

University of Alberta

Faire chanter l'arabe en français, Ahmed Abodehman, écrivain et auto-traducteur

by

Bashair Alibrahim

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Translation studies

Modern Languages and Cultural Studies

©Bashair Alibrahim

Fall 2013

Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form, the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

Abstract

Ahmed Abodehman is a Saudi Arabian poet who, in an attempt to preserve his oral rural culture through writing, decided to write his first novel in French. A year after the publication, Abodehman translated his own work into Arabic. This study examines Abodehman's strategies when addressing the French and the Arabic audience, and how they impacted the self-translation of the novel in Arabic. The two translations will be analyzed from both a translation studies and literary perspectives. Oustinoff's and Fitch's pioneering works on self-translation along with Vinay and Darbelnet's classical typology will be used to characterize Abodehman's self-translation project. On the literary side, Genette's narratology as well as critical concepts such as "surconscience linguistique" and "oraliture" will be used to provide an in-depth analysis of Abodehman's novel. This analysis will help us better understand Abodehman's relationship to French and Arabic languages and cultures as well as identify the changes between the two versions in terms of narrative structure.

Résumé

Ahmed Abodehman est un poète de l'Arabie Saoudite qui décida, dans le but de préserver sa culture orale villageoise, d'écrire son premier roman en français. Un an après la publication de ce roman, il en fait la traduction en arabe. Cette étude examine les stratégies qu'Abodehman utilise pour s'adresser aux publics arabe et français ainsi que leurs effets sur l'auto-traduction de la version arabe du roman. Nous nous pencherons sur l'étude des deux traductions en utilisant comme cadre théorique à la fois la traductologie et la théorie littéraire. Les travaux précurseurs d'Oustinoff et de Fitch dans le domaine de l'auto-traduction ainsi que la typologie classique de Vinay et Darbelnet seront utilisés pour caractériser le projet de traduction d'Abodehman. Du point de vue littéraire, la narratologie de Genette ainsi que les concepts de « surconscience linguistique » et d' « oraliture » nous aideront à faire une étude en profondeur du roman d'Abodehman. Cette étude nous permettra de mieux comprendre la relation que l'auteur entretient avec ses deux langues et cultures et d'identifier les changements de structure narrative entre les deux versions.

Remerciements

Je voudrais en premier lieu remercier le directeur de ma recherche, le professeur Sathya Rao, c'est grâce à son exigence et sa confiance que j'ai pu achever ce travail. Le développement des idées de ma recherche est le fruit des nombreuses discussions avec lui, à travers lesquelles j'ai appris comment formuler les hypothèses et choisir les cadres méthodologiques de la recherche, ma thèse n'est que le résultat de ses idées géniales et de ses pré-lectures méticuleuses. J'adresse aussi un grand "شكرا" *shukran* au professeur Donia Mounsef, qui a accepté de codiriger cette thèse, son attitude chaleureuse et encourageante et ses précieux conseils étaient, dès notre premier rencontre, une source de grand réconfort. Je remercie également le professeur Samira Elatia, pour son intérêt dans ma recherche et ses précieux conseils comme membre du comité de soutenance.

Ma vive gratitude va aux membres de ma famille, à mes frères, à ma sœur et surtout à ma mère Nailah, qui suivaient cette recherche avec un grand enthousiasme, et étaient préoccupés par ma réussite même plus que moi.

Je remercie sincèrement tous mes amis, un merci tout particulier à Mai Hussein pour les discussions disparates, merci pour être là malgré toutes tes préoccupations.

Sans l'appui, l'encouragement et le soutien émotionnel inestimable de mon mari Aws, ce projet n'aurait pas pu se concrétiser. Sa perspicacité, sa rigueur, et son esprit critique ont nourri ma réflexion. Sa disponibilité, son sens de la famille, sa

patience, et sa confiance étaient une source de motivation pour terminer ce projet, ralenti par la plus belle chose qui m'était arrivée : la naissance de notre petite fille Saba.

Je pense particulièrement à mon père, qui aurait aimé voir l'achèvement de ce travail. Je lui dédie cette thèse, et toutes mes réussites dans la vie.

Table des matières

Introduction	9
Chapitre I : L’auto-traduction, état des lieux et nouvelles perspectives	15
1.1 Les questions primaires: <i>Beckett and Babel</i> de Brian T. Fitch.....	15
1.2 Un point de vue unique : <i>Alien Tongues</i> d’ Elisabeth-Klosty Beaujour.....	18
1.3 Une structure d’analyse : <i>Bilinguisme d’écriture</i> de Michael Oustinoff.....	21
1.4 L’auto-traduction dans l’histoire: <i>The Bilingual Text</i> de Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson.....	24
Chapitre II : D’Alkhalaf à Paris : Ahmed Abodehman, une histoire unique d’écriture double	29
2.1 Trajectoire d’Abodehman et rapport avec la langue.....	29
2.2 La surconscience linguistique de l’auto-traducteur.....	42
2.3 Les trois niveaux discursifs de <i>La Ceinture</i> : analyse narratologique.....	48
a) Le niveau individuel.....	49
b) Le niveau collectif.....	50

c) Le niveau mythologique.....	52
2.4 L'oraliture de <i>La Ceinture</i>	54
Chapitre III : <i>La Ceinture</i> en français, <i>Alhizam</i> en arabe : deux faces d'une médaille?	59
3.1 L'écriture et la réception de <i>La Ceinture</i> en France.....	59
3.2 La réception dans le monde arabe.....	65
3.3 Analyse comparative des paratextes.....	69
3.4 Analyse comparée de la version française et de l'auto-traduction arabe.....	72
3.4.1 L'étoffement.....	73
A. le passage au collectif.....	73
1. Le collectif idéologique.....	74
2. Le collectif de la tribu.....	78
3. L'inclusion de soi par l'exclusion de l'autre... ..	82
B. L'étoffement informatif.....	84
3.4.2 L'économie.....	89
A. La censure.....	89
B. L'auto-censure.....	91
3.4.3 L'adaptation.....	92

A. L'adaptation à la culture collective.....	94
B. L'adaptation de résistance et la surconscience linguistique	96
3.5 L'oraliture en traduction.....	101
Conclusion	103
Bibliographie	107

Liste des figures

Figure 1 : couverture de la collection haute enfance.

Figure 2 : couverture de la collection Folio.

Figure 3 : Couverture de Dar Alsaqui (version arabe) d'*Alhizam*

Introduction

« Only in the native language can one write truly »¹

Schleiermacher

Dans notre monde postmoderne, l'idée d'une identité en noir et blanc, c'est-à-dire d'une seule langue natale et d'une rupture franche entre les identités, est un mythe romantique. Le noir et le blanc existent à côté de multiples couleurs et nuances. Même si la mondialisation présente l'anglais aujourd'hui comme *lingua franca*, notre monde est, selon Michael Oustinoff « en voie de babélisation accélérée » (Oustinoff, *Traduction et Mondialisation* 10). C'est un monde multiculturel où l'usage de deux ou de plusieurs langues est une tendance en croissance continue. Pourtant, comme le souligne Isabelle de Courtivron «Despite the celebration of diversity and “more-than-oneness”; despite the intellectual persuasion that trying to find wholeness in our lives is a somewhat obsolete ideal, the anxiety about fragmentation and the search for existential coherence remain primordial human responses. » (2). Le rapprochement de toutes ces langues et cultures dans un bel arc-en-ciel n'est pas aussi positif que nous le souhaitons : le bilinguisme et la bi-culturalité cachent parfois sous la belle carapace une identité fragmentée et des conflits relevant de la friction entre les langues, les cultures et l'effondrement des notions de cohabitation et d'intégration, la stigmatisation des minorités, et la montée des préjugés.

¹ Cité dans (Hokenson, Munson 143)

Bien que le bilinguisme et le recours à la création entre deux langues et dans deux systèmes littéraires soit un phénomène ancien qui remonte au Moyen Âge, il visait habituellement à la fois la survie de l'œuvre et son universalité, car les auteurs choisissaient souvent d'écrire une version dans leur langue vernaculaire, et l'autre en latin. En ce qui concerne l'arabe, il était la *lingua franca* dans l'empire Islamique, et des auteurs persans comme Omar Khayam (1048–1131 : empire Seljoukide) ou Ibn Almuqafa'a (720-757 : empire Abbaside) choisirent d'alterner l'usage de l'arabe et du persan afin d'atteindre un plus grand public.

De nos jours, beaucoup d'écrivains bilingues choisissent d'écrire en utilisant deux langues (et même parfois d'auto-traduire leurs œuvres) pour des raisons pratiques comme pour favoriser la diffusion de l'œuvre, mais également pour d'autres raisons, qui peuvent être personnelles ou bien collectives. Aussi chaque auto-traduction est-elle toujours un cas particulier et unique. Les raisons pour lesquelles un auteur choisit de se traduire sont strictement liées aux conditions de son bilinguisme et au rapport qu'il entretient avec chacune des cultures. La recherche émergente dans le domaine de l'auto-traduction vise à distinguer les raisons individuelles pour lesquelles chaque auteur choisit de s'auto-traduire, à proposer des catégories pour comprendre la manière dont l'auto-traduction est pratiquée, et à comparer les différents types d'auto-traductions entre elles.

Les raisons pour lesquelles l'auteur écrit dans une langue particulière et choisit de se traduire dans une autre langue peuvent expliquer la manière dont il exerce son autorité sur son propre texte, et les décisions qu'il prend lorsqu'il s'agit de rester ou non fidèle au texte original en comparaison à un traducteur allographe

(c'est-à-dire un traducteur classique). En dépit de sa compétence linguistique et de son entraînement à l'exercice de la traduction, le traducteur allographe ne sait pas toujours ce que l'auteur a voulu dire. En revanche, l'auto-traducteur est un traducteur ayant le luxe de comprendre le contenu du message : « La tâche de l'auto-traducteur s'apparente de quelque manière à celle du traducteur allographe, sauf que le premier a le privilège d'avoir accès au « génotexte » et à toutes les clés de l'original » (Ghadie 19).

Ce rapport unique entre le traducteur et le texte à traduire, *son* texte à traduire, donne à cette forme de traduction un statut spécial qui mérite que l'on s'y attarde. Ce statut conduit des chercheurs comme Nevine Elnossery à se demander si l'œuvre auto-traduite est « une œuvre originale » ou bien « une traduction originale » (Elnossery 3). De même, des traductologues comme Oustinoff sont conduits à décrire le texte auto-traduit comme : « un problème typologique majeur » (Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture* 277). La fidélité est une question qui se pose constamment dans toutes les études sur l'auto-traduction. Selon Oustinoff, et beaucoup d'autres critiques, quand un auteur prend la décision de se traduire, il jouit, dans le texte d'arrivée, de la même autorité qu'il avait sur le texte de départ ; mais cette autorité est-elle absolue ?

Dans le cadre de l'auto-traduction, nous croyons que la notion de responsabilité est celle qui représente le mieux le rapport entre l'auteur et son texte bilingue. À ce propos, Elisabeth Klosty-Beaujour indique dans son ouvrage *Alien Tongues* la peine, le souci et même l'ennui éprouvés par l'auteur lorsqu'il décide de devenir traducteur de ses propres œuvres. Il ne serait pas réaliste de

supposer que cette peine est le résultat d'une obsession de fidélité, car l'auteur lui-même est le premier à connaître son droit à la modification du texte auto-traduit (et c'est d'ailleurs ce que font beaucoup d'auto-traducteurs dont Abodehman). Cependant, cette angoisse pourrait bien être le résultat d'une *responsabilité* en ce qui concerne l'œuvre. Quand l'œuvre est publiée, l'auteur est responsable de sa transmission au public cible. Si la fidélité guide le rapport entre le traducteur allographe et le texte à traduire, c'est la motivation interne de responsabilité qui régit le rapport entre l'auto-traducteur et son ouvrage. Ainsi, si le traducteur classique est obligé de rendre le sens exact du texte de départ sans aucuns omissions ou ajouts, ce qui est l'essence de la fidélité dans la traduction. La responsabilité de l'auto-traducteur est une notion plus flexible, selon laquelle l'auteur/traducteur a la liberté d'adapter son texte au gout du public cible par voie des ajouts et des omissions qui ne peuvent pas être considérées comme fautes de traduction comme c'est le cas avec le traducteur classique. Pourtant, cette liberté est restreinte par la responsabilité innée de l'auteur vis-à-vis son œuvre.

Malgré l'accès de l'auteur au génotexte, Oustinoff indique que : « l'auteur peut très bien ne pas s'avérer le meilleur traducteur de son œuvre, par exemple parce qu'il est moins bon écrivain dans une langue que dans une autre, ou qu'il est mal entraîné à l'exercice de la traduction » (Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture* 20). En contrepartie, l'auto-traduction « clôt l'œuvre sur elle-même » (Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture* 83), en ce sens qu'aucun traducteur n'ose retraduire une œuvre traduite par l'auteur lui-même, car la traduction de l'auteur est une traduction « parfaite » qui fait autorité pour les raisons évoquées précédemment. Il

est donc légitime de désigner l'auteur-traducteur comme un « Über-traducteur » étant donné son statut spécial et sa capacité d'avoir accès au sens de l'œuvre originale. Quant à l'œuvre auto-traduite, c'est un cas spécial de traduction, que l'on doit juger ni selon les critères d'une traduction habituelle, ni selon ceux d'une œuvre originale.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le domaine de l'auto-traduction dans les études de la traduction est relativement récent. Les ouvrages consacrés à la critique de l'auto-traduction sont en nombre limité. C'est pourquoi nous l'avons jugé nécessaire de commencer notre étude en examinant le développement de la recherche dans ce champ. Nous précisons ensuite la manière dont nous emploierons cette critique pour notre analyse de l'œuvre auto-traduite.

