être trouvée parmi les documents dans la bibliothèque personnelle de Jabra à Baghdâd, restée intacte sous la supervision d'un membre de sa famille jusqu'en 2010, avant qu'un attentat à la voiture piégée ne détruise la maison.
[161] Cette version sera employée dans l'analyse des chapitres suivants.

de donner une couleur locale irakienne même dans la version de langue anglaise. De la même manière que *S'urakh fi layl taweel* ne mentionne pas le fait que le texte ait d'abord été écrit en anglais avant sa publication en arabe, ni le chapitre treize dans *Sayadoun fi sharea dhayek'* (Hunters in a Narrow Street), ni la nouvelle *As'wāt Allaīl* (les voix de la nuit) publié dans le recueil *rak wa kesason okh'ra* (Sueur et d'autres histoires) ne font référence à la version source (anglaise) de ce texte. À cause des modifications entre les deux versions de l'autotraduction du chapitre treize, l'analyse textuelle se basera sur les deux versions de l'autotraduction arabe, c'est-à-dire sur le chapitre du roman *Sayadoun fi sharea' dh'ayek'* (Chasseurs dans une rue étroite), ainsi que sur la nouvelle *As'wāt Allaīl* (Les voix de la nuit).

- Les nouvelles *Melody*, *Chez-Milou*, *Under Training*, *The Water Boiler*, *The Nativity, Returning* et *I Think of You* dans les recueils d'histoire *I Think of You, Aisha* et *Sandpiper*- Ahdaf Soueif

L'écriture littéraire chez Ahdaf Soueif commence toujours en anglais. Son recueil, *Zīnat alhayāt*, est un recueil de nouvelles publiées en anglais et autotraduites en collaboration avec des traducteurs professionnels. Il s'agit ici d'une traduction à quatre mains, dont deux sont celles de l'auteure. Cependant, les modifications qui seront examinées dans l'analyse suivante n'ont pas pu être effectuées sans l'autorisation de l'auteur, car elles constituent des altérations qui ne sont pas permises aux traducteurs de littérature moderne. D'abord publié chez *Dar Alhilal* (Caire, 1996), le recueil *Zīnat alhayāt* contient huit nouvelles dont sept sont des autotraductions. Sur la page d'information de publication en couverture intérieure[162], une note en anglais indique que : « The

[162] *Zīnat alhayāt* a été republié chez Dar Alshurouk au Caire, la 1ere édition en janvier 2010 et la 2eme édition en novembre 2010. La version de Dar Alshurouk dans sa deuxième édition est la version référence dans toute l'analyse.

stories in this collection were published as *Aisha*, Jonathan Cape, London, 1983 and *Sandpiper*, Bloomsbury, London, 1996 by Ahdaf Soueif » (*Zīnat alhayāt*). Cette note est incluse uniquement en anglais sans traduction pour le lectorat arabe. À la fin de la collection, une note intitulée « Sur le recueil[163] » indique l'année de publication de chaque histoire parue dans la collection en anglais et en arabe : *Melody* (1988) est parue en anglais dans le magazine *London Review of Books*, puis dans le recueil *Sandpiper*. Elle a été traduite par Soueif en collaboration avec l'auteur et traducteur Oussama Farahat (Soueif- *Zīnat alhayāt* 202). *Chez Milou* (1986) est parue en premier lieu dans le *magazine London Review of Books*, puis dans le recueil *Sandpiper*. La nouvelle est parue en français dans le journal *Alahram hebdo*. Elle a été traduite en arabe par Soueif et Oussama Farahat (202). *Under Training* (*Tahta Altamreen*) (1981) et *The Nativity* (1981) sont parues en anglais dans le recueil *Aisha*. Celles-ci ont été traduites en arabe par Soueif et l'universitaire Mohamed Elguindi (202). *The Water Boiler* (*Elsakhan*) (1980) est d'abord publiée dans *London Review of Books*, et ensuite dans le recueil *Sandpiper*. Elle est également parue dans le magazine littéraire prestigieux *Alhilal*[164] et traduite par Ahdaf Soueif et Mohamed Elguindi (202). *Returning* (*A'wda*) (1980) est d'abord publiée dans la collection « Aisha », puis traduite en arabe par Soueif en collaboration avec Fatima Alhussein. Et finalement, *I Think of You* (*Athkuruk*) (1995) est parue pour la première fois en anglais dans le recueil *Sandpiper*, puis a été autotraduite en arabe par Soueif en collaboration avec Houda Shoukri Ay'yad et publiée dans le magazine *Sabah Elkheir* avant sa parution dans la collection *Zīnat alhayāt*.

Évidemment, les histoires varient largement, que ce soit dans leur style ou dans leurs thèmes. Alors que *Melody* est une vive critique du féminisme privilégié à travers l'histoire d'une femme

[163] عن المجموعة
[164] Aucune date.

canadienne qui raconte ses interactions sociales avec une femme turque et sa famille dans un « *compound* » résidentiel en Arabie Saoudite, *Chez Milou* raconte les souvenirs de jeunesse de Milou, une vieille égyptienne née d'un père d'origine grecque et d'une mère d'origine française. La nouvelle raconte également les transformations du Caire entre la jeunesse et la vieillesse de Milou. *Under Training* discute de façon subtile du sujet de la masculinité à partir de l'histoire d'un adolescent provenant d'un milieu démuni d'Alexandrie, qui quitte l'école pour travailler, et se trouve dans un salon de beauté après avoir échoué comme apprenti dans des occupations typiquement masculines (chez des mécaniciens et des bouchers). *The Water Boiler* porte sur la psyché d'un jeune homme sérieux et perfectionniste, et son malaise vis-à-vis d'une attirance sexuelle qu'il ressent pour sa sœur, avec laquelle il partage l'appartement d'une petite famille de classe moyenne égyptienne. *The Nativity* raconte l'histoire d'Aisha, la femme d'un diplomate égyptien issue d'un milieu privilégié. En cherchant des solutions pour sauver son mariage malheureux, elle se rend dans les « Mawlids[165] » soufis sur les conseils de sa bonne, non pas parce qu'elle croit dans l'efficacité de ces fêtes spirituelles, mais plutôt par curiosité. Sa fascination pour le monde mystique et magique des Mawlids commence à dégénérer en violence à la suite d'une rencontre avec un jeune homme du quartier ghetto d'*Elmadbah* (lit. l'abattoir). *Returning* suit une jeune femme divorcée, vivant dans « une ville froide dans le Nord », qui se trouve obligée, lors d'une visite au Caire, de retourner à l'appartement marital qu'elle avait quitté après son divorce. L'histoire raconte ses souvenirs personnels dans sa maison maritale ainsi que son commentaire sur les changements démographiques et politiques dans l'espace public autour de son ancien quartier.

[165] *Elmawlid* (Le Mulud) est le titre arabe de cette histoire. Ce terme est défini par le dictionnaire *Larousse* comme « Fête religieuse musulmane qui célèbre l'anniversaire de la naissance du Prophète ». L'Islam soufiste tient des Muluds non seulement pour le Prophète, mais également en mémoire de plusieurs membres de sa famille (y compris Ali, Hussein et d'autres descendants d'Ali et de Fatima), ainsi qu'en célébrant la naissance d'autres saints soufistes.

I Think of You est une fiction quasi réaliste, écrite sous la forme d'une lettre dédiée à Nehad Jad (1935-1989), une dramaturge et amie proche de Soueif. Dans sa lettre, Soueif raconte son accouchement dans un hôpital à Riyad (Arabie Saoudite) qui coïncide, dans l'histoire, avec la mort de son amie au Caire en raison du cancer. L'autotraduction dans toutes les nouvelles est visible dans la version publiée chez la maison d'édition égyptienne prestigieuse Dar Alshurouk à cause de la note « sur le recueil » à la fin de la collection. En dépit de sa collaboration avec des traducteurs professionnels, l'effet de l'autorité de Soueif comme autotraductrice sera mis clairement en évidence dans l'analyse menée dans les chapitres suivants.

- *Barzakh* et *La Mecque païenne* de Moussa Ould Ebnou

L'écriture romanesque chez Moussa Ould Ebnou a commencé en français avec les deux romans philosophiques de science-fiction *L'amour impossible* et *BARZAKH*, publiés respectivement en 1990 et 1994 chez L'Harmattan, dans la collection « Encres Noires », consacrée à l'œuvre des auteurs africains francophones. En racontant les circonstances de l'autotraduction de son roman en arabe, Ould Ebnou écrit :

> À la suite de la publication de mon deuxième roman, mon ami Ahmed Ould Beiyah, qui ne maitrisait pas le français, insistait à me demander d'arabiser mes livres. Il me disait : « Dictes-moi la traduction, même en hassanien, notre dialecte de l'arabe en Mauritanie. » J'ai donc accepté et nous nous sommes lancés dans l'arabisation, ou la hassanification. Nous avons choisi mon dernier roman, *BARZAKH*, devenu après son arabisation *Madinat alreiyah* […] vers l'aboutissement du premier manuscrit de *Madinat alreiyah*, mon ami Ahmed Ould Beiyah a disparu derrière les barreaux de la prison politique et m'a laissé seul devant la tâche de la correction du manuscrit et ses dernières révisions[166]. (Ould Ebnou-*Késsati*)

[166] Ma traduction de :
"وبعد صدور روايتي الثانية، ألح علي صديقي أحمد ولد بياه، الذي كان لا يفهم الفرنسية، طالبا تعريب كتبي وقال لي: أمْل علي ترجمة، حتى ولو كانت بالحسانية، لهجتنا العربية في موريتانيا. فوافقت وشرعنا في التعريب أو "الحَسْنَنَة". اخترنا آخر رواية صدرت لي، BARZAKH، التي صارت بعد تعريبها، "مدينة الرياح (...) بعد اكتمال المسودة الأولى من "مدينة الرياح"، اختفى صديقي أحمد ولد بياه وراء قضبان السجن السياسي وتركني أواجه بمفردي تصحيح المسودة وإعدادها للنشر. " (قصتي – صفحات الكترونية)

Ould Ebnou envoie son manuscrit à un ami qui, à son tour, l'envoie à l'auteur et intellectuel Elkhalil Elnahawi, qui était en Tunisie à l'occasion de la Foire du Livre de Tunis. Lors de la présentation du roman aux maisons d'édition, l'auteur Souheil Idriss, patron de la maison d'édition libanaise Dar Aladab, l'une des maisons les plus prestigieuses dans le monde arabe, achète les droits de publication de *Madinat Alriayh*.

La publication de l'autotraduction de *BARZAKH*, sous le titre arabe de *Madinat alriyah* (lit. La ville du vent) (1996), est suivie, trois ans après, par la publication de l'autotraduction de *L'Amour impossible* sous le titre arabe *Alhub almustaheel* (1999). Dans le cas de *L'Amour impossible*, le titre arabe n'est qu'une traduction directe du titre français. Cependant, Ould Ebnou choisit un titre arabe, *BARZAKH*, pour la version française de son deuxième roman. Un titre qui peut susciter un effet d'exotisation. Or, la recherche d'exotisation n'est pas la seule motivation de ce choix, car la notion du « *barzakh* » (qui peut être traduite par « purgatoire ») est un concept enraciné dans l'histoire de Gara (protagoniste principal) qui voyage entre les époques historiques. Le choix de translitérer le titre de la version française sans le traduire semble ici naturel à cause de l'association de la notion du purgatoire avec des chefs-d'œuvre de la littérature occidentale (*Le Purgatoire* de Dante par exemple). Lors de l'autotraduction, Ould Ebnou choisit de ne pas conserver le titre original (déjà en arabe), mais le change par un titre qui se traduit par « la ville du vent » (le nom de la ville qu'il appelle « *Windcity* » dans la version française) : une ville qui n'apparait que dans la troisième partie du livre, et qui n'occupe qu'une petite partie du kaléidoscope des époques et des géographies de ce roman. Ainsi, si le titre français est fortement lié au concept du roman, le titre arabe semble plutôt arbitraire[167].

[167] L'influence des réviseurs des maisons d'édition est beaucoup moins forte dans le monde arabe que dans la littérature anglophone ou francophone, comme en témoigne l'auteur jordanien-palestinien Djamal Nadji qui

La couverture et les premières pages de la version française de *BARZAKH* et de *L'Amour Impossible* ne mentionnent pas le fait que Ould Ebnou écrive en arabe, elles promeuvent plutôt d'autres œuvres dans la même collection « Encres Noires ». La quatrième de couverture contient le résumé du roman ainsi qu'une courte biographie de l'auteur. D'ailleurs, les versions arabes des deux romans ne mentionnent pas explicitement la précédence d'une version française ou le fait que le roman soit un roman traduit. Sur la quatrième de couverture de la version arabe de *Madinat alriyah* (*BARZAKH* dans son titre français), la biographie mentionne que : « l'auteur publia deux romans en français : *L'Amour impossible* (1990) *BARZAKH* (1993) ». Alors que les titres français sont laissés sans traduction et en caractères latins, le lecteur peut avoir l'impression que le roman français *BARZAKH* est une œuvre séparée de *Madinat alriyah*. La version arabe de *L'Amour impossible* (*Alhub almustaheel*) (1999) emploie la même note avec un ajout : « l'auteur a publié deux romans en français : *L'Amour impossible* (1990) *BARZAKH* (1993) et un roman en arabe : *Madinat Alriyah* (1996)[168]». La note ne mentionne pas que malgré le changement de titre, *Madinat alriyah* et *BARZAKH* sont la même œuvre autotraduite.

Présenté sur la quatrième de couverture de la version française comme « un conte philosophique raconté par les moyens de la science-fiction et écrit comme un concert de musique maure », *BARZAKH* est un roman qui emploie des structures classiques dans l'écriture d'un texte

---

signale que « le réviseur joue un rôle important dans le produit final des œuvres littéraires dans les maisons d'édition européennes (…) cette tradition n'existe pas dans la littérature arabe, peut-être à cause d'une sorte de centralisation de la part des auteurs arabes…» (Saeid)

"يلعب محرر النصوص في دور النشر الأوروبية دوراً أساسياً في الصيغة النهائية للأعمال الإبداعية (...) هذا التقليد ليس وارداً في الأدب العربيّ ربما لوجود نوع من التمركز من قبل الكتّاب العرب" (سعيد)

Ainsi, alors que les titres des œuvres littéraires peuvent souvent être des suggestions de la maison d'édition en français ou en anglais, les maisons d'édition arabes laissent normalement ce choix à l'auteur.

[168] "نشرت له روايتان بالفرنسية :
L'Amour impossible (1990)
BARZAKH (1993)
ورواية بالعربية "مدينة الرياح" (1996)"

à la fois futuriste et historique. Ould Ebnou signale dans un entretien que « suivant l'écriture de [s]es deux romans, [il s'est] rendu compte que beaucoup de gens les avaient considérés, surtout *BARZAKH*, comme une œuvre qui appartient à la littérature classique (maure-arabe) plutôt qu'un roman contemporain[169] » (Chébana n.p.). Cela est dû à la forte présence de la culture mauritanienne dans *BARZAKH* qui en traverse trois époques successives, de l'époque médiévale à la première moitié du XXIe siècle. Les trois parties du roman sont organisées selon la structure de la musique traditionnelle mauritanienne, ainsi la première partie est nommée « la voie noire[170] », la deuxième « la voie blanche [171]», et la troisième « la voie lactée [172]». La structure musicale est liée aux thèmes dans chaque partie/période historique. Le roman commence par la vente d'un enfant prénommé Gara sur le marché aux esclaves dans un village saharien, et son dur trajet vers la ville médiévale d'Oudaghost (vestiges aujourd'hui au sud-est de la Mauritanie). Comme en témoigne le titre de la partie « La Voie Noire », l'agent principal dans cette période (ainsi que dans cette voie musicale) est la population noire. Cette époque se termine par l'échec d'une révolte des esclaves entrainée par Vala (une des protagonistes principales et l'objet de l'affection de Gara), suivie par une interaction métaphysique qui résulte du voyage de Gara vers le futur, cette fois à l'époque coloniale, où il intègre la caravane d'un colon blanc (nommé Ghostbuster) qui se lance dans une quête pour trouver le site des vestiges de la ville d'Oudaghost. Ayant « la voie blanche » comme titre, cette partie, ainsi que cette voie musicale, est dominée par

---

[169] Ma traduction de :
"فبعد أن كتبت هاتين الروايتين، لحظت أن كثيرين اعتبروهما، وبخاصة "البرزخ"، في باب الرواية التراثية، أكثر منها عصرية" (ولد ابنو"صاحب" صفحة الكترونية)

[170] *Lekhal* (lit. Le noir) est une voie musicale « preferred by the Griot people since it allowes more spectacular effects, the voice spanning a wide range and the notes being held longer, etc. » (Nikiprowetzky 54) Cette voie est traditionellement jouée par les musiciens noirs en Mauritanie.

[171] *Lebiadh* (lit. Le blanc) est une voie musicale « favoured by educated people. It is closer to the Arab tradition, and produces a smoother performance and more subtle singing. » (Nikiprowetzky 54) Cette voie est plus populaire dans les milieux mauritaniens arabo-berbères.

[172] *L'gnaydiya* (Lit. Le tacheté) est une voie musicale spirituelle. Dans le folklore mauritanien, cette voie représente la musique qui n'est pas jouée par les êtres humains, mais par les goules. (Ould Ebnou 'Késsati' n.p.)

le protagoniste blanc. À la suite de sa perte de Vala (devenue l'amante du colonisateur dans cette époque) et son humiliation par la supériorité de Ghostbuster, Gara choisit de voyager encore plus loin dans l'histoire vers un futur dystopique dans lequel un dictateur offre le Sahara mauritanien comme site d'enterrement de déchets nucléaires aux planètes de la galaxie. Représentée par la voie musicale de *L'gnadiya*, la musique dans cette partie dystopique est « la musique assourdissante [qui] avait négligé mes oreilles, pénétrant mon corps de partout ; et les graves frappaient mon cœur qui vibrait comme une cloche » (*BARZAKH* 158). Bien qu'elle soit une œuvre de science-fiction, *BARZAKH* puise dans l'histoire, la culture et l'art mauritaniens, que ce soit dans les thèmes inspirés de l'histoire mauritanienne ou dans l'arrangement même de l'écriture du roman sous la forme d'une composition musicale jouée au moyen du « tédnite[173] » qui est l'instrument principal de la musique beïdane[174] ; alors que le roman se divise en trois parties correspondant aux trois voies, chaque partie se compose de cinq chapitres selon les mélodies propres à chaque voie musicale. En outre, la similarité dans la répétition des scènes mime la répétition des notes musicales dans une mélodie jouée sur le tédnite.

À la suite de la publication de ses deux premiers romans et de leur autotraduction en arabe, Ould Ebnou signe l'autotraduction de l'œuvre suivante avant son original. À propos de ce roman, Ould Ebnou écrit :

> Je me suis habitué à la publication du texte français avant son arabisation, mais maintenant j'ai plutôt recours à l'écriture du texte français, que je garde comme brouillon et l'arabise, avant d'y retourner pour le modifier à la lumière de la version arabe. Cela m'est arrivé avec mon roman *Hajj alfijar* qui était écrit premièrement en français dans la période entre 2001 et 2003, arabisé ensuite entre 2003 et 2004, et

[173] « Tidnit » dans une autre orthographe : le luth de la musique maure.
[174] Selon le dictionnaire Larousse, les Beïdanes, ou Maures blancs, sont issus des vagues de peuplement successives berbères et arabes plus ou moins métissées avec les populations noires anciennement implantées. Ils parlent un dialecte arabo-berbère et sont, ou plutôt étaient, organisés en tribus nomades. (Larousse)

publié chez Dar Aladab en 2005. Or, il n'a été publié dans sa version française qu'en 2016.[175] (Ould Ebnou- Késsati)

Publié en 2005 par Dar Aladab, situé à Beyrouth, *Hajj alfijar* n'a été publié dans sa version française qu'en 2016, cette fois par la maison d'édition mauritanienne Diwan Editions-Nouakchott. Fondée par Ould Ebnou lui-même, la maison d'édition Diwan Editions a republié presque l'entièreté de son œuvre en français et en arabe[176]. Publié en français sous le titre *La Mecque païenne*, le roman, ni dans sa version française, ni dans sa version arabe, ne mentionne l'écriture/autotraduction du même roman dans l'autre langue. Alors que le titre de la version arabe fait allusion à « *H'uroub Alfijar* (les guerres de Fijar) », une succession de batailles préislamiques entre les tribus de *Kinana* (à laquelle appartient la tribu Quraïche du prophète Mohammed) contre les tribus de *Kaïs Eilane*. Le titre *Hajj alfijar* se traduit comme : « le pèlerinage d'Alfidjar ». D'ailleurs, le titre français ne mentionne pas le pèlerinage, bien qu'il soit le sujet principal du roman. Dans sa version française, le titre *Hajj alfijar* est traduit par le titre plutôt ethnographique de *La Mecque païenne*, qui ne donne aucune indication sur les évènements du roman et informe plutôt sur la culture dont est issu le roman. Sur la quatrième de couverture de la version française, *La Mecque païenne* est décrit comme : « […] un roman historique. C'est le premier volume d'une trilogie sur le pèlerinage à la Mecque, depuis la période antéislamique et jusqu'à l'an 53 après le 11 septembre (T. I La Mecque païenne T.II Pèlerinage de l'Émir et T.III Pèlerinage de l'éléphant) ». Au moment de la rédaction de cette thèse, les deux autres volumes de cette trilogie n'ont pas encore été publiés. L'analyse caractérisera la voix avec laquelle Ould Ebnou s'adresse à

[175] Ma traduction de :
"تعودت على نشر النص الفرنسي قبل تعريبه، لكني الآن صرت أكتب النص الفرنسي ثم أبقيه كمسودة وأعربه، قبل أن أعود إليه لأعدله على ضوء نسخته العربية. حدث ذلك مع روايتي "حج الفِجار" التي كتبت أولا بالفرنسية، في الفترة ما بين 2001 إلى 2003 ثم عُرّبت في الفترة 2003 -2004- وصدرت عن دار الآداب سنة 2005، إلا أنها لم تنشر في نسختها الفرنسية إلا عام 2016." (قصتي- صفحة الكترونية)

[176] Pour l'analyse dans cette thèse, les versions arabes utilisées sont celles de *Madinat alriyah* (1996) et de *Hajj alfijar* (2005)- Dar Aladab. Alors que la version française utilisée pour *BARZAKH* (1994) est celle de L'Harmattan, et celle de Diwan Editions pour *La Mecque païenne* (2015).

chacun de ses deux lectorats, ainsi que le changement dans ses stratégies d'autotraduction entre sa première et sa troisième œuvre autotraduite.

- *La ceinture* - Ahmed Abodehman

De même que Samar Attar dans *Lina: A Portrait of a Damascene Girl* et dans *The House on Arnus Square*, Ahmed Abodehman écrit dans *La ceinture* une œuvre qui raconte son enfance et son adolescence dans son pays natal. Or, contrairement à la voix critique d'Attar qui « mettra tout le monde en colère[177] », Abodehman présente le récit sentimental d'une enfance onirique dans son village natal. Cela peut être attribué au fait qu'Attar s'adresse en premier lieu au lecteur arabe, alors qu'Abodehman s'adresse initialement au lecteur francophone dans un récit qui commence comme le projet intime de raconter son histoire personnelle à sa fille et à sa femme qui ne parlent pas l'arabe. Bien que la narration soit faite à la première personne, Abodehman explique que beaucoup d'aspects de son roman sont fictifs, surtout le personnage de Hizam (lit. Ceinture) qui pourrait être une composition de plusieurs personnages réels. La version française de *La ceinture* est sortie en 2000 chez Gallimard dans la collection « Haute Enfance », consacrée à la publication des récits autobiographiques d'enfance. À peine sept mois après, et du fait de son succès auprès du public, *La ceinture* a été republié par Gallimard dans la collection Folio[178] ; une collection destinée au grand public avec une qualité d'imprimerie moins coûteuse (couverture, type de papier, etc). Sur la quatrième de couverture, les deux versions présentent un résumé ainsi qu'une biographie qui décrit l'auteur dans les termes suivants : « Ahmed Abodehman appartient à la tribu des Kahtanis établie depuis des temps immémoriaux dans les hautes montagnes de l'Assir, en

[177] Dans son article sur l'expérience de l'autotraduction, Attar mentionne que "*A well-known Lebanese publisher also rejected the manuscript, claiming that the novel would anger everyone and that he was not willing to take the risk.*" (Attar- "Translating the Exiled "36).
[178] La version employée pour l'analyse sera la version de la collection Folio.

Arabie Saoudite. Il est né dans le village d'Alkhalaf, où il a passé son enfance. Il est le premier écrivain de la péninsule Arabique à écrire en français. » De même que l'exotisation de Badia Kashghari sert comme moyen de publiciser son œuvre, l'emphase sur le fait d'être pour Abodehman le « premier écrivain de la péninsule Arabique à écrire en français » (ce qui reste difficile à vérifier[179]) crée une aura d'exotisation employée à des fins commerciales.

La réception favorable de ce roman à la fois dans la littérature francophone et, curieusement, dans la littérature arabe (même avant la publication de la version arabe), a contribué à accélérer son autotraduction. Dès la publication de *La Ceinture* en français, Abodehman commençait déjà à répondre à des entretiens pour parler de son roman dans des journaux locaux en Arabie Saoudite et à répondre aux questions sur « la réécriture de ce texte dans la langue maternelle » par « bien sûr que je l'écrirai en arabe, malgré les douleurs qui m'attendent »[180] (Alazzaz). Pour la publication de la version arabe, Abodehman suit la voie classique de nombreux auteurs arabes en publiant le roman chez Dar Alsaqi (Londres-Beyrouth), tout en évitant les longues attentes pour obtenir une permission officielle de publication dans son pays natal. Aucune mention explicite de l'autotraduction ne figure sur la couverture de la version arabe d'*Alhizam*. Cependant, la quatrième de couverture inclut la bibliographie suivante : « Ahmed Abodehman porte plus d'une date de naissance sur son identité, mais sa naissance a en fait lieu dans le village d'Alkhalaf, sur les sommets des montagnes d'Alsarawat au sud de l'Arabie Saoudite. Il est le premier auteur de la péninsule Arabique à écrire une œuvre originale en français[181]. » La biographie dans la version arabe recycle donc la même phrase qui promeut l'auteur comme « le premier » auteur de la

[179] Ghifar Alomary signale qu'en fait, l'auteur yéménite vivant en France, Habib Abdulrab Sarori, a écrit un roman, *La Reine étripée*, en français et l'a publié chez l'Harmattan deux ans avant *La Ceinture*. (Alomary 5)

[180] "بالتأكيد سأكتبه بالعربية رغم الآلام التي تنتظرني " (العزاز – صفحات الكترونية)

[181] "أحمد ابودهمان، يحمل في بطاقة هويته أكثر من تاريخ ميلاد، لكنه ولد فعلا في قرية آل خلف الواقعة على قمم جبال السروات، في جنوب المملكة العربية السعودية. وهو أول كاتب من الجزيرة العربية يكتب عملا إبداعيا باللغة الفرنسية."

péninsule Arabe à écrire en français. Cependant, elle ne précise pas que l'œuvre écrite en français est en fait la même œuvre publiée sous le titre *Alhizam* en arabe. Parmi les informations de publication dans la couverture intérieure, la version arabe fait mention du titre français *La ceinture*, accompagné de la date de parution et de la maison d'édition française, ainsi que la note suivante en français : « Cet ouvrage a été écrit et publié en français, puis *réécrit* par l'auteur en arabe pour la présente édition » (les italiques sont les nôtres). Cette note n'est pas traduite en arabe et donc n'est accessible qu'au lecteur arabe francophone. L'analyse dans les pages suivantes mettra en contexte les modifications entre les deux versions de *La ceinture* en les comparant avec d'autres tendances de déformations chez certains auteurs du corpus.

Dans l'analyse détaillée, quatre tendances de l'autotraduction vers la périphérie seront mises en relief, dont l'ennoblissement, l'allongement et l'appauvrissement qui appartiennent à la terminologie de Berman. En outre, une section sera consacrée à la réécriture du contenu lors de l'autotraduction. Du fait de l'inacceptabilité de toute altération de contenu dans la pratique de la traduction classique, la terminologie de Berman n'inclut pas une telle modification. Or, l'analyse montrera la signification qu'il y a à consacrer une section à ce genre d'altérations, tout en expliquant les choix qui les guident. L'analyse textuelle sera suivie d'un bilan qui opérera une mise en perspective et commentera la pratique de chaque auteur individuellement, en distinguant les tendances uniques dans chaque pratique d'autotraduction, tout en caractérisant le passage de la littérature écrite dans le centre littéraire vers la périphérie maternelle.

b. Retrouver le style abandonné

Dans son article *Excuse My French: Samuel Beckett's Style of No Style*, Jean-Michel Rabaté met en lumière le voyage linguistique de Beckett vers le français, expliqué dans ses propres mots comme un choix « d'écrire sans style » par l'intermédiaire d'une nouvelle langue (Rabaté, 133). L'adoption d'une « autre » langue dans le but d'abandonner le fardeau stylistique de la langue natale pour une nouvelle tradition littéraire incite une libération exprimée par Beckett à travers la supposée absence de style de son écriture. Pourtant, lors de la réécriture de l'œuvre littéraire dans la langue maternelle à partir d'un original dans une langue centrale, on peut constater un retour aux normes de l'écriture littéraire de la langue arabe (natale) chez les cinq autotraducteurs discutés dans ce chapitre. Ce retour se manifeste par une tendance à l'ennoblissement de la prose littéraire lors de sa traduction. Dans le domaine de la traduction classique, Berman définit cette tendance comme une reproduction « 'plus belle' (formellement) que l'original » (57). Il explique ainsi : « En poésie, cela donne la 'poétisation' ; pour la prose, une 'rhétorisation' […] La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases 'élégantes' en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'ennoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un 'exercice de style' à partir (et aux dépens) de l'original. » (57) Reprendre le même contenu dans un style littérarisé, une expression embellie, ou un registre plus soutenu est l'une des tendances notables dans l'autotraduction vers la périphérie littéraire chez les auteurs du corpus.

1) L'ennoblissement par l'amélioration stylistique

Alors que les œuvres de Mikhail Naimy emploient un langage orné et un style soutenu dans les deux versions anglaise et arabe, une tendance à l'ennoblissement peut être constatée dans

l'autotraduction des descriptions directes par des métaphores descriptives dans des phrases comme :

« Shamadam, so furious but a moment before, became to the amazement of all more docile than a lamb. » (*The Book of Mirdad* 90- nous soulignons)

Ce qui est autotraduit en arabe par :

" ولشد ماذهلنا عندما رأينا شمادم، وقد كان منذ هنيهة أسدا هائجا، ينقلب بغتة حملا وديعا" (كتاب مرداد- 146)

Alors que la version anglaise décrit la colère du personnage de Shamadam par l'adjectif « furious/furieux », la version arabe a recours à une métaphore afin de décrire les mêmes émotions, dans ce qui peut être traduit littéralement par : « Et quelle ne fût pas notre surprise lorsque nous vîmes Shamadam, qui un moment plus tôt était un lion enragé, se transformer soudainement en un agneau docile. / And to our astonishment we saw Shamadam, who was an enraged lion but a moment before, transform into a docile lamb ». Bien qu'elle conserve le sens général de la phrase, l'autotraduction remplace l'emploi d'un adjectif dans la version anglaise par la « rhétorisation » de l'ajout de la métaphore du « lion enragé », l'antithèse de l'image de l'« agneau docile » qui se retrouve dans les deux versions.

Dans un autre exemple, Naimy donne la description suivante de l'hiver :

« Winter was upon us, abundant, white and biting. » (*The Book of Mirdad* 144)

Ce qu'il traduit en arabe par :

" وأقبل الشتاء بض الجبين والجلباب, قاسي القلب والناب. " (كتاب مرداد 238)

Dans cet exemple, l'auteur substitue la concision des trois adjectifs « abundant, white and biting » par deux rimes : « L'hiver arriva, un front abondant et une belle tenue. Un cœur cruel et des dents

pointues / Winter was upon us, a radiant, abundant forehead and sheath. A cruel, sharp heart and teeth »[182]. Il ennoblit ainsi la phrase par l'ajout d'une description poétique dans son sens et ajoute une rime. Bien qu'il soit embelli et soutenu dans les deux versions, le style de *The Book of Mirdad* manifeste davantage d'ennoblissement lorsque ré-adressé au lecteur arabe (une tendance qui sera quantifiée dans le bilan de ce chapitre). Cette tendance est d'ailleurs notable dans l'autotraduction des cinq autotraducteurs vers la périphérie littéraire.

Dans une description de l'arrivée d'une caravane venant du Sahara dans la savane africaine, Moussa Ould Ebnou raconte la scène en français ainsi :

« Hommes et bêtes du désert étaient enivrés par les odeurs fortes de la végétation luxuriante de la savane africaine et assommés par la chaleur lourde chargée d'humidité. » (*BARZAKH* 12)

Ce qu'il réécrit en arabe sous la forme :

" كانوا يستنشقون بنهم رطوبة الأجواء المطيرة، المشبعة برائحة الغابات، والمستنقعات، يطفئون بها نارا مضرمة في خياشيمهم " (مدينة الرياح 10)

Alors qu'il emploie le terme spécifique de la « végétation luxuriante de la savane africaine » dans la version française, l'auteur se débarrasse de cet aspect rationalisant dans la phrase arabe par l'omission du terme « savane africaine » qui est remplacé par un ennoblissement du style : « Ils respiraient avidement l'humidité des temps pluvieux, <u>chargé des odeurs des forêts et des marais</u>, éteignant <u>des incendies qui faisaient rage dans leurs voies respiratoires</u>… » En plus de la substitution de terme « la végétation de la savane africaine » par l'expression générique « forêts et [...] marais », l'auteur embellit la traduction par l'ajout de la métaphore des « incendies qui

[182] En conservant le sens général, nous avons pris un peu de liberté dans la traduction de cette phrase afin de conserver l'effet sonore de l'ennoblissement de la version arabe.

faisaient rage dans leurs voies respiratoires » qui fait référence à l'appartenance de la caravane à la région saharienne aride et sèche.

Lors de l'autotraduction de *La Mecque païenne*, Ould Ebnou adopte la même stratégie d'ennoblissement à plusieurs reprises, illustrée dans une scène où le poète préislamique Labid Ibn Rabiah (désigné par son prénom Labid tout au long de la version française du roman) consulte un oracle au sujet de la présentation de sa poésie à l'occasion de la foire d'Oukadh :

« - Je veux savoir si je peux présenter ma poésie devant le juge !

- Tu as bien fait de consulter l'oracle. Il ne suffit pas d'interroger les devins ou de faire parler le vol des oiseaux. Prie pendant que je prépare les baguettes. Que ta bouche soit religieuse et bienfaisante et que chacune de tes paroles apporte un bon augure ! » (*La Mecque païenne* 14- nous soulignons)

Ce passage est autotraduit par :

" - أقترع عند الرب: هل أعرض شعري على الحكم هذا الموسم؟

- أصبت! واللوح الخافق، والليل الغاسق، والصبح الشارق، والنجم الطارق، والمزن الوادق! إن الخير لفي تكليم الآلهة، وفي زجر الطير السانحة والبارحة! إنا اختلفنا فهب السراحا ... إن لم تقله فمر القداحا!" (حج الفجار 13)

Lorsqu'il autotraduit les propos de l'oracle vers l'arabe, Ould Ebnou réécrit ses phrases dans des rimes poétiques obscures ; un style très caractéristique des divinations des oracles dans l'Arabie préislamique. Une traduction inverse plus proche de la version arabe serait :

« - Je consulte la divinité : puis-je présenter ma poésie devant le juge cette saison ?

- Tu as bien fait ! Par la tablette battante, par la nuit éclipsante, et par l'étoile brillante ! Tu as bien fait ! Par le matin rayonnant et par le nuage pleuvant ! Le bien est dans le fait de

consulter la divinité sûrement, pas dans l'observation des oiseaux errants et partants !

Nous nous opposons, pardonnez-nous… Si vous ne le dites pas, révélez-le. »

Tandis qu'il conserve plus ou moins le contenu du dialogue, l'auteur semble révéler un original arabe qui prélude à l'original français et ne se montre qu'à travers l'autotraduction du texte dans la langue maternelle. Ould Ebnou explique ce point dans une réponse à une question sur son écriture bilingue :

> En réalité, nous nous trouvons devant un triptyque dont le volet central est la version initiale non écrite (tout texte n'est-il pas la traduction d'un texte idéal n'existant que dans l'esprit de son créateur, qui ensuite en opère la 'mise en mots' dans une ou plusieurs langues ?) et les volets latéraux, la version française et la version arabe autotraduite. (Gévart 98)

D'ailleurs, Ould Ebnou explique que l'autotraduction lui permet de recouvrer l'authenticité d'une œuvre arabe écrite, dans sa première version, en français : « La version autotraduite m'offre l'occasion de retrouver ma langue maternelle. Malgré le travail complexe de la traduction, je redeviens plus spontané en arabe. Quoi qu'il en soit, la version arabe comporte le degré suprême de récupération de l'authenticité » (Gévart 98).

2) L'ennoblissement par l'enrichissement linguistique

La tendance à la récupération de l'authenticité d'un texte formulé mentalement en arabe avant son écriture en français ou en anglais est réitérée chez Ahdaf Soueif, qui emploie maintes fois des dialogues qui semblent exotiques en anglais, puisqu'ils sont, dans leur texte original, des traductions mentales de dialogues en égyptien vernaculaire. Il est important de signaler à ce sujet que la discussion dans cette section départ de la perception de l'arabe dialectal comme aspect d'enrichissement de la langue arabe, un postulat qui n'est pas partagé par une partie considérable

des milieux éduqués dans le monde arabe. Ce qui explique l'inclusion de la stratégie de diversification linguistique à travers la dialectisation dans une catégorie comme l'ennoblissement.

Ainsi, dans une scène de la nouvelle *The Apprentice*, Soueif relate les propos d'un chauffeur de taxi qui réprimande un enfant après qu'il a évité de l'écraser :

« 'wake up, you donkey son of a dog. Can't you hear the horn?' » ("Aisha" 111)

Les insultes dans cette phrase sont si transparentes qu'elles reflètent l'autotraduction de l'égyptien dialectal. L'ennoblissement dans ce cas vise la diversification des niveaux linguistiques à travers la restauration du langage usuel :

"اصح ياحمار يابن الكلب. مش سامع الكلاكس؟" (تحت التمرين 66)

Soueif retrouve ainsi dans la version arabe le dialogue sur lequel elle avait construit celui de l'original anglais. La critique et auteure Radwa Ashour revient sur cet aspect de l'écriture de Soueif dans un compte rendu du roman *In The Eye of the Sun* :

> […] (Soueif) emploie la traduction abondamment et sans aucune hésitation dans de grandes parties du texte, notamment dans les dialogues entre les personnages égyptiens. Les dialogues deviennent ainsi des traductions littérales des dialogues tenus dans le registre vernaculaire égyptien, communiquant l'esprit du langage vernaculaire par une transposition du vocabulaire, des images, des structures, des rythmes, du sens de l'humour et du sarcasme[183]. (Ashour 265)

D'ailleurs, Fabio Regattin note, dans un article publié dans le cadre du numéro spécial sur l'autotraduction de la revue *Interfrancophonies*, cette tendance à présenter l'œuvre originale comme une pseudo-autotraduction dans la langue centrale (111-112). Alors que Regattin prend l'exemple de deux auteurs, Boris Vian et Gabriele D'Annunzio, qui avaient présenté leurs œuvres

[183] Ma traduction de :
"استخدمت (سويف) الترجمة أيضا باستفاضة وبلا حرج في أجزاء كبيرة من النص وتحديدا في لغة الحوار بين الشخصيات المصرية، فجاء الحوار ترجمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موفق لمفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكه" (عاشور 265)

en tant qu'autotraductions (alors qu'elles ne le sont pas), Soueif ne suit pas cet exemple, mais une partie considérable de ses dialogues se présentent comme des pseudo-autotraductions en tant que réflexions transparentes d'une version arabe non écrite (au moins jusqu'au moment de l'écriture de la version anglaise).

Tandis que Soueif semble retrouver un original non-écrit lors de l'autotraduction d'une partie de ses dialogues, dans l'exemple suivant, elle prend la décision de modifier la mode d'expression employé dans la version anglaise, malgré le fait qu'elle soit fondée sur une expression arabe dialectale. Dans une scène dans la nouvelle *The Apprentice*, une bonne se plaint de son fils adulte à sa maitresse, qui lui demande d'habiller son autre fils dans des vêtements propres, afin qu'elle essaye de lui trouver une position d'apprenti chez son coiffeur :

« 'And, Om Yosri, *don't* let him wear those striped pyjamas. Hasn't he got a pair of trousers?'

'No, I swear, Set Nadia. <u>You know how it is: his eldest brother steals everything he can lay his hands on. He'd steal the kohl from my eyes if</u> -"

'All right, all right. I'll see what I can do. Just bring him with you in the morning.' » (*Aisha* 114 emphase dans l'original- nous soulignons)

Dans la version anglaise, Soueif a recours à la stratégie de la transcription littérale des dialogues qui se déroulent mentalement en égyptien vernaculaire ; ainsi, la bonne utilise dans ce dialogue l'expression arabe répandue « voler le kohl de l'œil/ to steal the kohl from the eye »[184] pour évoquer une personne qui vole facilement et fréquemment. Cependant, l'auteure décide de réécrire

[184] "يسرق الكحل من العين"

les propos de la bonne en employant d'autres expressions vernaculaires dans l'autotraduction arabe :

" "أم يسري، ماتخليهوش يلبس بنطلون بيجامة – هو ماعندوش حاجة ثانية؟"

" أبدا وغلاوتك يا ست نادية أنت عارفة الحال: أخوه الكبير سارقنا كده عمال على بطال. واد شبيح لا مؤاخذة، مجرم"

"طيب، طيب. هاتيه بس معاكي وأنا حاتصرف" " (زينة الحياة 69- تحديد مضاف)

Alors qu'elle retrouve le niveau vernaculaire dans la version arabe, l'auteure modifie le dialogue mental sur lequel elle base son dialogue dans l'original anglais. Les propos de la bonne deviennent alors :

« 'Pas du tout, par mon amour de vous *Sitt* Nadia, vous connaissez bien la situation : son frère aîné nous vole à tout bout de champ. C'est un voyou, pardonnez-moi, un criminel! / Not at all, by my love for you *Sitt* Nadia, you know the situation all too well: his older brother steals everything left and right. He's a thug, excuse me, a criminal!'» Ainsi, bien qu'elle fonde son dialogue anglais sur un dialogue en égyptien dialectal, cela n'empêche pas la modification de ce dialogue lors de l'autotraduction vers l'arabe.

À l'image de Soueif, Jabra Ibrahim Jabra adopte la restauration d'un niveau linguistique qui n'existe que dans la langue périphérique comme stratégie d'ennoblissement du texte arabe à travers le rétablissement de sa richesse linguistique. Ici, nous estimons toute diversification linguistique d'un texte homogène un ennoblissement, malgré la perception des dialectes arabe comme niveau inférieur au niveau standard par les milieux éduqués. Dans le contexte d'un dialogue qui se déroule entre le personnage de Djamil Farran (le personnage principal dans le roman de Jabra) qui revient d'un rendez-vous amoureux, ses amis l'accueillent par la phrase :

« ‘So you're back from Salma’s are you? Lucky boy!’ » (*Hunters in a Narrow Street* 89)

Ce que l’auteur traduit en arabe par :

" ها؟ أعدت من بيت سلمى؟ إيدك بالدهن!" (أصوات الليل- عرق وقصص أخرى 288)

Bien que la majorité des dialogues de Jabra soient écrits en arabe standard moderne, l’auteur ajoute une couleur locale à son autotraduction arabe à travers l’usage des expressions familières de l’irakien idiomatique. Dans l’exemple ci-dessus, l’auteur choisit une expression qui se traduit littéralement par « ta main est dans la graisse » pour traduire la phrase anglaise « lucky boy! ». Cette expression dépeint une richesse financière caractérisée par le fait d’avoir toujours des résidus de graisse dans la main, du fait d’un accès permanent à des repas abondants. Cette phrase pourrait être retraduite comme suit : « Tiens ! T’es de retour de la maison de Salma ? Ta main est dans la graisse ! / Oh, so you’re back from Salma’s house? Your hand is in the grease! » Le choix de traduire par une expression irakienne familière, et donc de rétablir une couleur locale, est un choix que seul l’autotraducteur peut faire sans qu’on ne lui reproche d’avoir déformé l’original. Bien que le niveau du langage familier choisi pour l’autotraduction de cette phrase soit inférieur au niveau standard dans la version anglaise, l’ennoblissement se manifeste par la diversification des niveaux linguistiques utilisés et donc par l’enrichissement de la langue du roman dans sa version autotraduite. Dans son commentaire sur le chapitre autotraduit par Jabra, en le comparant avec sa traduction du reste du roman, Mohammed Asfour[185] signale que la traduction de cet exemple, en plus d’un autre qu’il analyse dans son article, sont :

> […] deux traductions bien réussies pour un lecteur qui connait l’irakien vernaculaire, mais elles ne pourraient pas être compréhensibles dans d’autres pays arabes. Si j’étais le traducteur de cette phrase et que j’avais l’idée, du fait de ma connaissance

[185] Traducteur et universitaire palestinien. Il a traduit la plus grande partie de *Hunters in a Narrow Street* vers l’arabe (à l’exception du chapitre treize, traduit par l’auteur).

> du dialecte irakien, d'utiliser ces expressions, j'aurais ajouté une note dans la marge pour expliquer chacune[186] (Asfour 331).

Du fait du caractère périphérique du dialecte irakien, Asfour explique que la stratégie d'ennoblissement par la variation linguistique adoptée par Jabra enrichit le texte linguistiquement, mais peut empêcher sa compréhension.

3) L'ennoblissement par l'authentification culturelle

L'ennoblissement du texte réécrit pour la périphérie littéraire, comme moyen d'ajouter un niveau d'authenticité au texte simplifié lorsqu'il est adressé au centre littéraire, se manifeste par des stratégies, parmi lesquelles la variation linguistique n'est pas la seule. L'une des tendances à l'enrichissement se manifeste par une précision des références culturelles lors de l'autotraduction vers l'arabe, un choix notable dans l'autotraduction de Soueif ainsi que de Jabra. Dans son histoire *Returning*, Soueif introduit une description des habits des voisines dans un souffle éthnographique simplifiant comme : «The curious heads hanging out of windows were still there, but now a number of them were covered in the white Islamic headdress that was spreading so rapidly » (*Aisha* 13- nous soulignons). Dans la version arabe, l'auteure traduit la description « Islamic white headdress » simplement par hijabs (voiles) (زينة الحياة 165), tout en se censurant à travers l'omission de la phrase « that was spreading so rapidly ». Dans un autre exemple, Soueif commence une phrase par : « Wandering down the old bazaar one day, they had found… » (*Aisha* 15). Alors qu'elle emploie la description générique de « old bazaar » dans la version anglaise, l'auteure traduit la phrase par : (زينة الحياة 168) "في جولة في الحسين.." (« dans une promenade à Alhussein…»). Ainsi, Soueif décrit le grand souk de Khan Elkhalili au Caire par l'expression générique « the old

[186] Ma traduction de :
"ترجمتان موفقتان جدا لمن يعرف اللهجة العراقية، ولكنهما قد لا تكونان مفهومتين خارج العراق. ولوكنت مترجما وخطر لي أن أستعملها بحكم خبرتي باللهجة العراقية لأضفت شرحا لكل منهما " (عصفور 331)

bazaar » dans la version anglaise, mais emploie la manière idiomatique de référer à ce souk (qui se trouve dans le quartier d'Alhussein) par les habitants du Caire dans la version arabe. Dans le même texte, Soueif remplace la description assez touristique et générique « someone recommended a shop in the old part of Cairo » (*Aisha* 15), par l'autotraduction :

"دلها أحدهم على محل في تحت الربع" (زينة الحياة 168)

(« quelqu'un lui a conseillé de visiter un magasin dans Taht Al Raba' »), citant ainsi le nom de la rue, qui se trouve dans la partie fatimide du Caire, au lieu de la description générique de « the old part of Cairo[187] ». De même, Jabra traduit la phrase: « The 'casino' by the river was bursting with men (…) » (*Hunters in a Narrow Street* 75) par:

"كان "الكازينو" المطل على دجلة يكاد ينفتق بمن فيه" (أصوات الليل-عرق وقصص أخرى 269)

(« Le 'casino' sur le Tigre débordait de gens »). L'ennoblissement dans cette phrase fait référence au fleuve mentionné d'une façon générique dans la version anglaise.

4) L'ennoblissement par l'influence religieuse

Parmi les stratégies d'ennoblissement textuel dans l'autotraduction vers la périphérie littéraire, nous trouvons la réécriture des phrases avec l'influence de l'aspect religieux et l'inspiration de la langue coranique caractéristiques de l'expression dans la langue arabe, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral. Cela se manifeste dans l'autotraduction d'un style personnel vers un style coranique dans l'introduction de *BARZAKH* :

[187] Dans une republication de la même histoire dans le recueil *I Think of You* (2007), l'auteure modifie la même phrase de la façon suivante : « Someone recommended a shop in Taht el-Rab' » (50). Elle révise donc l'original à la lumière de l'autotraduction.

« Et voilà qu'au moment de mourir toutes ces connexions se font d'elles-mêmes. Sans aucun effort de ma part. » (*BARZAKH* 11)

Ce qui est autotraduit en arabe par :

"وجاءت سكرة الموت بالحق... لم أعد في غفلة من شيء... بصري اليوم حديد" (مدينة الرياح 9)

La traduction arabe évoque un style coranique par référence à des vers du texte sacré qui décrivent le moment de la mort : « L'agonie de la mort fait apparaître la vérité : 'Voilà ce dont tu t'écartais' » (*La Traduction des sens du noble coran*, Qaf. 19). Cette description se continue par : « 'Tu restais indifférent à cela. Et bien, nous ôtons ton voile ; ta vue est perçante aujourd'hui.'» (*La Traduction des sens du noble coran*, Qaf. 22). Dans son autotraduction, Ould Ebnou s'inspire des vers en traduisant la phrase ci-dessus par : « L'agonie de la mort fait apparaitre la vérité … Je ne suis plus indifférent à rien… Ma vue est perçante aujourd'hui. » L'ennoblissement de cette phrase s'inspire donc d'un texte qui appartient à la culture collective.

À son tour, Ahmed Abodehman emploie l'ennoblissement à travers la même pratique dans la traduction de la phrase suivante :

« Le jour de la fête de Ramadan eut lieu la circoncision de mes ainés. » (*La Ceinture* 27)

Ce que l'auteur traduit par :

"في يوم العيد، احتفلت القرية بختان أبنائها، إخواننا الذين سبقونا بالولادة" (الحزام 26)

Lors de l'autotraduction de la phrase française, Abodehman s'inspire du verset coranique qui cite les propos des croyants au jour de jugement : « 'Seigneur, pardonne-nous, ainsi qu'à nos frères qui nous ont précédés dans la foi' » (*La Traduction des sens du noble coran*, L'Exode 10). Ainsi, l'auteur ne traduit pas « mes ainés » tel quel, mais ajoute un niveau d'ennoblissement en utilisant

un style coranique : « Le jour de la fête, le village a fêté la circoncision de ses fils, nos frères qui nous ont précédé dans la naissance. »

Dans le même contexte d'inclusion de l'aspect religieux, Jabra fait le choix de rendre la communication de ses personnages plus idiomatique en arabe à travers l'ennoblissement par l'ajout des expressions usuelles à caractère religieux. Dans un dialogue entre deux personnages sur l'élite éduquée et arrogante du monde arabe, Jabra écrit :

« That's why you can't tolerate them. No one can, either, and they are gradually falling into healthy silence. » (*Hunters in a Narrow Street* 78)

Dans la version arabe, Jabra fait le choix de rendre le dialogue plus idiomatique :

"وهذا هو السبب في أنك لا تستطيع هضمهم. وكلنا لا نستطيع هضمهم، وهاهم شيئا فشيئا يغلفهم السكون والحمد لله، فذلك خير لهم." (صيادون في شارع ضيق 275- تحديد مضاف)

Ce qui peut être traduit littéralement par : « Et c'est pourquoi tu ne peux pas les supporter, personne ne peut plus, et les voilà dissimulés par un silence, grâce à Dieu, cela est mieux pour eux. / and that's why you can't tolerate them, we all can't any more. And here they are obscured by silence, thank God, this is better for them. » Bien que ce dialogue se déroule dans un niveau standard d'arabe, Jabra fait le choix d'y ajouter une expression qui ne donne pas d'informations supplémentaires, mais rend le dialogue plus idiomatique, avec l'usage d'une expression religieuse fréquente dans l'interaction orale familière.

5) L'ennoblissement par la romantisation du contenu explicite

Bien qu'il ne semble être qu'une stratégie stylistique, l'ennoblissement s'avère être une tendance traductive qui dépasse l'exercice de style. Dans l'autotraduction de Soueif, l'ennoblissement est employé comme moyen de romantiser le contenu sexuel en le présentant dans

un format plus pudique et lyrique. Dans un exemple tiré de l'histoire *I Think of You*, Soueif raconte un rendez-vous amoureux dans une lettre à son amie avec la phrase suivante :

« In the car, in the desert, he pushed his hand between my thighs. » (*Aisha* 147)

Lors de l'autotraduction de l'image physique et concrète dans la phrase anglaise, l'auteure réécrit la phrase arabe dans les termes suivants :

" وفي السيارة، في صحراء المعادي، تزود بالخير والأمل بين ساقي" (زينة الحياة 197)

La description physique est donc remplacée par une métaphore dans une phrase dont la traduction inverse serait : « Et dans la voiture, dans le désert d'Elma'adi, il s'approvisionna en bien et en espoir entre mes jambes/ And in the car, in the desert of Elma'adi, he provisioned himself on good and hope between my legs. » En complément à la référence spécifique du « désert d'Elma'adi », en comparaison avec la référence générique « in the desert » dans la version anglaise, l'auteure évite de dépeindre l'image physique dans la phrase « he pushed his hand between my thighs » par le biais du langage littérarisé et métaphorique.

La même stratégie est adoptée par Abodehman, qui autotraduit la phrase suivante :

« Elle <u>dévoila ses cuisses peu à peu, en lui promettant de 'tout faire' dès qu'il serait complètement rétabli. Mais son manège excitait tous les autres.</u> » (*La Ceinture* 29- nous soulignons)

Par :

"رفعت قليلا ملابسها وانهالت الدماء والدموع " (الحزام 28)

L'image détaillée de « dévoil(er) ses cuisses peu à peu, en lui promettant de 'tout faire' dès qu'il serait complètement rétabli » ainsi que la réaction de « tous les autres », excités par le manège, est

remplacée par le style concis et ennobli dans l'autotraduction : « Elle leva un peu ses vêtements, le sang et les larmes se mirent donc à couler. » Dans son autotraduction, Abodehman remplace l'image explicite de « dévoiler les cuisses » par l'image plus pudique de « lever les vêtements », il modifie également l'excitation des garçons circoncis par une phrase obscure : « le sang et les larmes » qui se mettent à couler.

À travers l'analyse textuelle des autotraductions des auteurs du corpus, cette section s'est livrée à un examen des stratégies d'ennoblissement qui se conforment à la définition de l'ennoblissement chez Berman dans quelques exemples, mais la dépassent vers d'autres stratégies auxquelles seuls les autotraducteurs ont accès. Alors que le style plus littérarisé est la première manifestation d'ennoblissement chez les auteurs autotraducteurs, d'autres manifestations comprennent l'ajout d'une couleur linguistique par l'autotraduction des dialogues vers un langage vernaculaire, et ainsi « la restauration d'un original non écrit » selon l'expression d'Ould Ebnou. Un autre moyen d'ennoblissement est la précision des références culturelles mentionnées d'une manière générique dans la version de la langue centrale, une stratégie qui renforce la richesse textuelle et l'authenticité du contexte d'écriture. En outre, cette quête d'authenticité dans l'autotraduction vers la langue périphérique peut instiguer l'ennoblissement à travers l'inscription du style personnel dans un style collectif, comme le style d'écriture inspiré par le Coran ou l'emploi des expressions religieuses dans la langue courante. Finalement, l'ennoblissement s'avère une stratégie d'autocensure par romantiser un contenu sexuel, où la langue littérarisée sert d'outil de dissimulation par l'usage des métaphores du langage lyrique. L'ennoblissement autotraductif comme moyen d'adaptation du texte à son nouveau lectorat va de pair avec une modification distinguée par Berman comme une autre tendance inhérente à la traduction, à savoir l'allongement.

c. Suivre le courant de la (re)créativité

D'après Berman, « toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original. C'est là une conséquence, en partie, […] [d']un dépliement de ce qui, dans l'original, est "plié" » (56). Le processus de « dépliement » prend normalement place dans le cadre d'une lecture interprétative de la part du traducteur classique ; ce traducteur qui cherche à décoder le texte fini en le reconstruisant selon sa propre interprétation. Ainsi, le résultat est souvent plus long car il contient la clarification du traducteur classique. Or, Berman explique que « cet allongement, du point de vue du texte, peut bien être qualifié de "vide", et coexister avec diverses formes quantitatives d'appauvrissement. Je veux dire par là que l'ajout n'ajoute rien, qu'il ne fait qu'accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou sa signifiance. » (56) Bien que l'allongement autotraductif puisse être en accord avec la définition de Berman, ce procédé s'avère, à maintes reprises, être une stratégie intentionnelle de *re*-présentation au nouveau lectorat à travers une traduction *re*-créatrice.

1) L'allongement comme embellissement stylistique

À son niveau le plus subtil, l'allongement autotraductif digresse dans un ennoblissement stylistique qui ne reflète pas la phrase de départ, mais révèle plutôt une approche re-créatrice de la traduction. Cela se manifeste dans l'allongement d'une phrase comme :

« In the course of centuries, however, the Ark began, by and by, to accept donations from the faithful… » (*The Book of Mirdad* 16)

Lors de l'autotraduction de cette phrase, Mikhael Naimy choisit d'opérer un allongement stylistique, traduisant ainsi la phrase par :

"مرت قرون عدة والفلك آهلة برفاقها التسعة الذين- وإن تغيرت منهم الوجوه والاسماء- ما برحوا أمينين للتقاليد والطقوس المرسومة لهم منذ البدء. إلا أنهم على كر السنين أخذوا يتقبلون من المؤمنين عطايا. " (كتاب مرداد 12- تحديد مضاف)

Dans un geste qui peut être qualifié de purement stylistique, dans la mesure où il n'ajoute aucun nouveau contenu, Naimy autotraduit la phrase par : « Plusieurs siècles ont passé, et l'Arche demeura vive avec ses neuf habitants qui, bien que leurs visages et leurs noms aient changé, ne cessèrent pas d'être fidèles aux coutumes et aux rituels dessinés pour eux depuis le début. Pourtant, ils finirent par accepter des contributions des croyants. / Many centuries have passed, and the Ark stayed lively with its nine inhabitants who, even though changing faces and names, never stopped being faithful to the customs and the rituals that were designated to them since the beginning. However, they have started, by and by, to accept donations from the faithful. » Au cours de la réécriture, Naimy procède à un allongement ennoblissant à travers l'ajout d'une phrase qui n'apporte aucune information nouvelle, puisque toutes les informations ont déjà été mentionnées au cours du récit, mais qui participe à un allongement stylistique caractéristique de la version arabe de *The Book of Mirdad*. Alors que ce type d'allongement s'inscrit plus ou moins dans la définition de l'allongement traductif subtil chez Berman, d'autres ajouts constituent une modification du contenu du texte.

2) L'allongement descriptif

Ce type d'allongement permet davantage de description des évènements, des lieux ou des personnes tout en restant dans les limites de la phrase traduite. Dans ce cas, l'allongement apporte une abondance de détails dans le cadre d'une traduction signée et autorisée par le créateur de l'œuvre. Au cours de son autotraduction du chapitre treize de son roman *Hunters in a Narrow Street*, Jabra Ibrahim Jabra allonge la description qu'il donne de l'un de ses personnages :

« With every statement he made his eyes flashed. » (*Hunters in a Narrow Street* 77)

Par :

"وكلما فاه بعبارة، التمع في عينيه بريق يضطرب له جليسه." (عرق وقصص أخرى 274- تحديد مضاف)

Ainsi, Jabra réécrit sa description en ajoutant des détails nouveaux dans une phrase qui se traduit par : « Et chaque fois qu'il énonçait une phrase, ses yeux éclataient d'une brillance qui perturbait son interlocuteur. / And each time he muttered a phrase, his eyes flashed with a brightness that disrupts his speaker. » L'auteur/traducteur allonge donc sa phrase en restant dans le cadre de la même description, mais d'une manière qui pourrait être considérée négative si elle n'était pas signée par l'auteur. Dans le même contexte, Jabra allonge sa description dans la scène du « casino » :

« 'You deserve an extra *istikan* of tea for that,' Adnan said. 'Boy!' The tough, bare-chested, unshaven waiter jumped forth. 'Another *istikan* of tea, and see that it is one of your best!'

'immediately, sir,' the waiter said and disappeared in the throng. » (*Hunters in a Narrow Street* 79- nous soulignons)

Ce qui est autotraduit par :

"وقال عدنان: "إنك تستحق استكانا آخر من الشاي على هذه النكتة. ياولد!" فقفز نحونا الخادم، وهو غلام مشدود الجسم، أشعث الصدر، يكشف قميصه الرث عن صدره، وفي زاوية فمه عقب سيجارة. "استكانا آخر من الشاي، وليكن من أحسن ما عندك!"