Cette étude porte plus particulièrement sur l'analyse de l'auto-traduction du roman *La Ceinture* écrit par Ahmed Abodehman. Ce roman qui raconte l'enfance de l'auteur, a été publié en France en 2000 puis publié en langue arabe dans une traduction/réécriture faite par l'auteur lui-même en 2001. Contrairement aux auteurs d'origine arabe comme Assia Djebar, Rachid Boujedra, Mouloud Feraoun ou encore Amin Maalouf, pour lesquels le français avait le statut supérieur de langue de l'opresseur, imposée par le colonialisme, Abodehman, qui est originaire de la péninsule arabe, a, lui, fait le choix du français. Dans le cadre de cette étude, nous essaierons de comprendre les raisons de ce choix ainsi que la relation que l'auteur entretient avec sa langue-culture maternelle. L'étude de son auto-traduction arabe de *La Ceinture* offre un terrain particulièrement fertile pour comprendre quelles relations l'auteur entretient avec ces deux langues.

Pour commencer, nous ferons un point sur le développement des travaux dans le domaine de l'auto-traduction afin de constituer le cadre théorique de notre étude. Nous verrons qu'une des faiblesses des travaux actuels est qu'ils ne prennent pas en compte le rapport particulier de l'auteur avec ses langues et ses cultures. En vue de mieux saisir la nature de ce rapport, nous ferons appel au concept de « surconscience linguistique » de Lise Gauvin pour comprendre la trajectoire singulière d'Abodehman. En ce qui concerne le découpage narratologique du roman en trois niveaux – individuel, collectif et mythologique –, il nous permettra de mieux saisir la façon dont il fonctionne et d'être mieux à même d'identifier les variations entre la version française et l'auto-traduction arabe. En effet, nous verrons que ces changements affectent non seulement la langue, mais aussi le contenu même du roman. Nous serons également attentifs à l'oralité et à la façon dont elle est traduite dans le roman.

Dans le troisième chapitre, nous comparons les contextes d'écriture et de réception des deux versions de l'œuvre, ce qui nous aidera à mieux comprendre certains choix de traduction. Ensuite, nous procéderons à la comparaison comme telle entre la version française de *La Ceinture* et à sa version arabe. Nous mettrons en évidence plusieurs changements touchant à la fois la langue et le contenu tout en essayant de démasquer les raisons qui les suscitent.

Chapitre I : L'auto-traduction, état des lieux et nouvelles perspectives

Comme l'étude de l'auto-traduction² est un thème relativement récent dans le domaine de la traductologie, le nombre de travaux qui lui sont consacrés demeure encore très limité. Dans cette partie, nous brosserons un état des lieux de la recherche sur l'auto-traduction. Cet état des lieux nous permettra de suivre le développement de la recherche dans ce domaine, et d'élaborer le cadre conceptuel pour notre analyse en sélectionnant les perspectives pertinentes par rapport à notre objet d'étude.

L'étude de l'auto-traduction dans le champ de la traductologie connaît un regain d'intérêt depuis les années 1990³ sous l'influence des disciplines comme la linguistique, les études post-colonialistes, les études culturelles et enfin la théorie littéraire. Nous adopterons une démarche chronologique afin de mettre en évidence l'évolution de la recherche dans le domaine et les principaux apports de chaque contribution.

1. 1 Questions préliminaires: *Beckett and Babel* de Brian T. Fitch

*Beckett and Babel*⁴ par Brian T. Fitch est l'une des premières études entièrement consacrées à l'auto-traduction. Les œuvres auto-traduites de Samuel Beckett sont le point d'ancrage de cette recherche dans laquelle Brian T. Fitch critique toutes

² Il est important de signaler que quand nous mentionnons l'auto-traduction dans ce travail, nous parlons toujours d'auto-traduction littéraire.

³ Pour comprendre les raisons de cette brusque expansion, voir (Van Bolderen 1-2).

⁴ Le titre complet de l'œuvre est : *Beckett and Babel: an Investigation Into The Status of The Bilingual Work*.

les études précédentes sur Samuel Beckett étant donné qu'elles se penchent sur l'une des versions de son œuvre bilingue tout en ignorant l'autre version. *Beckett and Babel* est donc la première étude dans le champ des études beckettiennes à souligner l'importance de prendre en compte l'unité bilingue de l'œuvre.

Fitch propose d'appliquer la notion de « covert translation » (traduction clandestine) aux œuvres de Samuel Beckett. Par traduction clandestine, il faut entendre: « (...) a translation that would not be recognized as such (by its readers, that is) » (Fitch 31). Ainsi, les œuvres bilingues de Beckett ont toujours été considérées comme des textes originaux par les critiques anglophones et francophones et non pas comme des traductions. Si nous voulons juger une œuvre de Beckett, il faut tenir compte des deux versions du texte en même temps. En effet, selon Fitch, il faut considérer l'œuvre et son auto-traduction comme un texte et son méta-texte : « If the conception of translation as interpretation undoubtedly confers on the target text the character of a metatext, the opposite point of view – that translation constitutes a creation- has always existed» (Fitch 30). Dans la citation, Fitch présente sa perception de l'auto-traduction comme une unité à travers la relation texte/méta-texte, contre l'affirmation d'Henri Meschonnic, selon laquelle la traduction aussi est production et pas simplement une reproduction, donc que l'œuvre traduite (qu'elle soit une traduction allographe ou une auto-traduction) est une œuvre à part entière. L'affirmation de Meschonnic donne au traducteur le statut d'un véritable auteur, ce qui mène à la question « If all translators are first and foremost writers (...) how can the writer/self-translator be considered to be “more of” a writer than any other writer» (Fitch 35-36). En

réponse à sa question, Fitch conclut que c'est le « degré » et non pas le « genre » qui marque la différence entre le texte traduit par un traducteur allographe et le texte traduit par l'auteur lui-même : « (...) the difference between the results produced by the translator and the self-translator would merely be one of degree and not of kind » (Fitch 36). La variation de « degré » tient à la proximité, plus grande dans le cas de l'auteur, avec l'expérience ayant engendré le texte original.

Le rapport spécial que l'auteur-traducteur entretient avec son texte influence sa traduction. Fitch se base sur les notions de traductions sourcière⁵ et cibliste⁶, développées par Schleiermacher et formalisées comme telles par Ladmiral, afin de qualifier l'accent porté par l'auteur sur sa traduction. Brian T. Fitch distingue ainsi deux niveaux sur lesquels nous pouvons évaluer une auto-traduction de point de vue de son approche défamiliarisant (foreignizing) ou domesticant (domesticating) :

On the level of the reception of the target-text it is clear that in choosing to address the reader in the readers own language, the author who is translating his work brings himself closer to his reader. From the point of view of the production of the target text, however, the author is confronted by the same two options: he can either seek to create for his reader an impression of cultural and linguistic familiarity, or, on the contrary, he can set out to place him in an alien climate by cultivating a certain cultural exoticism and linguistic strangeness (Fitch 25)

⁵ Stratégie de traduction qui rapproche le public de l'auteur et ne cherche pas à ce que le texte traduit se conforme aux normes du système cible. C'est une stratégie qui favorise le littéralisme dans la traduction.

⁶ Stratégie de traduction qui vise à naturaliser le texte traduit en le rapprochant du public.

Comme point de départ aux études dans le domaine de l'auto-traduction, *Beckett and Babel* tente de formuler des principes généraux pour l'auto-traduction des œuvres littéraires de Samuel Beckett, et de poser des questions concernant la typologie et le statut de l'œuvre auto-traduite, en se fondant sur les théories de traduction classiques de Schleiermacher, Meschonnic et d'autres traductologues. Comme dans toute étude nouvelle, Fitch tâte le terrain en évaluant les caractéristiques générales du texte auto-traduit et en posant les questions qui peuvent orienter la recherche dans le domaine plutôt que d'analyser la structure interne du texte auto-traduit. Dans la conclusion de son étude, il reconnaît le manque d'outils permettant d'analyser les auto-traductions de Beckett: « in order to be able to speak of an intrinsic difference in the constitution and functioning of the text, we would require an analytical tool that would allow for the rigorous comparison of two texts in different languages. Such a tool does not (yet?), to my knowledge exist » (Fitch 227). Ce n'est que grâce aux travaux ultérieurs comme ceux d'Oustinoff que de tels outils sont devenus disponibles. Avant de nous intéresser à ces outils, nous allons examiner une autre approche de l'auto-traduction, à savoir celle d'Elisabeth Klosty-Beaujour.

1.2 Un point de vue unique : *Alien Tongues* d' Elisabeth-Klosty Beaujour

La recherche d'Elisabeth Klosty-Beaujour⁷ est unique en son genre. Son livre *Alien Tongues*⁸ publié en 1989, soit un an après la publication de *Beckett and*

⁷ Ici, nous nous référons à son travail sur l'auto-traduction en entier, soit son livre « *Alien Tongues* » et deux articles publiés dans *The Garland Companion To Vladimir Nabokov*.

Babel, pose la question du bilinguisme dans les œuvres des auteurs russes dans un cadre qui combine critique littéraire et neurolinguistique. Klosty-Beaujour insiste sur l'importance de voir les œuvres des auteurs bilingues « en entier », ce qui veut dire dans les deux langues plutôt que seulement dans la langue de départ ou dans la langue d'arrivée. L'originalité du point de vue de Klosty Beaujour vient du fait qu'elle est la seule critique qui juge l'auto-traduction négativement :

Self-translation also has other drawbacks. Not only it is unpleasant, it is also dangerous, since it undermines the status of the L1 work. When a book is translated by someone else, the fact of translation in no way diminishes the stature of the original. Certainly it can never replace it. But when a writer himself translates, it may happen that the L2 text is merely a facsimile, a replica, or even an equivalent but an improvement, even a replacement for the first text. (Klosty- Beaujour, *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* 719)

Selon l'hypothèse que la plupart des auteurs bilingues traduisent de leur langue maternelle (L1) vers une seconde langue (L2), Klosty Beaujour exprime le souci que le texte d'arrivée peut éclipser le texte de départ. Elle prend l'exemple de Nabokov, l'écrivain au centre de son étude, qui avait traduit ses premières œuvres russes vers le français en s'appuyant sur l'auto-traduction anglaise. D'autre part, elle constate que la version auto-traduite « n'est pas acceptée comme canonique⁹ » (719) car au bout du compte, c'est une traduction, et aucune traduction ne peut pas remplacer l'œuvre originale. Aussi, l'auto-traduction est problématique parce qu'elle affaiblit la valeur du texte de départ d'une part, et ne peut pas être considérée comme une œuvre canonique d'autre part, puisque ce

⁸ *Alien Tongues: The Bilingual Russian Writers of The "First" Emigration*, désormais désigné par *Alien Tongues*.

⁹ « is not accepted as canonical »

n'est qu'une traduction. D'après elle, l'œuvre bilingue est « réciproquement incomplet »¹⁰ car les deux versions deviennent « deux répliques d'un texte imaginaire entier »¹¹ (112), ce qui veut dire que les deux versions de l'œuvre bilingue ne peuvent exister qu'ensemble. Cette idée d'incomplétude fait écho à celle de « métatexte » de Fitch, mais s'en distingue étant donné qu'elle possède une charge négative.

Ce qui distingue le travail de Klosty-Beaujour, c'est également son approche linguistique-littéraire plutôt que traductologique. À ce propos, elle cite la critique que Jacques Derrida fait aux études sur la traduction: « All too often they treat the passing from one language to another and do not sufficiently consider the possibility for languages to be implicated more than two in a text (...) How is the effect of plurality to be 'rendered'? » (723). À la différence des travaux de Fitch et d'Oustinoff, son étude traite surtout des effets littéraires du bilinguisme plutôt que du transfert d'un texte donné d'une langue vers une autre.

Ainsi, Klosty-Beaujour met en évidence le « second output system » qui pèse sur l'auteur bilingue et qui fait de l'écriture bilingue un exercice pénible. En effet, elle revient constamment sur la difficulté qu'éprouve l'auteur bilingue dans le processus de reproduction de l'œuvre, et à la façon dont il échappe à cette reproduction en présentant une auto-traduction infidèle ; une écriture qui ne se limite pas littéralement au texte d'origine et qui n'est pas une réflexion parfaite du

¹⁰ « retrospectively incomplete »

¹¹ « avatars of a hypothetical total texts »

texte de départ, et cela afin d'éviter « la torture auto-imposée¹² » de la répétition (719).

À cause de son arrière-plan à la fois neurolinguistique et surtout littéraire, le travail de Klosty-Beaujour se rapproche plutôt du travail de Lise Gauvin sur la surconscience linguistique (vers lequel nous revenons dans le prochain chapitre) que de ceux de Fitch et d'Oustinoff. L'importance du travail de Klosty-Beaujour vient du fait qu'il jette la lumière sur le bilinguisme interne dans les deux versions d'un œuvre bilingue. Toutefois, Klosty-Beaujour n'étudie pas le processus de traduction et les tendances de l'auteur lors de la réécriture de l'œuvre comme le fait Oustinoff ainsi que nous allons le voir.