"حاضر!" قال الخادم واختفى في حشد الجالسين " (عرق وقصص أخرى 276- تحديد مضاف)

Il est important de signaler l'exotisation que Jabra implique dans les propos de ses personnages à travers l'emploi du mot « istikan » issu du vocabulaire courant irakien[188]. Ce mot est autotraduit tel quel dans les textes arabes en assurant une couleur irakienne locale dans toutes les versions de l'œuvre. Dans la publication du chapitre sous forme de la nouvelle intitulée *Les Voix de la nuit* (*Aswat al'layl*) (1974), Jabra traduit la scène par : « Et Adnan dit : 'tu mérites un autre istikan de thé pour cette blague. Garçon !' Le serveur bondit dans notre direction. C'était un jeune homme svelte, sa chemise usée exposait sa poitrine poilue, et au coin de sa bouche reposait une cigarette consumée. 'Un autre istikan de thé, que ce soit ton meilleur !' 'Bien sûr !' dit le serveur et il disparut dans la foule. / And Adnan said : 'you deserve another istikan of tea for this joke. Boy!' The server jumped in our direction. He was a slender young man, his used shirt exposed his hairy chest, and at the corner of his mouth lay a used cigarette. 'another istikan of tea, make sure it's the best you have!' 'of course!' The server said and disappeared in the throng. » L'auteur allonge donc la description du serveur pour véhiculer une image stéréotypique et machiste d'un serveur dans un salon de thé réservé aux hommes. Lors de la republication du chapitre dans la version arabe complète du roman (2018), Jabra modifie cette même phrase : « C'était un jeune homme svelte, à la poitrine exposée et au visage non rasé »[189]. Dans la version anglaise, l'auteur précise la réponse du serveur dans la scène : « immediately, sir! », ce qu'il traduit dans la nouvelle *Les Voix de la nuit* (1974) par : "حاضر!" (*h'ad'er*), une forme d'arabe quasi vernaculaire assez compréhensible et utilisée partout dans le monde arabe. Dans la version arabe complète du roman (2018), l'auteur révise la traduction de la réponse par : "تدلل!" (*ét'dallal*), une expression spécifique à l'irakien dialectal. À propos de cette révision de la traduction, Mohamed Asfour signale qu'à cause du

[188] Mot d'origine turque, utilisé pour décrire la petite tasse et soucoupe en verre transparent, utilisés traditionnellement pour boire du thé dans le Moyen-Orient et le monde arabe.
[189] (105) "وهو غلام مشدود الجسم، عاري الصدر، غير حليق الذقن"

caractère périphérique du dialecte irakien « il est très probable qu'aucun traducteur ne s'aventurerait à l'utilisation [de cette expression] s'il n'était pas l'auteur lui-même.[190] » (331) Ainsi, Jabra restaure, à travers l'autotraduction, l'authenticité textuelle illustrée par la variation linguistique de la deuxième version par rapport à la première.

De même, Ahdaf Soueif manifeste une tendance à réaliser des traductions plus longues dans quelques exemples de ses œuvres bilingues. Par exemple, elle exprime la critique d'une femme canadienne de ses voisins turcs : un couple dont le mari a divorcé une femme américaine et s'est remarié avec une Turque :

« (…) he had enough one day so he packed up and went home and got himself a Turkish wife who would do absolutely everything for him. » (*Sandpiper* 7)

Soueif traduit cette phrase pour l'œuvre arabe par :

"مل ذات يوم – وبعد أن حصل على حق الإقامة – ذلك الأسلوب في الحياة، فحزم أمتعته وارتحل إلى بلده، حيث اقترن بزوجة تركية ترى من الطبيعي أن تخدمه في كل شيء." (زينة الحياة 29- تحديد مضاف)

Dans la version arabe, Soueif prend la décision d'insérer une phrase d'apposition dans le discours de son personnage : « Un jour – et après avoir obtenu son permis de résidence- il en a eu assez de ce mode de vie, il a donc fait ses valises et il est rentré chez lui, où il s'est remarié avec une femme turque qui trouvait naturel d'être entièrement à son service. / One day – and after obtaining his permanent résidence- he had had enough of this way of living, so he packed his bags and went home, where he remarried a Turkish woman who thinks it is only natural to serve him in everything. » Lors de l'autotraduction, l'auteure semble donner à son personnage une voix encore plus critique, qui parait partir du principe que la raison derrière le mariage du voisin avec une

[190] "فأغلب الظن أنه لن يغامر باستخدام (هذا التعبير) أحد غير المؤلف" (عصفور 331)

femme américaine était d'obtenir un permis de résidence aux États-Unis. Évidemment, un tel allongement n'aurait pas été possible sans l'intervention et l'autorité de l'auteure.

3) L'allongement comme inscription dans la culture périphérique

Suivant la même tendance d'allongement, Soueif, dans la nouvelle *Returning,* décrit le fil de la pensée de son personnage, après avoir évoqué sa vie passée avec son ancien mari à Beyrouth :

« Could it all come back again? She wondered. She stroked her pearls. She put her hand out to the mirror. She lightly traced the outline of her face... » ("Aisha" 17)

Ce qu'elle traduit en arabe par :

"هل يمكن استعادة كل هذا؟ لمست عقدها مرة أخرى. أين هما اليوم؟ وبيروت نفسها، أين هي اليوم؟

مدت يدها إلى المرآة وبخفة لامست ملامح وجهها..." (زينة الحياة 169- تحديد مضاف)

Dans la version arabe, l'auteure traduit la phrase en ajoutant une révision « Tout pourrait-il revenir ? Elle toucha son collier de nouveau. Où sont-ils aujourd'hui ? Et Beyrouth elle-même, où est-elle ? Elle mit sa main sur…/ Could it all come back? She touched her necklace once again. Where are they today? And Beirut itself, where is it today? She put her hand out to … » Dans son autotraduction arabe, Soueif s'inscrit dans la culture collective en étant nostalgique de la ville de Beyrouth, établissant ainsi un lien entre l'histoire personnelle de son personnage et l'histoire collective d'une ville arabe centrale. Dans le même contexte de l'inscription de l'œuvre dans la culture collective à travers les ajouts, Ahmed Abodehman décrit, dans *La Ceinture* le fil de la pensée de son personnage principal, victime d'une fausse accusation de vol :

« Je savais que j'aurais pu être condamné facilement, car certains faisaient commerce de faux témoignages. Pourtant ils couraient un risque énorme, si le juge découvrait leur mensonge. » (*La Ceinture* 92)

Ce qu'il traduit en arabe par :

"والذي أخافني حقيقة هو ما نسمعه عن شهود الزور الذين يشهدون ظلما مقابل حفنة من المال رغم مخاطر هذه الشهادة التي تنتظرهم في الدنيا إذا اكتشف القاضي كذبهم، وفي الآخرة جهنم وبئس المصير. " (الحزام 108 – تحديد مضاف)

Cet allongement est visible dans la retraduction de la version arabe : « Et ce qui me faisait vraiment peur, c'était les histoires que nous entendions à propos des parjures, et les témoins qui font des fausses accusations pour une somme d'argent. Pourtant, ils courent un risque énorme, si le juge découvre leur mensonge ici-bas, et dans l'au-delà, c'est l'Enfer, et quelle mauvaise destination. » Dans sa version arabe, Abodehman évoque le châtiment de l'au-delà par une expression qui s'inspire d'une formule coranique courante : « Ceux qui ont mécru à leur Seigneur auront le châtiment de l'Enfer. Et quelle mauvaise destination ! » (*La Traduction des sens du noble coran*, La Royauté 6) Dans ce contexte, la mention de l'Enfer, de l'ici-bas, et de l'au-delà sert à se plier aux valeurs de la collectivité de la culture natale, en adaptant le texte à la perception qu'a l'auteur du goût du courant dominant dans le lectorat arabe.

Dans un pareil contexte, Abodehman emploie l'allongement dans l'objectif d'inscrire son texte dans la culture périphérique populaire à travers l'ajout d'une formule courante dans le dialecte saoudien lors de la traduction d'une phrase comme :

« Le directeur de l'école, heureusement originaire du village, jouissait d'une autorité (…) » (*La Ceinture* 44)

Traduite en arabe par :

"لحسن حظنا أن مدير المدرسة ذو أصول قروية، "منّا وفينا " كما كنا نقول. وقد حظي في القرية بسلطة ..." (الحزام 41 – تحديد مضاف)

En ajoutant la formule courante soulignée dans la traduction littérale « Le directeur de l'école, heureusement originaire du village, « l'un de nous » comme on disait, jouissait d'une autorité (…) », Abodehman se connecte avec le lectorat de la littérature arabe en allongeant son texte par une expression assez courante dans plusieurs dialectes arabes, une stratégie qui cherche à l'inclusion du texte dans la culture périphérique.

4) L'allongement recréateur

Les interventions autotraductives allongeantes se manifestent sur plusieurs niveaux, dont le plus subtil est d'ordre stylistique, suivi par l'ajout des phrases d'intervention qui fournissent davantage de détails, de descriptions ou de commentaires. Le troisième niveau d'allongement dépasse les deux premiers par l'ajout de paragraphes, de scènes ou de parties de dialogues. Lors de son autotraduction de *The Book of Mirdad*, Mikhael Naimy révise ses dialogues en ajoutant, à plusieurs reprises, des propos énoncés par ses personnages uniquement dans la version arabe. Ainsi, lors d'un discours que Mirdad prononce devant les membres du monastère, suivi par un commentaire de Shamadam (le chef du monastère et l'ennemi juré de Mirdad), Naimy écrit :

« And then shall Death himself be but a weapon in your hands wherewith to vanquish Death. And then shall life bestow upon your hearts the key into her boundless heart. That is the golden key of love. Shamadam: I never dreamed that so much wisdom could be wrung out of a dishrag and a broom (Alluding to Mirdad's position as a servant). » (*The Book of Mirdad* 53)

Dans la version arabe, Naimy se donne la liberté de digresser sur la même partie :

" وعندئذ يصبح الموت نفسه سلاحا في أيديكم تقهرون فيه الموت. وعندئذ تمنحكم الحياة مفتاح قلبها الفسيح – مفتاح المحبة الذهبي.
ميكايون: أيأتي ذلك الزمان يا مرداد؟
مرداد: الزمان لا يأتي ولا يروح يا ميكايون. فهو ليس هنا ولا هناك. الغد لا يشرق على العائشين في الأمس. والأمس ميت للذين يرقبون مجيء الغد.
عندما يصبح في مستطاعك يا ميكايون أن تقول أنا وتعني بها نروندا كذلك حينئذ تكون قد اقتربت جدا من محجتك.
شمادم: ماحلمت قط أن مثل هذا القدر من الحكمة يمكن عصره من خرقة تنظيف القصع ومن المكنسة (مشيرا إلى رتبة مرداد كخادم)." (كتاب مرداد 81-82- تحديد مضاف)

Lors de son autotraduction, Naimy insère deux interventions sous la forme d'un dialogue entre ses personnages, soulignées dans la retraduction de la version arabe :

« And then shall Death himself be but a weapon in your hands wherewith to vanquish Death. And then shall life bestow upon your hearts the key into her boundless heart.

Micayon: Would that time come O' Mirdad?

Mirdad: Time neither comes nor goes Micayon. It is neither here nor there. Tomorrow does not dawn on those who live in yesterday. And yesterday is dead to those who await the arrival of tomorrow.

When it becomes possible for you, Micayon, to say I, and by that mean Narunda as well; that's when you get closer to your destination.

Shamadam: I never dreamed that so much wisdom could be wrung out of a dishrag and a broom (Alluding to Mirdad's position as a servant). »

Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une réorganisation du dialogue, mais plutôt d'un ajout que l'auteur fait uniquement dans la version arabe lors de la réécriture de l'œuvre. Pareillement, Naimy conclut la version anglaise de *The Book of Mirdad* avec le dernier vers de l'hymne chanté par Mirdad « *God is your captain, sail, my Ark !* » (191- italiques dans l'original) Or, en guise de court épilogue, il ajoute à la version arabe un commentaire signé de ses initiales :

« Ici se termine la partie du livre
que j'ai eu la permission de publier.
Quant à ce qui reste, son heure
n'est pas encore venue.

M.N.[191]»

« This marks the end

of what I was permitted to publish.

As to what is left, its time

is not upon us yet.

M.N. »

Alors qu'il conclut la version anglaise avec les propos de son personnage principal, Mirdad, Naimy fait le choix d'intervenir avec sa voix non-fictionnelle dans la version arabe. Il prend donc un peu de distance vis-à-vis de l'histoire en ajoutant du mystère fictionnel, mais aussi un certain réalisme avec une déclaration qu'il signe de ses initiales. Celle-ci fait allusion à une suite de son œuvre en mentionnant « ce qui reste », dont « l'heure n'est pas encore venue ». Bien qu'il s'agisse d'un court ajout, celui-ci change la perspective entière du roman d'une manière dont seul le traducteur/auteur est capable.

Avec son autorité sur le texte traduit, l'auteur fait le choix d'être inventif plutôt que de se cantonner à la fidélité au contenu du roman traduit. Cette tendance peut être constatée clairement dans l'autotraduction d'Ahmed Abodehman qui choisit de pratiquer des allongements qui vont jusqu'à l'ajout d'un chapitre entier[192], ou dans celle de Moussa Ould Ebnou, qui écrit, surtout dans *La Mecque païenne*, une œuvre bilingue dont les deux tenants s'écartent l'un de l'autre d'une manière créative. Dans la deuxième version de son œuvre, Ould Ebnou présente une autotraduction qui ressemble à une adaptation libre de la première version, plutôt qu'à une traduction classique. Alors que l'espace qui nous est imparti ne permettra pas d'examiner l'intégralité des allongements menés

---

191 "هنا ينتهي ذلك القسم من الكتاب
الذي أبيح لي نشره.
أما مابقي فساعته
لم تأتِ بعد.
م.ن."

192 Pour une traduction du chapitre ajouté, voir Alibrahim (2013) p. 70-73.

par Ould Ebnou dans la version arabe de *La Mecque païenne* (*Le Pèlerinage d'Alfidjar* dans son titre arabe), un exemple sera pris afin d'illustrer quelques aspects de l'allongement chez cet auteur. Dans le contexte de la description de l'itinéraire du pèlerinage arabe préislamique, en entrelaçant l'histoire, le folklore arabe, et la fiction historique, Ould Ebnou décrit le départ des pèlerins de la foire d'Oukadh vers celle de Mejenna[193] :

« Au matin du vingtième jour du mois précédant le mois du pèlerinage, la plaine d'Oukadh s'agitait dans les préparatifs du départ pour Mejenna, *la deuxième foire sur la route de hajj, avant dhoul-Majâz qui précède Aravat, la première station du pèlerinage*. On remballait en vitesse les marchandises, on descendait les dernières tentes encore dressées. Des convois quittaient déjà la plaine, se dirigeant vers l'Ouest dans des nuages de poussière. La veille déjà, toutes les bêtes avaient été rassemblées en prévision du départ. La foire de Mejenna se tenait durant les dix derniers jours du mois précédant celui du pèlerinage.

La foire s'installa entre les deux montagnes dominant la plaine. Chaque tribu organisait son campement autour de ses chefs et de ses idoles, mais participait avec les autres à la vie publique intense de la foire. *Les joutes d'honneur reprenaient de plus belle, de même que les réjouissances et les plaisirs. Vin, musique, jeux, rien ne faisait défaut. Dans cette vie publique intense, qui rapproche des natures hypertendues par une longue solitude, les individus se retrouvaient dans un monde autre que celui où s'écoulait leur existence quotidienne. Galvanisés jusqu'à la frénésie, ils pénétraient plus dans le domaine du sacré.*

[193] Également orthographié Madjanna et Majanna est l'une des trois foires précédant la saison du pèlerinage préislamique (avec la foire d'Ukaz et Dhoul Majaz) (Irfan, *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition).

Zouheir n'était pas tranquille. Il avait attendu impatiemment le départ pour Mejenna où il avait pris l'habitude de rencontrer sa confidente parmi les djinns qui le renseignait sur les choses cachées et lui prédisait l'avenir. » (*La Mecque païenne* 47-48 nous mettons en italique)

Cette introduction du chapitre est autotraduite en arabe par :

" بعد عشرين يوما في عكاظ انصرف أهل الموسم إلى مِجنّة، بين شامة وطفيل، الجبلين المشرفين عليها... فأقاموا بها عشرا، أسواقهم قائمة والناس على مداعيهم وراياتهم منحازين في المنازل، تضبط كل قبيلة أشرافها وقادتها، ويدخل بعضهم في بعض، ويجتمعون في بطن السوق، متناشدين ومتبايعين. جاؤوا إلى مِجنّة حجاجا محرمين يسوقون هديهم المقلّد والمُشعَرَ.

كانت مساكن الجن تكثر في مجنة، وفيها يكثر المجون.. وفي مجنة تتجسم المخاوف والأحلام، فتهتف بهم الهواتف، ويعترض لهم الجان في ضروب الصور والثياب، ذكرانا وإناثا، وأكثرهم الجنيات اللاتي تتغول لهم لتفتنهم.. فتتلون لهم في صور السعالي والغيلان التي تشبه خلق الإنسان، لكن أرجلها تكون أرجل حمر أو أعنز، تسايرهم في الليل، ترفع أعناقها وتمدها. يسكن الجن القفار والأودية والمهامِه الموحشة حول مجنة فيلقونهم في تلك الفلوات الواسعة، كما يجدونهم في الصحراء يتسكعون على الرمضاء، فاغرين أفواههم من العطش.. فينزلون فيسقونهم حتى يرتووا وينتعشوا. وفي مجنة يلتقون أصحابهم من الجن، رئيبهم ورئيّاتهم وتابعاتهم وتوابعهم، يصحبونهم ويعاشرونهم ويخالطونهم ويفدون على نيرانهم، فيرون ملامح وجوههم، ويحيونهم تحية الجن، فيقولون لهم: "عموا ظلاما!" ويتلون لهم الجان في كل الأشكال... ومنهم من يتقاتل معهم... ويقولون إن الغول إذا ضربت ضربة واحدة ماتت، فإذا أعاد الضارب ضربة أخرى قبل أن تموت فإنها لن تموت. وتتشكل لهم في صورة حيات، فمن قتل منها حية اضطربت عليه وقتلته لأنها جنية. ويمسّ بعضهم الجان الذين يخالطونهم في مجنة، فيصابون بشتى الأمراض... وقد يكون ذلك معاقبة على قتل حية، أو يربوع أو قنفذ، أو غزال أو أرنب، وهي مراكب الجن وأحبابهم.. فيقدمون للجن الدية فيشفى المريض...

لم يكن زهير بن الهبولة مطمئنا بعد الذي سمعه من قريش عن مشادته خارجة بن ندبة. لقد انتظر بفارغ الصبر انصراف أهل الموسم إلى مجنّة التي تعود فيها لقاء أم حمل، تابعته من الجن، التي تسترق له السمع وتنبئه عن خبايا المستقبل." (حج الفجار 61- 62 تحديد مضاف)

Dans la version arabe, l'auteur fait le choix d'ajouter l'équivalent d'une page sur la signification mythologique et folklorique du site de Mejenna, un ajout souligné dans la retraduction ci-dessous :

« Vingt jours après leur séjour à Oukadh, les pèlerins partent pour Mejenna (entre Shama et Toufaiel, les deux montagnes qui le surplombent) où ils résident pendant dix jours… Les marchés sont vifs, chacun reste près de ses idoles et sous son sceau, et chaque tribu présente ses chefs et ses élites, qui se mélangent et se rassemblent sur le marché, récitant de la poésie et gérant les affaires. Ils sont tous venus à Mejenna comme pèlerins, conduisant leurs animaux ornés pour le sacrifice.

Mejenna est l'un des sites appréciés par les djinns pour élire domicile. C'est également un site de débauche… Les peurs et les rêves s'y reconstituent, réitérés par les crieurs. Les djinns y apparaissent sous une multitude de formes et de déguisements, féminins et masculins. La majorité de ceux-ci sont des djinns féminins, qui tentent de séduire les pèlerins, alors elles se déguisent et prennent la forme d'ogresses et de golems qui ressemblent aux êtres humains, à part leurs pieds qui sont normalement ceux d'un âne ou d'un bouc. Elles accompagnent les pèlerins de leurs regards tout au long de la nuit, étirant leurs cous pour les suivre. Les djinns habitent les vallées arides et les ruines sombres autour de Mejenna. Ils se trouvent sur les plaines et les déserts, flânant sur les cailloux brûlants, les bouches ouvertes par la soif… Les pèlerins descendent et leur donnent à boire ; ils se rafraîchissent et se réaniment. À Mejenna, les pèlerins rencontrent les compagnons des djinns, leurs conseillers et conseillères, leurs partisans et partisanes, ils s'accompagnent, ils se mélangent, ils se rejoignent autour de leurs grands feux, ils voient donc leur vraie apparence et les saluent par la salutation des djinns : « Bonne noirceur ! », les djinns leurs apparaissent sous toutes les formes… Certains pèlerins se battent avec eux… Le bruit court que si le golem est frappé une seule fois, il meurt ; s'il est frappé deux fois avant sa

mort, il ne meurt pas. Il peut même prendre l'apparence d'un serpent ; une serpente battue peut réagir brusquement et tuer car elle est un djinn féminin. Les djinns de Mejenna peuvent posséder les êtres humains qui les fréquentent ; ceux-ci peuvent donc être touchés par plusieurs maladies… Cela est souvent la punition quand l'on tue une serpente, une gerboise, un hérisson, une gazelle, ou un lapin : les transports des djinns et leurs amis… Dès que le prix du sang est payé, le malade guérit.

Zouheir Ibn Elhaboula ne se sentait pas à l'aise à la suite de ce qu'il avait entendu de Quraiche après sa dispute avec Kharidja Ibn Nud'ba. Il attendait impatiemment le départ de la foule vers Mejenna, où il s'était habitué à rencontrer Oumm H'amal, sa partisane des djinns, qui écoutait aux portes pour lui et devinait les secrets de son avenir. »

Le contraste entre les deux versions, arabe et française, illustre plusieurs aspects révélateurs, dont le premier est l'omission des parties en italique dans la version française, y compris des phrases clarifiantes, telle que la description de Mejenna comme : « la deuxième foire sur la route de hajj, avant dhoul-Majâz qui précède Aravat, la première station du pèlerinage. » (*La Mecque païenne* 47). En guise d'explication de l'itinéraire du pèlerinage préislamique pour le lecteur francophone, ainsi que de l'ordre du passage à chaque station, Ould Ebnou inclut cette phrase clarifiante comme équivalent d'une note de bas de page, mais intégrée dans le texte. Lors de l'autotraduction vers l'arabe, l'auteur choisit de donner moins de détails en omettant la phrase. En outre, une description abstraite et quasi ethnographique qui dresse un état des lieux du séjour des pèlerins préislamiques à Mejenna d'un point de vue externe est fournie au lecteur francophone :

> Les joutes d'honneur reprenaient de plus belle, de même que les réjouissances et les plaisirs. Vin, musique, jeux, rien ne faisait défaut. Dans cette vie publique intense, qui rapproche des natures hypertendues par une longue solitude, les individus se retrouvaient dans un monde autre que celui où s'écoulait leur existence quotidienne. Galvanisés jusqu'à la frénésie, ils pénétraient plus dans le domaine du sacré. (48)

Cette description n'est pas incluse dans l'autotraduction arabe de la même partie. Elle est remplacée par une longue digression sur la mythologie du site de Mejenna[194], un site géographique qui tient son nom des créatures mythologiques préislamiques arabes (et par extension islamiques). Cette mythologie est largement popularisée dans la culture arabe courante grâce à la littérature arabe classique, dont les contes et la poésie s'infiltrent dans la culture populaire et quotidienne. De ce fait, à travers la digression soulignée dans la retraduction de la version arabe, Ould Ebnou se rapproche de la littérature arabe classique, ainsi que de la culture mystique courante. La traduction inverse révèle également l'ajout de la phrase « entre Shama et Toufaiel, les deux montagnes qui le surplombent » en citant les deux montagnes qui entourent la vallée de Mejenna. Les noms de ces deux montagnes peuvent être familiers du lecteur arabophone à cause de leur mention dans la poésie arabe préislamique ainsi que dans les débuts de la tradition islamique[195]. S'agissant des précisions géographiques et historiques plus abondantes dans la version arabe, mentionnons le fait que, dans la version originale française, Ould Ebnou fait référence à l'ensemble de ses personnages en les désignant par leur prénom tout au long de la version française. Ces personnages, qui sont d'ailleurs tous des personnages historiques préislamiques, sont mentionnés par leur nom, prénom et souvent le nom de la tribu lors de l'autotraduction vers l'arabe comme l'illustre cette phrase : « Zouheir n'était pas tranquille » (48), autotraduite par : « Zouheir Ibn Elhaboula ne se sentait pas à l'aise à la suite de ce qu'il avait entendu de Quraiche après sa dispute avec Kharidja Ibn Nud'ba. » L'auteur mentionne donc le nom complet de Zouheir Ibn Elhaboula, et sa dispute avec le personnage de Kharidja Ibn Nud'ba (une dispute décrite sans le nom ou même le prénom de Kharidja dans la version française), ainsi que la réaction de la tribu de Quraiche, qui accueillait et

[194] D'après Almu'jam Alwassit (dictionnaire arabe-arabe), le mot Mejenna signifie linguistiquement le site densement peuplé par les djinns.

" مِجنّة : الأرض الكثيرة الجن." (المعجم الوسيط)

[195] Cf. Mu'jam Albuldan (Alhamawi, v.4, p.37).

organisait le pèlerinage dans la période préislamique. Cette référence aux noms des lieux, des personnages et des tribus constitue une tendance générale dans la version arabe de *La Mecque païenne*.

Pour revenir à l'allongement principal d'environ une page sur la mythologie de Mejenna dans la version arabe, nous constatons que celui-ci suit le modèle d'une tendance générale à mettre en relief l'élément fantastique dans la version arabe, un élément plutôt relégué à l'arrière-plan de la version française de l'œuvre. Selon cette tendance, l'auteur étoffe les détails d'une scène dans laquelle un partisan des djinns récite un poème dans la tente d'Iblis (Satan), qui juge la qualité de sa poésie (à l'image d'Al-Nabigha Aldhubiani[196] dans le fil narratif des personnages humains). Ce passage est animé comme une scène théâtrale à travers les interactions de l'audience des djinns dans la version arabe (p. 39- 42), mais cité comme un long poème, exotisé dans son format par l'utilisation d'italique dans la version française (p. 31-32). Dans le même contexte, l'auteur ajoute la scène de la rencontre avec l'un des personnages humains, Asma Aladaweia, et *Iblis* (p.118-119). Cette scène n'apparait pas dans la version française (p. 104). Une autre scène insérée par l'auteur lors de la réécriture de l'œuvre dans sa version arabe est celle de la réprimande que fait Iblis au personnage d'Azeb, un djinn, pour sa fainéantise devant l'accord mené par Mohamed avec un groupe de sympathisants au début de l'apparition de l'Islam (153-154). Cette scène ne fait pas partie de la version française (p. 125). Ainsi, l'animation des scènes en se basant sur la mythologie arabe préislamique renforce le niveau fantastique dans un roman qui met en relief une voix plutôt descriptive et ethnographique dans sa version française.

[196] Celui-ci est désigné, dans la version française de *La Mecque païenne*, par le terme « Nabigha » ou simplement « le juge ». C'est l'un des sept grands poètes préislamiques des Mua'llaqat. Pendant la foire d'Ukaz, Al Nabigha était l'arbitre devant lequel les poètes défilaient afin qu'il juge la qualité de leur poésie (Irfan- *Encyclopedia of Islam*).

Alors que l'allongement comme tendance inhérente à la traduction est souligné par Berman comme le résultat d'un processus d'interprétation, puis de sur-explication du texte traduit, l'allongement autotraductif est plutôt lié à une licence créatrice qui permet au traducteur/auteur de mener des digressions créatives lors de la traduction. Ces digressions peuvent être de nature stylistique ; elles peuvent, dans ce cas, se classer dans la catégorie de l'ennoblissement, car elles n'ajoutent aucun contenu à la nouvelle version, mais contribuent à la littérarisation du texte. Alors que l'allongement littérarisant peut se conformer au sens répandu de la littérarisation du niveau linguistique d'un texte (c'est-à-dire la réécriture du texte dans un style plus soutenu), la littérarisation peut également signifier la variation des registres linguistiques à travers l'ajout de phrases de réitération du même contenu dans un registre spécifique, qu'il soit familier, religieux ou poétique. Parmi les autres stratégies d'allongement, on trouve la digression dans la description des caractères physiques ou moraux des personnages, des lieux et des évènements ; ces digressions illustrent une recréation de l'œuvre lors de sa traduction vers la langue maternelle ; d'autres digressions marquent une volonté de s'identifier à la culture collective maternelle. Finalement, les allongements autotraductifs peuvent marquer des ajouts qui dépassent les limites d'une phrase pour donner lieu à des scènes, des dialogues ou des chapitres entiers. Les auteurs autotraducteurs dans ce cas bénéficient de leur statut d'autorité vis-à-vis du texte de départ afin d'en mener une adaptation libre. Bien que ces allongements constituent une tendance notable dans l'autotraduction vers la périphérie, cela n'empêche pas la tendance inverse de se manifester dans l'autotraduction : l'appauvrissement. Ainsi, la section suivante explore les tendances appauvrissantes dans la traduction des auteurs vers la langue maternelle.

d. Renverser le point de vue informatif

L'appauvrissement de l'œuvre littéraire lors de sa traduction vers une autre langue revêt une multitude de formes, dont certaines tiennent évidemment aux variations entre les deux langues en jeu, mais d'autres découlent d'un choix auctorial de modifier l'œuvre lors de sa recréation dans un autre milieu littéraire. Dans la partie précédente, nous avons examiné différents cas d'appauvrissement textuel lors de l'autotraduction de l'œuvre littéraire vers la littérature centrale. L'analyse a révélé que certains appauvrissements sont liés à la nature de la langue arabe, dans laquelle la variation linguistique entre le langage standard d'écriture et les dialectes oraux n'a pas d'équivalence dans d'autres langues comme l'anglais ou le français, où l'écart entre l'oral et l'écrit est une variation de registre plutôt qu'un niveau linguistique distinct. Le résultat de cette condition diglossique de la langue arabe est, tel que démontré, l'appauvrissement de la variation linguistique de l'œuvre littéraire, écrite dans sa première version en arabe, lors de son autotraduction vers l'anglais. D'autres appauvrissements se présentent sous forme d'une standardisation des différents registres, notamment celui plus soutenu de l'arabe classique, dans un seul registre dans la langue anglaise. Avec certains auteurs, notamment Sinan Antoon, nous avons vu que lors de l'autotraduction, l'appauvrissement ne touche pas simplement à la richesse linguistique ou stylistique du texte, mais résulte en des omissions du contenu de l'œuvre littéraire. Cette section se livre à un examen de l'appauvrissement qui se manifeste dans l'autre sens de l'autotraduction, c'est-à-dire lors de passage vers la langue maternelle.

1) L'appauvrissement de la variation linguistique

À l'instar du processus d'appauvrissement lors de l'autotraduction vers le centre littéraire, la standardisation d'une variation linguistique se pose comme un procédé assez courant dans l'appauvrissement lors de la traduction vers la périphérie littéraire. Cette standardisation peut se

présenter sous forme d'atténuation de l'oralité d'un dialogue, comme manifesté dans cet extrait d'une conversation qui se tient dans le casino sur le Tigre dans *Hunters in a Narrow Street* :

« 'The blight of our literature has been this excessive individualism of authors who remove themselves from contact with the masses.'

'Individualism, rubbish!' Adnan Said. 'I don't think we've had enough individualism in our authors' » (*Hunters in a Narrow Street* 77- nous soulignons).

Dans son autotraduction de ce chapitre dans la nouvelle *Aswat allayl* (*Les Voix de la nuit*), Jabra restitue cette conversation dans un arabe standard moderne (ASM) par :

" " لم يقض على أدبنا إلا هذه الفردية المفرطة العقيمة في أدبائنا الذين يتنكبون عن الجماهير."

فأجاب عدنان: " أما أنا فأعتقد بنقيض ماتقول." " (عرق وقصص أخرى 274- تحديد مضاف)

Alors que la version anglaise emploie une réponse abrupte avec la phrase « 'Individualism, rubbish!' » (D'ailleurs assez caractéristique d'une conversation dans le contexte d'un salon de thé réservé aux hommes), l'auteur modère l'intensité de la conversation lors de la traduction : « Adnan lui répond : 'quant à moi, je suis d'un avis contraire.'/ Adnan answered him : 'As for me, I am of an opposite opinion[197]'. » Dans la même conversation sur la condition du milieu littéraire arabe, Jabra écrit dans la version anglaise :

« But the only literature that will survive is the work of obstinate minds that don't care two hoots for your masses. » (*Hunters in a Narrow Street* 78- nous soulignons)

Dans la version arabe, Jabra traduit la phrase par :

[197] Dans la republication du texte comme chapitre du roman, Jabra révise sa traduction par « Adnan répond : 'Individualisme ? N'importe quoi !' » (104 صيادون في شارع ضيق) "فردية؟ هراء!" :أجاب عدنان".

" أما الأدب الوحيد الذي يستطيع البقاء، فهو ذلك الذي تخلقه أذهان حظيت بسهم وافر من الفردية" (عرق وقصص أخرى 275)

Ici, Jabra remplace l'expression orale et vive « don't care two hoots for your masses » par ce qui peut être traduit par : « Quant à la seule littérature capable de persister, c'est celle qui est créée par des esprits dotés d'une abondance d'individualisme / As to the only littérature capable of persisting, it's the one that is created by minds that were endowed with an abundance of individualism » remplaçant ainsi l'expression ironique et orale de la version anglaise par une expression plus neutre et un registre plus standardisé[198].

La standardisation de la variation linguistique se présente sous des formes différentes mais comparables dans l'autotraduction d'Ahdaf Soueif, qui, dans la nouvelle *Meldoy,* révèle l'anglais écorché de la voisine turque comme suit :

« 'I watching. He hit her then the car carry her long down the road then she fall and start to go over and over. Everyone- they are running and the man from Jasmine flower-shop he carry her and we run to hospital but she is die.' » (*Sandpiper* 13)

Dans la version arabe, les propos de la voisine sont traduits dans une langue correcte et un niveau standard, sans aucune mention de l'expression écorchée du personnage[199], même l'oralité de l'hésitation dans la répétition d'une expression comme : « Everyone- they are running... » est autotraduite dans une structure linéaire « tout le monde courait / everyone was running ». La

[198] À l'image de l'exemple précédent, Jabra révise son autotraduction lors de sa republication comme chapitre de la version arabe de *Hunters in a Narrow Street* (*Sayadoun fi Sharea dhayek*). Il retraduit le passage par : « Quant à la seule littérature capable de persister, c'est celle qui est créée par des esprits assidus qui se fichent de tes masses. »

" أما الأدب الوحيد الذي يستطيع البقاء، فهو ذلك الذي تخلقه عقول عنيدة لا تهمها جماهيرك في شيء" (صيادون في شارع ضيق 104)

[199] "رأيته يصدمها، رأيت السيارة تجرفها وتحملها إلى أن سقطت وأخذت تتدحرج وتتدحرج. الناس كلها كانت تجري والرجل صاحب محل الزهور حملها وجرينا إلى المستشفى- لكنها ماتت" (زينة الحياة 35)

variation linguistique qui reflète l'oralité dans la version anglaise est donc atténuée dans la version arabe. En outre, dans la mesure où la focalisation narrative dans cette histoire relate les évènements du point de vue du personnage de la voisine canadienne, l'imitation de l'anglais écorché communique un jugement négatif, un autre aspect atténué lors de la traduction par une langue correcte. Alors que la variation linguistique s'illustre à travers la langue écorchée dans l'histoire de *Melody*, elle le fait à travers l'usage du français dans des nouvelles comme *Chez Milou* ou *The Apprentice*. Dans *Chez Milou*, Soueif met en italiques l'usage du français dans une conversation entre deux personnages Égyptiens d'origine greco-française : « '*C'est dommage ça* ; her staying away like this. And it can't make things easier for you? Especially now?' [200]» (*Sandpiper* 52) L'emploi du français ici n'indique pas seulement l'origine des personnages, il est également une marque de leur classe. L'emploi du français continue ailleurs dans la conversation : « (…) she thought Monsieur Philippe had a *tendresse* for me. [201]» (*Sandpiper* 60) Dans les deux cas, Soueif supprime la variation linguistique par la traduction des deux phrases dans un registre d'écriture standard en arabe.

Lors d'une conversation dans un salon de beauté entre deux femmes de la haute société d'Alexandrie dans la nouvelle *The Apprentice*, Soueif écrit :

« 'Well, you know zizi. She looks so *douce* and *bien élevée*. But she's really tough underneath and she said, 'Go home with you? Not likely. I know all about you and how *tu aimes frapper les femmes*.'"

'Heavens! What did *he* say?'

'Nothing. His face went white and he turned around and walked out. He's not been in the office since.'

[200] "خسارة بقاؤها بعيدا هكذا... خصوصا الآن، وأنت محتاجة لها" (زينة الحياة 52)

[201] "وقالت إنها تعتقد أن مسيو فيليب يكن لي مشاعر حنان" (زينة الحياة 62)

‘Poor man. *Non, vraiment*. I pity him. After all, a lot of men are like that. And, *entre nous*, its not that bad – ’

‘No, no, my dear. You don’t understand.’ The blonde, fingers still carefully spread out, leaned forward and placed a hand on her friend’s knee. ‘There is a difference. A lot of men… *avant, oui, peut-être. Mais après ? Jamais. C’est de la perversion alors !*’ » (*Aisha* 123)

Tandis que la présence du français dans ce contexte signale la classe des personnages, Soueif autotraduit cette conversation dans un registre égyptien vernaculaire urbain, mais enlève les traces du français[202]. Il est également notable que l’auteure obscurcit davantage les rumeurs dans la version arabe en remplaçant la clarté d’expression dans une phrase comme « Go home with you? Not likely. I know all about you and how *tu aimes frapper les femmes* » par une simple allusion à la déviation sexuelle sans le mentionner explicitement dans ce qui peut être traduit par « Aller chez toi ? Tu me prends pour une imbécile ! J’ai entendu parler de toi, et de ton tempérament. / Go home with you? You think I’m stupid! I heard about you and your mood. » Ainsi, le sujet de la rumeur est explicite dans la version anglaise, mais reste ambigu dans la version arabe alors qu’il n’est expliqué que par le « tempérament ».

2) L’appauvrissement de l’aspect informatif

Tandis que l’appauvrissement dans le but d’obscurcir un contenu explicite peut être l’une des motivations pour l’appauvrissement du texte lors de son autotraduction vers la langue maternelle, la motivation s’avère parfois être plus ambiguë dans d’autres cas. Alors que de nombreuses modifications menées par Naimy lors de son autotraduction sont des allongements, l’auteur

---

202

" "ولا حاجة، إنت عارفه زيزي تبان رقيقة ومهذبة، بس مينضحكش عليها، قالت له: أروح معاك؟ هو أنا عبيطة- أنا سامعة عنك، وعن مزاجك."
"لأ!! وبعدين قال إيه؟"
"ولا كلمة. لونه راح، وادور وخرج. وما رجعش المكتب من ساعتها"
"ياحرام. لأ بجد والله صعبان عليا. أصل مش حاجة غريبة يعني – فيه كثير مزاجهم كده، وبيني وبينك يعني الحكاية .."
انحنت الشقراء إلى الأمام، ووضعت إحدى يديها على ركبة صديقتها، وهي تحرص على أن تظل أصابعها مفرودة، متباعدة:
"لأ ياحبيبتي لأ. إنت مش فاهمة. قبل، أقول لك معلهش، ممكن. بس بعد لأ. بعد يبقى مجنون، سادي يعني" " (زينة الحياة 82)

effectue quelques appauvrissements qui dépassent le niveau linguistique et vont jusqu'à l'omission de parties du texte. Au nombre des conseils du sage Mirdad à ses compagnons, Naimy ajoute :

« I say to you, protest not any guest lest he avenge his slighted pride by tarrying too long, or by making his visits more frequent than otherwise he would consider meet. » (*The Book of Mirdad* 106).

La phrase ci-dessus disparait lors de la traduction du roman vers l'arabe (171 كتاب مرداد) dans une révision qu'un traducteur classique n'aurait pas l'autorité d'effectuer. Ainsi, l'auteur fait le choix de réécrire le texte en supprimant une phrase qu'il ne juge pas appréciable par son nouveau lectorat.

Dans le même contexte, Abodehman choisit d'atténuer la rationalisation de son texte français lors de l'autotraduction de la phrase suivante :

« Je fais partie des rares Saoudiens aujourd'hui qui peuvent citer leur généalogie par cœur, je l'ai apprise en effet pour ma circoncision. Selon Germaine Tillon dans son livre *Le Harem et les cousins*, l'Arabie a connu la circoncision mille ans avant le prophète. » (*La Ceinture*11- nous soulignons)

Une phrase que l'auteur traduit par :

"حفظت نسبي استعدا ليوم الختان الذي نتهيأ له منذ لحظة الولادة كما لو أنه اليوم الوحيد الذي يستحق الحياة. اكتشفت فيما بعد أن الجزيرة العربية عرفت الختان قبل ظهور الإسلام بألف عام" (الحزام 9-10)

Dans le contexte de la rationalisation à travers la citation des références anthropologiques, historiques, sociologiques, etc., l'auteur fait le choix de limiter cet aspect lors de l'autotraduction vers l'arabe à travers l'omission du renvoi à la source anthropologique : « J'ai appris ma

généalogie, en effet, pour la journée de ma circoncision, pour laquelle on se prépare dès notre naissance comme si c'était la seule journée qui mérite d'être vécue. J'ai découvert plus tard que la péninsule arabe a connu la circoncision mille ans avant l'apparition de l'islam. » Ainsi, une telle omission part d'une tendance générale à souligner l'aspect ethnographique dans la version française, et à atténuer la citation des références occidentales dans la version arabe.

Dans le même domaine d'omissions appauvrissantes, les omissions pratiquées par Moussa Ould Ebnou sur son texte français, lors de son autotraduction vers l'arabe, sont souvent des omissions de détails destinés uniquement au lecteur francophone, car ils représentent des informations courantes, des expériences familières pour le lecteur arabophone, ou des commentaires sur les mœurs, la mode de vie, ou les rituels religieux. Cela se manifeste par l'omission de la description des ablutions dans la scène suivante :

« La première aube pointa à l'horizon, occultant les plus faibles agglomérats d'étoiles. C'était le moment de la première prière du jour, la prière du matin. Hamed alla sous la tente chercher de l'eau pour ses ablutions et revint une bouilloire à la main. Il s'assit sur la plante des pieds, le visage tourné vers l'est, se lava méticuleusement les mains, trois fois, se rinça la bouche trois fois, puis le nez, le visage et les avant-bras ; il se passa et repassa la main humide sur la crane et se lava les oreilles et les pieds, le pied droit en premier, ensuite le pied gauche, toujours trois fois. Il resta un moment les mains jointes devant son visage, les yeux fermés, remuant les lèvres dans une prière inaudible. » (*BARZAKH* 104)

Une telle scène disparait de la version arabe du roman (مدينة الرياح 111). Une omission qui représente d'ailleurs une tendance générale dans l'autotraduction d'Ould Ebnou, qui, dans un autre exemple, traduit la description des rites de la prière et de l'enterrement d'un maitre étouffé par son esclave (l'esclave lui aussi tué après l'assassinat) :

« Le corps de la victime fut lavé avec sa ration d'eau et celle de son assassin ; ses narines furent bouchées avec du coton et on l'enveloppa dans une pièce de tissu blanc neuf. Les hommes s'alignèrent pour la prière des morts, en plaçant le corps devant eux, le visage tourné vers l'est. Après la prière, on creusa une tombe profonde de deux mètres, large d'un empan, et on procéda à l'enterrement. » (*BARZAKH* 66- nous soulignons)

Lors de l'autotraduction vers l'arabe, la phrase est réduite à :

"غسلوا الضحية بحصته، وحصة عبده من الماء.. ووضعوا قطعا من كتان في منخريه وعينيه وأذنيه، وكفنوه في كفن أبيض وصلوا عليه.. ودفنوه" (مدينة الرياح 71)

Une retraduction montre la concision par laquelle l'auteur rend les détails des rites de la prière sur le cadavre et de sa préparation pour l'enterrement dans la version arabe « Le corps de la victime fut lavé avec sa ration d'eau et celle de son esclave... Ses narines, ses yeux et ses oreilles furent bouchées avec du coton, on l'enveloppa dans un linceul blanc, on pria sur le mort... Et il fut enterré. » Du fait de la familiarité des informations partagées pour le lecteur arabophone, l'auteur joue le rôle de l'informateur indigène en explicitant des détails au lecteur francophone qu'il ne juge pas nécessaire de spécifier au lecteur arabophone. On pourrait même postuler qu'un tel appauvrissement n'a pas d'effet sur l'œuvre littéraire dans sa version arabe, car les informations partagées sur la culture quotidienne n'ont pas la même valeur informative dans leur culture maternelle.

3) L'appauvrissement de la créativité

Alors que les détails des rites et des coutumes de la culture maternelle peuvent être connus par le lecteur arabophone, les réflexions sur la culture maternelle constituent un aspect créatif plutôt qu'informatif de l'œuvre littéraire. Tandis que l'allongement est la tendance la plus fréquente dans

l'autotraduction de *La Mecque païenne* vers l'arabe, Ould Ebnou fait le choix d'y omettre des parties du texte français. Dans l'exemple ci-dessous, environ deux pages de réflexion sur la collectivité spirituelle du pèlerinage sont omises de la version arabe du texte. Alors que la partie ne sera pas citée entièrement ici, quelques paragraphes seront partagés afin de démontrer en quoi consiste un tel appauvrissement :

« Les pèlerins regroupés avaient rapidement constitué une collectivité spirituelle où les émotions et les idées de tous prirent une direction commune. Ensemble, ils constituaient une unité agissante, guidée par une orientation unique, se comportant de façon uniforme, inspirée par une croyance commune, visant un même-but.

Zouheir, qui s'était fondu dans la foule des pèlerins, perdit peu à peu sa conscience individuelle. Il n'était plus lui-même, il n'était plus qu'un pèlerin au milieu des autres. Il obéissait à la volonté collective de la foule, qui lui transmettait l'unité mentale qui l'animait et lui communiquait sa puissance anonyme et irresponsable, sa spontanéité, sa violence, sa férocité et aussi ses enthousiasmes et ses héroïsmes. Sa personnalité consciente s'était effacée, submergée par l'esprit de la foule, guidée par l'idée forte de pèlerinage. Il était devenu un type générique sans signe distinctif, sans individualité apparente, hautement conformiste, avec des opinions, des goûts et des habitudes situés dans la moyenne, sans esprit critique et obéissant aux mouvements de la foule et aux suggestions autoritaires des prêtres du pèlerinage. Il obéissait à cette conscience supra individuelle d'une foule préoccupée par la rencontre avec la divinité.

Cette stimulation réciproque facilitait la tâche des prêtres qui guidait l'exécution des rites. Chaque pèlerin répondait par le simple fait de voir ou d'entendre les autres. Les pulsions et les émotions de chacun se trouvaient exaltées par le comportement des autres. Quand un pèlerin acceptait la parole d'un prêtre ou lui obéissait, il le faisait parce qu'il supposait que les autres

pèlerins en faisaient autant. Chacun en venait à se dire, avec une force croissante, que tous les pèlerins partageaient avec lui les mêmes sentiments et les mêmes conceptions. [….] » (*La Mecque païenne* 75-76).

Selon un cadre théorique psychologique/sociologique comme celui de *La Psychologie des foules* de Gustave Le Bon (1985), la réflexion continue jusqu'à la page suivante dans le roman (77) comme commentaire sur « l'unité mentale » et « la conscience supra individuelle d'une foule » dans le contexte d'une collectivité spirituelle. Ainsi, Ould Ebnou note l'étouffement de l'individualisme submergé par la mentalité collective, et la facilité du contrôle des foules au sein desquelles règne l'esprit collectif. Le commentaire dans ce contexte reflète une observation générale sur la collectivité sociale, remarquable dans les structures sociales arabes, contre l'individualisme du mode de vie occidental. Dans le contexte du bouleversement du point de vue et de la voix littéraire entre la version française et la version arabe, Ould Ebnou omet l'intégralité de cette partie lors de l'autotraduction vers l'arabe dans le but de modifier la focalisation thématique entre les deux versions et dans les deux langues.

Tandis que l'appauvrissement lors de l'autotraduction vers le centre peut toucher les niveaux linguistique et thématique, l'autotraduction vers la périphérie adopte des stratégies semblables avec des objectifs distincts. Au niveau linguistique, l'appauvrissement peut être le résultat de la traduction des dialogues dans un niveau arabe standard moderne (ASM). Ce niveau risque toujours de refléter l'oralité d'une manière artificielle, car ce n'est pas le niveau employé dans une conversation orale contemporaine. D'autres appauvrissements linguistiques peuvent être liés à l'effacement de la variation de l'hétérolinguisme (l'anglais et le français) ou d'une expression écorchée ; dans les deux cas, l'appauvrissement s'illustre par la traduction de cette variation dans un registre standard et monolingue, ainsi qu'une syntaxe correcte. Alors que l'appauvrissement

linguistique est semblable dans les deux directions d'autotraduction (périphérie → centre et centre → périphérie), l'appauvrissement modifiant le contenu de l'œuvre littéraire diffère dans les deux directions de la traduction. La majorité du contenu appauvri lors de l'autotraduction vers la périphérie peut être classée selon deux catégories, dont la première est l'omission des informations fournies uniquement pour le lecteur de la langue centrale. Ces informations font partie de la vie quotidienne ou de la connaissance générale du lecteur arabe, ce qui explique leur omission dans la version écrite en langue maternelle. L'autre type d'omission présente un moyen de débarrasser l'œuvre littéraire des réflexions sur la culture maternelle de l'auteur, qui fait le choix de modifier le point de vue de son œuvre littéraire lorsqu'elle est adressée à la culture maternelle. La modification de la perspective conduit à notre dernière tendance exprimée par les cinq auteurs autotraducteurs vers la périphérie littéraire. Cette modification du point de vue mène à une transcréation du contenu examiné à travers les exemples de la section suivante.

e. S'inscrire dans la culture collective

Les raisons pour lesquelles la transcréation du contenu de l'œuvre traduite ne fait pas partie de la majorité des méthodologies d'analyse de traduction sont assez claires : la fidélité, ou la responsabilité, vis-à-vis de l'œuvre traduite ne permet pas au traducteur classique de mener des modifications sur le contenu d'un texte qui ne lui appartient pas. En revanche, le traducteur-auteur écrit deux œuvres originales qui sont en même temps deux traductions d'un texte non-écrit selon les propos de Moussa Ould Ebnou. Lorsque l'auteur ramène son texte à la culture maternelle, certaines modifications s'avèrent plus notables que d'autres. Les exemples qui suivent illustrent les types de transcréations effectuées par les auteurs au cours de l'autotraduction de leurs œuvres vers la langue arabe.

1) La transcréation des défis de la traduction

Jabra Ibrahim Jabra ouvre le chapitre treize de son roman *Hunters in a Narrow Street* par la scène de la lecture orale d'un poème dans un salon de thé sur le Tigre. Dans le chapitre, de même que dans tout le roman, la narration se fait du point de vue de Djamil Farran, le personnage principal, qui raconte ses observations et ses impressions concernant ses amis de « casino » et de la vie urbaine de Baghdâd. Dans la version anglaise, Djamil Farran cite le poème tout entier, en faisant le commentaire sur le style et le maniérisme de son ami Adnan qui se prépare pour réciter le poème :

« 'Although the women glorify you,' Adnan began. He cleared his throat and looked significantly at the circle of young men around him. […] :

> "Although the women glorify you,
> A symbol of their ancient lust,
> Upon a palm-tree they'll crucify you
> With mouth wide open for midday dust.
>
> They'll dance around your quartered limbs
> And pour their arak at your feet
> And tell you all their secret whims
> And seize your genitals to eat.
>
> They'll eat your eyes in their despair
> And cry to see your lips unkissed,
> And as they dance their backs they'll bare,
> And thorns will grow where they have pissed." » (*Hunters in a Narrow Street* 75- nous soulignons)

Le chapitre dans la version anglaise commence avec le premier vers du poème, suivi par une digression qui fait la description des traits physiques d'Adnan et de son maniérisme, ainsi que par une description de l'ambiance de « casino » et du public d'Adnan. Ensuite, Jabra reprend la lecture

du poème dans la version anglaise. Lors de l'autotraduction, le poème est remplacé par une prose rapportée :

""إن تعظمك النساء..." بدأ عدنان، ثم تنحنح ليجلوا حنجرته وأرسل نظرة لها معناها في الحلقة الصغيرة من الشباب الجالسين حوله (...)

"إن تعظمك النساء...."

ولا أذكر أبيات قصيدته بالنص، ولكن لن أنسى فحواها، وهو أن النساء يعظمنك رمزا لشهواتهن، لكي يصلبنك يوما على نخلة وفمك فاغر لغبار الهاجرة. فيسكبن الخمر على قدميك. ثم يأكلن عينيك ويندبن شفتيك لأن ليس من يقبلهما، ويرقصن على أوصالك وهن يقطعنك عضوا عضوا، ثم يسكبن الخمر من جديد. ثم يفرغن مثاناتهن، فينمو الشوك كثيفا فوق بقاياك." (عرق وقصص أخرى 269-270، تحديد مضاف)

Un traducteur classique a normalement le choix entre recréer la structure de versification dans l'original en respectant les règles de versification dans la langue d'arrivée, ou, lorsque la conservation du sens et de la forme devient impossible, traduire la poésie dans des vers libres, c'est-à-dire en donnant la priorité à la traduction du sens sans adhérer nécessairement à la rime ou à la structure. Dans son autotraduction, Jabra emploie une stratégie qui dépasse les deux choix classiques de la traduction de la poésie. Ainsi, l'introduction du chapitre dans la version arabe est traduite par : « 'Si les femmes te glorifient' Adnan commence, puis il toussote afin d'éclaircir sa voix. Il envoie un regard perçant sur le petit cercle des jeunes hommes qui l'entourent […]

'Si les femmes te glorifient…'

…Et je ne me rappelle pas son poème par cœur, mais je n'oublierai jamais son contenu : que les femmes te glorifient comme symbole de leur désir, pour qu'elles puissent te crucifier un jour sur un palmier, ta bouche ouverte à la poussière du midi brulant. Elles versent de l'alcool sur tes pieds. Puis, elles mangent tes yeux et lamentent tes lèvres, car personne ne les embrasse. Elles

dansent sur tes membres en les coupant un par un, puis, elles versent de l'alcool de nouveau. Puis, elles vident leurs vessies ; les épines poussent ainsi densément sur ta dépouille. /

'If women glorify you' Adnan started, then he lightly coughed to clear his throat. He sent a piercing look at the small circle of young men that surrounded him […]

'If women glorify you…'

… And I don't remember his verses by heart, but I will never forget their content: that women glorify you as a symbol of their lust, so they can crucify you one day on a palm tree, your mouth open for the scorching midday dust. They spill intoxicants on your feet, then they eat your eyes and lament your lips than no one would kiss. They dance on your limbs while cutting them one by one. Then they spill intoxicant once more. Then they empty their bladders; thorns thus grow densely over your remains. »

Dans une stratégie de modification unique à son statut d'autotraducteur, Jabra paraphrase le poème dans les mots de son narrateur qui déclare qu'il ne se rappelle pas « his verses by heart, but (he) will never forget their content ». L'auteur tente ainsi de se libérer de la traduction du poème en tant que vers, en se limitant par la traduction des images rapportées d'après le poème avec quelques modifications trans-créatives. À titre d'exemple, la modification subtile de la traduction de la conjonction « although / même si/ بالرغم من » par la conjonction « if/si/ إن» détourne le point de vue du poème. En effet, alors que dans le poème original, les images qui suivent le premier vers ont lieu « malgré » la glorification des femmes (« Bien que » les femmes te glorifient comme symbole de leur désir); dans la traduction arabe, les images de la torture se présentent comme une conséquence (« si » les femmes te glorifient). D'autres modifications comprennent la création d'un texte plus pudique par l'omission des vers comme « And seize your genitals to eat. » ou « And as

they dance their backs they'll bare », ou bien l'atténuation de l'expression plus directe dans l'usage du verbe « pissed » par opposition à sa traduction par « empty their bladder/ vider leurs vessies ». En outre, Jabra emploie le mot « arak[203]» dans le vers « And pour their arak at your feet » dans un geste qui renforce la couleur irakienne/levantine dans la version anglaise. Ce mot est ensuite remplacé par le mot « *kh'amr* » dans la version arabe, un mot qui désigne toute boisson alcoolisée sans spécification. Alors qu'il est possible que l'auteur remplace le mot « *a'rak »* afin d'éviter sa confusion avec le mot « sueur », un homonyme dans la langue arabe, l'utilisation d'un terme plus générique appauvrit l'authenticité de la mention d'une boisson qui fait partie de la culture populaire dans un pays comme l'Irak.

2) La transcréation comme geste d'inscription à la culture périphérique

À l'image de Jabra, et selon une tendance générale à éviter des sujets que l'auteure juge tabous, Ahdaf Soueif modifie son texte jusqu'aux plus petits détails afin de re-présenter un texte moralement plus conventionnel au lecteur arabe. Dans la nouvelle *Returning*, Soueif décrit la scène d'une visite de l'ancien appartement marital, durant laquelle son personnage observe le contenu du réfrigérateur de son ancien mari :

« She opened the fridge […] in the door were <u>two bottles of beer and a bottle of white wine</u> and seven eggs. » (*Aisha* 22- nous soulignons)

Dans la version arabe, Soueif modifie des détails aussi spécifiques que le contenu du réfrigérateur :

[203] Une boisson alcoolisée originaire du moyen orient, fabriquée à base de raisin et de graines d'anis. Alors que le vin et les spiritueux occidentaux sont associés à certains milieux dans la haute société du Machrek arabe, l'arak est plutôt associé avec des milieux démunis.

" في باب الثلاجة زجاجة بيبسي، وكرتونة عصير برتقال، وسبع بيضات" (زينة الحياة 174- تحديد مضاف)

Bien que la censure d'une œuvre littéraire à cause de la mention d'une boisson alcoolisée soit très peu probable, que ce soit en 1996 (date de la première publication du recueil) ou en 2010 (date de la republication de la version employée dans l'analyse), Soueif omet de mentionner les boissons alcoolisées : « Dans la porte du réfrigérateur, il y avait une bouteille de Pepsi, une boîte de jus d'orange, et sept œufs/ In the door of the fridge, there was a bottle of Pepsi, a box of orange juice and seven eggs. » Ainsi, Soueif choisit de conformer ses personnages à un code moral plus conventionnel par l'omission des mentions à des sujets controversés.

3) La transcréation par rapprochement à la culture périphérique

Dans un autre contexte, Soueif modifie également des détails lors de l'autotraduction de ses œuvres pour se rapprocher du lecteur arabe. Vers la fin de sa nouvelle *Returning*, Soueif aborde enfin la raison de cette visite de l'ancien appartement marital : chercher des livres pour une recherche universitaires :

« She scanned the literature shelves and picked out five books on seventeenth century poetry. » (*Aisha* 26- nous soulignons)

Tandis qu'elle ne spécifie pas l'origine de la poésie ou bien ses auteurs, Soueif modifie ces informations lors de l'autotraduction vers l'arabe :

" تفحصت رفوف الأدب، وأخذت دواوين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي." (زينة الحياة 177- تحديد مضاف)

Dans la version arabe, l'auteure traduit la phrase par « elle examina les étagères des œuvres littéraires, et elle prit les recueils de Salah Abdelsabour[204] et d'Ahmad Abd Al-Muti Higazi[205]/ She scanned the literature shelves and picked the poetry collections of Salah Abdelsabour and Ahmad Abdel Muti Hijazi.» Ainsi, Soueif remplace la référence générique à la poésie du XVIIe siècle par une référence à deux poètes contemporains bien respectés dans la littérature égyptienne et dans la littérature arabe moderne, dans un geste qui renforce le rapport avec le lecteur arabe en faisant appel à des figures connues de la littérature d'arrivée.

L'inscription de l'œuvre littéraire dans la littérature maternelle d'arrivée est une tendance notable à différentes échelles dans l'autotraduction des auteurs-traducteurs vers la périphérie littéraire. Bien que *The Book of Mirdad* de Mikhail Naimy ne s'inscrive dans aucune culture, religion, ou période temporelle, lors de l'autotraduction vers l'arabe, Naimy rapproche son texte du lecteur arabe grâce à des modifications assez subtiles. Dans la phrase introductive de son roman, Naimy situe son récit géographiquement comme suit :

« In the Milky Mountains, upon the lofty summit known as Altar Peak, stand the spacious and sombre ruins of a monastery once famous as THE ARK. » (*The Book of Mirdad* 15)

Alors qu'il n'explicite pas l'endroit géographique du monastère, l'expression « Milky Mountains » dépeint l'image des montagnes blanchies par la neige. Il peut également faire allusion à Monti Lattari, les chaines montagneuses au sud de l'Italie. Dans l'autotraduction vers l'arabe, l'auteur modifie cette allusion par :

---

[204] Salah Abdelsabour (1930-1981): « *Egyptian poet and dramatist, a pioneer since 1957 of the free-verse movement in Arabic poetry*. » (Azmy - The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance).

[205] Ahmad Abd Al-Muti Higazi (1935-) : « Poète, journaliste, et directeur de la section culturelle à la revue "Rūz al-Yūsuf" (1965-1970). - Enseigne la poésie arabe à l'Université Paris VIII (depuis 1974). Rédacteur au quotidien "al-Ahrām" (depuis 1988). -Rédacteur en chef de la revue "Ibdāʿ" (depuis 1991) » (Bibliothèque nationale de France).

"في جبال الآس واللبان، على القمة الشاهقة المعروفة بـ "قمة المذبح"، ماتزال بقايا هيكل مهجور، متهدم، يدعى "الفلك" "
(كتاب مرداد 9)

Dans son autotraduction arabe, Naimy remplace l'image des montagnes laiteuses par d'autres références géographiques dans ce qui peut être retraduit par : « Dans les montagnes de myrte et d'encens, sur le sommet extrêmement élevé appelé 'le sommet de l'autel'…/ In the mountains of myrtle and frankincense, upon the extremely high summit known as 'altar summit'… » La localisation dans la version arabe s'illustre par la référence à deux plantes, le myrte et l'encens. Alors que les deux plantes sont respectivement originaires de plusieurs lieux géographiques, on les trouve toutes les deux dans la région du sud de la péninsule arabique. Ainsi, Naimy effectue cette modification subtile pour rapprocher le texte autotraduit de la culture arabe.