1.3 Une structure d'analyse : *Bilinguisme d'écriture* de Michael Oustinoff

Pour sa part, Oustinoff pousse la recherche plus loin lorsqu'il aborde la question de la traduction auctoriale (l'auto-traduction)¹³ dans son ouvrage *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*¹⁴. Cette étude examine plusieurs cas d'écrivains qui pratiquent la traduction auctoriale ainsi que des formes non-conventionnelles d'auto-traduction, comme l'auto-traduction mentale¹⁵ et les interférences linguistiques comme dans le cas de

¹² « The self-imposed torture »

¹³ Les termes « traduction auctoriale » (auto-traduction) et « traduction allographe » (traduction standard) sont utilisés pour la première fois par Gérard Genette, et cités par Oustinoff dans « Bilinguisme d'écriture » p.26.

¹⁴ Dorénavant cité comme « Bilinguisme d'écriture ».

¹⁵ Selon Beckett (ou Oustinoff ?), un écrivain pratique l'auto-traduction mentale quand il écrit dans une langue ce qu'il pense dans une autre.

Fernando Pessoa et de Louis Wolfson, qui choisissent d'écrire leurs œuvres dans une langue étrangère.

Contrairement à Fitch, Oustinoff approfondit la question de la théorie de l'auto-traduction à travers une analyse détaillée et précise des œuvres de Julien Green, de Samuel Beckett et de Vladimir Nabokov. À partir de ces analyses, il essaye d'élaborer des catégories qui pourraient servir à mieux comprendre le phénomène de l'auto-traduction. Oustinoff dégage ainsi trois catégories majeures de la traduction auctoriale : « l'auto-traduction naturalisante », « l'auto-traduction décentrée », et « l'auto-traduction (re)créatrice ». En proposant cette typologie, il œuvre à s'éloigner de la distinction binaire traditionnelle entre un traducteur « sourcier », qui favorise la préservation du texte de départ dans toutes ses particularités, et un traducteur « cibliste », qui cherche à réduire l'effet de la langue étrangère, en ajoutant un nouveau degré d'autorité exercée par l'auteur-traducteur sur le texte, à savoir l'auto-traduction (re)créatrice.

L'auto-traduction naturalisante désigne le cas où l'écrivain suit la norme traductive de l'époque lors de sa réécriture de l'œuvre, c'est donc plutôt une traduction « cibliste ». Il s'agit d'un genre qui « conforme à une visée traductive extrêmement répandue, sinon dominante, qui consiste à plier le texte à traduire aux seules normes de la langue traduisante en éradiquant toute interférence de la langue « source » » (29). Oustinoff identifie l'auto-traduction naturalisante aux procédés de traduction exposés par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet dans leur ouvrage canonique *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. La pratique de l'auto-traduction naturalisante par l'auteur est ainsi l'équivalent de la pratique

de la traduction allographe du point de vue des limites de l'autorité du traducteur sur le texte. Oustinoff parle d'une « traduction doxale » pour désigner une traduction normative, et d'une auto-traduction « trans-doxale » pour décrire une traduction qui ne se conforme pas aux normes traductives.

Comme la marge de liberté dont dispose l'auteur lui permet de traduire dans un « espace propre » ou une situation unique ; cela peut résulter, selon Oustinoff, en une « auto-traduction décentrée ». L'auto-traduction décentrée est le deuxième type d'auto-traduction identifié par Oustinoff qui se caractérise par sa tendance à s'éloigner « des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur » (32). Cette méthode d'auto-traduction est une manifestation de l'autorité de l'écrivain sur la langue qu'il utilise pour la recreation. Elle se manifeste par des marques comme l'hybridité intentionnelle de la langue dans l'une des versions de l'œuvre bilingue, des interférences linguistiques quand elles jouent un rôle stylistique et même parfois des emprunts (147-162).

Le troisième genre et dernier genre est la traduction (re)créatrice. Elle est basée sur le principe que « l'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable recreation » (24). Si l'auto-traduction décentrée affirme l'autorité de l'écrivain sur la langue d'écriture, l'auto-traduction (re)créatrice manifeste son autorité sur le texte en entier, du point de vue de la langue et du contenu. L'auto-traduction (re)créatrice est une méthode qui renvoie à l'époque des « Belles infidèles » du classicisme français, quand la traduction résultait en une version belle du point de vue esthétique, mais

infidèle du point de vue sémantique. Dans le cas particulier de l'auteur, l'infidélité de l'auteur est légitimée par l'autorité de l'écrivain sur son propre texte (147).

Oustinoff examine également des questions strictement liées à l'auto-traduction comme l'interférence linguistique, le statut de l'auto-traduction comme espace propre entre l'œuvre originale et la traduction allographe. Son objectif est de proposer une typologie des œuvres auto-traduites. Si Fitch se contentait de poser des questions générales sur le genre de l'auto-traduction, Oustinoff parvient à donner une structure et une typologie à la théorie de l'auto-traduction. Cette typologie peut être appliquée à de nombreux cas d'auto-traduction comme celui d'Abodehman.

1.4 L'auto-traduction dans l'histoire : *The Bilingual Text* de Jan Walsh

Hokenson et Marcella Munson

Parmi toutes les études sur la question de l'auto-traduction, l'ouvrage *The Bilingual Text* est une œuvre de référence car elle présente un récit diachronique des expériences d'auto-traduction depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. Comme le titre l'insinue, cet ouvrage s'intéresse à l'auto-traduction comme conséquence du bilinguisme. L'envergure du travail mené dans cet ouvrage le distingue des autres ouvrages fondamentaux dans le champ d'auto-traduction. Mis

à part deux articles¹⁶, *The Bilingual Text* est le seul ouvrage qui propose une histoire exhaustive du phénomène de l'auto-traduction. Il suit le chemin du bilinguisme et de l'auto-traduction en commençant par l'époque médiévale jusqu'à l'époque moderne. L'étude rapporte l'histoire de l'auto-traduction dans la littérature aux changements des conceptions de la langue et de traduction selon trois époques principales : l'époque médiévale et la Renaissance (1100-1600), le début de l'ère moderne (1600-1800), et l'époque moderne, romantique et contemporaine (1800-2000). Chaque époque se caractérise par sa propre *lingua franca*, sa façon de concevoir le bilinguisme et le plurilinguisme, ainsi que ses propres méthodes de traduction.

Hokenson et Munson jettent la lumière sur les auto-traducteurs les plus célèbres de chaque époque, leurs méthodes de traduction et le développement de ces méthodes chez d'autres écrivains à travers l'histoire. Dans l'ère moderne, qui nous concerne plus particulièrement, *The Bilingual Text* s'intéresse à des écrivains comme Rabindranath Tagore, Stefan George, Giuseppe Ungaretti, Samuel Beckett, Julien Green, Vladimir Nabokov, et Rosario Ferré. Le nombre des écrivains discutés dans cet ouvrage permet de peindre un tableau plus détaillé et mieux étoffé, et de mieux comprendre la pratique de l'auto-traduction sous ses diverses formes.

¹⁶ « Autotraducciones: Una Perspectiva Histórica ». Julio César Santoyo. Cet article fait une revue historique brève de l'histoire de l'auto-traduction. Il examine les cas de plusieurs auteurs comme Du Bellay, Calvin, John Donne, Goldoni, Mistral, Tagore, Beckett, Aitmatov et Julien Green. Le deuxième article est « Against Self-Translation » par Christopher Whyte explore surtout l'auto-traduction des poètes comme Brodsky et plusieurs autres. Il va sans dire que notre domaine d'étude est l'auto-traduction du roman, dans tous ses genres, mais non pas la poésie.

Bien que *The Bilingual Text* soit un travail exhaustif et détaillé, il n'aborde pas vraiment les aspects théoriques du phénomène de l'auto-traduction. L'ouvrage adopte plutôt une approche descriptive qui présente soigneusement la trajectoire de chaque auteur bilingue, ainsi que les conditions politiques, sociales et parfois économiques de son milieu, de même que l'influence de tous ces éléments sur son écriture bilingue. Il s'agit en premier lieu pour Hokenson et Munson, non pas de proposer une théorie de l'auto-traduction, mais plutôt un survol historique de ce phénomène :

If this book has met its goals, it will have inspired at least a few readers along the way to pursue these matters in new directions. In the end, we hope that this survey of literary self-translators leaves readers, as it leaves us, humbled by the venerable history, the complex cultural transactions, and the extraordinary utility of the dual text through the centuries.
(Hokenson et Munson 206)

Il est possible de résumer les apports des théories examinées à la connaissance de l'auto-traduction de la façon suivante : 1) Fitch donne sa place à l'œuvre auto-traduite dans le champ de la littérature ; 2) Klosty-Beaujour identifie les marques du bilinguisme interne et la pratique de l'auto-traduction de point de vue de l'auteur ; 3) Oustinoff identifie différents genres de l'auto traduction en se basant sur le degré de l'autorité exercée par l'auteur sur son propre texte ; 4) Hokenson et Munson rappellent l'importance du contexte social, historique, économique et politique pour mieux comprendre le phénomène de l'auto-traduction. L'ensemble des points abordés par la théorie de l'auto-traduction seront essentiels et indispensables pour toute analyse d'une auto-traduction comme *La Ceinture*.

Pourtant, l'une des questions qui a été, selon nous, négligée dans ces études est la particularité du rapport que l'auteur entretient avec chacune des langues, et sa position vis-à-vis sa bi-culturalité. La discussion de l'auto-traduction est forcément liée à la question du bilinguisme, car même si un auteur bilingue ne se traduit pas nécessairement, tout auto-traducteur est nécessairement, à des degrés variés, un auteur bilingue. Par ailleurs, la façon qu'a un auteur de vivre son bilinguisme est toujours unique. Autrement dit, le groupe des écrivains bilingues et des œuvres auto-traduites n'est pas homogène. De ce fait, toute étude sur l'auto-traduction doit d'abord examiner la situation dans laquelle l'écrivain est devenu bilingue, le contexte auquel il appartient, et son rapport avec les deux langues qu'il entretient.

Avec une meilleure connaissance de notre auteur-traducteur, de son milieu et de son bilinguisme, nous serons mieux à même de comprendre ce que Berman appelle son « projet de traduction ». Selon le traductologue: « Every consistent translation is carried by a project, or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of each work to be translated (...) the project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer » (60). Même si l'étude du projet de traduction d'un écrivain exige la recherche de sa trajectoire comme traducteur, cette recherche est axée plutôt sur la carrière de l'auteur que sur son rapport personnel avec telle ou telle langue, ou son identité brossée à la croisée des cultures.

La connaissance du projet de traduction d'un auteur-traducteur, ainsi qu'une analyse de son texte de départ, nous permettront de mieux comprendre la façon dont il aborde la traduction de son œuvre. Ce sera l'objectif du chapitre suivant dans lequel nous nous pencherons sur le concept de « surconscience linguistique » élaboré par Lise Gauvin afin de définir le rapport entre l'auteur et son texte, ainsi que l'emploi de « la narratologie » de Gérard Genette et « l'oraliture » élaborée par Ernst Mirville comme méthodologies d'analyse de *La Ceinture*.

Chapitre II : D'Alkhalaf à Paris : Ahmed Abodehman, une histoire unique d'écriture double

2.1 Trajectoire d'Abodehman et rapport avec la langue :

« The bilingual writer is strange, both a foreigner and a local, an intercultural, using two languages rather bizarrely to say the same thing differently.»

(Hokenson et Munson 183)

La vie d'Abodehman compte plus d'une date de naissance, mais sa naissance physique a eu lieu dans la province d'Assir, dans le territoire de la tribu de Kahtan, plus précisément dans le village d'Alkhalaf ; un village montagneux du sud-ouest de l'Arabie Saoudite. Niché à trois mille mètres au-dessus du niveau de la mer, le village d'Alkhalaf est resté pendant longtemps à l'abri des vagues tumultueuses provoquées par le mouvement islamique de « Sahwa » (Lit. renaissance)¹⁷ et par la ruée vers le pétrole. Distant de la capitale politique qui est aussi le centre de l'autorité économique et religieuse (le Riyad), le village d'Alkhalaf est protégé par les montagnes de la région d'Assir (« Assir » veut dire difficile ou inaccessible en arabe), ce qui lui a permis de vivre pendant longtemps

¹⁷ Il s'agit d'un mouvement extrémiste religieux qui est apparu au début des années 1980 suite à des violences menées par Juhaiman Alotaibi dans la mosquée sainte de la Mecque, demandant la fin du règne de la famille d'Ibn Saoud.

à son propre rythme et à l'abri de l'urbanisation. Le village conservait et conserve encore une communauté traditionnellement tribale, dont beaucoup d'us et coutumes appartiennent à l'ère préislamique. Comme l'écrit Abodehman avec beaucoup de poésie : « Nous sommes, à ma connaissance, la seule tribu au monde qui descende du ciel. Nous vivons dans une région montagneuse, et le ciel fait partie des montagnes. Chez nous, la pluie ne tombe pas, elle monte » (Abodehman, *La Ceinture* 35)¹⁸.