Alors que la modification du contenu de l'œuvre autotraduite peut se présenter dans une phrase ou une partie, elle peut également être réitérée au cours de l'œuvre littéraire à travers le changement des noms des personnages, des noms des lieux ou des titres des chapitres. Dans *La Mecque païenne*, Moussa Ould Ebnou choisit les lieux géographiques comme titres de ses chapitres dans la version française. Ainsi, les chapitres de la version française sont intitulés : « Oukadh », « Aravat », « Mina » et « Mekka ». Les titres français marquent donc les lieux des arrêts pendant l'itinéraire de pèlerinage. En revanche, l'autotraduction arabe intitule les chapitres plutôt selon les rituels du pèlerinage : *ihram* (volonté de pèlerinage), *woqouf* (stationnement), *tashriq* (séchage (de la viande)), *tawaf* (entourage de Kaa'ba)[206]. Ainsi, alors que les chapitres français indiquent des titres des lieux géographiques, les chapitres arabes évoquent les actions du pèlerinage comme rituel préislamique/islamique. En outre, et tel que mentionné précédemment,

[206] إحرام، وقوف، تشريق، طواف.

les noms des personnages, des tribus et des lieux sont cités précisément dans la version arabe, alors que la version française mentionne presque tous les personnages par leur prénom, et même parfois simplement en les décrivant, comme dans l'exemple de Malek Ibn Kinana, mentionné par son nom dans la version arabe (140), mais par sa description dans la version française : « l'un des prêtres au service de la Kaaba » (115). Dans un autre exemple, le roman raconte la réaction d'Abdel Muttalib (le chef de la tribu de Quraiche et l'oncle du Prophète) contre l'agression d'Abrahata qui tentait de démolir le Kaaba (143) ; la même réaction est attribuée à « un mecquois » sans spécifier son nom ou son statut social dans la version française (116).

Dans *BARZAKH*, Ould Ebnou écrit un récit qui se déroule à travers trois cycles historiques (période d'esclavage, période coloniale et futur dystopique), Dans chacun des cycles, les personnages qui représentent les structures hégémoniques se recréent ; ainsi, le personnage de l'homme blanc, symbole du contrôle et d'exploitation des populations indigènes, revient à travers différents noms symboliques. Dans le premier cycle, ce personnage est appelé Al-Naçrani (première mention page 18), le même nom est évoqué dans la version arabe (19 صفحة -النصراني). Alors que le sens du nom est accessible au lecteur arabe sans explication (Al- Naçrani : Le Chrétien), il est employé sans aucune explication dans le texte français. Dans le deuxième cycle historique, le personnage est recréé sous le nom « Coppolani » dans les deux versions ; or, lorsque Coppolani est assassiné par des révolutionnaires indigènes, les foules hurlent : « Ils ont assassiné le commissaire, ils ont tué Coppolani. » (*BARZAKH*125). Cette phrase est traduite dans la version arabe par : « Ils ont assassiné Al-Naçrani (Le Chrétien) … Ils ont assassiné Coppolani [207]» (129 مدينة الرياح). Ainsi, la version arabe évoque le personnage de l'homme blanc du premier cycle tout en mettant en relief

[207] "قتلوا (النصراني)... قتلوا (كبولاني)" (129)

l'aspect religieux dans l'hégémonie culturelle. Cet aspect est souligné davantage dans la modification de la traduction de la phrase :

« Ils sont devenus des esclaves de l'étranger. Je ne veux pas de cette époque, je ne veux plus la supporter. Je veux vivre ailleurs ou mourir… » (*BARZAKH* 135- nous soulignons)

Traduite en arabe par :

"صاروا عبيد نصارى. لا أحب هذه الأمة، لم أعد أطيقها.. أريد العيش في أمة أخرى أو الموت" (مدينة الرياح 142- تحديد مضاف)

Dans la version arabe, Ould Ebnou met l'emphase sur l'aspect religieux de l'hégémonie culturelle à travers la traduction de la phrase arabe par : « Ils sont devenus des esclaves des chrétiens. Je ne veux pas de cette nation (*umma*), je ne veux plus la supporter. Je veux vivre dans une autre nation (*umma*) ou mourir… » Outre la transcréation d'« esclaves de l'étranger » par « esclaves des chrétiens », l'auteur emploie le terme « *umma* » dans la version arabe, un terme dont le sens littéral est « nation », mais dont le connotation en arabe est souvent en référence à la nation islamique (*ummat alislam*), renforçant ainsi l'aspect religieux du conflit.

Dans l'autotraduction de *BARZAKH*, le renforcement de l'aspect religieux dans la version arabe est juxtaposé par la présentation d'une terminologie plus rationalisée et neutre dans la version française. Ainsi, lors des discussions entre les esclaves dans la ville ancienne d'Oudaghost, l'auteur écrit :

« Il y avait ceux qui pensaient que la révolte n'était pas encore justifiée, qu'il fallait d'abord essayer de raisonner avec les maîtres ; ceux qui pensaient qu'on pouvait se révolter à condition d'observer strictement les prescriptions légales. » (*BARZAKH* 55- nous soulignons)

Cette partie est traduite dans la version arabe par :

"كان بيننا من يرون أن الثورة لم يحن وقتها بعد، وأنه يجب قبل الثورة محاولة إقناع الأسياد بتطبيق نصوص الشريعة، وثمة من يرى أن الثورة ممكنة، بشرط احترام تعاليم الدين." (مدينة الرياح 60- تحديد مضاف)

Tandis que la version française cite des approches plus neutres et rationnelles comme la justification de la révolte, le raisonnement avec les maîtres ou l'observation des prescriptions légales, la version arabe recrée ces signes dans une approche plus attachée à la religion dans ce qui peut être retraduit par : « Il y avait ceux qui pensaient que le moment de la révolte n'était pas encore venu, qu'il fallait d'abord essayer de convaincre les maîtres d'appliquer les codes religieux ; ceux qui pensaient qu'on pouvait se révolter à condition de respecter les enseignements de la religion. » Ainsi, l'auteur fait le choix d'atténuer la voix rationalisante dans la version arabe par la modification de « justifier » la révolte par simplement attendre le bon moment, et inscrit la discussion dans un cadre religieux en faisant appel aux enseignements de la religion ou à suivre les codes religieux au lieu de « raisonner avec les maîtres » ou « d'observer strictement les prescriptions légales ».

La transcréation du contenu se présente comme un écart qui ne peut être effectué que par le traducteur/auteur, car elle comprend souvent une réécriture du texte en remplaçant un contenu par un autre. Alors que quelques transcréations comprennent des réécritures des structures complexes (comme le montre l'exemple de l'autotraduction de la poésie en narration chez Jabra), lors de la traduction vers la périphérie, la majorité des transcréations du contenu visent le rapprochement de l'œuvre du lecteur arabophone. Cela peut se manifester par l'inscription de l'œuvre dans un cadre géographique, culturel ou religieux familier au lecteur arabe, ou par l'authentification du texte à travers le remplacement des références génériques et abstraites par des références plus spécifiques et culturellement ou historiquement plus précises. Les transcréations

du contenu peuvent également inclure le remplacement des éléments controversés ou tabous selon le jugement de l'auteur, un geste qui se présente comme une forme d'autocensure et de conformité à la culture natale. La modification du contenu de l'œuvre littéraire lors de l'autotraduction fait partie d'une tendance générale d'adaptation de l'œuvre lors du passage à la littérature périphérique. Dans le bilan qui suit, les tendances spécifiques à chacun des cinq auteurs seront identifiées afin d'estimer la mesure de chaque tendance modifiante dans l'autotraduction vers la périphérie.

f. Caractéristiques du retour des cinq auteurs à la littérature périphérique : bilan

Dans son examen de l'étrangeté de l'autotraduction à travers l'exemple de Nancy Huston, Sara Kippur se lance dans une discussion sur la base de la célèbre déclaration proustienne selon laquelle « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». Kippur suit la polémique qui accompagnait la réception par Huston du Prix du Gouverneur général, et le commentaire de Jean Royer, l'éditeur de la maison d'édition L'Hexagone, sur l'écriture de Huston :

> Quand, de son propre aveu, Nancy Huston écrit en anglais pour retrouver la 'petite musique' de ses racines canadiennes, elle est un écrivain de la langue anglaise. C'est dans cette langue qu'elle invente son livre. Quand elle l'écrit en français, elle agit en écrivain traducteur, même si elle se traduit elle-même correctement avec un plaisir littéraire certain. (Cité dans Kippur 30-31)

Le choix linguistique de commencer l'écriture dans une langue étrangère avant de retrouver l'œuvre dans la langue maternelle est sans doute un choix inhabituel, dont le résultat peut être, dans plusieurs cas, l'écriture de la traduction d'une œuvre avant l'œuvre originale. Agir comme écrivain-traducteur lors de l'écriture de l'original, et comme traducteur autorisé lors de l'autotraduction contribue à l'étrangeté linguistique dans le cas des cinq auteurs examinés dans ce chapitre. Or, ce qui distingue les cinq auteurs d'une autotraductrice comme Huston est qu'alors qu'elle pratique l'autotraduction entre deux langues centrales, les cinq autotraducteurs du corpus traduisent entre deux langues asymétriques. Ainsi, les choix des auteurs dans la traduction ne reflètent pas uniquement les décisions individuelles de l'auteur, mais également les conditions du passage d'une littérature centrale vers une littérature périphérique.

Notre lecture analytique de la traduction des auteurs vers la périphérie littéraire de la langue arabe présente quatre tendances remarquables lors du passage du centre littéraire de la langue française ou anglaise vers la périphérie littéraire de la langue arabe. Alors que l'allongement se distingue comme la tendance la plus fréquente dans les œuvres autotraduites, il est contrebalancé chez quelques auteurs par une tendance à l'appauvrissement. Les auteurs manifestent également une tendance à l'ennoblissement du texte arabe et à la modification du contenu selon une tentative d'adaptation du texte à son nouveau lectorat. Tandis que les quatre tendances se manifestent comme les stratégies de modification les plus claires, nuancer la pratique des auteurs individuellement est aussi important que l'analyse textuelle des stratégies.

- *Mikhail Naimy*

Selon une tendance générale à l'allongement de l'œuvre lors de son autotraduction vers la langue arabe, cette stratégie s'avère la plus fréquente dans l'autotraduction de Mikhail Naimy. Parmi les 68 divergences entre la première version de *The Book of Mirdad* écrite en anglais et la deuxième version traduite de l'anglais vers l'arabe, 21 sont des allongements (tableau 5).

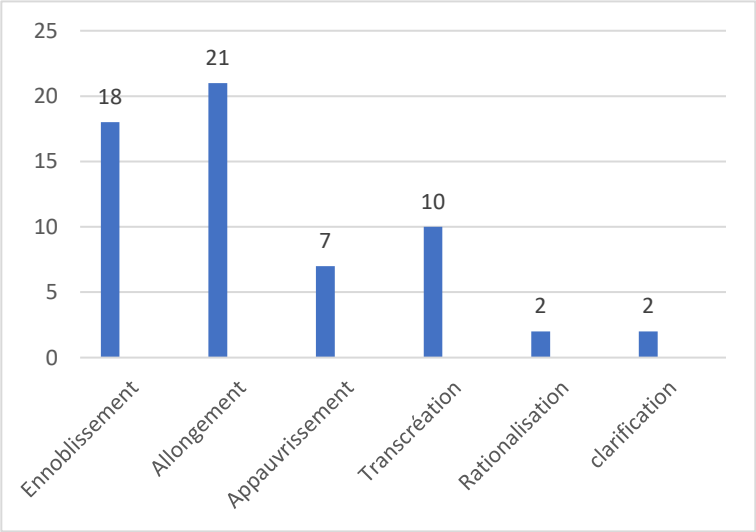

Tableau 13: Tendances dans l'autotraduction de Mikhail Naimy

Tel que déjà souligné dans l'analyse, l'objectif derrière les allongements chez Naimy est souvent l'ennoblissement. Autrement dit, ces allongements n'ajoutent rien du point de vue du contenu. D'autres allongements sont effectués dans le cadre de l'inscription de l'œuvre dans la culture arabe, comme dans l'exemple de la traduction d'une phrase comme : « The last vision that flashed through my mind as I whirled in the void of the black pit was that of the fiendish groom and bride. » (26) Dans la version arabe, l'auteur attribue la description « of *djinns*/ des *djinns* » aux deux mariés[208]. Ainsi, les deux figures bizarres et monstrueuses appartiennent à la mythologie arabe des *djinns* uniquement dans la version arabe, dans un allongement qui ajoute du contenu dans le but de connecter l'œuvre à la culture maternelle. Alors qu'il cherche à se plier à la culture collective, Naimy procède à des révisions qui allongent le texte dans l'esprit de réforme de la culture arabe. Cela s'illustre par la traduction d'une phrase comme : « To be, to feel, to think, to imagine, to know -Behold the order of the main stages in the circuit of human life. » (177) Naimy fait le choix de traduire les infinitifs « to be, to feel… » par des noms : « The existence, the emotion, the intellect, the imagination, the knowledge <u>and the freedom</u>- Behold the order of the main stages in the circuit of human life[209].» En plus de l'embellissement traductif à travers la nominalisation des infinitifs, qui reproduit un niveau de langue plus soutenu dans la version d'arrivée, l'auteur ajoute « la liberté- the freedom » comme une dernière étape du « cycle de la vie humaine » lors de l'autotraduction de la version arabe. Ainsi, la fin du cycle de la vie humaine est le savoir « to know » dans la version anglaise, mais cette étape est suivie par la liberté « the freedom » dans la version arabe. Parmi les autres divergences entre les deux versions, il y a 18 cas d'ennoblissement qui visent fréquemment à souligner l'aspect mystique et religieux dans le texte arabe, ou -bien que l'auteur soit chrétien- la traduction vers une langue inspirée par des vers

[208] "وكان آخر رسم مر أمام عيني وأنا في ذلك الدردور من دياميس الهوة السوداء رسم ذينك العروسين من الجن" (33)
[209] "الكينونة، فالشعور، فالفكر، فالخيال، فالمعرفة، فالحرية – هاكم بالترتيب أهم أدوار الحياة الإنسانية" (301)

coraniques. La transcréation du contenu dans le but de l'adaptation de l'œuvre à la culture natale compte 10 exemples de divergence entre les deux textes. Il y a 7 exemples d'appauvrissement par le biais d'omissions.

En dépit des divergences limitées entre les deux versions de l'œuvre bilingue, Naimy conserve la même voix mystique et spirituelle et le même style d'écriture soutenu dans les deux versions de son œuvre. Bien qu'elle soit la seule œuvre dont le contexte d'écriture n'est pas la culture arabe (d'ailleurs une culture indéfinie), Naimy se livre à domestiquer le style d'écriture dans chacune de ses versions. Cela se voit clairement dans son autotraduction des rimes suivantes :

Happy are the staffless,
They stumble not.
Happy are the homeless,
They are at home.
The stumblers only – like ourselves,
Need walk with staffs.
The home chained only, like ourselves,
Must have a home. (24)

"من سار من غير عصاً
وقي العثار
من عاف داراً عاش في
كل الديار
واهاً لنا أسرى العصيّ
واها لنا أسرى البيوت
واهاً لنا. واهاً لنا!" (28-29)

Dans les deux versions du texte, Naimy préserve minutieusement le registre d'écriture jusqu'au plus petit détail. Selon le spectre qui va de l'exotisation à la domestication (Venuti *The Scandals*

31), la traduction de Naimy se situe à l'extrême de l'approche domestiquante étant donné l'attention qu'il accorde à l'adaptation du style pour créer une lecture fluide.

- *Jabra Ibrahim Jabra*

Contrairement à Naimy, Jabra Ibrahim Jabra écrit un chapitre bilingue avec plusieurs exemples d'emprunts terminologiques, stylistiques ou syntaxiques qui font référence à l'autre version de l'œuvre bilingue. En commençant par l'usage des mots comme « *istikan* » (79) ou « *arak* » (75) dans la version anglaise, ou par l'emploi des structures étrangères à la langue arabe, comme la mention de l'énonciateur après les propos énoncés dans la phrase introductrice de l'histoire/ chapitre (« 'si les femmes te glorifient' commence Adnan, … (269)[210]). Une quantification des divergences entre les deux versions du chapitre révèle les différentes tendances comme l'ennoblissement, l'allongement et l'appauvrissement. Parmi 41 modifications présentées dans tableau 6 ci-dessous, 15 sont des ennoblissements qui se manifestent par une tendance à rendre le texte plus authentique à travers les références à la culture quotidienne contemporaine.

[210] (269 عرق وقصص أخرى) "إن تعظمك النساء..." بدأ عدنان..." " La mention de l'énonciateur après les propos énoncés est un format plutôt anglais qu'arabe; car la structure arabe commence avec la mention de l'énonciateur avant de citer ses propos.

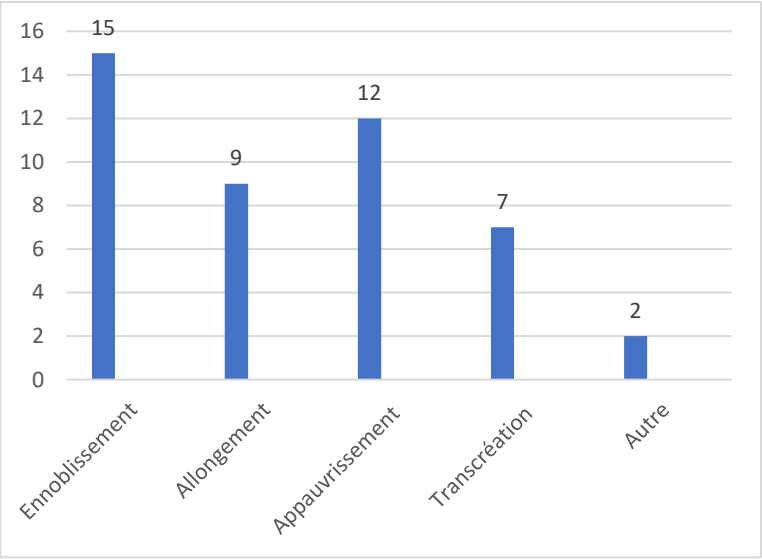

Tableau 16: Tendances dans l'autotraduction de Jabra Ibrahim Jabra

D'autres moyens d'ennoblissement comprennent la restauration de la variation linguistique par le registre vernaculaire ou le renforcement de l'expression inspirée par la religion comme dans l'autotraduction de hurlements de l'audience « 'Magnificent !' the listeners roared in unision. 'Repeat, repeat !' » (76) Une phrase attribuée à un seul personnage dans la version arabe « Heussein hurla : 'Maginifique ! encore, par Dieu, encore !'/ Hussein roared: 'Magnificent! repeat, by God, repeat!' [211]» Jabra retrouve ainsi un mode d'expression typiquement arabe en évoquant une expression religieuse. Alors qu'il équilibre plus ou moins les cas d'allongement (9 cas) avec les appauvrissements (12 cas), Jabra effectue des transcréations sur le contenu de son texte lorsqu'il s'adresse à chacun des publics à 7 reprises. À titre d'exemple, il traduit une phrase comme : « Judging by my companions' conversation at the 'casino' tonight, there seemed to be one or two things to occupy some people's minds other than love. Wherever they went they carried sweat-soiled thumb-worn books on which they sat or placed their tea glasses, but which they read and re-read, and argued about as if they had been their own great productions. But what often

[211] " فهتف حسين: "عظيم! أعد، بالله أعد!" (عرق وقصص أخرى 270)

wearied me in such gatherings was the way in which they became excited and querulous about elementary ideas. » (80- nous soulignons) Lors de l'autotraduction, Jabra communique ce qui semble être un message politique en remplaçant une phrase par une autre dans ce qui se traduit littéralement par : « Actuellement, et comme en témoigne les conversations de mes camarades, il y a d'autres choses qui occupent au moins les jeunes. La question dangereuse d'après Abdulkadir (qui fume une pipe car il dit que ça coûte moins cher que les cigarettes) est la question de l'art du peuple, à la suite de l'élimination prévue de tous les politiquement 'malvenus'. Mais ce qui m'épuise dans ces cercles, c'est la manière dont ils deviennent surexcités et ergoteurs sur des questions assez élémentaires. / Currently, and according to my companions' conversations, there are other things occupying the minds of the young at least. The dangerous matter according to Abdulkadir (who smokes pipe because he says its cheaper than cigarettes) is the subject of the art of the people, following the anticipated elimination of all the politically 'unwelcomed'. But what wearies me in such circles is the way they become overly excited and querulous about elementary matters[212]. » Ainsi, Jabra remplace une description neutre des habitudes du cercle d'amis du personnage principal par une critique subtile des arrestations des artistes opposant à l'idéologie politique du parti de *Ba'ath*[213]. À travers une maitrise parfaite des deux langues centrale et périphérique, Jabra équilibre l'effet de chacune de ses versions par l'emploi de la profanité et de l'expression sèche et machiste dans la version anglaise, et de l'irakien dialectal dans quelques expressions dans la version arabe.

---

212 "أما الآن, فالظاهر من حديث جلسائي أن هناك أشياء أخرى تشغل على الأقل بال الشباب. فالمسألة الخطيرة عند عبدالقادر (وهو يدخن غليونا لأنه, كما يقول, أرخص من السجائر) هي مسألة الفن للشعب بعد القضاء المتوقع على "غير المرغوب فيهم" سياسيا في البلاد. ولكن كثيرا ما كان يسئمني في مثل تلك الحلقات أن أراهم يثورون ويتشاجرون لآراء أولية." (عرق وقصص أخرى 279)

213 Lors de la republication de l'histoire comme chapitre treize de la version arabe de *Hunters in a Narrow Street* (2018- publié pour la première fois en 2003), Jabra enlève la critique et la remplace par une traduction quasi littérale de la version anglaise.

- *Ahdaf Soueif*

À l'instar de Jabra, les autotraductions d'Ahdaf Soueif révèlent des traces de l'autre langue dans chacune de ses versions. Nous avons discuté des traces de l'arabe dans l'anglais dans l'analyse textuelle des dialogues écrits en anglais sous la forme d'une traduction littérale d'un dialogue en vernaculaire égyptien. Par ailleurs, les traces de l'anglais en arabe sont visibles dans l'emploi des structures traduites directement de l'anglais comme dans l'exemple suivant tiré de *Melody* : « We're not allowed to use the pool; us women, I mean. It's only for the kids- and the men of course. They can use anything. And they do. Use anything I mean. » (*Sandpiper* 3) Soueif emploie l'équivalent direct du verbe « use / استخدم» dans l'autotraduction de la version arabe[214]. Or, tandis que le champ sémantique du verbe « use » en anglais inclut le sens d'utiliser mais aussi d'exploiter, le verbe en arabe n'a pas ce dernier sens. Ainsi, une étrangeté linguistique résulte de l'emploi du verbe استخدم (lit. utiliser) de la même manière que le verbe « use » en anglais. Dans un autre exemple, la structure anglaise dans une phrase comme : « I asked Ingie how come he wanted a girl » (*Sandpiper* 9) est traduite en employant un calque littéral de l'expression anglaise dans la

[214] " والرجال بالطبع, يمكنهم استعمال أي شيء يريدونه. وهم يقومون بهذا فعلا: أقصد يستعملون كل شيء" (زينة الحياة 25)

version arabe[215], ce qui résulte à une phrase syntaxiquement étrange en arabe, qui n'emploie pas la même structure de l'expression « how come » au niveau standard.

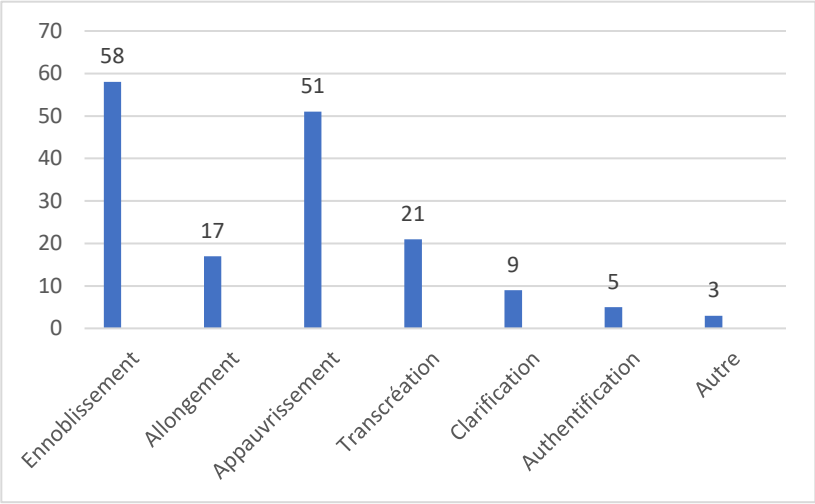

Tableau 19: Tendances dans l'autotraduction d'Ahdaf Soueif

Un examen de la fréquence des tendances dans l'autotraduction de Soueif illustre un équilibre entre l'appauvrissement et l'ennoblissement. Parmi 164 divergences (illustrées dans tableau 7) entre les versions de la langue anglaise et leurs autotraductions arabes, 58 sont des ennoblissements qui se manifestent souvent par la variation linguistique de la traduction des dialogues dans un vernaculaire égyptien qui imite maintes fois les différents accents dans le dialecte égyptien (accent villageois, urbain, de banlieue, etc). Quant aux appauvrissements, ils contiennent fréquemment des omissions des détails que l'auteur ne juge pas intéressant ou nécessaire lorsqu'elle s'adresse au lecteur arabe. Ainsi, elle traduit « The Greek Orthodox Cathedral » dans la phrase : « […] and the burning candles in the Greek Orthodox Cathedral » (*Sandpiper* 43) par « The Greek church/ l'église grecque[216]» dans la version arabe, en dépit de l'existence d'un équivalent du mot « orthodoxe » et « cathédrale » dans la langue arabe. Ailleurs dans la même nouvelle, le nom de

[215] " سألت إنجي كيف تأتي أنه يريد بنتا" (زينة الحياة 30)
[216] " الشموع الموقدة في الكنيسة اليونانية" (زينة الحياة 45)

l'école dans « he was indeed only seventeen and still at school with the Jesuit frères » (*Sandpiper* 44) est traduit par « l'école de frères/ the school of the *freir* » en translitérant le mot « frères » sans explication[217]. Dans d'autres exemples, les appauvrissements sont plutôt des omissions des informations bien connues par le lecteur de la langue arabe, tel que l'omission des clarifications qui ne sont pas nécessaires pour le lecteur arabe. Cela se manifeste dans l'exemple d'une conversation comme : « 'Ali Zein el-Abedeen, son of Al-Hussein.' 'so he's the grand-nephew of the Prophet?' 'I suppose so' 'I've never heard of him.'» (*Aisha* 152) Lors de l'autotraduction vers la version arabe, la phrase 'so he's the grand-nephew of the Prophet?' est omise en tant qu'information bien connue du lecteur arabe (زينة الحياة 139). Alors qu'elle exploite son autorité sur le texte traduit afin de transposer son œuvre dans la littérature arabe, Soueif n'opère ses modifications qu'au niveau des détails qui ne changent pas la perspective et la présentation de son œuvre littéraire.

- *Ahmed Abodehman*

Contrairement à Soueif, Ahmed Abodehman insère dans sa version arabe un deuxième chapitre intitulé « accueils chaleureux تراحيب », dans lequel il tient à s'adresser directement au lecteur arabe. Ainsi, bien que la version française se présente à son lectorat en tant qu'autofiction racontée personnellement à la première personne du singulier, la version arabe est introduite par un chapitre dans lequel l'auteur adresse la parole au lectorat avec sa voix non-fictionnelle, en lui racontant l'expérience d'écrire son livre en français, ainsi posant la question : « Maintenant, comment puis-je accueillir les lecteurs arabes ?[218] » (الحزام 13) En débutant par ce chapitre, l'auteur établit un lien d'appartenance à la culture maternelle collective. Cela se montre clairement dans

[217] "وأنه لا يزال تلميذا بمدرسة الفرير" (زينة الحياة 45)
[218] "والآن, كيف أرحب بالقراء العرب؟" (الحزام 13)

une phrase comme : « Depuis la publication de *La Ceinture*, j'ai découvert que j'avais, que *nous* avions, une famille partout dans le monde[219] » (الحزام 14) abandonnant ainsi son individualisme dans le but de l'inscription de la mémoire personnelle au sein de la mémoire collective. Ce passage à la collectivité est réitéré par l'auteur qui évoque la réception d'une lectrice maghrébine : « la bienvenue la plus intime et la plus familière est celle d'une lectrice maghrébine qui a dit : ' c'est notre mémoire qui nous est présentée'.[220] » (الحزام 14) La mémoire personnelle en français devient donc une mémoire collective en arabe.

Parmi 160 divergences entre la version française et la version arabe (Tableau 8), l'allongement se présente comme la tendance la plus fréquente avec 82 interventions, au moment où l'ennoblissement compte 38 altérations, la transcréation 18 et l'appauvrissement 15.

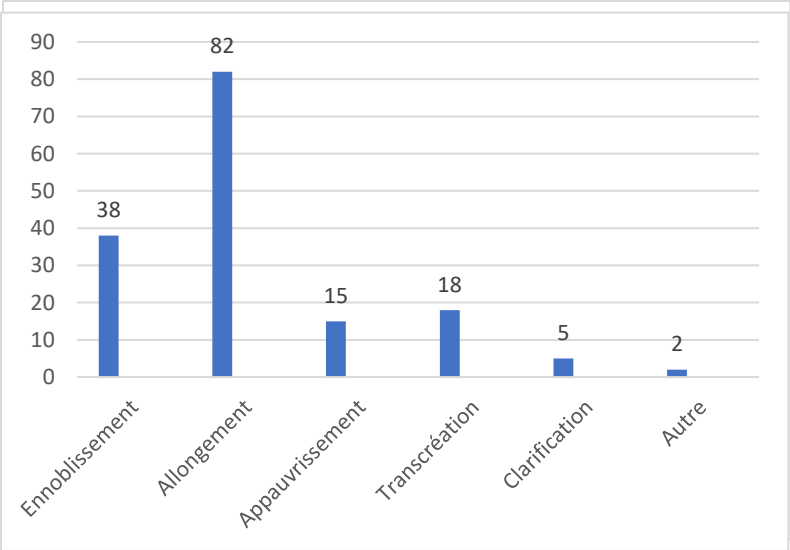

Tableau 22: Tendances dans l'autotraduction d'Ahmed Abodehman

[219] " ما إن صدر الحزام باللغة الفرنسية حتى اكتشفت أن لي, أن لنا أهلا في كل مكان" (الحزام 14)

[220] "لكن أكثر التراحيب ألفة وحميمية ما قالته قارئة من المغرب العربي: "هذه ذاكرتنا ردت إلينا"" (الحزام 14)

Alors que les appauvrissements visent souvent la dérationalisation du texte, ainsi que l'omission des clarifications destinées au lecteur francophone, quelques appauvrissements atténuent la critique des coutumes villageoises par l'omission de la partie soulignée dans la phrase :

« Pendant cette période eut lieu un mariage auquel j'assistai avec tous les hommes et les garçons du village. Les femmes n'étaient jamais invitées en pareille occasion. Le nouveau marié avait égorgé un taureau… » (*La Ceinture* 39, nous soulignons) Ainsi, la version arabe est traduite par : « Pendant cette période, le village a fêté le mariage de l'un de ses fils. Le nouveau marié avait égorgé un taureau... [221]» En plus de l'omission de la critique des coutumes patriarcales, l'auteur s'attache à la culture collective par la traduction de la tournure impersonnelle dans « eut lieu un mariage » par « le village a fêté le mariage de l'un de ses fils ». Pour ce qui est de l'ennoblissement et de l'allongement, l'auteur les utilise souvent, comme déjà souligné, afin d'introduire des ajouts de vers du Coran, du style coranique, des propos du Prophète ou des expressions religieuses. Parmi les autres allongements, on note l'ajout du texte en vernaculaire, souvent accompagné par une explication en arabe standard. Dans certains cas, les allongements se font dans le but de passer une critique subtile de l'idéologie religieuse de l'état, dont le siège est la région centrale de la péninsule arabe. Ainsi, Abodehman traduit la phrase : « Une semaine après notre retour au village, un religieux nous a apporté une parole du Prophète qui exigeait la séparation entre les deux sexes » (*La Ceinture* 62) en ajoutant l'appellation vernaculaire d'un religieux dans la région centrale de Nadjd (*mutawa'*), tout en précisant qu'il était étranger à la région campagnarde d'Assir (sud de l'Arabie Saoudite) : « un *mutawa'* (un religieux), qui était un étranger à notre région, nous a rapporté une parole du Prophète (...)[222] ». Alors qu'il essaye, à plusieurs reprises, de s'inscrire dans

[221] "في هذه الفترة، احتفلت القرية بزواج أحد أبنائها, ذبح العريس ثورا..." (36)
[222] "...جائنا مُطَوّع (رجل دين) غريب عن جهاتنا " (الحزام 71)

la collectivité dans tous ses aspects (religieux, national, tribal, familial, etc.), nous avons montré dans une analyse précédente[223] qu'Abodehman emploie la langue française comme moyen de retrouver l'arabe vernaculaire de son village natal, ainsi que son individualisme contre la collectivité religieuse de l'idéologie de l'état. Autrement dit, il trouve dans la langue française un moyen d'exprimer sa culture villageoise dialectale, opprimée par l'imposition de l'idéologie linguistique et religieuse de l'État. S'il écrit son roman comme un récit intime destiné à sa fille et sa femme en français, dans la version arabe, il s'adresse à sa famille, à sa tribu, et à sa patrie, y compris l'institution religieuse et le pouvoir politique.