Située sur la frontière avec le Yémen, la région d'Assir est célèbre pour la beauté de sa nature. Dans un pays dont la plupart des terres sont des déserts ou des régions arides, cette région comprend 2% des terres cultivables de l'Arabie Saoudite. Aussi n'est-il pas étonnant que la plupart de la population de cette région ait vécu de l'agriculture, jusqu'à la découverte du pétrole dans les années 1930.

C'est donc dans le petit village d'Alkhalaf et sa proche périphérie, qu'Abodehman a vécu une enfance tranquille et harmonieuse. Dans une communauté où tous se connaissent, les relations entre les individus étaient comparables à celles d'une grande famille :

Tous les garçons sont frères et toutes les mères sont nos mères. Lorsque je parlais à ma mère de la voisine, je disais « ma mère Sharifa », mais quand je parlais de la mienne à quelqu'un, je disais seulement « ma mère ». Il en allait de même pour le père et il en est toujours ainsi aujourd'hui. (Abodehman, *La Ceinture* 27)

¹⁸ Tous les exemples employés dans cette étude sont tirés de l'édition la collection « Folio ».

Non seulement y avait-il une unité entre les membres de la tribu, mais aussi avec les animaux, les champs, les montagnes, le vent et tous les éléments de la nature. Abodehman s'est épanoui dans une ambiance poétique et solitaire : la tribu disposait de son propre système de mœurs et de son propre rythme de vie. Pendant les premières années de son enfance, Abodehman n'était exposé qu'à la langue vernaculaire de la région du sud de l'Arabie Saoudite, c'était la langue de la poésie que lui récitait sa mère, des chants traditionnels de la tribu et la langue utilisée dans tous les aspects de la vie de campagne. La génération d'Abodehman fut la première à faire son chemin vers l'école publique. Avant l'ouverture de l'école, la seule éducation disponible était celle prodiguée par l'école coranique où le « Mutawa'a » (homme religieux) ne faisait qu'apprendre aux enfants à lire et à écrire les versets du Coran. Les enseignants de l'école publique étaient de plusieurs nationalités arabes, le jeune Abodehman commence ainsi à se rendre compte de l'existence d'une langue arabe différente de celle qu'il parle chez lui. L'arabe classique était la langue de l'enseignement et des livres que le jeune Abodehman contemplait avec émerveillement :

À l'école j'ai découvert ce que le village et la tribu avaient tenté d'effacer, *ma* réalité. Là, le langage était différent, plus riche, plus vaste que tous les champs. Là je touchais les mots, tous les mots, je les lisais, je les écrivais, je les imaginais.

L'école m'a donné une âme et un langage. Je me suis constitué un dictionnaire de tous les mots que je n'ai jamais entendus au village et de tous ceux qui n'avaient jusque-là un sens très limité. Les mots que nous apprenions étaient autant de voyages... (Abodehman, *La Ceinture* 42, 43)

C'est en accédant à sa nouvelle identité que le jeune Abodehman obtient une date de naissance. Jusqu'à son entrée à l'école, Abodehman vivait dans une période que l'on pourrait littéralement qualifier de pré-historique, dans laquelle une date de naissance n'avait aucune signification : « C'est une façon de dire que mon enfance et ma jeunesse appartiennent à une certaine préhistoire » (Abodehman, *La Ceinture* 12). Suite à l'établissement de l'état civil par le gouvernement d'Ibn Saoud, le jeune Ahmed obtient ainsi une date de naissance aux environs de 1949, soit vers sa sixième année scolaire. Ainsi, ce n'est pas par hasard que notre auteur a intitulé le chapitre consacré à ses premières années « L'Autre Monde ». En effet, en mettant les pieds dans sa nouvelle école, Abodehman sortait du territoire tribal où un autre système de valeurs s'imposait. Les normes morales de la tribu étaient très différentes de celles qui s'appliquaient dans la salle de classe. C'est donc à l'école et en arabe classique, qu'Abodehman est né une seconde fois.

Cette école qui nous coupait du village nous invitait au voyage, nous pour qui les habitants du village voisin étaient des étrangers ! Moins étrangers cependant que les mots que nous apprenions à l'école. Elle nous enseignait l'arabe classique, une langue étrange, pleine de mots dont aucun villageois n'avait jamais eu l'usage. (Abodehman, *La Ceinture* 69)

C'est vers la fin de l'école primaire qu'Abodehman commence à découvrir de nouveaux horizons en se rendant dans la ville d'Abha (en arabe : la plus belle), capitale de la province d'Assir. C'est à cet endroit que des familles d'Alkhalaf envoyaient leurs garçons pour continuer leur école secondaire (l'équivalent du collège). La vie dure que mène le groupe d'adolescents qui viennent de déménager dans une ville pleine d'inconnus les pousse à se rassembler et à garder

l'esprit de la tribu. Abodehman l'adolescent continua à obtenir les meilleures notes à l'école, ce qui lui ouvrit le chemin vers le Riyad.

Depuis le boom économique à la suite de la découverte du pétrole, la ville de Riyad et la région de l'Est sont devenues la Mecque des jeunes saoudiens désireux de connaître la vie urbaine. Dans les années 1960, le Riyad était une ville qui prospérait grâce au pétrole. La richesse économique affecta d'ailleurs la vie politique et intellectuelle, avec l'explosion des instituts d'éducation et la création des premières universités dans le pays. L'Université Roi Saoud fut la première de ces institutions dès les années 1950. Le jeune Abodehman arriva en 1967 dans la capitale cosmopolite qui regroupait des citoyens de toutes les régions saoudiennes ; son but était d'obtenir un diplôme de l'institut de formation des maitres, afin de retourner dans son village d'Alkhalaf et d'enseigner dans son ancienne école. Dans un discours qu'il a tenu lors d'une réunion en son honneur dans le salon littéraire d'Abdulaziz Khoja¹⁹, Abodehman décrit sa vie à Abha puis à Riyad dans les termes suivants :

J'ai commencé mes études dans mon village, Alkhalaf, puis à Abha, Abha qui était et qui reste encore la ville de l'amour et de la liberté, nous vivons ensemble, hommes et femmes (...) à Riyad, je vivais pour cinq ans dans lesquelles je n'ai vu aucune femme. J'avais une sœur à Riyad, et j'attendais impatientement chaque vendredi pour la voir, pour voir une femme²⁰. (Abodehman, *Discours Dans le Salon d'Abdulaziz Khoja*)

¹⁹ Poète saoudien, nommé ensuite ministre de la culture et des medias.

²⁰ Abodehman. «Discours dans le salon littéraire d'Abdulaziz Khoja »

"بدأت دراستي الابتدائية في قريتي آل خلف ثم إلى أبها، أبها التي كانت وما زالت مدينة الحب مدينة الحرية كنا نعيش معاً ونغني معاً نغني رجالاً ونساء نغني معاً كل ليلة في أبها سمرا . (..) وفي الرياض عشت خمس سنوات لم أر فيها امرأة كانت لي أخت في الرياض كنت أنتظر على عجل يوم الجمعة لكي أرى أختي، لكي أرى امرأة"

Durant la seconde moitié des années 1960, le Wahhabisme²¹ commençait à se propager notamment dans la région de Nadjd, et son influence commençait à s'affirmer dans la vie sociale. Quant à la vie intellectuelle, elle commençait à tomber sous le contrôle du mouvement religieux. Pourtant, le séjour d'Abodehman à Riyad représentait une période de transition dans sa trajectoire littéraire. À Riyad, il avait rencontré beaucoup d'intellectuels saoudiens, ce qui marqua le début de sa carrière comme poète. Concernant sa relation avec la ville de Riyad, Abodehman écrit dans sa rubrique hebdomadaire :

Je l'a connais il y a 35 ans... Ici, j'ai enterré mon adolescence et cinq années de ma jeunesse... J'y ai un nombre d'amis qui excède celui que j'ai dans le reste du monde... Pourtant, malgré cette relation, chaque fois que je la visite, je me rappelle de ce beau vers d'un poème du Portugais Alvaro de Campos : 'je serai toujours celui qui attendait qu'on lui ouvrît la porte auprès d'un mur sans porte'²². (Abodehman, *Les paroles de la nuit*)

Après trois ans d'enseignement à l'école primaire de son village, Abodehman quitte le village de nouveau, cette fois afin d'étudier la littérature arabe à l'Université du Roi Saoud. Dans un entretien avec Angeline Joyet et Éloïse Brezault, Abodehman raconte comment son professeur égyptien, qui avait fait ses études en langues sémitiques en France lui a « vraiment inculqué (le) désir de venir ici (en France) » (Joyet et Brezault). Après cinq ans de littérature arabe, Abodehman avait le choix de continuer ses études supérieures dans plusieurs pays

²¹ Idéologie islamiste radicale sur laquelle se base le régime politique de la famille d'Al Saoud.

²² Abodehman, Ahmed. « La langue de Riyad »

"أعرفها منذ خمسة وثلاثين عاما.. هنا دفنت مراهقتي وخمس سنوات من شبابي... ولي فيها من الأصدقاء مايفوق عدد أصدقائي في بقية هذا العالم.. وبالرغم من هذه العلاقة فإنني في كل مرة أزورها أردد هذا المقطع الجميل للشاعر البرتغالي ألفارو دي كامبوس: "سأكون ذلك الذي ينتظر.. أمام جدار بلا باب.. أن يفتحوا له الباب" "

dont les États Unis, l'Allemagne, la Grande Bretagne, la France ou l'Extrême Orient. Selon lui, c'est la poésie qui guida son choix : « J'avais lu en arabe quelques poètes, comme Jacques Prévert, Paul Eluard que j'avais adorés. On peut même dire que c'est Paul Eluard qui m'a invité ! Être l'invité d'un poète c'est aussi ce qui fait que je me sens ici chez moi » (Joyet et Brezault).

Bien qu'il ne publie que cinq poèmes dans un journal local, Abodehman quitta l'Arabie Saoudite ayant déjà une solide réputation littéraire. Comme c'était sa mère et son village qui lui avaient transmis le goût de la poésie, la langue de ses poèmes était principalement l'arabe dialectal saoudien et non l'arabe classique enseigné dans les écoles et les universités. Même si la poésie en arabe dialectal jouit d'une grande popularité dans les pays arabes et surtout dans les milieux bédouins, elle fût vigoureusement combattue par les poètes et les milieux intellectuels qui prônaient l'arabe classique. Néanmoins, le grand poète d'arabe classique Mohamed Alali déclara à propos d'Abodehman : « Ce poète est si doué qu'il semble assimiler toute la poésie arabe moderne » (Alazaz). Bien qu'il semble qu'Abodehman ait laissé la poésie derrière lui en quittant l'Arabie Saoudite, il se définit toujours comme un poète, et non comme un prosateur, même après la publication de *La Ceinture*.

En août 1979, Abodehman arriva à Besançon en France. Âgé de trente ans, il ne parlait aucun mot de français : « même demander un taxi était compliqué » (Joyet et Brezault), se souvient-il. Deux ans après, Abodehman commençait à maîtriser la langue de Molière, et à se sentir de moins en moins étranger. D'ailleurs, un an après son départ de l'Arabie Saoudite, la révolution de

« Juhaiman » et la violence de la Mosquée sainte à la Mecque déclenchaient une vague d'extrémisme religieux partout dans le pays. Lors de cette période, l'un des amis d'Abodehman, Saleh Alazaz, republia l'un de ses poèmes d'amour. Dans le discours qu'il donna dans le salon d'Abdulaziz Khoja, Abodehman raconte comment les interprétations données par les extrémistes de ce poème empêchèrent son retour en Arabie pendant trois années (Abodehman, *Discours dans le Salon d'Abdulaziz Khoja*).

Lors de cette période, Abodehman s'installa à Paris. Sa carrière comme journaliste démarra en 1982, lorsqu'il devint le correspondant d'« Alriyad », un journal local de premier rang, dont le siège est la ville de Riyad. Peu de temps après, il fut nommé le chef du bureau parisien d'Alriyad. Ayant acquis une maîtrise suffisante de la langue, il put reprendre ses études supérieures à la Sorbonne. Commentant sur sa vie en France, il rapporte dans un entretien avec le journal saoudien *Alwatan* :

Je n'ai jamais senti que j'étais un étranger même à Paris (...)
lorsque je vivais à Paris, j'avais l'impression de vivre dans
mon propre pays et au milieu de mon village, car la plupart de
mes lectures et de mes recherches me permettaient de mieux
connaître l'histoire de mon pays²³. (Abodehman, *Alwatan*)

23

"الغربة لم أعشها أبدا حتى في باريس (...). عندما عشت في باريس شعرت كأنني أعيش داخل وطني ووسط قريتي. فكانت جل قراءاتي وأبحاثي منصبة على التعرف على تاريخ بلدي أكثر"

Comme nous le verrons, la sensation qu'Abodehman a de vivre dans son village lorsqu'il est en France s'accompagne d'une assimilation entre le français et l'arabe dialectal. Bien qu'Abodehman ait choisi de vivre en France dès 1979 (il se marie avec une française, et sa fille est française) il reste toujours attaché à son pays d'origine malgré son rapport tendu avec l'autorité religieuse. Il demeure toujours en bons termes avec le pouvoir en place malgré la censure dont ses textes font l'objet. En dépit de l'interdiction de son livre *La Ceinture* pendant à peu près quatre ans, Abodehman resta toujours le chef du bureau parisien d'*Alriyad*, un journal porte-parole du discours officiel. Il y écrivit une rubrique hebdomadaire en arabe pendant huit ans, entre le début de 2002 et le milieu de 2010 ; ses articles étaient souvent politiques, mais évitaient prudemment les discussions sur ce qui se passait en Arabie Saoudite. Il tenait fréquemment à critiquer le statu quo dans la société saoudienne, mais tout en se méfiant d'éveiller l'hostilité des autorités politiques et religieuses.

Alors même qu'Abodehman a toujours préféré être désigné comme poète plutôt que comme auteur ou journaliste, il a constamment refusé l'appellation «écrivain en exil ». Il a toujours insisté sur son identité comme poète saoudien vivant en France. Lors d'une conférence intitulée « Un livre en exil » tenue à l'institut Goethe à Lyon, il a dénoncé son statut « d'exilé » (Abodehman, *Le refus de l'exil*). Même quand un écrivain célèbre comme Guy Sorman le décrit, dans son livre *Les Enfants de Rifaa*, comme « écrivain saoudien, démocrate, en exil à Paris » (345), Abodehman exprime son refus de cette catégorisation dans sa rubrique à *Alriyad* , dans un article intitulé par *Le Refus de L'exil* : « Malgré que

même la couverture de mon livre *La Ceinture* montre clairement que je suis saoudien (...) rien que pour avoir écrit en français, l'exil est un titre qui me pourchasse toujours, et que je tiens constamment à pourchasser²⁴ ». Malgré son choix de vivre en France, d'adopter le mode de vie français, et d'écrire son premier roman en français, Abodehman a toujours insisté sur son identité saoudienne, surtout son identité officielle et son statut de bon saoudien (sa relation avec le pouvoir et l'idéologie), cela se montre très claire quand il adresse son lectorat arabe et saoudien, qu'il soit dans sa rubrique hebdomadaire, ou dans l'auto-translation de son roman *La Ceinture*.

Au milieu des neuf millions d'habitants parcourant les rues occupées de Paris, Abodehman a gardé son village en lui pendant plus de trente ans. Même dans l'une des plus grandes capitales de la civilisation mondiale et de la culture métropolitaine, Abodehman reste convaincu que son petit village dans les montagnes peut enseigner quelque chose à la culture occidentale et au monde. De même, il est convaincu que le personnage de villageois simple et analphabète qu'est « Hizam » peut inspirer un retour aux origines et à la simplicité de la vie « pré-historique » qu'il vivait à Alkhalaf :

Mon âme est née en Arabie, et dans le village. À Paris, j'ai découvert mon esprit, j'ai même redécouvert l'Arabie Saoudite et le village, car Paris permet à l'être d'évoluer comme individu, alors qu'en Arabie, je n'étais qu'une cellule dans un corps immense. Je suis arrivé à trouver un équilibre

24

"وبالرغم من أن أي غلاف «الحزام» يثبت أنني سعودي (...) إلا أن النفي ظل يطاردني وأطاردته لأنني كتبت بالفرنسية فقط"

entre les deux cultures, malgré toutes les influences profondes de ma vie en Arabie²⁵. (Alazaz)

Au début du projet de l'écriture de *La Ceinture*, Abodehman ne s'intéressait qu'à présenter son histoire, son enfance et les éléments qui constituaient sa mémoire à sa femme et à sa fille qui ne parlaient pas l'arabe. Afin de mener à bien son projet, il lui fallait leur raconter l'histoire de son village en français. C'est à ce moment qu'il commença à sentir la nécessité de se documenter sur sa culture pour l'immortaliser, pour transformer la qualité orale et évanescence de la culture arabe bédouine en une culture concrète et documentée, c'était d'ailleurs une tendance générale dans les milieux culturels en Arabie saoudite, une tendance que nous discutons dans le chapitre suivant. Expliquant la simplicité du début de *La Ceinture*, Abodehman précise : « Je voulais raconter le village à ma femme et à ma fille : c'était un texte pour la maison, quelque chose d'oral » (Joyet et Brezault). Pourtant, l'idée du texte oral a évolué, et pendant six mois, Abodehman a écrit une dizaine de pages qu'il racontait à sa fille chaque jour en la ramenant de l'école ; puis, ils attendaient le retour de sa femme pour lui raconter de nouveau les mémoires du village. C'est ainsi qu'est né *La Ceinture*.

La langue de *La Ceinture*, que ce soit dans sa version arabe ou sa version française, est une langue unique et hybride, à cause de la contribution des deux langues de l'auteur, ou plutôt de ses deux langues et demie (l'arabe, l'arabe dialectal, et le français). Afin de pouvoir montrer la manière dont chacune des

25

"في القرية وفي المملكة تشكلت روعي , وفي باريس اكتشفت عقلي, واكتشفت القرية والمملكة, لأن باريس تتيح للإنسان أن ينمو ك فرد, في حين لم أكن في المملكة إلا خلية في جسد هائل. وقد استطعت أن أوافق بين الثقافتين إلى الحد الذي أبدو فيه متوازنا على الرغم من كل الآثار التي خلقتها هذه المرحلة في أعماقي"

langues a laissé son empreinte dans chacune des versions de *La Ceinture*, il faut d'abord repérer quelle relation notre auteur entretient avec chacune de ses langues. Pour Abodehman, qui se définit comme poète avant d'être écrivain, l'arabe dialectal est la langue de la poésie, c'est la langue de sa mère et de la mémoire du village ; or, cette langue a un caractère flou et abstrait, n'existant qu'à l'état oral.

Le dialecte oral a subi une acculturation qui s'est produite à l'école. Malgré la fascination de l'auteur pour l'arabe classique, la langue de l'école: « (...) nous coupait du village » (69). L'arabe classique portait avec lui de nouvelles valeurs, de nouvelles traditions : « grâce à l'école, les parents avaient déjà renoncé à une grande partie de leur traditions »(103). Mais surtout, l'école apportait au village une langue politisée : c'était la langue d'une idéologie rigide qui cherchait à s'imposer sur l'ancien mode de vie et à bouleverser les traditions. Lorsqu'il raconte l'événement de sa circoncision, Abodehman fait le commentaire suivant : « (...) Seul mon arc-en-ciel apporta sa lumière dans cette austérité que l'école avait imposée au village » (105).

Quant à la langue française, contrairement aux cas des écrivains francophones ayant subi la colonisation, elle ne lui a jamais été imposée de force. Au contraire, le français était une langue de libération plutôt que de répression :

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 du peuple,

ce n'est pas la langue d'une tribu, mais la langue d'un individu (...) Ecrire mon village n'aurait pas été possible si je ne m'étais pas découvert comme individu²⁶. (Djehad Kadhem)

Ainsi, la langue française est devenue le moyen qu'Abodehman a choisi pour raconter son village et sa culture orale « (...) La langue française était plus proche, peut-être dans ce moment de ma vie, de la langue arabe, qui me semble plutôt une langue officielle, une langue avec un air de sainteté qui empêche l'écriture d'un 'texte libre'²⁷ » (Djehad Kadhem).

Dans les sections suivantes, nous montrerons comment le rapport qu'Ahmed Abodehman entretient avec ses trois langues va modeler sa surconscience linguistique, mais aussi sa pratique de l'auto-traduction.

2.2 La surconscience linguistique de l'auto-traducteur

« Le style du roman, c'est un assemblage de styles, le langage du roman, c'est un système de 'langues'. ».

Bakhtine

« Bilingualism or polyglotism is a subtext in all of Nabokov's English language novels. »

²⁶ " عبر اللغة الفرنسية اكتشفت بلادي واكتشفت نفسي, إنها لغة ليست مقيّدة ولا مقيّدة, 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" ²⁷ " (...) كانت اللغة الفرنسية أقرب ربما إلى هذه اللحظة من حياتي, أقرب من اللغة العربية التي تبدو لي لغة رسمية, لغة فيها أحيانا من القدسية ما يحول دون كتابة "نص حر"

Écrire dans une langue ce qu'on pense dans une autre est une sorte de dédoublement de personnalité, de mentalité et de culture. Cette dissociation entre la langue de pensée et la langue d'écriture crée un genre littéraire qui a pu recevoir plusieurs appellations : littérature francophone, littérature migrante, littérature postcoloniale, littérature de l'exil ou encore littérature « émergente ». Dorénavant, la pluralité du monde ne nous permet pas l'assurance du monolinguisme, car même quand un auteur est monolingue, la conscience de l'existence d'autres langues et d'autres cultures autour de lui l'oblige à modifier inconsciemment sa manière d'écrire, et à adopter un style d'écriture plus sensible à la variation des cultures. C'est ce qu'Edouard Glissant appelle, pour sa part, « l'imaginaire des langues » (91). C'est cette idée de variation linguistique, en particulier au sein de l'espace francophone qui est au fondement du concept de « surconscience linguistique » créé par Lise Gauvin.

Dans le dictionnaire *Larousse*, « la surconscience » est définie comme étant une conscience très vive de quelque chose. Si l'imaginaire des langues influence plus ou moins consciemment l'auteur – qu'il soit monolingue ou bilingue –, la surconscience linguistique est une sensibilité excessive au clivage entre deux langues/cultures/identités chez l'écrivain bilingue. Définir la manière dont se manifeste la surconscience linguistique est une tâche difficile, car elle se manifeste différemment dans l'écriture de chaque écrivain. Cependant, Lise Gauvin s'y essaye, à plusieurs reprises dans son livre *Langagement : L'Ecrivain*

et La Langue Au Québec en tentant, de formuler une structure générale de la surconscience linguistique :

Les questions de représentations langagières prennent une importance particulière (dans les littératures francophones). Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la surconscience linguistique de l'écrivain. » (Gauvin, *Langagement* 8)

Dans *Les Langues du Roman*, Lise Gauvin déclare que « Le plurilinguisme textuel doit être considéré comme un pur choix stratégique, plus ou moins ludique selon les cas, pour lequel le premier critère d'analyse reste la dynamique globale de l'œuvre ou l'orientation esthétique/ idéologique choisie. » (Gauvin, *Les Langues du Roman* 12). Et puisque ce plurilinguisme textuel est un choix stratégique de l'auteur, il devient ce que Lise Gauvin désigne par « acte de langage », c'est-à-dire une manifestation du rapport entre l'auteur et son (ses) langue(s). L'écriture de l'auteur devient ainsi « une construction à l'intérieur de la langue commune » (Gauvin, *Les Langues du Roman* 54), car une langue se cache derrière la carapace de la langue. Les marques de cette construction cachée diffèrent d'une écriture littéraire à une autre, selon le rapport que l'auteur entretient avec chacune des langues ; ce rapport commande les stratégies, conscientes ou inconscientes, qu'il adopte pour se manifester derrière la langue. Ces stratégies appellent à leur tour une réflexion sur la manière unique dont s'articule le rapport langue/littérature dans chaque écriture particulière.

Gauvin identifie plusieurs marqueurs de la surconscience linguistique dans son analyse des œuvres littéraires, dont le plus important est « l'accent ». Si Derrida fait remarquer dans *Le monolinguisme de l'autre* qu'« on n'entrait pas dans la littérature française qu'en perdant son accent » (77), Lise Gauvin célèbre, quant à elle, la diversité des accents dans la littérature francophone dans son ouvrage *Les Langues du Roman* : « l'accent dit beaucoup plus que l'accentuation et reste un facteur d'étrangeté à soi. Au fond (...) tout ce qui nous fait peur et nous angoisse, tout ce qui nous fait jouir ou trembler, vient du ton » (Gauvin, *Les Langues du Roman* 35). De même, d'après Lise Gauvin, les notes de bas de page sont une autre marque de la surconscience linguistique, car elles comportent la plupart du temps des explications linguistiques ou culturelles que l'auteur fournit à son public. Les notes de bas de page sont, pour Lise Gauvin, un signe de « surconscience qui est chez lui (l'auteur) synonyme d'inconfort mais aussi de création et l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages » (Gauvin, *Ecrire Pour Qui ?* 19).

La notion de surconscience linguistique nous sera utile pour mieux comprendre la position d'Abodehman par rapport au français et à l'arabe dans ses deux versions, classique et dialectal, mais aussi la manière dont chacune des langues influence l'autre dans le texte original et l'auto-traduction. Dans ce chapitre, nous identifierons les différentes marques de la surconscience linguistique dans *La Ceinture*. Nous comparerons ces marques avec celles présentes dans l'auto-traduction arabe dans le chapitre suivant.

La première marque de la surconscience linguistique dans *La Ceinture* est l'accent dans l'écriture à travers les effets d'oralité. L'intention d'Abodehman était de préserver sa culture orale et d'assurer sa survie en la mettant par écrit. Lors d'une émission radiophonique saoudienne, l'auteur exprime clairement son désir de conserver sa culture villageoise par l'écriture: « (...) Je suis pour la modernité, mais pour qu'on garde tout ce qui est noble. Donc, toutes les civilisations du monde » (Abodehman, *Emission radiophonique*). Afin de saisir la langue orale à travers l'écriture, il fallait qu'Abodehman transcrive oralement son texte : « (...) quant à la langue française, elle n'est qu'un outil de cet ancien chant que j'ai appris dans mon enfance et dans le dialecte arabe villageois. Celui qui peut chanter dans sa langue ne trouve aucune difficulté à chanter dans une autre²⁸ » (Alazaz). Abodehman a donc utilisé la langue française comme un analogue de l'arabe dialectal, et cela se manifeste dans l'oralité du texte français. Nous consacrons une section à la fin de ce chapitre à la question de l'oralité dans *La Ceinture* et à sa traduction.