S'il autotraduit son œuvre en digressant par l'ajout d'un court chapitre de deux pages, Abodehman ne prend pas autant de liberté créative que Moussa Ould Ebnou, qui compose une œuvre bilingue, dont les deux versions se complémentent, au lieu de recréer la même œuvre littéraire.

- *Moussa Ould Ebnou*

[223] Voir Alibrahim (2013).

L'approche autotraductive d'Ould Ebnou évolue entre *BARZAKH* (publié en français en 1994 et en arabe en 1996) et *La Mecque païenne* (écrit d'abord en français, mais publié en 2016 alors que la version arabe est publiée en 2005), et les divergences entre les deux versions de chacun des romans prennent des formes différentes. En tout, il y 150 divergences entre les deux versions des romans, dont 93 viennent de l'analyse de *La Mecque païenne* et 57 de *BARZAKH*. L'appauvrissement est la modification la plus fréquente : on peut en compter 53 cas, dont 30 viennent de l'autotraduction de *BARZAKH*.

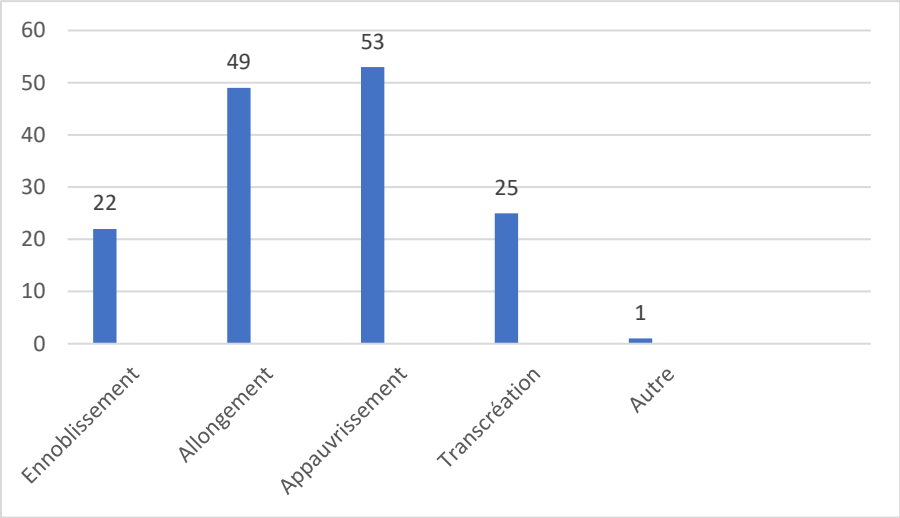

Tableau 25: Tendances dans l'autotraduction de Moussa Ould Ebnou

L'autotraduction de ce roman se caractérise par une tendance à employer les références scientifiquement spécifiques dans la version française, en comparaison avec une clarification de la lecture dans la version arabe. Cela se voit dans un exemple comme la phrase : « Le camp fut dressé à l'ombre du baobab » (*BARZAKH* 23), traduite dans la version arabe par : « La caravane fut dressé à l'ombre de l'arbre traditionnel pour le campement des caravanes.[224] » Ainsi, l'auteur remplace le terme botanique correct de « baobab » par une référence générique à « l'arbre

[224] "حطت القافلة في فناء الشجرة التقليدية التي تنزل بها القوافل " (مدينة الرياح 26)

traditionnel ». Dans un autre exemple, l'auteur exclut l'interjection « tel un sismographe » de la traduction en arabe dans la phrase : « La touffe oscillait toujours au gré du vent dont elle enregistrait les variations directionnelles sur le sable, tel un sismographe, jusqu'à ce que, violemment arrachée… » (138)[225] Alors qu'il facilite la lecture dans la version arabe à travers la simplification des références, Ould Ebnou équilibre cet effet en rendant un texte arabe plus authentique du point de vue culturel, par exemple, en citant de la poésie en dialecte hassanien (le dialecte régional en Mauritanie). Alors que dans la version française, l'auteur cite des vers courts et simplifiés écrits par un poète évoqué simplement par un seul nom (ce n'est pas clair si c'est un nom ou un prénom) : « […] il songeait au vers du poète Habib : 'avant le soleil, qui déjà s'élève de la terre lentement vers le ciel, je m'empresse de faire un thé léger…' » (*BARZAKH* 106) Dans la version arabe, l'auteur modifie la même partie avec une citation plus longue du poète Ould Mohamed Asker[226], qui écrit sa poésie en vernaculaire mauritanien, un dialecte qui ne peut être compris que partiellement par le lecteur arabe en dehors de la Mauritanie[227]. Dans un autre exemple, Ould Ebnou décrit la mélodie d'une chanson maure comme : « un chant doux et plaisant » (*BARZAKH* 109). La même mélodie est décrite dans la version arabe comme "وكانت تغني مقطعا من "البتيت" على ألحان أردين" (مدينة الرياح 115) (« elle chantait un morceau de '*lebtite*' sur la mélodie d'*Ardeine* »). Ainsi, l'auteur manifeste une tendance à affaiblir la rationalisation de la version

[225] "ظلت الرياح تتلاعب بباقة الوزال راسمة أثرها على الرمل، حتى اللحظة التي انقطع المرسى بعنف..." (مدينة الرياح 144)

[226] Mohamed Abdulla Ould Mohamed Asker, poète mauritanien écrivant en langue vernaculaire sur lequel peu d'information est disponible. Le poète n'a pas de recueils publiés, mais sa poésie jouit d'une popularité orale dans son pays natal.

[227] " (...) وهو يفكر بقول (ولد محمد أسكر):
السكر الدفديف بالكاس كان أقبيل ألا فيه باس
ومنادم عند ماه عاس من كر أل إقول السكر
بيه أل كر أتجيب الناس أكر أتجيب السكاك إكر
وأل ويل حد أبصكر لا بدال بن ينكر
سكر ومل لا نكر لا بدال من ينكر كر
(....) " (مدينة الرياح 112- 113)

arabe dans quelques exemples, tout en renforçant la référence à la culture populaire de chanson et de poésie mauritanienne dans d'autres.

Dans son autotraduction de *La Mecque païenne*, l'auteur manifeste plus ou moins des tendances similaires, mais illustrées par d'autres formes de modifications. Tandis que l'appauvrissement est la modification la plus fréquente dans l'autotraduction de *BARZAKH*, l'autotraduction de *La Mecque païenne* se caractérise plutôt par la fréquence des allongements ; alors que le corpus analysé de Moussa Ould Ebnou compte 49 exemples d'allongement, 45 d'entre eux proviennent de l'analyse de *La Mecque païenne*. Ces allongements sont contrastés avec 23 cas d'omissions/appauvrissements. Ici, nous parlons d'une traduction dans son sens plus large, car l'auteur profite de sa licence créative pour réécrire *La Mecque païenne* dans une version arabe nommée *Hajj Alfijar* (Le pèlerinage d'Alfidjar). Alors qu'un auteur comme Sinan Antoon présente une œuvre quasi abrégée dans la version anglaise de son œuvre bilingue, nous ne pouvons pas en dire autant de l'autotraduction de *La Mecque païenne*, car l'auteur recrée l'œuvre de façon à adapter chaque version à la littérature dont elle appartient. Ainsi, la version française se présente comme une réflexion quasi ethnographique sur les rituels et les mœurs de la péninsule arabe préislamique, en incluant suffisamment d'informations descriptives sur la géographie et l'histoire de la région. Une tendance qui se manifeste dans la description de l'arrivée des foules à la saison du pèlerinage par : « Comme chaque année, ils étaient tous là pour la foire d'Oukadh, <u>venus de toute l'Arabie, du Yémen, de Babel, de Palestine et d'Egypte, à la faveur de la trêve sacrée du pèlerinage</u>. Les nuées d'oiseaux carnassiers, qui les avaient suivis inlassablement, ne s'étaient pas trompées. » (7- nous soulignons) Lors de l'autotraduction vers l'arabe, l'auteur fait le choix d'omettre les informations sur les origines des pèlerins et les régions dont ils viennent en tant que descriptions informatives destinées au lecteur francophone. La version arabe est traduite par : « Ils

arrivent, surmontant toute difficulté, montant et marchant, se rendant tous à la foire d'Oukadh, suivis de toute direction par les aigles et les oiseaux carnassiers[228] ». Dans la version arabe de l'œuvre bilingue, Ould Ebnou tient à réadresser son œuvre en modifiant son point de vue par l'ajout de poésie et de scènes historiques dramatisées, la mention de noms des références géographiques et des personnages non-fictionnels. La version arabe se présente donc plutôt comme un récit animé par la référence aux personnages historiques, des évènements et des sites géographiques largement connus par le lecteur arabe, représentés dans le roman dans un cadre littéraire.

g. Conclusion

Une lecture analytique de l'autotraduction des cinq auteurs vers la périphérie littéraire révèle que lorsque les quatre auteurs-autotraducteurs adaptent leur œuvre lors du passage dans le centre littéraire par le biais de stratégies comme la rationalisation, la clarification ou l'homogénéisation, les autotraducteurs dans la direction centre → périphérie adoptent d'autres méthodes dans le but d'inscrire leur œuvre littéraire dans la littérature arabe. Ces stratégies comprennent l'ennoblissement, l'allongement, l'appauvrissement, ou même la transcréation du contenu. Lorsque la première version de l'œuvre bilingue est écrite dans l'« autre » langue, c'est-à-dire la langue centrale, l'original est déjà soumis à un degré de médiation même avant le processus de sa traduction. Lors de l'autotraduction vers la langue maternelle, l'œuvre subit un autre niveau de médiation afin de la réadapter au lectorat arabe. Un regard sur les stratégies de médiation montre qu'elles servent généralement l'objectif d'inscrire l'œuvre dans la culture maternelle, que ce soit par l'autocensure, la réadoption du gout stylistique collectif ou le renversement des médiations rationalisantes et clarifiantes dans la version de la langue centrale. Dans un commentaire sur la

[228] "جاؤوا راكبين كل صعب وذلول ومترجلين, وافدين على موسم عكاظ, تحدوهم الكواسر من النسور" (حج الفجار 5)

lecture analytique des œuvres autotraduites, Rainier Grutman constate qu'« en examinant une série de cas concrets, on trouverait peut-être autant d'autotraducteurs qui collent littéralement à leur texte que d'écrivains qui s'en servent comme d'un tremplin, pour se réécrire » (Grutman- "L'autotraduction : dilemme social" 221). L'analyse des œuvres bilingues témoigne de cette déclaration selon laquelle la variation entre le niveau d'intervention de Mikhail Naimy et celui de Moussa Ould Ebnou, ainsi que de toutes les approches des auteurs entre ces deux, met en relief les différents choix d'auteurs arabes de bilinguisme exogène lors du passage entre leurs deux littératures (arabe d'une part, et anglais ou français d'autre part). L'analyse dans ce chapitre, ainsi que dans le chapitre précédent, guidera la synthèse des tendances du passage entre une littérature périphérique et une littérature centrale à la lumière de l'interaction entre le niveau macro-structurel et le niveau micro-textuel.

Regards croisés entre micro et macro : Synthèse et conclusion

Loin du caractère sacré de « l'original » discuté dans l'introduction de la deuxième partie de cette recherche, cette thèse examine l'autotraduction en tant que pratique qui subvertit l'aspect binaire du concept d'original/traduction à travers la création d'un double original. Or, l'autotraduction pratiquée par les auteurs du corpus entre deux littératures asymétriques exige l'introspection de leur trajet cahoteux entre une littérature périphérique et une littérature centrale et vice versa. Afin de discerner les médiations instiguées par ce passage vertical, l'analyse exige l'examen de l'œuvre des autotraducteurs en tant que texte de départ et texte d'arrivée. Ainsi, si les deux œuvres se posent comme deux textes parallèles dont l'un se base sur l'autre, les deux constituent également des adaptations spécifiques à leur lectorat et à leur littérature. Tandis que dans le cas de la traduction classique, l'auteur est présent dans la littérature de départ, mais remplacé par le traducteur dans la littérature d'arrivée ; dans le cas de l'autotraduction, la figure d'autorité de l'écrivain- traducteur est présente dans chacune des deux littératures de départ et d'arrivée, ce qui explique la marge d'adaptation de l'œuvre autotraduite en comparaison avec celle traduite classiquement :

> (…) bilingual writers who do not practice self-translation, those who immigrate into a second language and adopt it as their literary medium, tend to downplay the literary traditions of their homeland, as they become primarily focused on new materials and audience (…) By contrast, all through social history, Self-translators seem instead to juggle or equilibrate both the old and the new literary languages and legacies at once, and usually together in frequent interliterary reference, in texts in either language. The sheer act of self-translating is an opening out onto both languages, rather than a binary tension of closure. (Hokenson 52)

Certes, les auteurs autotraducteurs exploitent leur autorité sur le texte traduit, mais contrairement à ce qu'un terme comme autorité peut insinuer, cette autorité n'est pas employée librement dans tous les cas, car les auteurs travaillent comme médiateurs et adaptent leur texte au gout du nouveau public, ou à leur perception des conditions qu'exige leur passage dans la littérature centrale ou périphérique. Cette thèse pose la question sur les stratégies d'adaptation textuelle et les connecte aux conditions du passage lors d'une autotraduction verticale. Afin d'achever cet objectif, l'analyse s'engage dans une critique des conditions du passage macro-textuelles dans la première partie de la thèse, suivie par une analyse descriptive micro-textuelle dans la deuxième.

Du fait du statut de l'auteur-traducteur vis-à-vis des deux versions de son œuvre, chacune de celles-ci constitue un nouveau « début » dans sa propre littérature ; or, un lien d'échange connecte chacune des versions, dont une appartient à la littérature nationale, et l'autre appartient à la littérature mondiale « All works cease to be the exclusive products of their original culture once they are translated; all become works that only "began" in their original language. » (Damrosch-*What Is World Literature* 13) L'universitaire Raymond Federman explique l'influence de l'autotraduction sur la première version de l'œuvre comme « the act [that] enlightens the original, but it also reasserts the knowledge already present in the original text. Sometimes it also corrects the initial errors of the text. As a result, the self-translation is no longer an approximation of the original, nor a duplication, nor a substitute, but truly a continuation of the work—of the working of the text. » (Federman 81) Auteur autotraducteur lui-même, Federman raconte sa propre expérience d'écriture d'une œuvre bilingue en comparant sa pratique avec celle du traducteur classique qui réalise sa traduction : « in the dark, in ignorance, and in error » (82), alors que l'autotraducteur réalise son autotraduction « in the knowledge [,] and therefore it is performed without error, at least at the start » (82). L'autotraduction comme traduction « informée », en raison

de l'accès de l'auteur-traducteur à ce que Brian T. Fitch appelle les « intentions auctoriales » (*Beckett and Babel* 125), contraste donc avec le travail du traducteur classique qui passe par l'interprétation d'un lecteur (le traducteur lui-même), suivie d'une recomposition de l'œuvre dans la langue d'arrivée. Bien que l'autotraduction passe par un processus d'adaptation, Santoyo note que « under the supposed rules for translation, the solutions that a self-translator adds to the transference of a specific cultural identity may or may not be correct, equivalent or acceptable. But the truth is that they are indisputable » (30). Ainsi, bien qu'ils dépassent les limites de l'intervention acceptable pour une traduction classique, l'indisputabilité des choix de l'autotraducteur constitue la base de l'analyse textuelle descriptive qui précédait dans cette thèse, dont l'objectif était de souligner les tendances traductives plutôt que de juger de la qualité de la traduction. Cette conclusion cherche à rassembler les pièces de la mosaïque afin de brosser le portrait de l'écriture bilingue autotraductive dans un corpus de neuf auteurs arabes. Les deux sections qui suivent interrogent chacune la combinaison de l'analyse macro- ainsi que micro-textuelle respectivement, ainsi posant la question du degré d'intervention des autotraducteurs (comment se traduisent-ils ?) et l'interprétation de leurs choix à la lumière du rapport asymétrique entre les littératures (pourquoi les autotraducteurs font certains choix ?). En commençant par la première question, la section suivante regroupe les auteurs selon leur mode d'intervention sur la deuxième version de leur texte, tout en illustrant les types de modifications apportées à la seconde version de l'œuvre bilingue en comparaison avec la première. Ensuite, la conclusion s'attache à l'examen des stratégies traductives à la lumière de la critique des conditions du passage asymétrique discernée dans la première partie de cette thèse ; ce qui fournit la réponse à la deuxième question à travers l'explication des choix des auteurs sur leur arrière-plan littéraire. Finalement, la conclusion met en relief la contribution et les limitations de cette thèse, ainsi que

les horizons qu'elle ouvre pour l'avenir de la recherche dans le domaine de l'auotraduction dans le monde arabe, aussi bien que dans des contextes similaires d'échange asymétrique.

a. « Comment ? » : Les différents modes d'intervention auctoriale

Afin de répondre à la question « comment les autotraducteurs du corpus pratiquent-ils leur autotraduction ? », cette conclusion réduit les champs d'intervention des auteurs-traducteurs à trois catégories : l'intervention stylistique/ linguistique (sur le niveau linguistique/stylistique de l'œuvre, sans intervention au contenu ou à l'organisation de celle-ci) ; l'intervention sur l'organisation textuelle/métatextuelle (c'est-à-dire sur l'organisation des chapitres, les ajouts des notes, des préfaces ou des chronologies, etc.) ; et l'intervention sur le contenu de l'œuvre (c'est-à-dire sur les informations partagées dans le texte). En consultant le tableau ci-dessus, il est notable que l'intervention stylistique/linguistique est partagée par tous les auteurs du corpus. Ce type d'intervention va de l'ennoblissement stylistique chez Mikhail Naimy, à l'omission de la variation linguistique chez Sinan Antoon.

	Intervention stylistique/ linguistique	Intervention sur l'organisation textuelle/ métatextuelle	Intervention sur le contenu
Mikhail Naimy	●	●	●
Jabra Ibrahim Jabra	●	●	
Saad Elkhadem	●		
Samar Attar	●	●	
Ahmed Abodehman	●	●	●
Ahdaf Soueif	●		●
Badia Kashghari	●		
Moussa Ould Ebnou	●	●	●
Sinan Antoon	●	●	●

Tableau 28: Auteurs-autotraducteurs selon leur mode d'intervention

- L'intervention stylistique

Tel que démontré par l'analyse, l'intervention stylistique/linguistique dans l'autotraduction de Mikhail Naimy consiste en l'embellissement du style d'écriture en employant davantage de figures de style dans la version arabe de son texte. Bien qu'il maintienne un registre soutenu comparable dans les deux versions de son œuvre, Naimy a recours à de plus nombreuses métaphores, rimes et expressions idiomatiques lors de l'autotraduction de son œuvre vers l'arabe. Contrairement à la pratique de Naimy, Badia Kashghari adopte d'autres stratégies d'intervention linguistique ; tandis que l'œuvre bilingue de Kashghari juxtapose ses poèmes arabes et leurs autotraductions anglaises dans une publication bilingue, cela n'empêche pas les interventions stylistiques qu'elle effectue dans la deuxième version de son œuvre. Lors de l'autotraduction, Kashghari manifeste une tendance à clarifier son expression obscure et son style lyrique, traduisant ainsi ses poèmes de façon plus directe, plus explicite et moins embellie.

L'intervention stylistique prend d'autres formes chez Jabra Ibrahim Jabra, qui remplace l'emploi, dans la version anglaise, d'expressions agressives caractéristiques des discussions entre les jeunes hommes d'un certain milieu social par des expressions familières en dialecte irakien dans la version arabe. Cependant, le remplacement ne se fait pas d'une manière équilibrée car la fréquence de l'intervention sur la langue de l'œuvre autotraduite en arabe peut être qualifiée plutôt de réécriture libre que de reproduction minutieuse de la première version de l'œuvre. Ainsi, la langue d'écriture de la version anglaise reflète les discussions des jeunes hommes dans le contexte machiste d'un salon de thé réservé aux hommes, alors que la version arabe inscrit celles-ci dans la langue propre aux jeunes irakiens. Contrairement à Jabra, l'intervention stylistique/linguistique dans l'autotraduction de Saad Elkhadem et de Sinan Antoon se fait dans le sens de la standardisation plutôt que de la variation linguistique. Traduisant de l'arabe vers l'anglais, Saad Elkhadem et Sinan Antoon effectuent des interventions qui rendent la variation linguistique

obtenue par l'emploi de plusieurs niveaux linguistiques (l'arabe dialectal, l'arabe d'écriture moderne et, dans certains cas, l'arabe classique) par un registre standard qui ne reflète pas les marques d'oralité dans la version arabe.

Bien qu'elle n'emploie le registre dialectal que d'une manière très limitée, Samar Attar manifeste également une tendance à clarifier les expressions qu'elle emploie en syrien dialectal lors de l'autotraduction vers l'anglais, que ce soit à travers la standardisation du registre, la clarification du sens, ou l'ajout d'explication dans le texte. À travers ses commentaires, Attar intervient par sa voix non-fictionnelle (en tant qu'auteure plutôt que personnage) au sein de la narration fictionnelle. L'intervention par l'emploi d'une voix non-fictionnelle est présente chez Ahmed Abodehman, qui introduit le niveau linguistique dialectal lors de l'autotraduction ; à plusieurs reprises, Abodehman intervient par sa voix non-fictionnelle pour réitérer une énonciation en arabe standard dans son dialecte villageois, ou afin d'expliquer une phrase écrite en arabe dialectal dans un registre standard.

L'intervention linguistique chez Ahdaf Soueif, qui compose une grande partie de ses dialogues en anglais dans une langue transparente qui reflète une traduction mentale et littérale de l'égyptien dialectal, se fait à travers la restauration du dialecte égyptien lors de la traduction vers l'arabe. À plusieurs reprises, Soueif restaure le dialecte égyptien tout en employant différentes expressions qui confèrent le même sens général que celui de la première version, mais réécrites pour la version arabe. Par ailleurs, l'auteure-autotraductrice effectue des interventions linguistiques qui appauvrissent la variation linguistique présente dans sa version anglaise par l'omission des expressions françaises dans certains dialogues, ou l'anglais écorché dans d'autres. Cette variation linguistique est remplacée quelquefois par un arabe standard et d'autres fois par un arabe dialectal urbain.

Le processus de l'autotraduction des œuvres de Moussa Ould Ebnou comprend la variation des niveaux de langue dans l'autotraduction vers l'arabe, que ce soit au moyen de la traduction d'un niveau standard de français par un registre arabe classique, ou de la traduction par un niveau dialectal mauritanien. À cause de la réécriture du contenu lors de l'autotraduction de l'œuvre d'Ould Ebnou, l'intervention linguistique inclut parfois des parties que l'auteur ajoute à la version arabe, et qui introduisent un niveau linguistique qui lui est propre, comme les ajouts de poèmes en arabe classique ou en dialecte hassanien.

Alors que l'intervention stylistique/linguistique se manifeste comme une modification partagée par l'ensemble des auteurs autotraducteurs du corpus, cette intervention varie selon le sens de la traduction, le contexte et le thème de l'œuvre, ainsi que le style individuel de l'auteur. Cette intervention touche au choix du vocabulaire, au registre de langue ainsi qu'à la structure des phrases, ce qui la distingue de l'intervention sur l'organisation métatextuelle de l'œuvre.

- L'intervention sur l'organisation textuelle/métatextuelle

Parmi les neuf auteurs au centre de cette recherche, six procèdent à des interventions sur l'organisation de leur œuvre dans sa deuxième version. Ces interventions varient de la réorganisation des chapitres au changement de la perspective de l'œuvre. Mikhail Naimy figure parmi ceux qui modifient le point de vue de l'œuvre lors de son autotraduction ; il suit la structure de la première version dans la majorité de son œuvre, mais ajoute une remarque à la fin de l'autotraduction arabe signée par sa voix non-fictionnelle d'auteur (ses initiales M.N.). En plus d'impliquer un niveau non-fictionnel qui modifie le point de vue de l'œuvre, la note introduit la possibilité de l'écriture d'une deuxième partie du roman[229]. À l'instar de Naimy, Samar Attar suit

[229] Cf. p.241 pour une discussion détaillée.

la structure de la première version du texte dans son autotraduction, mais y ajoute un élément métatextuel qui modifie la perception de l'œuvre par son lecteur. À travers l'ajout d'une chronologie non-fictionnelle (mais subjective) par laquelle elle introduit son roman, Attar attache ses souvenirs de jeunesse et d'adolescence à un contexte non-fictionnel plus large.

L'intervention structurelle de Jabra Ibrahim Jabra dépasse les éléments métatextuels et touche l'organisation du contenu de l'œuvre ; ainsi, Jabra autotraduit la structure du poème en ouverture du chapitre par un discours rapporté de son contenu[230]. Tout en conservant plus ou moins les mêmes images, l'auteur-traducteur réorganise le format de la présentation du poème dans un geste dont seul l'autotraducteur est capable. De même, Sinan Antoon effectue des interventions structurelles lors de l'autotraduction. Celles-ci se manifestent tant par l'omission de la citation d'un Hadith de la tradition shiite qui introduit la narration et appartient au métatexte du roman[231], que par celle du chapitre 34 de la version arabe, qui raconte un rêve fait par le personnage principal, lors de sa traduction vers l'anglais. Ainsi, la version arabe inclut 55 chapitres, alors que l'anglaise en contient 54.

Contrairement à Antoon, Ahmed Abodehman procède à la modification de la structure de l'œuvre par l'ajout d'un chapitre à la version autotraduite. En guise d'introduction à son roman dans sa deuxième version en arabe, Abodehman ajoute un chapitre dans lequel il intervient par sa voix non-fictionnelle afin de raconter l'histoire de l'écriture de son œuvre en français et sa réception

[230] Cf. P. 256-257 pour une discussion détaillée.
[231] "مامن رمانة إلا وفيها حبة من رمان الجنة"
Traduction : « chaque grenade contient la pulpe d'une grenade du paradis ». Cette citation convient plutôt au titre de la version arabe *Wahd'aha shajarat alrumman* (*Seul le grenadier*) dans laquelle le grenadier est un symbole central. Ce symbole n'est pas aussi central dans la version anglaise dont le titre devient *The Corpse Washer*.

par le lectorat de la langue de Molière. Ce chapitre est intitulé « Salutations [232]» pour faire écho à l'accueil du lecteur arabe selon les traditions arabes.

L'intervention structurelle de Moussa Ould Ebnou porte surtout sur les titres des chapitres dans ses autotraductions vers l'arabe. Lors de l'autotraduction de son roman *BARZAKH*, Ould Ebnou donne des titres à ses chapitres alors qu'ils sont simplement numérotés dans la version française. Ces titres sont soit en arabe standard, soit en dialecte hassanien. Évidemment, donner des titres aux chapitres ajoute un aspect symbolique dans un roman largement symbolique comme *BARZAKH*. En ce qui concerne son autotraduction de *La Mecque païenne*, et tel qu'indiqué précédemment dans l'analyse, Ould Ebnou remplace les titres des chapitres comportant les noms des lieux géographiques du pèlerinage préislamique par les noms des rituels du pèlerinage.

Alors que l'intervention sur la structure de l'œuvre autotraduite peut sembler une modification organisationnelle qui n'affecte pas la perception de l'œuvre dans sa deuxième version, elle peut largement influencer la représentation du texte littéraire, que ce soit par l'ajout ou l'omission des éléments métatextuels qui amorcent ou terminent l'œuvre dans un ton différent, ou par la réorientation de l'œuvre à travers la modification du format interne du texte. Tandis que l'intervention stylistique/linguistique et l'intervention sur l'organisation métatextuelle peuvent être introduites par un traducteur classique, même de manière subtile, les interventions sur le contenu du texte ne peuvent être acceptables que dans le cas où le traducteur est l'auteur lui-même.

- L'intervention sur le contenu

Dans la gamme des différentes interventions sur l'œuvre dans sa deuxième version, celle portant sur le contenu du texte constitue peut-être la modification la plus évidente. Parmi les neuf

[232] تراحيب

auteurs du corpus, quatre gardent le contenu de l'œuvre plus ou moins intact, tout en effectuant des adaptations stylistiques. À l'inverse, cinq auteurs-autotraducteurs du corpus apportent des interventions sur le contenu de leur œuvre lors de sa traduction. Les interventions les plus subtiles sur le contenu se manifestent par des ajouts, des omissions ou des réécritures de parties limitées de l'œuvre lors de son autotraduction. Ce type d'interventions est notable dans les autotraductions de Naimy et de Soueif, qui n'effectuent pas d'interventions sur de grandes parties de leur texte, mais modifient quelques détails qui adaptent le texte au lectorat arabe. Tel que précisé dans l'analyse textuelle dans cette thèse, les interventions sur le contenu chez ces deux auteurs incluent une ligne de dialogue ajoutée, des informations adaptées à la culture arabe ou des détails omis. S'ils prennent quelques libertés d'exercer leur autorité sur le texte, Soueif et Naimy restent toujours proches de la première version de l'œuvre littéraire en matière de succession des scènes ou d'organisation des idées et des dialogues.

L'intervention sur le contenu chez Sinan Antoon va au-delà de celle de Soueif et de Naimy, prenant la forme d'omissions de parties du texte. Dans le processus de l'autotraduction vers l'anglais, un grand nombre de scènes, de dialogues et de descriptions sont exclus. En outre, dans la majorité des cas, Antoon ne substitue pas les parties omises à travers une réécriture créatrice d'une deuxième version, mais réintroduit une version presque résumée de l'œuvre arabe en anglais. Contrairement à Antoon, Ahmed Abodehman intervient sur le contenu de son œuvre à travers des allongements plutôt que des omissions. Même s'il effectue quelques omissions[233], la plupart de ses interventions sur le contenu incluent des ajouts qui introduisent des comparaisons entre la culture française et la culture arabe, des ajouts d'éléments de la culture collective arabe comme les vers coraniques et les

[233] Comme c'est le cas avec l'omission de la citation de l'ethnologue Germaine Tillion sur le sujet de la circoncision dans la Péninsule Arabe (Abodehman *La Ceinture* 9).