La deuxième caractéristique de la surconscience linguistique est l'usage de mots arabes translittérés dans le texte français, comme : « *thob*²⁹ » (23), « *todraa*³⁰ » (29), « *raadane*³¹ » (32), « *tarafs*³² » (57), « *sabb addajani*³³ » (161) et beaucoup d'autres... Sans surprise, la plupart de ces mots appartient à

²⁸ " أما اللغة الفرنسية فليست إلا أداة لذلك النشيد القديم الذي تعلمته في طفولتي بلغة القرية, باللغة العربية, والذي يجيد الغناء بلغته لا يجد صعوبة في الغناء بلغة أخرى "

²⁹ Vêtements traditionnels portés par les hommes dans les communautés bédouines.

³⁰ "[...] la tradition veut qu'une fois circoncis, chaque garçon ait le droit de faire l'amour "à la villageoise" (Abodehman, *La Ceinture* 29)

³¹ Le pseudonyme du père de l'auteur, qui veut dire celui qui provoque le tonnerre et les orages.

³² Partie de la population des communautés bédouines ayant un niveau social plus bas, car nul ne connaît leurs origines.

³³ Technique spéciale pour la fabrication des couteaux.

l'arabe dialectal du sud de l'Arabie Saoudite, et non à l'arabe classique ; ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle notre auteur associe le français avec l'arabe dialectal. Ces mots sont présentés la plupart de temps en italique, et Abodehman glisse parfois des explications dans le corps du texte comme dans : « on l'appelait *raadane*, celui qui crée ou provoque les orages » (32) ; mais ce n'est pas toujours le cas : « (...) alors qu'il avait perdu la moitié de son vieux *thob* usé par les ans » (23). Les explications glissées dans le corps du texte et non pas dans des notes de bas de page créent un effet d'oralité qui prend la forme de digressions. Dans l'auto-traduction arabe, ces mots en arabe dialectal servent à introduire la culture sud saoudienne et, en s'ajoutant à l'aspect d'oralité, ils servent à créer une ambiance d'étrangeté pour le lecteur arabophone des pays et des régions autres que la région sud-saoudienne d'Assir.

La surconscience linguistique se manifeste également dans *La Ceinture* par la traduction littérale des prières orales dialectales : « 'O mon Dieu ! Recouvre à jamais mes secrets et les secrets de ma famille !' » (15) ; des proverbes villageois : « 'l'oncle maternel est au fond du vagin' » (26), « (...) Si le garçon devient un homme, dit le proverbe, c'est parce que son oncle maternel l'est déjà. » » (41) ; et des chants oraux :

O mon corbeau

O mon corbeau noir

O mon fruit que j'ai enterré (...) » (126-127)

O tueur du fils du sharif

O tueur de notre âme

O tueur de notre rêve (...) » (129)

Même si ces prières, ces proverbes et ces chants ne sont pas toujours compréhensibles dans le contexte de la culture française, Abodehman a choisi de les traduire littéralement sans recourir à des équivalents, ou de les distinguer typographiquement en les mettant entre guillemets ou en italique. Tous ces éléments appartiennent sans doute à la culture orale villageoise, ce qui démontre encore plus la surconscience de l'arabe dialectal chez le romancier.

Nous avons vu ainsi comment notre auteur représente intentionnellement sa langue maternelle, dialectale et orale au sein du texte français afin d'y présenter sa culture d'origine. Nous comparons cette tendance, dans le prochain chapitre, avec la surconscience d'Abodehman dans *Alhizam*, la version arabe de son roman. Mais avant, nous allons procéder à une analyse narratologique de *La Ceinture* afin de comprendre comment le récit fonctionne dans ses particularités narratives et stylistiques. Les résultats de cette analyse seront ensuite utilisés pour mettre en évidence les variations entre la version française et l'auto-translation arabe.

2.3 Les trois niveaux de discours, analyse narratologique :

« Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. » (Genette 227)

L'avantage de la narratologie de Gérard Genette c'est qu'elle permet de couvrir de façon systématique un vaste éventail de phénomènes littéraires dont certains se trouvent affectés dans l'opération d'auto-traduction. Gérard Genette divise sa poétique en cinq catégories analytiques : L'ordre, la durée, la fréquence, le mode, et la voix. Les catégories de « l'ordre », de « la durée » et de « la fréquence » mettent en lumière les aspects temporels dans la narration. En ce qui concerne « le mode », il concerne la manière de représenter l'histoire dans la narration. Cette représentation touche des aspects comme le point de vue de(s) narrateur(s), ou la distance entre le narrateur et l'histoire. La catégorie de la « voix » porte sur le message que l'auteur fait passer derrière sa narration. Chacune de ces cinq catégories contient un nombre de sous-catégories. Nous allons sélectionner dans notre analyse les catégories qui nous seront pertinentes pour caractériser les aspects du texte de départ qui seront affectés par l'auto-traduction. Ces aspects seront examinés dans le troisième et dernier chapitre.

Dans un style épuré éloigné de celui des romans modernes, Abodehman s'exprime au moyen d'une langue apparemment simple mais profonde. En onze chapitres qui peuvent se lire séparément plutôt que successivement, Abodehman introduit un récit sans succession linéaire des événements ; chaque chapitre présente un thème unique et dépeint la vie de l'auteur à un moment de l'histoire du village. La narration passe du réel à la fiction et retourne au réel plusieurs fois sans lien explicite entre les deux.

Malgré le fait qu'il raconte une partie de la vie de l'auteur, ce roman diffère d'un mémoire à cause de son aspect fictionnel et mythologique. *La Ceinture* est un roman autobiographique qui se déroule sur trois niveaux : un niveau singulier où l'auteur-narrateur raconte son enfance, un niveau collectif où se trouve narrée l'histoire du village et son entrée dans la modernité, et un niveau mythologique qui est celui des traditions et de la relation entre Abodehman et sa mère.

a) Le niveau individuel :

Dans ce niveau, l'auteur raconte son enfance et une partie de son adolescence. Le récit se déroule surtout dans la période pré-historique de la vie d'Abodehman, ce qui explique l'anachronie (c'est-à-dire la distorsion de l'ordre temporel) dans la narration des événements de la version française, mais aussi dans la version arabe ; car le récit y raconte une période dans laquelle l'ordre temporel avait peu de signification. Abodehman n'inclut dans son récit que son enfance à Alkhalaf, puis à Abha, et sa vie actuelle en France. Il choisit alors de ne pas parler de la période de sa vie passée à Riyad (qu'on peut appeler la période de l'idéologie collective) dans les deux versions de son texte ; cette période est donc l'objet d'une ellipse. Le choix des périodes temporelles incluses et omises dans le récit ont une signification importante qui indique l'association entre la période parisienne et la période villageoise, ainsi que l'exclusion de la période idéologique de la jeunesse à Riyad.

Dans le niveau individuel, le narrateur fait le choix de la focalisation (c'est-à-dire le point de vue du narrateur) zéro, ce qui veut dire que l'auteur-narrateur se présente comme un narrateur omniscient : « Je suis Ahmed bin Saad ben Mohammed(...) » (11), « Mais je suis là, parmi vous, à Paris » (12). L'usage de la focalisation zéro manifeste, à notre avis, l'individualité du narrateur. En effet, cette focalisation change dans la version arabe, comme nous allons voir dans le chapitre suivant. Le niveau individuel est le niveau dominant dans la narration dans la version française, cela apparaît clairement lorsque nous le comparons avec l'auto-traduction arabe.

b) Le niveau collectif :

S'agissant du deuxième niveau de la narration, Abodehman raconte la transformation d'un village, d'un univers solitaire et fermé sur lui-même, dans lequel même « les habitants du village voisin étaient des étrangers » (69), en un petit village conscient de ses limites et de son appartenance à un monde beaucoup plus grand. Le roman raconte ainsi l'histoire d'une communauté simple et primitive qui se trouve face à la complexité de la vie moderne et politisée : dont l'état civil, l'infirmerie, l'école, la capitale, l'« imam » imposé par le gouvernement. Tous ces changements marquent l'arrivée de la modernité.

L'histoire d'Alkhalaf est aussi celle d'un pays tout entier qui trouva une richesse soudaine et brusque, lui donnant accès à une modernisation capitaliste sauvage face à laquelle il resta mal préparé et méfiant. C'est la chronique d'un pays dans lequel l'extrémisme religieux est apparu comme moyen de résistance à la richesse fulgurante. Cet extrémisme chercha à s'imposer en bouleversant la spontanéité de

la vie des communautés de bédouins et de leurs habitudes en instaurant une ségrégation entre les sexes en vue d'éradiquer les traditions anciennes :

L'Arabie Saoudite a été prise en otage par les religieux, c'est un très beau pays. Les plus grandes histoires d'amour de la littérature arabe sont nées en Arabie, la poésie aussi. Mais aujourd'hui, c'est le pétrole et le Wahhabisme. Hélas...

(Joyet et Brezault)

Apparemment apolitique, Abodehman fait glisser sous la langue poétique, le récit collectif d'un pays à travers les yeux d'un enfant du village qui expérimente sans toujours les comprendre la naissance d'un état centralisé, l'extrémisme religieux, mais aussi la disparition d'un mode de vie traditionnel. Cet enfant est également témoin de l'imposition de l'idéologie wahhabite au moyen de l'école, des institutions politiques et de la langue sur la communauté tribale pure et fermée. En comparaison avec le niveau individuel, le niveau collectif est beaucoup plus limité dans la version française que dans la version arabe.

Abodehman se distancie du niveau collectif dans la narration de *La Ceinture* en utilisant de multiples stratégies, à commencer par l'emploi de la focalisation zéro (la voix narrative de l'auteur est identique à celle du narrateur omniscient qui en sait donc plus que les personnages) alors que dans la version arabe l'auteur emploie la focalisation interne afin de s'inscrire au sein du collectif (Le narrateur est identique avec le personnage principal). La deuxième stratégie adoptée par l'auteur pour s'éloigner du collectif dans la version française consiste à se mettre à distance du collectif en utilisant des guillemets comme dans l'exemple suivant

: « ‘ On’ nous a interdit le port de couteau, ‘ on’ nous a contraints à couper nous ongles » (42).

c) Le niveau mythologique :

Sur le troisième niveau, la narration se déroule sur un monde mythologique qui raconte les légendes du village. Abodehman est convaincu de la prophétie du grand poète français Patrice de la Tour du Pin, selon laquelle les peuples sans légendes sont destinés à mourir de froid, au point de la répéter en plusieurs occasions dans ses articles et ses entretiens. Il est également convaincu que l’oralité de sa culture risque de causer la perte de ces légendes. Ainsi, recourir à la mythologie traditionnelle fait non seulement partie du style poétique de l’auteur, mais a également pour but de sauver les légendes du village :

Ma mère m’a racontée qu’a ses origines notre village était une chanson, qu’il était unique comme le soleil et la lune. Les mots auxquelles les gens donnent une dimension poétique s’envolent tels des papillons ; certains, plus colorés et plus beaux, le font avec plus de légèreté. Et comme notre village est sûrement le plus proche du ciel, ces mots poétiques y trouvent le meilleur endroit pour se montrer et illuminer la terre. (57)

Le niveau mythologique se présente toujours comme une pause narrative qui fait sortir le lecteur du réalisme des deux niveaux collectif et individuel. Nous ne constatons pas un grand clivage en ce qui concerne le niveau mythologique entre les versions française et arabe. Cela dit, la fonction narrative de ce niveau diffère légèrement dans certains cas de la version arabe. En effet, nous notons que

l'auteur adopte une fonction didactique qui se manifeste par l'utilisation d'un style neutre dans la présentation de la mythologie : « J'avais en tête cette histoire : un jour était arrivée au village(...) » (20), « La légende disait aussi que dieu(...) » (61). D'ailleurs, et dans le texte arabe, l'auteur modifie la fonction narrative dans les mêmes lieux pour adopter une approche plus communicative avec le lectorat arabe, donnant plus d'importance au collectif.

La multiplicité des niveaux de la narration dans ce récit (le niveau biographique, intime et personnel ; le niveau historique, critique et idéologique ; et enfin le niveau magique et imaginaire) crée la profondeur de ce roman malgré sa simplicité et sa fluidité. La profondeur de *La Ceinture* se manifeste dans les thèmes, les points de vue, la voix narrative et la régie temporelle exercée par l'auteur. D'ailleurs, l'un des éléments qui donnent à *La Ceinture* cet aspect de légèreté et de simplicité, est l'oralité textuelle. Elle permet de rendre le texte plus accessible et plus proche du lecteur. Dans la section suivante, nous allons examiner les marques d'oralité dans notre texte de départ, puis dans notre analyse de l'auto-traduction dans le troisième chapitre, de voir comment l'auteur a conservé ces aspects de son texte.

2.4 L'oraliture de *La Ceinture*:

« Je crois que je suis condamné à écrire oralement parce que j'appartiens à une culture orale. L'écriture n'a jamais fait partie de ma vie » (Joyet et Brezault).

L'oraliture, ou l'oralité dans la littérature écrite est un terme apparu dans la littérature de la Caraïbe, culture orale par excellence. Forcée par Ernst Mirville, la notion d'oraliture étudie les effets de l'oralité sur la littérature écrite.

L'influence de la culture orale sur le texte littéraire écrit engendre une œuvre hybride, que ce soit au niveau de la forme (structure générale, mode de narration, ordre ou vitesse de narration, etc.), ou bien au niveau du contenu (le registre de la langue, le choix des mots, la diglossie, les proverbes, les chants, la poésie orale, la fréquence des dialogues, etc.).

Selon Maximilien Laroche, l'oraliture ne crée pas seulement un texte hybride, mais également une audience hybride que l'auteur entraîne à lire le texte, mais aussi à entendre la voix derrière le texte : « (...) si l'on tient que combinant oralité et littérature, le créateur ne s'adresse ni aux illettrés oralitaires ni aux lecteurs littéraires mais à un croisement des deux dont il est lui-même la première figure, le texte, en se fabriquant, produit son lecteur » (31).

Même s'il a été développé dans le contexte des littératures d'Afrique et des Caraïbes, le concept d'oraliture s'avère particulièrement pertinent pour analyser le style particulier d'Abodehman à cause de son appartenance à une culture arabe-bédouine orale, et sa place comme poète dans cette culture. Il faut savoir que la poésie est à la base de tous les genres littéraires dans la culture arabe, et l'un des genres littéraires les plus oraux, surtout dans la culture bédouine de l'Arabie Saoudite.

L'écriture de *La Ceinture* marque le commencement d'une nouvelle époque pour Abodehman, une époque qui l'oblige à se soumettre aux contraintes de la civilisation occidentale. L'auteur raconte dans les deux versions de son œuvre, l'histoire de cette soumission : « À Paris, les premiers temps, je disais bonjour à tout le monde, même dans le métro, et lorsque j'ai vu que personne ne répondait, j'ai continué à le dire mais à voix si basse qu'on ne pouvait plus m'entendre » (Abodehman, *La Ceinture* 12). Dans une partie qu'il ajoute uniquement à la version arabe d'*Alhizam*, il continue : « J'ai écrit *La Ceinture* pour dire bonjour dans une voix qu'ils peuvent entendre ; puisque j'ai appris, après de nombreuses années, que les peuples de la lecture *n'entendent que la voix écrite*. Ils ont finalement entendu mon salut, et ils ont répondu par une meilleure salutation³⁴ » (*Alhizam* 11, nous soulignons). L'histoire que raconte Abodehman symbolise la lutte de l'oralité contre l'écriture chez un individu qui appartient à une culture orale, mais qui vit dans une culture scripturale. Il se confie même au lecteur arabe en lui racontant les peines causées par ces différences culturelles et comment il est arrivé à s'en affranchir.

« Écrire oralement » était le moyen par lequel notre auteur est arrivé à se faire entendre, et à manifester son souffle oral et poétique. Le vocabulaire simple et léger de *La Ceinture* ressemble à celui des histoires que l'on peut entendre dans la bouche des conteurs dans les cafés traditionnels du monde arabe, ou bien que l'on retrouve dans des écrits classiques comme *Les Mille et une nuits*. *La Ceinture* est un œuvre que l'on peut désigner par le terme de « conte-roman » forgé par

³⁴ "كتبت الحزام لألقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعه. إذ عرفت بعد سنوات عديدة أن الشعوب القارئة لا تسمع إلا الصوت المكتوب, سمعوا سلامي وردوا التحية بأحسن منها "

Maximilien Laroche pour caractériser les romans caribéens qui manifestent un souffle oral.

« Le conte créole, par sa formule d'introduction, se donne une fonction de diversion puisque le narrateur ne parle qu'à la demande du public, et en tout cas ne fait qu'obéir au désir que ce dernier exprime d'entendre des histoires » (Laroche 48). Cette conscience de la présence du public et du fait de parler à leur demande, se manifeste clairement dans *La Ceinture*. Ce roman est née de l'envie d'Abodehman de raconter oralement l'histoire de son village à sa femme et à sa fille ; une envie qui a laissé sa marque sur l'écriture de ce roman : « je voulais raconter le village à ma femme et à ma fille : c'était un texte pour la maison, quelque chose d'oral » (Joyet et Brezault). Maximilien Laroche nomme « super narrateur » la voix narrative qui peut s'éclipser derrière les personnages pour créer une scène théâtrale où les personnages jouent le rôle principal, ou bien se manifester explicitement comme l'auteur-narrateur. Ses fonctions narratives sont celles du témoignage, de l'idéologie et de la communication (Laroche 48-49).

Le roman *La Ceinture* appartient au conte-roman en raison des trois caractéristiques suivantes : un vocabulaire simple, une conscience de la présence du public lorsque l'auteur l'interpelle directement (« Mais je suis là, parmi vous, à Paris, à l'aube de l'an 2000 ! » (12)), et finalement une narration spontanée qui présente les histoires à la demande du public et passe du réel au fictif d'une façon naturelle. Comme nous allons le montrer, le roman possède plusieurs marques d'oraliture.

L'atemporalité de la narration et le passage du présent de l'auteur, à son histoire personnelle, à l'histoire du pays tout entier, puis à la mythologie, constitue une marque d'oralité dans *La Ceinture*, car elle démontre un air de relâchement et de spontanéité dans le récit. En effet, les événements de l'histoire semblent s'inscrire dans le récit au moment de leur présence dans l'esprit de l'auteur plutôt que selon une trame temporelle décidée à l'avance.

De même, la voix narrative dans certaines de ces fonctions manifeste des aspects d'oralité. Le fait d'interpeler directement le lecteur manifeste non seulement une fonction de communication, mais également une fonction de témoignage particulièrement forte en ce qui concerne le niveau de discours individuel. En montrant explicitement sa présence lorsqu'il raconte ses mémoires personnelles, l'auteur atteste de leur exactitude et renforce leur réalisme. Ce faisant, il témoigne clairement de son pouvoir sur le texte, ce qui est l'un des traits principaux du conte-roman.

Au niveau de contenu, l'oralité dans *La Ceinture* se manifeste aussi dans l'utilisation des contes mythologiques qui se transmettaient oralement d'une génération à une autre. D'un point de vue intertextuel, le roman compte de nombreux chants, proverbes, prières de nature orale, comme cette prière: « ' O mon Dieu ! Recouvre à jamais mes secrets et les secrets de ma famille !' » (15), ce proverbe : « 'l'oncle maternel est au fond du vagin' » (26), et ce chant oral :

« *O mon corbeau*

O mon corbeau noir

O mon fruit que j'ai enterré (...) »

Enfin, il est important de rappeler qu'Abodehman considérait qu'il écrivait en arabe à travers le français : « Quand j'écris en français (...) Je continue à écrire en arabe : c'est la même musique qui traverse les deux langues » (Ayad Christophe). Mais de quel arabe s'agit-il vraiment? Nous pensons qu'il s'agit en fait de l'arabe dialectal qui devient en quelque sorte l'équivalent du français, lequel se trouve ainsi doté d'un surplus d'oralité. Nous reviendrons sur cette assimilation dans la troisième partie de notre travail après une analyse sur l'auto-traduction arabe de *La Ceinture*.

Chapitre III : *La Ceinture* française, *Alhizam* arabe : deux faces d'une médaille?

« Several times I attempted the same theme in French and German, and to my astonishment it developed on different lines in the two languages³⁵. »

Rainer Maria Rilke

3.1 L'écriture et la réception de *La Ceinture* en France

« Je suis Ahmed ben Saad ben Mohammed ben Mouid ben Zafir ben Sultan ben Oad ben Mohammed ben Massaed ben Matar ben chain ben Khalaf ben Yaala ben Homaid ben Chaghb ben Bichr ben Harb ben Djanb ben Saad ben Kahtan ben Amir » (Abodehman, *La Ceinture* 11). Exactement comme dans l'ancienne pratique de la circoncision, qui marque, selon les traditions du sud de la péninsule arabe, à la fois la fin de l'enfance et la naissance d'un homme, et qui exige que le circoncis récite sa généalogie, Abodehman témoigne de sa nouvelle naissance dans le prologue de *La Ceinture*. Il y déclare la mort du poète et la naissance de l'auteur ; c'est le moment clé de la transformation de l'oralité en l'écriture, de l'arabe en français.

Le titre arabe de ce roman, *Alhizam*, laisse penser que c'est Hizam, sage du village et grand ami d'enfance de l'auteur, qui est le personnage principal.

³⁵ Cité en Brian T. Fitch. 33.

Pourtant, l'utilisation du sens littéral de son nom dans le titre français (*La Ceinture*) occulte cette référence. Selon le dictionnaire arabe, l'entrée de la racine du mot « Hizam » possède les sens suivants :

Ce que nous utilisons pour serrer qu'elle soit une corde ou autre. Quand une personne 'attache la ceinture' : elle se tient prête. La ceinture du chemin est son milieu et sa direction. Nous disons qu'une personne a pris la ceinture du chemin quand il prend le bon chemin (moralement)³⁶ (Alwasseet)

Le titre français gagne aussi au niveau de sa valeur métaphorique ou figurée, qui se dévoile au fil du roman : « Le voile cache, La Ceinture dévoile. Elle montre la poésie des femmes et la fierté des hommes. » (Abodehman, *La Ceinture* 140). En répondant à une question sur la signification du titre de son roman, Abodehman donne davantage d'indices sur la polysémie du terme « ceinture » :

La première chose qui m'avait touché le petit corps après les doigts de ma mère était La Ceinture. Dans le village, c'est le symbole de la masculinité des hommes et de la beauté des femmes, c'est la première chose qu'on voit dans le village, c'est pourquoi j'ai choisi le nom de La Ceinture. Du plus, le héros de l'œuvre est devenu une ceinture. Ainsi, l'œuvre se formule autour d'un nombre de ceintures... Le village lui-même est entouré des montagnes qui forment ce qui ressemble à une ceinture. (Abodehman, *Alwatan*)

" الحزامُ : ما حُزم به من حَبْل ونحوه . ويُقال : شَدَّ لِلأمر حزامَه : اسْتَعَدَّ لَهُ . وحزام الطَّرِيق : وَسَطُهُ وَمَحَجَّتُهُ ³⁶ ويُقال : أخذ فلانُ حزامَ الطَّرِيق : نهج نَهْجاً قَويماً" (المعجم الوسيط)

Abodehman désigne dans son titre comment : « (...) le héros de l'œuvre est devenu une ceinture (...) » (Abodehman, *Alwatan*) en liant sa culture d'origine, la culture arabe bédouine, et sa culture d'adoption, la culture francophone. Il est aussi devenu une ceinture qui présente l'oralité de sa culture à travers l'écriture provenant de la culture occidentale, faisant le lien entre ces deux traditions.

La Ceinture est écrite en français, car c'est dans cette langue qu'Abodehman a trouvé sa voix comme individu :

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 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 reconnaît la valeur de l'individu. Ecrire mon village n'aurait pas été possible si je ne m'étais pas découvert comme individu³⁷. (Djehad Kadhem)

Un peu avant l'an 2000, Abodehman envoya le manuscrit de son roman à plusieurs maisons d'édition, dont Gallimard, l'une des maisons d'édition les plus prestigieuses en France. Celle-ci fut la première à lui faire signer un contrat de publication. La version française de *La Ceinture* est sortie en mars 2000 dans la collection « Haute Enfance », qui se spécialise dans la publication des récits autobiographiques sur l'enfance des auteurs. À peine sept mois après et du fait de son succès auprès du public, *La Ceinture* a été publiée dans la collection « Folio »

³⁷ " عبر اللغة الفرنسية اكتشفت بلادي واكتشفت نفسي, إنها لغة ليست مقيدة ولا مقيدة, 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"

de la même maison d'édition. La collection « Folio » est une collection moins prestigieuse et destinée au grand public.

La couverture de la version publiée dans la collection « Haute Enfance » est une couverture simple et rustique aux couleurs neutres, sur laquelle on voit une photo encadrée d'un

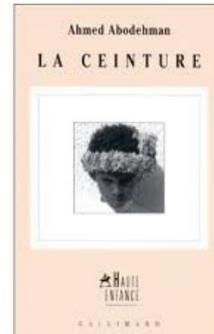


Figure 1: couverture de la collection haute enfance.

enfant du village d'Assir qui porte la couronne traditionnelle de la circoncision.

La photo est prise par Thierry Mauger, un photographe français qui a passé dix ans de sa vie en Arabie Saoudite.

La couverture de la version « Folio » présente une peinture de l'artiste orientaliste Charlie Baird. Cette peinture s'intitule *Kasbah Sound* et a été faite au Maroc.

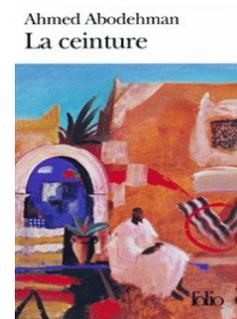


Figure 2: couverture de la collection Folio.

Elle met en scène ce qui semble être un Imam assis dans un bled marocain. En comparaison avec la

couverture originale, cette seconde couverture n'a que très peu à voir avec le contenu du roman, sauf peut-être la référence générique au contexte arabo-musulman qui parle davantage au grand public.