Hadiths, ou des ajouts de formules de l'arabe dialectal pour accompagner des phrases itérées en arabe standard.

Dans l'éventail des différentes approches de l'intervention autotraductive, l'autotraduction de *La Mecque païenne* de Moussa Ould Ebnou fait figure de cas extrême d'intervention sur le contenu dans sa deuxième version. Alors que l'autotraduction de *BARZAKH* contient des modifications limitées comparables au niveau d'intervention de Soueif et de Naimy, *La Mecque païenne* constitue un cas de réécriture produisant deux œuvres qui se rencontrent sur des points, mais s'écartent sur d'autres. Une comparaison entre les scènes/ paragraphes qui existent dans une version mais n'existent pas dans l'autre montre que la version arabe inclut beaucoup plus d'ajouts que la version française. Bien qu'elle soit une première version résumée d'une œuvre plus développée dans sa version arabe, la version française contient également des parties omises dans la version arabe. L'évolution du niveau d'intervention d'Ould Ebnou entre ses deux romans peut être liée à l'espace temporel et géographique entre la publication des deux versions de l'œuvre ; alors que *BARZAKH* (1994) et sa version arabe *Madinat arriyah* (1996) ont été rédigés séparément, *La Mecque païenne* a d'abord été écrit en français, mais a été traduit en arabe sous le titre *Hadj alfidjar* avant sa publication. De plus, chacune des versions a été éditée respectivement à la lumière de l'autre, même si les deux versions ont été publiées indépendamment.

Un regard d'ensemble sur l'intervention auctoriale lors de l'autotraduction révèle les différentes stratégies de chacun des auteurs. Celles-ci se manifestent à des degrés variables dans chacune des œuvres. Alors que certains auteurs exploitent leur autorité sur le texte qu'ils traduisent, d'autres limitent leur intervention et assument plutôt la position de traducteur (quasi) classique. Le mot « quasi » est employé ici afin de souligner le clivage entre l'approche de l'auteur-traducteur et celle du traducteur classique, qui reste toujours restreint par sa responsabilité vis-à-vis de l'œuvre

traduite. Ainsi, même si l'autotraducteur limite ses interventions sur le deuxième début de son texte, notre corpus démontre que les limites de ses interventions vont toujours au-delà des limites de la modification du traducteur. Discerner les différents modes d'intervention est le premier pas vers l'appréhension de l'effet des conditions du passage vers ou hors d'une littérature centrale, qui sera l'objet de notre questionnement dans la prochaine section.

b. « Pourquoi ? » : Connecter les interventions avec les conditions du passage littéraire

Lors de son esquisse de la multitude des littératures nationales faisant dorénavant, et à travers la traduction, partie de la littérature mondiale, David Damrosch questionne l'ouverture des littératures hégémoniques (qui dominent l'espace de la littérature mondiale) aux petites littératures nationales de la périphérie :

> Are these newly visible texts a testimony to a new wealth of cultural diversity, or are they being sucked up in the Disneyfication of the globe? The problem here is partly one of reception. Masao Miyoshi (in *Off Center*) and Lawrence Venuti (in *The Scandals of Translation*) have shown how the postwar reception of texts from Japan or Italy often had more to do with American interests and needs than with genuine openness to other cultures. Even today, foreign works will rarely be translated at all in the United States, much less widely distributed, unless they reflect American concerns and fit comfortably with American images of the foreign culture in question. (Damrosch- *What Is World Literature* 10)

À notre tour, nous posons la question « pourquoi ? » dans cette section de la conclusion afin de connecter les interventions des auteurs avec les conditions du passage entre les littératures centrales et la littérature arabe, et, par ricochet, d'autres littératures périphériques. La direction de la traduction joue ici un rôle prépondérant, car elle marque les perceptions des auteurs sur les stratégies que nécessite leur passage dans la nouvelle littérature et auprès du nouveau lectorat. Ces stratégies sont définies par Rainier Grutman en tant que « transactions ». Tout en expliquant le caractère inadéquat dans l'usage de la célèbre métaphore du « pont » comme description de la

traduction entre deux langues asymétriques, Grutman signale qu'en tant que « [r]ègle générale, [l'autotraduction] met en présence des parties inégales, c'est-à-dire des langues au statut et au prestige assez différents pour qu'une saine concurrence soit difficilement imaginable » ("Autotraduction, asymétrie" 37). Cette conclusion connecte les caractéristiques communes de la transaction dans chaque direction d'autotraduction (périphérie→centre ou centre→périphérie) à son contexte littéraire asymétrique. D'ailleurs, cette homogénéité contextuelle des auteurs du corpus ne veut pas dire qu'une étude d'auteurs à contexte d'écriture hétérogène n'est pas possible, mais que cette homogénéité peut refléter les conditions du passage similaires plutôt qu'être des stratégies personnelles.

L'analyse macro-textuelle dans cette thèse souligne une critique de la perception de la littérature des cultures périphériques comme moyen de s'informer sur ces cultures éxotisées au-delà des limites de la fiction. Le fait de confondre la ligne qui sépare l'œuvre littéraire de l'œuvre ethnographique est nommé par Sinan Antoon « l'intérêt scientifique/ criminaliste (*the forensic interest*) » pour la littérature arabe. Antoon décrit ainsi l'intérêt pour l'art et la littérature arabe et/ou musulmane en tant qu'instruments qui informent les interventions politiques ou les préjugés culturels, tout en ignorant la valeur artistique ou la singularité créatrice de l'œuvre littéraire qui présente un récit d'un point de vue individuel, mais ne peut pas représenter une culture intégrale. Bien que le récit individuel ne puisse pas être séparé de la toile de fond de l'histoire collective, ce récit présente un angle de vue précis qui ne peut pas être généralisé sur une culture entière. Cette perception de l'œuvre venant de la littérature périphérique dans la littérature centrale correspond à une tendance autotraductive à représenter sa propre œuvre comme objet d'étude dans le centre littéraire : c'est « l'essentialisme stratégique » tel que décrit par Spivak (*Subaltern Studies* 3-32). Au cours de l'essentialisme de soi comme stratégie de visibilité dans le centre littéraire, l'auteur

adopte l'auto-assujettissement (Memmi 164) afin de s'inscrire dans une marge reconnue par le centre : que ce soit académique, ethnographique, politique, religieuse…etc. Il s'agit là d'une stratégie discernable à partir des modifications sur le métatexte de l'œuvre chez Samar Attar ou chez Saad Elkhadem. Alors qu'Attar écrit ses romans comme moyen de partager son enfance et sa jeunesse avec les lecteurs arabes ; lors de l'autotraduction en anglais, Attar ajoute une chronologie à ses deux textes, dans un geste qui correspond à la perception du roman (auto)traduit de la périphérie littéraire comme source d'apprentissage sur cette culture. De même, Saad Elkhadem attache une bibliographie de format académique uniquement à la partie anglaise de son œuvre, alors qu'il inclut une note générale sur son succès dans la littérature centrale à la partie arabe de son œuvre, sans aucunes autres informations concrètes ou académiques.

La présentation de l'œuvre comme objet d'étude est liée à la tendance à clarifier et à homogénéiser le texte lors de son autotraduction. Avec l'autorité dont ils disposent vis-à-vis du texte autotraduit, les auteurs-traducteurs vers le centre littéraire de la langue anglaise (dans notre corpus) choisissent d'en faciliter la lecture à travers l'effacement de la couleur authentique dans l'œuvre autotraduite, y compris les symboles de la culture périphérique, la variation linguistique, ou l'obscurité stylistique. Ainsi, lorsque les quatre auteurs autotraducteurs vers le centre littéraire, Saad Elkhadem, Samar Attar, Badia Kashghari et Sinan Antoon écrivent la seconde version de leur œuvre, ils l'adaptent de façon à ce que sa lecture ne pose pas de difficulté référentielle, stylistique ou linguistique dans la langue centrale. Cette adaptation amenuise la complexité et l'authenticité de l'œuvre en comparaison avec sa première version.

Par ailleurs, la tendance à la rationalisation lors de l'autotraduction vers le centre littéraire reflète une stratégie de transaction d'une écriture artistique dans une culture perçue comme une représentation de l'intellect et de l'esprit logique. Le caractère exogène dans l'autotraduction des

quatre auteurs-traducteurs vers le centre littéraire résulte en une quête d'intégration dans la culture de migration. Cette quête est exprimée par Sinan Antoon et évoquée ailleurs dans cette thèse comme recherche de perfectionnement de la nouvelle langue de migration. La recherche du perfectionnisme linguistique est reflétée dans l'écriture de Saad Elkhadem, qui s'adresse à son lecteur arabe dans une expression plus décontractée en ce qui concerne les règles de la syntaxe et de l'orthographe ; or, cette tendance n'est pas reproduite dans la version anglaise de son œuvre. Parmi les autres stratégies de rationalisation, on trouve la modification des points de vue des personnages fictifs par des points de vue plus rationnels, l'éclairage de l'obscurité linguistique ou l'ajout d'informations techniques ou de citations d'œuvres du centre littéraire.

Alors que la rationalisation se manifeste comme une stratégie lors de l'autotraduction vers le centre littéraire, l'autotraduction vers la périphérie littéraire témoigne d'une tendance à l'effacement des citations d'œuvres du centre littéraire aussi bien que des termes scientifiques : deux éléments qui constituent un aspect de rationalisme dans la première version de l'œuvre écrite dans la langue centrale. L'omission des marques de rationalisation s'ajoute à la tendance d'omettre des clarifications écrites dans la première version dans la langue centrale comme des médiations culturelles entre la périphérie et le centre. Ces médiations ne sont pas jugées nécessaires par les autotraducteurs lors du retour à la périphérie. Par ailleurs, un traducteur classique n'aurait pas la liberté d'omettre des parties du texte même s'il jugeait que ce sont des informations bien connues du public cible.

Parmi les éléments omis lors de la traduction du centre vers la périphérie littéraire se trouvent les préfaces écrites par des figures prépondérantes du centre littéraire. Au cours de sa discussion sur la domination littéraire, Pascale Casanova souligne « l'effet canonisateur des préfaces […] signées par des écrivains eux-mêmes consacrés au centre » (*La République* 173). Casanova donne ainsi

l'exemple d'André Gide préfaçant l'auteur égyptien Taha Hussein. Ainsi, l'auteur périphérique inconnu dans la littérature centrale est introduit par une figure originaire de celle-ci opérant une « littérarisation » de son œuvre. Conformément au niveau de consécration des auteurs de notre corpus (qui n'atteint pas celui d'André Gide ou de Taha Hussein), leurs œuvres écrites dans la première version dans le centre littéraire sont préfacées par des individus qui font figure d'autorité dans la littérature centrale. Ces personnalités expliquent au lecteur du centre littéraire comment et pourquoi lire cette œuvre. Ainsi, le roman de Jabra Ibrahim Jabra est préfacé par l'universitaire et expert en littérature arabe Roger Allen, *The Book of Mirdad* de Mikhail Naimy est préfacé par le spécialiste de l'écriture mystique Andrew Harvey, et *The Unattainable Lotus* de Badia Kashghari est préfacé par le poète canadien Patrick White. L'autotraduction arabe de *Hunters in a Narrow Street* par Jabra ou *The Book of Mirdad* exclue ces introductions de la traduction, et lorsque Kashghari publie son autotraduction vers l'anglais dans une œuvre bilingue, la préface est uniquement inclue en anglais et n'est pas traduite en arabe.

Dans quelques cas d'autotraduction vers la périphérie littéraire arabe, l'omission et la modification du contenu peuvent être motivées par une autocensure, à travers laquelle les auteurs-traducteurs excluent ou modifient des scènes sexuellement explicites, ou des éléments qu'ils jugent inacceptables dans la culture cible. Curieusement, aucune marque d'autocensure pour des raisons politiques n'a été trouvée. Bien au contraire, les autotraducteurs semblent ajouter des aspects de critique politique à leur deuxième version dans la langue arabe, dans un geste qui peut être perçu comme une incitation à des reformes politiques.

Les autotraducteurs vers la périphérie littéraire adoptent des stratégies communes d'allongement, qui peuvent aussi bien être constitués d'allongements stylistiques que d'ajouts de contenu. Les allongements incluent des ajouts d'expressions religieuses, de poésie, ou de proverbes, et

s'inscrivent souvent dans une tendance à faire des digressions créatives qui établissent un lien avec le lecteur de la littérature arabe. Cette tendance correspond à la perception macro-textuelle des auteurs bilingues comme des êtres hybrides qui n'appartiennent pas totalement à la culture arabe ; ce qui peut inciter chez eux un désir de s'inscrire dans la culture collective arabe. Tandis que les interventions stylistiques et les interventions sur la structure sont des modifications qui peuvent être effectuées par un traducteur classique, l'intervention sur le contenu est un type de modification qui n'est acceptable que lorsqu'elle est effectuée par l'auteur-traducteur. La recréation du contenu est une pratique constatée uniquement lors de l'autotraduction vers la langue arabe au sein de notre corpus de neuf auteurs. En revenant au tableau 10 (p.293) des modes d'intervention des auteurs lors de l'autotraduction, il apparait que cinq auteurs effectuent des interventions sur le contenu de l'œuvre (Antoon, Soueif, Naimy, Abodehman et Ould Ebnou). À l'exception d'Antoon, tous ces auteurs produisent une autotraduction dans la direction centre→périphérie. En outre, l'intervention d'Antoon sur le contenu de son œuvre consiste majoritairement en des omissions plutôt qu'en des recréations du contenu. Ainsi, sur le continuum du comportement d'autotraducteur-auteur et d'autotraducteur-traducteur (où l'autotraducteur-auteur procède à une recréation de son œuvre lors de sa traduction alors que l'autotraducteur-traducteur reste plutôt proche de la première version de son œuvre) la transcréation de l'œuvre s'avère plus fréquente (presque exclusive) dans la direction centre→périphérie que dans celle de périphérie→centre dans ce corpus.

Selon la division dégagée par Pascale Casanova sur le comportement des auteurs périphériques dans le centre littéraire, qui distingue les auteurs « assimilés » et les auteurs « révoltés » vis à vis des normes de la culture centrale, les autotraducteurs du corpus peuvent à la fois appartenir aux deux catégories sans contradiction, et cela du fait qu'ils visent une présence dans les deux littératures, centrale et périphérique, au lieu de migrer vers une langue d'écriture centrale sans

retour. Alors que l'écriture d'une œuvre littéraire dont le contexte d'écriture est entièrement périphérique constitue une marque de révolte, des tendances comme la rationalisation ou l'homogénéisation lors de la traduction vers le centre peuvent être perçues comme des marques d'assimilation. Ici, il est important de signaler que l'assimilation aux normes de la culture centrale peut se manifester par l'assimilation à la « marge identifiable » décrite par Spivak et discutée dans la première partie de cette thèse. La quête de la visibilité dans le centre littéraire est ainsi décrite par Casanova :

> Le caractère irrémédiable et la violence de la coupure entre le monde littéraire légitime et ses banlieues ne sont perceptibles que pour les écrivains des périphéries qui, ayant à lutter très concrètement pour « trouver la porte d'entrée », comme dit Octavio Paz, et se faire reconnaitre du (ou des) centre(s), sont plus lucides sur la nature et la forme des rapports de force littéraires. (*La République* 73)

À la recherche de la « porte d'entrée » de la littérature centrale, les autotraducteurs peuvent adapter leur écriture créative à la marge identifiable qui leur est accordée dans le centre littéraire à travers l'assimilation aux catégories fixes comme « fiction musulmane », « anthropologie », « fiction chrétienne arabe », « littérature émergente », « études politiques », « fiction de guerre », etc. En revanche, les résultats de cette recherche témoignent du fait que la quête d'assimilation n'est pas unique au passage dans la littérature centrale, mais que ce désir se réplique lors de l'autotraduction dans la littérature arabe. Ainsi, l'autorité de la littérature périphérique peut s'avérer aussi considérable que celle de la littérature centrale chez les autotraducteurs arabes exogènes du corpus.

c. Contribution, limitation et futur de la recherche

1. Contribution

À travers un corpus de neuf auteurs qui pratiquent l'autotraduction exogène entre les deux littératures asymétriques arabe et anglaise/française, cette thèse s'intéresse à une catégorie d'auteurs peu étudiés dans le monde arabe à cause de l'invisibilité de leur bilinguisme par rapport

à ce des auteurs bilingues endogènes du Maghreb arabe. En outre, l'analyse macro-textuelle dans cette thèse contribue au champ d'étude de l'autotraduction avec une critique des conditions du passage des autotraducteurs des périphéries littéraires dans les littératures centrales (anglaise et française). Cette critique souligne quelques aspects de la marge identifiable dans laquelle ces auteurs sont perçus, tout en postulant que la réception limitante n'est pas réservée aux littératures centrales. La critique de la représentation dans le centre littéraire souligne quatre aspects problématiques, y compris la perception réductionniste des auteurs de la périphérie en tant que porte-paroles d'une culture entière, leur œuvres littéraires comme réaction aux évènements politiques, l'exagération de leur persécution dans la périphérie d'origine et l'exotisation de leur écriture littéraire ou même de leur présence en tant qu'auteurs. Dans la périphérie de la littérature arabe, l'analyse macro-textuelle met en relief la problématique de la fascination par l'idée de l'écriture dans une langue centrale, une perception qui peut faciliter le chemin de l'œuvre autour de la censure dans la littérature arabe. La fascination peut se convertir à une tendance à l'aliénation des auteurs bilingues exogènes du fait de leur choix d'écrire dans la langue de l'Autre. Ainsi, les conditions du passage des auteurs bilingues autotraducteurs comprennent des aspects controversés à la fois dans leur littérature maternelle et dans la littérature centrale. La thèse connecte ces conditions sur le niveau macro-textuelle avec l'analyse micro-textuelle.

L'objectif derrière l'adoption de l'approche descriptive lors de l'analyse micro-textuelle dans cette thèse est de discerner les caractéristiques de l'autotraduction chez les auteurs du corpus sans prescrire de jugements sur la qualité de la traduction ; or, la cumulation des tendances fréquentes chez les neuf auteurs permet d'envisager les normes de l'autotraduction dans des conditions semblables. Gideon Toury signale la fonction des études descriptives qui peuvent fournir

collectivement une base de données qui servirait comme source d'extrapolation sur les normes traductives dans un contexte particulier :

> The cumulative findings of descriptive studies should make it possible to formulate a series of coherent laws which would state the inherent relations found to be relevant to translation. Lying as it does beyond descriptive studies as such, the formulation of these laws may be taken to constitute the ultimate goal of the discipline in its theoretical facet. To be sure, the envisaged laws are everything but absolute, designed as they are to state the likelihood that a kind of behaviour, or surface realization, would occur under one set of specifiable conditions or another. (Toury16)

Dans la mesure où l'accès aux intentions auctoriales illumine certains aspects de l'œuvre lors de son autotraduction, les autotraductions verticales du corpus éclairent les règles non-écrites du passage entre deux littératures asymétriques. L'analyse dans cette thèse s'est intéressée à discerner les caractéristiques du passage des auteurs entre deux littératures asymétriques à travers une lecture des types de modifications que les auteurs-traducteurs imposent à leur œuvre afin de la réadapter à sa nouvelle culture/littérature. Alors que Rainier Grutman souligne l'asymétrie culturelle ainsi que le caractère endogène/exogène du bilinguisme comme moyens de caractériser la trajectoire de l'autotraducteur et ainsi de tenir compte de son positionnement lors de l'analyse de l'autotraduction, l'analyse de notre corpus révèle la nécessité de fonder une terminologie adaptée à la critique des différentes stratégies d'autotraduction entre deux littératures asymétriques ainsi que symétriques, dans la mesure où l'intervention de l'autotraducteur dépasse toutes les limites de l'intervention du traducteur classique moderne. Par conséquent, l'analyse textuelle développe la terminologie de Berman de façon à élaborer les domaines de manifestation des différentes tendances traductives (ex. La rationalisation métatextuelle, la rationalisation de la complexité linguistique, la rationalisation du contenu... etc.). Ainsi, alors que les tendances nommées par Berman délimitent généralement un aspect de modification linguistique, l'analyse micro-textuelle

trace et spécifie la tendance tel que manifestée dans d'autres aspects textuels. En outre, lorsque la terminologie de Berman ne couvre pas des tendances atypiques dans le cas d'une traduction classique, l'analyse définit « la transcréation » comme modification caractéristique de l'autotraduction en tant que traduction à statut unique.

2. Limitation

La limitation de cette recherche se montre sur deux niveaux, dont le premier est la taille du corpus, qui offre un examen panoramique à travers la pratique autotraductive de neuf auteurs, mais ne permet pas de présenter la majorité, voire l'intégralité, des divergences entre les textes ou les tendances traductives. L'analyse textuelle présente donc une sélection des tendances communes et non toutes les tendances. Afin de combler partiellement cette lacune, chacun des deux chapitres d'analyse micro-textuelle se conclut sur un bilan qui décrit la pratique de l'autotraduction chez chacun des auteurs. Bien qu'il ne fournisse pas une nuance détaillée, ce bilan signale la singularité de la pratique de traduction et la valeur de l'étude approfondie de chaque autotraducteur individuellement dans la recherche à venir. La singularité de la pratique d'autotraduction réside dans la trajectoire unique de chaque auteur et son rapport individuel à chacune de ses langues, ainsi que son projet littéraire unique ; une étude approfondie révèlera sans doute davantage de niveaux d'interaction entre l'auteur et chacune de ses langues/cultures. Alors que la taille de notre corpus ne permet pas de présenter une analyse exhaustive des divergences textuelles, elle ne permet pas également de creuser l'ambivalence de l'identité multiple ou du biculturalisme de chaque auteur individuellement, ainsi reliant les stratégies autotraductives avec le projet unique et la quête identitaire de l'auteur, une dimension qui peut être comblée dans la recherche à venir.

La deuxième limitation se manifeste sur le plan méthodologique, qui emploie la terminologie de Berman comme outil d'analyse micro-textuelle des autotraductions. Malgré le fait qu'elle soit

articulée d'une manière sensible de la modification de l'œuvre littéraire, cette méthodologie suppose des modifications caractéristiques de la traduction plutôt que de l'autotraduction. Ainsi, bien qu'elle soit employée selon la définition qu'en donne son auteur, la terminologie de Berman a également été élargie afin d'y inclure des modifications caractéristiques d'un traducteur jouissant de l'autorité de l'auteur. Ce qui souligne l'importance de fonder une méthodologie d'analyse propre à la pratique de l'autotraduction.

3. Futur de la recherche

Alors que cette thèse présente une analyse macro-textuelle ainsi que micro-textuelle d'un corpus de neuf auteurs autotraducteurs entre l'arabe et l'anglais/le français, le futur de la recherche sur l'autotraduction exogène dans le monde arabe peut prendre plusieurs directions, que ce soit en étudiant un corpus plus large et diversifié d'autotraducteurs endogènes ainsi qu'exogènes dans le contexte du monde arabe, ou à travers la comparaison de ce corpus avec un autre corpus d'autotraducteurs asymétriques dans d'autres littératures périphériques. D'ailleurs, un corpus d'autotraducteurs à contexte d'écriture mixte (endogène/exogène et symétrique/asymétrique) peut mettre en relief des aspects intéressants du rôle de l'auteur comme médiateur entre des conditions hétérogènes d'écriture autotraductive. La grille d'analyse et le cadre conceptuel peuvent, dans ce cas, être modifiés pour un meilleur traitement du corpus.

En outre, la recherche peut également se tourner vers une autre direction, à savoir l'approfondissement de l'analyse d'un ou de deux auteurs au sein du corpus, permettant ainsi une analyse complexe et détaillée qui accorderait davantage d'espace à un auteur spécifique, et invitant l'étude de l'intégralité de son œuvre littéraire ainsi que l'évolution de ses stratégies d'autotraduction au cours du trajet littéraire. D'ailleurs, l'examen d'une partie du corpus ayant des traits similaires, comme le genre, la géographie, ou l'appartenance à un pays peut mettre en

exergue d'autres aspects de la pratique autotraductive ; ainsi, l'étude d'un corpus d'auteures autotraducteures femmes permet d'esquisser une critique féministe du passage asymétrique, et du type de stratégies d'adaptation de l'œuvre littéraire dans chacune des littératures d'appartenance, tout en ayant la question du genre comme cadre conceptuel. En ce qui est de l'appartenance à un pays comme thème d'examen, la recherche peut explorer l'influence des politiques langagières et de l'idéologie de l'état sur la pratique de l'autotraduction et de la publication bilingue. Une comparaison empirique entre la pratique de l'autotraduction et le marché de publication entre le Machrek et le Maghreb arabes peut également illuminer les différences entre le bilinguisme dans les deux coins du monde arabe.

Sur le plan méthodologique et théorique, cette recherche souligne l'indispensabilité du développement d'un cadre méthodologique qui se spécialise dans l'analyse textuelle d'une œuvre autotraduite, cette méthodologie peut combler la lacune dans l'analyse des stratégies atypiques dans une traduction classique, mais assez fréquentes dans une autotraduction du fait de l'autorité de l'auteur-traducteur. Sur le plan théorique, la cumulation des analyses descriptives des autotraductions peut faire ressortir une théorie caractérisant l'autotraduction entre deux littératures spécifiques ou plus généralement entre deux littératures symétriques/asymétriques. D'autres pistes de recherche peuvent porter sur l'influence de l'autotraduction et de l'appartenance double des auteurs autotraducteurs sur les littératures nationales et périphériques et leur représentation sur l'espace littéraire mondiale, à savoir dans le centre anglophone ou francophone. Cette recherche espère donc franchir un pas vers la réalisation d'autres recherches dans le domaine de l'autotraduction dans le monde arabe, ou ailleurs sur le plan de la littérature mondiale.

Œuvres Citées

Sources primaires :

Abodehman, Ahmed. *La Ceinture*. Paris, Gallimard, 2000.

---. *Alhizam*. London and Beirut, Dar Alsaqi, 2001.

Antoon, Sinan. *Wah'dahā chajarat alrummān*. 2010. Beirut and Baghdad, Manshurat Aljamal, 2013.

---. *The Corpse Washer*. New Haven and London, Yale University Press, 2014.

Attar, Samar. *Lina: Lawhat Fatat Demashqya*. Beirut, Dar Alafaq Aljadeeda, 1982.

---. *Al Bayt Fe Sahat Arnus.* 1988. Sydney, Ralya Press, 1997.

---. . *Lina: A Portrait of a Damascene Girl*. Boulder- Colorado, Three Continents Press, 1994.

---. *The House on Arnus Square*. Pueblo- Colorado, Passegiata Press, 1998.

Elkhadem, Saad. *An Egyptian Satire about a Condemned Building*. Toronto, York Press, 1996.

---. *Two Avant-Garde Egyptian Novels*. Toronto, York Press, 1998.

---. *The Blessed Movement: An Egyptian Micronovel*. Toronto, York Press, 1997.

Jabra, Jabra Ibrahim. *Hunters in a Narrow Street*. Boulder and London, Three Continents Press. 1996.

---. "As'wāt Allaīl". *A'raq wakis'as'on okhrā*. Damascus, Manshurat Ittihad Alkuttab Alarab, 1974.

---. *Sayadoun fi sharea' dh'ayek*. Beirut, Dar Aladab, 2018.

Kashghari, Badia. *The Unattainable Lotus*. London, Saqi Books, 2001.

Ould Ebnou, Moussa. *BARZAKH*. Paris, L'Harmattan.1994.

---. *Madinat Alreiah'*. Beirut, Dar Aladab, 1996.

---. *Hadj Alfidjar*. Beirut, Dar Aladab, 2005.

---. *La Mecque païenne*. Nouakchott, Diwan Editions, 2016.

Naimy, Mikhail. *Kitāb Mirdād: manaratun wa mina'*. Beirut, Mu'assasat Nawfal, 1975.

---. *The Book of Mirdad*. 1988. London, Watkins, 2015.

Soueif, Ahdaf. *Aisha*. London, Bloomsburry, 1983.

---. *Sandpiper*. London, Bloomsburry, 1996.

---. *Zīnat alhayāt*.1996. Cairo, Dar Alshurouk. 2010.

Sources secondaires:

Abaza, Mona. "Perceptions of Urfi Marriage in the Egyptian Press." *ISIM Newsletter*, Mar. 2001, p. 20–21.

Abbas, Ihsan, and Mohammad Yusuf Najm. *Al-Shi'ar al-'arabi Fi al-Mahjar*. Beirut, Dar sader,1982.

Abdelkadir, Houssem. "Badia Kashghari Sha'era tantaked mujtama'aha bejora'a wah'oreia." *Ala'rab*, 22 Dec 2017, https://alarab.co.uk/%D8%. Accessed 25 Jan. 2022.

Abdel Meguid, Ibrahim. "Kaifa ghaba hatha alkateb a'an alnokkad wa tareikh arrewaiah almas'reiah." *Akhbar Aladab*, N.1419, 4 Oct 2020.

Abdo, Diya M. "Textual Migration: Self-Translation and Translation of the Self in Leila Abouzeid's Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman and Ruju' 'Ila Al-Tufulah." *Frontiers - A Journal of Women's Studies*, vol. 30, no. 2, June 2009.

Abodehman, Ahmed. "Le Refus de l'exil." *Alriyad.* 16 Feb. 2006. http://www.alriyadh.com/2006/02/16/article131177.html. Accessed 8 Feb 2022.

Abu-Shamsieh, Eisa Muhammad. *Jabrā Ibrāhīm Jabrā's Fiction: A Study of Themes and Techniques*.1988. PhD dissertation. ProQuest Dissertations and Theses.

Adnan, Yassine. "Alkatebah Almesriyah Ahdaf Soueif." *Beit Yassine*. Jun 26, 2020, www.youtube.com/watch?v=rlG5ZpsQocc. Accessed 25 Jan. 2022.

Ahmed, Leila. "A Woman Caught between Two Worlds." *Washington Post*, 13 June 1993.

Alazzaz, Saleh. "Kahtani min kabilat Gallimard yutheer alfitna fi faransa." Asharq Alawsat. 15 Jun. 2000, http://www.mafhoum.com/press/Kahtani.htm. Accessed 25 Jan. 2022.

Albatini, Bazza. Alsidra : man takoun. Althakafa Alsha'beia, no. 24, 2014, pp. 44-73. https://www.folkculturebh.org/upload/issues/issue24.pdf . Accessed 25 Jan. 2022.

Albazei, Saad A. "Sinan Antoon. I'jaam: An Iraqi Rhapsody. (Book Review)." *World Literature Today*, vol. 82, no. 6, Nov. 2008, p. 58.

Alhamawi, Yakout. *Mu'jam Albuldan*. Beirut, Dar Sader,1995.

Alharbi, Abeer Ali M. *Saad Elkhadem's The Plague in English: A Study of the Translation Strategies Used to Recreate the Egyptian Ethos*.2017. York University, MA thesis.

Alhawamdeh, Hussein A. "She Is No Desdemona: A Syrian Woman in Samar Attar's Shakespearean Subversions." *Middle Eastern Literatures*, vol. 21, no. 2–3, Aug. 2018, pp. 154–170.

Al-Hibshi, Hashim. "L'exotisme dans le roman "la Ceinture" d'Ahmad Abodehman: l'art de l'écrit." *Majallat Wadi Alneel lel derasat wal buhouth alensaniya wal ejtemaeya wal tarbaweia*, Vol. 32, Issue 32, 2021, pp. 301-318, DOI : 10.21608/jwadi.2021.205934.

Ali Alzain, Ahmad. “Rawafed: leka’ maa’ Abdulrahman Munif.” *Ala’rabiyah* ,16 Apr 2010. https://www.youtube.com/watch?v=DOd3wHeoaoQ. Accessed 11 Feb 2022.

Alibrahim, Bashair. *Faire chanter l'arabe en français: Ahmed Abodehman, écrivain et autotraducteur*. 2013. University of Alberta, MA thesis.

Almajedi, Khaza’al. "Wakfa ma’ Moussa Ould Ebnou." *Alaraby Aljadid.* 21 Oct 2018. www.alaraby.co.uk/%D9%88%D9%82. Accessed 7 Feb 2022.

Al Maleh, Layla. *Arab Voices in Diaspora : Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2009.

Alomar, Nibras M. “The Self-translator as Cultural Mediator: In Memory of Jabra Ibrahim Jabra.” *Asian Social Science,* Vol.8, no.13, 2012, pp. 211-219.

Alomary, Ghifar. *La Ceinture d’Ahmed Abodehman : réincarner l’âme des lieux dans un texte-village*. 2019. Carelton University, MA thesis.

Alsaleh, Subhi. *Kitab U’loum Alhadith wa Must’alaheh*. Beyrouth, Dar Ali’lm Lelmalayeen, 1984.

Alsamuraï, Majed Saleh. *Alekteshaf wal dahsha: Hiwar fi dawafea’ alebda’*. Beirut, Manshurat Dhefaf, 1985.

Alsharif, Ahmed Ibrahim. "Mubdea’ men Mauritanian, Moussa Ould Ebnou sah’eb alhoub almustah’eel" *Alyoum al sabea’*, 7 Jul 2019. www.youm7.com/story/2019/7/2/. Accessed 7 Feb 2022.

Al Sowayan, Saad. *Al-shi‘r al-nabati : dhaikat alsha’b wa sultat alnass*. London and Beirut, Alsaqi, 2000.

Al Suwaiyan, Laila Abdullah. “Diglossia in the Arabic Language.” *International Journal of Language and Linguistics*, Vol. 5, No. 3, September 2018.

Alwassel, Ahmad. “Alsha’ira wal kateba Badia Kashghari: alwatan howa alard’ allati taskonona wa howa ‘aljoghraiphia’ allati natadathar behanineha.” *Alriyadh,* 16215. 15 Nov 2012. www.alriyadh.com/784503 . Accessed 25 Jan. 2022.

Annan, Gabriele. "Forbidden to Grow up. " *London Review of Books*. Vol. 21, no. 14, 15 July 1999.

Annaori, Issa. *Adab al-Mahjar*. Cairo, Dar al-Maarif, 1977.

Antoon, Sinan. "Barbari fi Roma." *Jadaliyya*. Apr 9, 2013. www.jadaliyya.com/Details/28413. Accessed 25 Jan. 2022.

Antoon, Sinan and Bashair Alibrahim. "A Barbarian in Rome, On Writing and Translating Between Two Literatures: A Conversation with Sinan Antoon." *New Voices in Translation Studies,* Vol. 22, 2020.

Apter, Emily S. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London and New York, Verso, 2013.

Appiah, Kwame Anthony. "Thick Translation." *Callaloo*, Vol. 16, No. 4, 1993, pp. 808-819.

Asad, Talal. " The Idea of an Anthropology of Islam." *Qui Parle*, Vol. 17, No. 2, Spring/Summer 2009, pp. 1-30.

Asaduddin, M. "Lost/Found in Translation: Qurratulain Hyder as Self-Translator. " *Annual of Urdu Studies,* Vol. 23, 2008, p. 234-249.

Asfour, Mohamed. *Derasat fi altrajama wa nakdeha*. Beirut, Almu'assassa Alarbiya lel Derasat Wa Alnash'r, 2009.

Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York, Routledge, 2002.

Ashour, Radwa."Fi a'in alshams: kera'a awaleia." *Fus'oul*, Vol.11, no.4, p.262.

Ashworth, Andrea. "Alienation among the Women." *Times Literary Supplement*, no. 4848, Mar. 1996, p. 22.

Astbury, Helen. "How to Do Things With Syntax: Beckett's Binary-Turned Sentences in French and Their Translation into English." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. New York, Rodopi, 2001, pp. 446-453.

Attar, Samar. "To Create and in Creating to Be Created." *Auto/Biography and the Construction of Identity and Community in the Middle East*, Palgrave, 2001.

---. "Translating the Exiled Self: Reflections on the Relationship Between Translation and Censorship." *Translation Review*, Vol. 65, 2003, pp. 35-46.

---. *Albah'th A'an Jazae'r Fanon*. Sydney, Ralya Press, 2010.

Auslit biography of Samar Attar. The University of Queensland. 11 Nov.2011. www.austlit.edu.au/austlit/page/A24186 . Accessed 26 Jan. 2022.

Ayad, Chrsitophe. "L'essence de l'Arabie." *Libération*. le 6 juillet 2000.

Ayoub, Dima. "Diasporic Slippages: Accent and Dialect in Translation. " *Middle Eastern Literatures*, vol. 22, no. 1, Apr. 2019, pp. 23–35.

Azmy, Hazem. "Salah Abdelsabour." *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

Bachir-Lombardo, Ogbia. *Le Bilinguisme Dans Les Oeuvres de Rachid Boudjedra Du Démantèlement (1981) Au Désordre Des Choses (1990) : Comparaison Entre Les Oeuvres de Langue Arabe et Leurs "Traductions."* 1995. Université de Villetaneuse Paris XIII, PhD dissertation.

Baroche, Christiane. "La Ceinture" *Le Magazine littéraire*, n.429, Mars 2004.

Basalamah, Salah. *Le Droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*. Arras, Artois presses université, 2009.

Bayoumi, Moustafa. "War Stories from Soldiers and Body Washers." *the Progressive*, vol. 79, no. 2, Feb. 2015, pp. 44–47.

Bell, Gregory J. "A Contribution to the Literature of the First World War by Mikhail Naimy: An Analysis of the Short Story 'Shorty.'" *Middle Eastern Literatures*, vol. 20, no. 3, Dec. 2017, pp. 288–302.

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil, 1999.

Bery, Ashok. *Cultural Translation and Postcolonial Poetry*. Palgrave, Macmillan, 2007.

Bevers, Michael. "An Interview with Visiting Professor Dr. Samar Attar." *NEL Communiqué* volume 3, 25 Nov. 2014. institutionalmemory.iu.edu/aim/bitstream/handle/10333/4288/Newsletter_Fall_2006_Spring_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Accessed 26 Jan. 2022.

Bnounas, Moufida. "Tamad'hor alkhet'ab aldeeni fi alriwaya al moritania : Madinat alreiah le Moussa Ould Ebnou onmouthajan." Hawleiat Jamea'at Kalma lel oloum alejtemaei'a wal ensaneia. Vol. 8, no.1, Jun. 2014, pp. 137-157. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/28071. Accessed 26 Jan. 2022.

Booth, Marilyn. "In the Eye of the Sun Ahdaf Soueif." *World Literature Today*, vol. 68, no. 1, Jan. 1994, pp. 204–205.

Boullata, Issa J. "The Concept of Modernity in the Poetry of Jabra and Sayigh." *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Colorado, Three Continents, 1980, pp. 263–279.

Brennan, Timothy. *At Home in the World : Cosmopolitanism Now*. Oxford, Massachusetts, Harvard University Press, 1997.

---. "Lina: A Portrait of a Damascene Girl Samar Attar." *World Literature Today*, vol. 69, no. 4, Oct. 1995, pp. 863–864.

Casanova, Pascale. *Le République Mondiale Des Lettres*. Paris, Seuil, 1999.

---. *La langue mondiale : traduction et domination*. Paris, Seuil, 2015.

Cassis, A. F. "Saad Elkhadem One Night in Cairo." *International Fiction Review*, vol. 29, no. 1, 2 Jan. 2002, p. 97.

Chébana, Omar. "Moussa Ould Ebnou: kesasi tanbou' min altorath wal khayal." *Array almostenir,* N.d. arayalmostenir.com/node/3031. Accessed 26 Jan. 2022.

Chelala, Raina. *Border-Crossing Laughter: Humor in the Short Fiction of Mark Twain, Mikhail Naimy, Edgar Allan Poe, and Emile Habiby*. 2011. University of North Carolina- Chapel Hill, PhD dissertation.

Cordingley, Anthony. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, Bloomsbury Academic, 2013.

Cully, Kendig Bruebaker. "Kahlil Gibran: A Biography Mikhail Naimy." *Journal of Bible and Religion*, vol. 19, no. 2, Apr. 1951, p. 107.

Dahab, Elizabeth. "Poetics of Exile and Dislocation in Saad Elkhadem's Wings of Lead (1971), The Plague (1989), and Trilogy of the Flying Egyptian (1990-1992). " *Canadian Ethnic Studies*, Vol.38, no.2, 2006, pp.72–85.

---. *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*. Lexington, Lexington Books, 2009.

Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

---. *How to Read World Literature*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

Dawn, Ernest C. "The Formation of Pan-Arab Ideology in the Interwar Years. " *International Journal of Middle East Studies*, vol. 20, no. 1, 1988, pp. 67–91.

De Courtivron, Isabelle. *Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity.* Palgrave, Macmillan, 2003.

Deer, Patrick. "Mapping Contemporary American War Culture. " *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies*, vol. 43, no. 1, 2016, pp. 48–90.

Diagana, M'Bouh Séta. "La Rhétorique du nom de l'esclave dans le roman mauritanien francophone." *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 99–103.

Diop, Mamadou, and Mamadou Kalidou Ba. *Mythe et Littératures Africaines : La Mise En Texte de l'imaginaire.* Paris, L'Harmattan, 2019.

Djéhad, Kadhem. "Alkateb alsu'oudi Ahmed Abodehman: fi allogha alfaranseiah ektashafto beladi wa nafsi." *Elaph*,1 Apr 2004. https://elaph.com/Web/Archive/990415622970176100.html. Accessed 10 Feb 2022.

Drake, Sylvie. "Egyptian Colors and Textures; IN THE EYE OF THE SUN, By Ahdaf Soueif. " *Los Angeles Times*, 26 Sept. 1993, p. 15.

El-Gabalawy, Saad. "Literary Experiments in Elkhadem's 'Tajarib Laylah Wahidah.'" *International Fiction Review*, vol. 3, no. 2, 1976, pp. 153–156.

---. "Political Satire in Al-Khādim's From Travels of the Egyptian Odysseus." *International Fiction Review*, vol. 8, no. 1, 1981, pp. 35–40.

--- . "Tormented Selves in Three Contemporary Egyptian Novels. " *International Fiction Review*, vol. 12, no. 2, 1985, pp. 84–91.

Elmahmoudi, Muhammad. "Sinan Antoon: Safaa Alsarrai men Asmaa Alirak Alhossna." *Jadaliyya*, Feb. 2020. www.jadaliyya.com/Details/40673/ . Accessed 26 Jan. 2022.

El Qasem. Fayza. "Écriture de soi et autotraduction : quelle marge de manœuvre pour l'auteur? Le cas de La ceinture de l'écrivain saoudien Ahmed Abodehman. " *L'Erreur culturelle en*

traduction : lectures littéraires. Villeneuve d'Ascq, Éditions du Septentrion, 2019, pp.173–186.

Fadel, Djehad. " Yala hayat al manfa men mehnaten chaqqa. " *Alqabas*, 11 May 2005. https://alqabas.com/article/73796. Accessed 11 Feb 2022.

Faiq, Said. *Cultural Encounters in Translation from Arabic*. Clevedon and Buffalo, Multilingual Matters, 2004.

Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press, 1993.

"Fi h'adrat alkitab: alkateb Moussa Ould Ebnou" Shrjah tv. 12 Feb 2013. www.youtube.com/watch?v=_oHYmNl7O2w. Accessed 7 Feb 2022.

Fitch, Brian T. "La Problématique de l'étude de l'œuvre Bilingue de Beckett." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 38, no. 2, 1984, pp. 91–112.

---. *Beckett and Babel: An Investigation into the State of the Bilingual Work*. Toronto, University of Toronto Press, 1988.

---. 1989. "Problèmes de la réception d'un auteur bilingue: le cas Beckett." Histoire littéraire: théories, méthodes, pratiques. Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, pp. 215– 225.

---. 1995. "Pourquoi Beckett écrivait –il en deux langues. "*La traduzione. Materiali II: Atti del Convegno 'La traduzione in scena: Teatro e traduttori a confronto'.* Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato,1993, pp. 223 – 229.

Foucault, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur ?.* Paris, Librairie Armand Colin, 1970.

Frangieh, Bassam Khalil. *The Theme of Alienation in the Novel of Palestine*. 1986. Georgetown University, PhD dissertation.

Gentes, Eva. *Bibliography of Self-Translation. Self-translation Blogspot*. June 2021. self-translation.blogspot.com/2021/07/update-bibliography-on-self-translation.html. Accessed 26 Jan 2022.

Gévart, Pierre. "Entretien avec Moussa Ould Ebnou(Mauritanie)." *Galaxies*, no. 46, 4 Feb 2017, pp.96-99.

Ghadie, Heba A. *Rachid Boudjedra Autotraducteur*. 2008. University of Ottawa, MA thesis.

Ghareeb, Edmund and Jenab Tutunji. "Arab American writers, the Mahjar Press, and the Palestine issue." *Arab Studies Quarterly,* Vol. 38, Issue 1, Winter 2016, pp. 418-442.

Goethe, J.W. von and J.P. Eckermann. "Conversations on World Literature. " *Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Damrosch et al. ed. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2009, pp. 17-26.

Grutman, Rainier. "Self-translation" *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York, Routledge, 2019, pp.514-515.

---. "Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité. " *L'autotraduction : aux frontières de La langue et de la culture*. Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

---. "L'autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel " *Atelier de traduction*. Vol. 7, 2007, pp. 193-202.

---. "A Sociological Glance at Self-Translation." *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture.* London, Bloomsbury Academic, 2013.

---. "Francophonie et autotraduction." *Interfrancophonies*, no.6, 2015, pp. 1-17.

---. "Beckett And Beyond: Putting Self-Translation in Perspective." *Orbis Litterarum*, Vol.68, no.3, 2013, pp.188-206.

Hadara, Mohammad Mustafa. *Al-tajdid fi shi'r al-Mahjer*. Beirut: Dar al-Fikr al-'arabi, 1957.

Hamarneh, Walid. "The Construction of Fictional Worlds and the Problem of Authenticity: Jabrā Ibrāhīm Jabrā and Fatḥī Ghānim." *Style: A Quarterly Journal of Aesthetics, Poetics, Stylistics, and Literary Criticism*, vol. 25, no. 2, 1991, pp. 223–239.

Hatim, Basil and Ian Mason. *The Translator as Communicator*. New York, Routledge, 1997.

Hassan, Hassan Gad. *Al-'adab al-'arabi Fi al-Mahjar*. Doha, Dar Qatari bin Al Fajaa, 1985.

Henni, Abdellatif. "Alrou'ia aljamaleia lel Khetab assardi almagharebi: rewayat madinat al reiah lel kateb almouritani Moussa Ould Ebnou onmouthajan." Al-Khiṭāb: Dawrīyah ākādīmīyah muḥakkamah tu'ná bi-al-dirāsāt wa-al-buḥūth al-'ilmīyah fī al-lughah wa-al-adab, Vol. 5, 2009, pp. 194-217. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/17258 . Accessed 26 Jan. 2022.

Hibbard, Allen. "In Search of Walid Masoud Jabra Ibrahim Jabra Roger Allen Adnan Haydar." *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 35, no. 1, July 2001, pp. 78–79.

Hokenson, Jan. "History and the Self-translator. " *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture.* London, Bloomsbury Academic, 2013.

Hopkinson, Amanda. "Book Review: Underneath the Crinoline; The Map of Love by Ahdaf Soueif. " *The Independent on Sunday*, 27 June 1999. www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-underneath-the-crinoline-1102773.html. Accessed 26 Jan. 2022.

Ibrahim, Sonnallah. *Telka alrai'ha*. Almenia, Dar Alhuda, 1986.

Imangulieva, Aida, et al. *Gibran, Rihani & Naimy: East-West Interactions in Early Twentieth-Century Arab Literature*. Oxford, Inner Farne Press, 2009.

Irfan, Shahîd. "ʿUkāẓ." *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. 2012. http://dx.doi.org.login.ezproxy.library.ualberta.ca/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7689. Accessed 26 Jan. 2022.

Irwin, Robert. "A Passion for the Pashas."*Times Literary Supplement*, no. 5018, June 1999, p. 22.

Islamweb. *Deux formes de mariage 'Urfi*. 17 Nov. 2015. www.islamweb.net/fr/fatwa/29442/Deux-formes-de-mariage-%E2%80%98Urfi. Accessed 26 Jan 2022.

Ithnainyat Abdelmaksud Khoja. Alithnainya, 2015, alithnainya.com/events/details.asp?eventID=163. Accessed 25 Jan. 2022.

Ivie, William K. "Till We Meet. . .' and Twelve Other Stories Mikhail Naimy." *Books Abroad*, vol. 32, no. 3, July 1958, p. 327.

Jayyusi, Salma Khadra. *Modern Arabic Poetry: An Anthology.* New York, Columbia University Press, 1987.

Joyet, Angeline et Eloise Brezault. " Entretien avec Ahmed Abodehman." *Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris* (CRDP). 6 Mar. 2006. http://crdp.ac-paris.fr/parcours/index.php/category/abodehman?paged=4. Accessed 31 Jan 2022.

Kippur, Sara. *Writing it Twice: Self-Translation and the Making of World Literature in French*. Evanston, Northwestern University Press, 2015.

Klapisch-Zuber, Christiane. "Hommage à Assia Djebar (1936-2015). " *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 41, 2015, pp. 239–242.

Kruk, Remke. "The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl's Influence on Modern Western Thought, by Samar Attar." *Middle Eastern Literatures*, vol. 14, no. 1, Apr. 2011, pp. 91–95.

Kundera, Milan. L'insoutenable légèreté de l'être. Paris, Folio, 1984.

Lagarde, Christian. "L'autotraduction : terra incognita ?" *L'autotraduction : aux frontières de La langue et de la culture*. Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

Lambert, Jose and Hendrik Van Gorp. "On Describing Translations." *Functional Approaches to Culture and Translation : Selected Papers by José Lambert.* Amsterdam, J. Benjamins, 2006.

Lamnaoui, Slimane. "Mohamaed Serghini, Un Cas d'auto-Traduction." *Horizons Maghrébins : Le Droit à La Mémoire*, vol. 52, 2005.

La Traduction Des Sens Du Noble Coran En Langue Française = Tarjamat Ma'ānī Al-Qur'ān Al-Karīm Ilá Al-Lughah Al-Faransīyah. Complexe Roi Fahd pour l'impression du Noble Coran, 2005.

López Pérez, Magdalena. "A Place in Memory Spatial Features in the House on Arnus Square." *International Journal of Language and Literature*, Vol.4, no.1, 2016.

Makki, Ali. "Abodehman le Okaz : konna noghani h'atta wa nah'no nah'melo mawtana ela almaqbara." Okaz. 14 Feb 2017. www.okaz.com.sa/flags/na/1527272. Accessed 26 Jan 2022.

Malak, Amin. "Arab-Muslim Feminism and the Narrative of Hybridity: The Fiction of Ahdaf Soueif."*Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 20, Jan. 2000, pp. 140–183.

Mantel, Hilary. "Double Indemnity." *New York Review of Books*, vol. 40, no. 15, Sept. 1993, p. 28.

Matar, Nabil I. "Adam and the Serpent: Notes on the Theology of Mikhail Naimy." *Journal of Arabic Literature*, vol. 11, 1980, pp. 56–61., www.jstor.org/stable/4183028. Accessed 22 Nov. 2020.

McBride, Donna. "Profile: Three Continents Press." *Translation Review*, vol. 41, no. 1, pp. 16–18.

McCullough, Gretchen. "Sinan Antoon. The Baghdad Eucharist." *World Literature Today*, vol. 91, no. 5, Sept. 2017, p. 69.

McLarney, Ellen. "The House on Arnus Square Samar Attar." *Journal of Arabic Literature*, vol. 34, no. 3, Jan. 2003, pp. 289–293.

Mehrez, Samia and Ahdaf Soueif. " Kharetat alketaba: hiwar maa' Ahdaf Soueif." *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 20, Jan. 2000, pp. 168–185.

---. "Alketabah Kharej almakan: Alhob wal fantasia le Assia Djebbar wa Kharetat alhob le Ahdaf Soueif." *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 24, Jan. 2004, pp. 153–165.

Mejri, Salah. “L’écriture littéraire bilingue: traduction ou réécriture ? Le cas de Salah Guermadi.” *Meta*, vol. 45, no.3, 2000.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé : précédé de portrait du colonisateur*. Paris, Gallimard, 1973.

Mersal, Iman. “Eliminating Diasporic Identities.” *PMLA*, vol. 123, no. 5, Oct. 2008, pp. 1581-1589.

Milaneschi, Francesca. 2007. *The Second Chance – La deuxième chance. Bilinguismo e auto–traduzione nell’opera di Samuel Beckett e Raymond Federman*. Università di Roma. PhD dissertation.

Mir-Steichen, Marie-Claire. "Les Romans de Moussa Ould Ebnou." *Notre Librairie: Revue Du Livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, vol. 120–121, Jan. 1995, pp. 130–137.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Litterature." Literature and Globalisation, Connell and Marsh ed., London: Routledge, 2011, pp.99-103.

Naimy, Mikhail. *Sabu’un (Vol.2)*. Beirut, Mu’assasat Nawfal, 2011.

Nasrallah, Mohamed Redha. "Ahmed Abodehman: kon kama ant."*Alriyadh*. May 2001. www.alriyadh.com/33726. Accessed 26 Jan 2022.

Nassar, Eugene Paul. "Cultural Discontinuity in the Works of Kahlil Gibran."*MELUS*, vol. 7, no. 2, July 1980, pp. 21–36.

Nettles, Maya. "In Search of Walid Masoud (Book Review)." *Library Journal*, vol. 125, no. 17, Oct. 2000, p. 102.

Nikiprowetzky, Tolia. "The Griots of Senegal and Their Instruments." *Journal of the International Folk Music* Council,Vol. 14, 1962, pp. 53-55.

Noivelle, Florence. " Liens de feu. *Le Monde*." 21 juillet 2000.

Omar Abdelhalim, Khalid. "Ahdaf Soueif: kateba tha'ea't alseet fi algharb, trafodh tajmeel sourat ala'arb. " *Almasry Alyoum*. N.96. 7 june 2007. www.almasryalyoum.com/news/details/2135054. Accessed 26 Jan. 2022.

Orwa et al. *Agroforestree Database: a tree reference and selection guide*. World Agroforestry Centre.www.worldagroforestry.org/output/agroforestree-database. Accessed 26 Jan. 2022.

Ostle, R.C. "Mikhail Naimy: A New Year. Stories, Autobiography and Poems J. R. Perry Mikhail Naimy." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 39, no. 1, Jan. 1976, p. 248.

O'Sullivan, Carol. 2002. *The Stance and the Translator: The Importance of Stance and Status in Translations and Self–Translations of and by James Joyce, Samuel Beckett and Raymond Queneau*. University of Cambridge. PhD dissertation.

Othman, Seham Rashid. "Alakhar e'nda Ahdaf Soueif: derasa fi takneiat alsard fi kesas Zīnat alhayāt." *Majllat Kuleiat aladab be Kana*. Vol. 16, no.21, 2007, pp. 111-158.

Ould Ebnou, Moussa. "Kasasi tanbou' min alturath wal khayal."*Aray Almostanir*. http://arayalmostenir.com/node/3031. Accessed 26 Jan. 2022.

---. "Késsati." *Mauritania Almalouma*. 4 oct 2017. http://mauriactu.info/ar/articles/%D9%82. Accessed 26 Jan. 2022.

Parkinson, Dilworth B., and Zeinab Ibrahim. "Testing Lexical Difference in Regional Standard Arabics." *Perspectives on Arabic Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1999, pp. 183–202.

Parkinson, Dilworth. "Communities Of Use In Arabic Newspaper Language: The Meaning Of The Country Effect." *Arabic and the Media: Linguistic Analyses and Applications*. Amsterdam, Brill Academic Publishers, 2010, pp. 47–60.

Peters, Issa. "Aisha." *World Literature Today*, vol. 58, no. 2, Spring 1984, p. 318.

Popovic, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Department of Comparative literature, University of Alberta, 1975.

Powell, Sara. "I'jaam: An Iraqi Rhapsody." *Washington Report on Middle East Affairs*, vol. 26, no. 9, Dec. 2007, p. 72.

Puccini, Paola. "Avant-propos. Pour une cartographie de l'autotraduction." *Interfrancophonies*, n.6, 2015.

Pugh-Thomas, Claudia. "Books: Love Blurs the Lines in the Sand - The Map of Love by Ahdaf Soueif Bloomsbury." *The Independent*,12 June 1999.

Pym, Anthony. *On Translator Ethics: Principles for Mediation between Cultures*. Amsterdam, John Benjamins, 2012.

Rabaté, Jean-Michel. "Excuse My French: Samuel Beckett's Style of No Style." *The New Centennial Review*, Vol. 16, No. 3 (Winter 2016), pp. 133-150.

Rao, Sathya. "Naoki Sakai: Penser La Traduction Entre l'Orient et l'Occident." *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Etudes Sur Le Texte et Ses Transformations*, vol. 23, no. 1, 2010, pp. 151–164.

Rao, Sathya and Bashair Alibrahim. "La Ceinture / Alhizam ou l'autotraduction à l'épreuve du collectif. " *Littératures migrantes et traduction*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, pp. 199-208.

Ravi, Srilata. "Diasporic Returnees and Francophone Travel Narratives." *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 65–78.

Razumova, Lyudmila. 2010. *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, and Nancy Huston*. Stony Brook University. PhD thesis.

Regattin, Fabio. "Quand les préfixes se cumulent :la 'pseudo-auto-traduction'." *Interfrancophonies,* no. 6, 2015, pp. 111-121.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands : Essays and Criticism, 1981-1991*. London, Granta Books, 1991.

Saeid, Elias Mohamed. "Le Rédacteur littéraire dans les maisons d'édition arabes, une absence qui déforme le produit littéraire. "*Aldustour*. 27 Septembre 2009. https://www.addustour.com/articles/475666. Accessed 26 Jan. 2022.

Saïd, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Knopf, 1993.

---. *Orientalism*. New York, Vintage Books, 1979.

Saltimbanco, Giada. 2019. *Il Fenomeno dell'Autotraduzione Letteraria : il caso di Samar Attar. Tesi di diploma di mediatore linguistico*. Roma. URL: https://linguestranierechepassionehome.files.wordpress.com/2020/06/tesi-1.pdf. PhD dissertation.

Santoyo, Julio-César."Translation and Cultural Identity : Competence and Performance of the Autho-Translator." *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*. London, Cambridge Scholars Publishing. 2010, pp :13-33.

Scaligero, Massimo. "The Book of Mirdad, A Lighthouse and a Haven Mikhail Naimy." *East and West*, vol. 11, no. 1, Mar. 1960, pp. 54–55.

Scranton, Roy. "Not the Man But the Shadow He Leaves Behind: Sinan Antoon's The Corpse Washer." *Kenyon Review*. Spring 2014.

Semprun, Jorge. *L'Ecriture ou la Vie*. Paris, Gallimard, 1994.

Sengupta, Mahasweta. *Colonial poetics: Rabindranath Tagore in two worlds*.1990. University of Massachusetts. PhD dissertation.

Shafeuddin, Mohamed. *Arrabita alqalameia wa dawroha fi alnaqd ala'rabi alh'adith*. Cairo, Almajlis ala'la lere'ayat alfunoun wal adab wal u'loum alejtemaei'a, 1972.

Sheppard, Anthony W. "Part IV: Opera and Society: Chapter 36: Exoticism."*Oxford Handbook of Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 795–816.

Shoukany, Muhammed Nasser. *Orientalism and the Arab Literary Responses: Studies in Ahmad Faris Al-Shidyaq, Charles M. Doughty, Joseph Conrad, Jabra I. Jabra and Tawfiq Yusuf Awwad*. 1990. University of Texas at Austin, PhD dissertation.

Soueif, Ahdaf. "Under the gun: a Palestinian journey." *The Guardian*. Mon 18 Dec 2000. www.theguardian.com/world/2000/dec/18/politicsphilosophyandsociety.books. Accessed 27 Jan. 2022.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York and London, Routledge, 1993.

---. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography." *Selected Subaltern Studies*. New York, Oxford University Press, 1988, pp. 3–32.

Stendhal. *Le Rouge et le noir*. Niort, Atlantic Editions, 2016.

Steinberg, Sybil S. "Forecasts: Fiction." *Publishers Weekly*, vol. 240, no. 15, Apr. 1993, p. 45.

Stevens, Dana. "Meeting the Everymen of Iraq, Courtesy of a Returning Poet." *The New York Times*, 12 Jan. 2005. www.nytimes.com/2005/01/12/movies/meeting-the-everymen-of-iraq-courtesy-of-a-returning-poet.html. Accessed 27 Jan 2022.

Strawson, Galen. "Behind the Acts." *Times Literary Supplement*, no. 4188, July 1983, p. 725.

Swanson, Maria Lebedeva. "The Russian Influence on the Literary and Critical Writings of Mikhail Naimy." *Liberal Arts in Russia / Rossiiskii Gumanitarnyi Zhurnal*, Vol. 6 Issue 1, 2017, p.48-66.

Tageldin, Shaden M. *Disarming Words: Empire and the Seductions of Translation in Egypt*. Berkeley, University of California Press, 2011.

Tahourdin, Adrian. "Abroad in English." *Times Literary Supplement*, no. 5839, Feb. 2015, pp. 21–22.

Talhami, Ghada H. "Samar Attar. The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl's Influence on Modern Western Thought." *Arab Studies Quarterly (ASQ)*, vol. 30, no. 2, Mar. 2008, p. 65.

Terry, Janice J. "Samar Attar. Debunking the Myths of Colonization: The Arabs and Europe." *Arab Studies Quarterly*, vol. 33, no. 1, Jan. 2011, p. 62.

---. "Samar Attar. Borrowed Imagination: The British Romantic Poets and Their Arabic-Islamic Sources." *Arab Studies Quarterly*, vol. 37, no. 1, Jan. 2015, p. 124.

---. "Attar, Samar. Enemies or Lovers? The Influence of Arabic on Medieval Italian Poetry. " *Arab Studies Quarterly*, Vol. 41, no. 3, June 2019, p. 251.

Thoraval, Yves. "Ecole Hanbalite." Encyclopedie Universalis. n.d. www.universalis.fr/encyclopedie/ecole-hanbalite/. Accessed 27 Jan 2022.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, John Benjamins, 2012.

UNESCO Culture Sector. *Index Translationum*. N.D. www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx?lg=0. Accessed 3 January 2020.

Youssef, Sahar 2012. "L'écrivain bilingue et l'auto-traduction de son œuvre. Passerelle d'idées et pont de mots. Le cas d'Abdellatif Laâbi." Ponts & Passerelles conference, Leipzig, 2012, Germany. Conference presentation.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. New York, Routledge, 2018.

--- . "How to Read a Translation." *Words Without Borders*, 22 May 2010. http://wordswithoutborders.org/article/how-to-read-a-translation/.