Comme nous l'avons signalé, ce roman n'est pas du tout passé inaperçu. *La Ceinture* a eu droit à des articles élogieux dans plusieurs journaux et magazines littéraires français. Dans *Le Monde*, on lit la critique suivante :

Autour (des) ingrédients symboliques et légendaires, Abodehman a construit un texte simple et profond, souvent touchant, qui ressuscite, à

travers sa propre enfance, les traditions, les croyances, les chants et les prières de « la plus noble » des tribus d'Arabie (...) le plus impressionnant est que ces souvenirs aient pu être écrits en français . Arrivant de Riad avec de la corne sous les pieds, et ne connaissant pas même sa date de naissance, Abodehman est devenu le premier écrivain de la péninsule arabique à écrire dans cette langue. (Florence Noiville)

Dans un article du 6 juillet 2000, le journal *Libération* parle de *La Ceinture* comme d'un roman : «en train de devenir un vrai petit phénomène d'édition avec huit mille exemplaires vendus en trois mois.» (Ayad Christophe). Aujourd'hui, *La Ceinture* en est à sa neuvième édition ! Il a déjà été traduit en huit langues, dont l'anglais, l'espagnol et l'allemand. Pourquoi *La Ceinture* a-t-il connu un tel succès?

Le fait qu'Abodehman soit le premier auteur de la péninsule arabe³⁸ à écrire en français a sans doute attiré la curiosité du lectorat français. Autrement dit, l'aspect exotique et la découverte de l'inconnu ont évidemment joué un rôle important dans le succès de ce roman. Pourtant, le roman oriental fondé sur le thème de la critique de la religion, de la politique ou bien des traditions dans les sociétés orientales est presque devenu un genre littéraire en lui-même. Avec des écrivains comme Fatima Mernissi, Salman Rushdie ou Taslima Nasrine, le lecteur occidental s'est habitué à se trouver devant une réflexion critique sur la culture orientale, qu'elle soit arabe, musulmane ou autre. Beaucoup d'œuvres littéraires, écrites ou bien traduites en des langues occidentales, se vendent dans le marché européen uniquement parce qu'elles véhiculent des idées préconçues sur les

³⁸ Par la péninsule arabe, nous voulons dire les pays suivants : l'Arabie Saoudite, le Koweït, les Émirats Unis, le Qatar, le Bahreïn, Oman et le Yémen.

coutumes et les traditions arabo-musulmanes, notamment en ce qui concerne la situation des femmes souvent présentée de façon stéréotypée. À contre-courant de l'image simplificatrice d'une Arabie Saoudite réduite à deux éléments, à savoir l'extrémisme religieux et les pétrodollars, *La Ceinture* a donné à voir une nouvelle image de la culture de la péninsule arabe : « Nous avons besoin de l'Occident, c'est évident. Mais l'Occident a besoin de nous et c'est pour ça que j'ai écrit ce livre: pour porter notre vision du monde à l'autre rive, montrer que l'on n'est pas seulement capable d'emprunter mais aussi de prêter » (Ayad Christophe).

Ainsi, si Jacques Derrida écrit qu'« on n'entraîne pas dans la littérature française qu'en perdant son accent » (77), *La Ceinture* a connu le succès parce que l'auteur a réussi à garder son accent et à surprendre son public. Lorsqu'Abodehman écrit, il ne cherche pas à imiter un style particulier comme on a pu le reprocher à certains auteurs francophones : « Quand j'écris en français (...) Je continue à écrire en arabe: c'est la même musique qui traverse les deux langues.» (Ayad Christophe). Le souffle arabe bédouin, et l'oralité poétique de la vie villageoise, des chants, des champs, des proverbes, des contes, tous ces éléments constituent une musique qui transparait dans *La Ceinture*.

Abodehman ne présente pas au lecteur occidental l'image convenue que ce dernier attend de l'Arabie Saoudite. Ainsi, dans sa dédicace, Abodehman écrit : « À mon Arabie, et à tous les villages du monde » (9). L'Arabie d'Abodehman est complètement différente de celle que dépeignent les médias, elle est plutôt un monde fantasmé et idyllique précédant la contamination de l'urbanisme et de l'idéologie religieuse en réalité. Elle est celle de son enfance, celle d'un village

pacifique, tranquille, content et avec un bonheur contagieux, d'une culture avec beaucoup de richesses à l'image de toutes les autres. *La Ceinture* a incontestablement jeté la lumière sur des aspects restés dans l'ombre d'une société tribale dite « fermée » au moyen d'une langue hybride, unique, nostalgique et sensible. À ce propos, dans un entretien radiophonique qu'il a accordé à la radio saoudienne, Abodehman rapporte un commentaire que lui a fait une lectrice française : « si Claude-Levi Strauss a inventé l'anthropologie structurale, vous avez inventé l'anthropologie poétique » (Abodehman, *Emission Radiophonique*). Dans *La Ceinture*, Abodehman trace l'histoire de la poésie au fond de la péninsule arabe : la vie quotidienne campagnarde, les éléments naturels, les traditions bédouines, les contes, les mythes et les chants qui se mélangent tous pour créer la poésie dans son esprit du poète.

3.2 La réception dans le monde arabe

La réception de *La Ceinture* dans son pays d'origine fut différente de celle en France. Un ancien dicton arabe dit que la poésie c'est l'archive des Arabes³⁹ ; cependant, la situation a beaucoup changé aujourd'hui ; le grand romancier et poète saoudien Ghazi Qusaibi affirme que ce n'est plus la poésie, mais le roman qui est devenu la mémoire des Arabes (Qusaibi 32). Le 25 octobre 2006, le quotidien *Asharq Al-awsat* dont le siège est à Londres, publiait un rapport sous le titre « Le Tsunami du Roman Saoudien », en insistant sur le nombre croissant de

³⁹ الشعر ديوان العرب

romans saoudiens. Le journal précisa même que le nombre de ces romans publiés entre 1995 et 2006 était plus important que celui publié depuis les cinquante dernières années (Hasan Alnami). En dépit du niveau de ces romans et de leur valeur littéraire variable, cette tendance générale à abandonner la culture orale pour la culture écrite possède une signification très importante qui démontre le bouleversement des moyens d'expression entre les générations. Abodehman exprime ce bouleversement dans un entretien donné au journal *Libération* : « Pour ma mère, par exemple, qui appartient à l'ancienne génération, une histoire, ça ne se vend pas, ça se raconte » (Ayad Christophe). Malgré cet engouement pour l'écriture romanesque, le marché des livres en Arabie saoudite est encore réservé à l'élite et aux communautés éduquées, avec un taux d'analphabétisme de 4% en Arabie Saoudite (contre 20% dans le monde arabe), et la mise en désavantage d'une large population capable de lire et écrire mais moins adepte en arabe classique, ce qui influence certainement la propagation des nouvelles publications et limite leur lectorat.

Suite au succès de *La Ceinture* dans le monde francophone, des maisons d'édition arabes ont demandé à Abodehman de leur conseiller un traducteur en vue d'une publication en arabe ; sa réponse fut la suivante : « qui pouvait traduire mon âme, à part moi-même ! » (Joyet et Brezault). Lors d'un entretien avec le quotidien *Asharq Al-awsat* en juin 2000, Abodehman répondit à une question concernant la réécriture de son roman en arabe dans les termes suivants : « Bien sûr que je l'écrirai, malgré les douleurs qui m'attendent » (Alazaz). Un an après sa sortie française, la version arabe intitulée *Alhizam* a été publiée par la maison

d'édition Dar Alsaqui, située à Beyrouth et à Londres. Il s'agit de l'une des maisons les plus prestigieuses et les plus connues, mais aussi l'une des plus controversées⁴⁰.

La réécriture de l'œuvre dans la langue maternelle de l'auteur (ou plutôt « semi-maternelle » si l'on prend en considération le fait que l'arabe dialectal est sa véritable langue maternelle) fut une pratique pénible pour Abodehman. Écrire en arabe, cela voulait dire faire face au village et à la société dans leur propre langue et dans leur propre territoire, alors qu'il avait choisi le français dans le but justement de les fuir : « Ça été vraiment dur d'affronter la famille en arabe. Ce livre raconte toute ma vie et l'écrire en arabe, c'était vraiment toucher la blessure au plus profond de mon être. Le français était léger, il me permettait de m'éloigner tout en restant plus proche du village que l'arabe classique » (Joyet et Brezault). La marge de liberté en français est infinie, au moins aux yeux d'un auteur venant d'un pays avec un régime conservateur, comme l'Arabie saoudite. La langue arabe est par ailleurs un champ de mines qu'il faut traverser prudemment, et le fait d'aborder des sujets tabous dans la culture arabe provoque spontanément l'autocensure, c'est ce qu'Abodehman désigne par l'expression « être l'esclave de soi » dans la citation suivante :

C'est pourquoi le français me semblait plus proche (...) que la langue arabe qui me semble une langue officielle, ses caractères de sainteté empêchent la production d'un texte libre (...) lorsque j'écris en arabe, je pratique une autocensure

⁴⁰ Dar Alsaqui est célèbre pour la publication de romans saoudiens interdits en Arabie Saoudite, dont ceux du penseur et romancier saoudien Turki Alhamad (prisonnier politique depuis janvier 2013) ainsi que le roman controversé de la jeune romancière Raja'a Alsanea : *Les filles de Riyad*.

destructive, c'est la plus méchante forme d'esclavage : être l'esclave de soi⁴¹. (Alazaz)

Être l'esclave de sa propre langue, ou plutôt de l'idéologie emprisonnant cette langue était la raison pour laquelle Abodehman avait décidé d'écrire en français en premier lieu. C'était également la source de la peine qu'il éprouvait lorsqu'il décida d'auto-traduire son travail.

Après sa parution, *Alhizam* a été soumis à la censure saoudienne pendant quatre ans sans raison claire, surtout que le roman n'avait aucun contenu explicitement sexuel et n'exprimait aucune opinion politique ou religieuse en désaccord avec le discours officiel. Ce n'est qu'en 2006 que le roman a finalement pu être publié en Arabie saoudite, comme le souligne son auteur : « Ce texte a d'ailleurs été interdit pendant quatre ans en Arabie. Il a fallu attendre un projet de l'Unesco pour voir le livre enfin diffusé : des quotidiens arabes ont sélectionné des extraits d'œuvres écrites par des auteurs arabes (et *La Ceinture* en faisait partie) » (Joyet et Brezault). Il faut noter d'ailleurs que l'interdiction d'un livre en Arabie Saoudite se traduit la plupart de temps par une croissance notable de ses ventes au marché noir. Ainsi, *Alhizam* est entré dans les maisons saoudiennes bien avant son autorisation officielle en 2006.

Alhizam a connu une excellente réception partout dans le monde arabe : le roman a été diffusé à trois millions d'exemplaires dès sa première édition en 2001, et a connu une deuxième édition publiée en 2002. *Alhizam* en est aujourd'hui à sa

41

"لهذا كانت اللغة الفرنسية أقرب ربما إلي هذه اللحظة من حياتي. أقرب من اللغة العربية التي تبدو لي لغة رسمية لغة فيها أحيانا من القدسية ما يحول دون كتابة نص حر (...) عندما أكتب بالعربية فإني أمارس رقابة ذاتية مدمرة وهي أشنع أنواع الاستعباد: أقصد أن يستعبد الإنسان ذاته"

troisième édition. Abodehman a été invité dans des salons littéraires partout en Arabie saoudite, à Riyad, à Djeddah et bien sûr dans le sud de l'Arabie Saoudite. Il a également été invité à présenter son roman dans plusieurs pays arabes, dont certains francophones comme le Liban et le Maroc. Le succès d'*Alhizam* dans le monde arabe est dû en grande partie à la familiarité entre le texte et son lecteur ; ce roman autobiographique rappelle au lecteur arabe sa propre biographie et la partie la plus belle de son enfance ; il rappelle également l'expérience parfois douloureuse de l'islamisation. Ainsi, l'œuvre originale, *La Ceinture*, et son auto-traduction ont toutes les deux connu un succès identique auprès de leur lectorat respectif. Toutefois, dans chacune des cultures, les raisons de ce succès étaient différentes.

La Ceinture et *Alhizam* ... sont-elles deux faces de la même médaille ? Une seule œuvre avec deux versions ? Ou bien deux œuvres qui se complètent ? De quel genre d'auto-traduction s'agit-il ? Peut-on les appeler traductions ou bien sont-ils deux œuvres à part entière ? Dans la section suivante, nous ferons une analyse détaillée de *La Ceinture* dans ses deux versions française et arabe afin de mieux comprendre les stratégies d'auto-traduction utilisées.

3.3 Analyse comparative des paratextes

La fin de l'année 2001 a connu la publication d'*Alhizam*, avec la même photo de Thierry Mauger que l'on trouve sur la version publiée dans la collection « Haute Enfance », mais



cette fois en gros plan et avec des couleurs vivantes. Tandis que la couverture de la version française donne à la photo de l'enfant bédouin un aspect pédagogique et ethnographique comme s'il était un sujet d'étude ; la couverture arabe omet les limitations de l'encadrement en présentant la photo en gros plan avec des couleurs vives et énergiques.

À l'intérieur de la couverture de *La Ceinture*, l'auteur est présenté par la phrase suivante « Abodehman est né en 1949 dans le sud de l'Arabie Saoudite. Il vit à Paris et, depuis 1982, dirige le bureau parisien du journal saoudien *Al Riyadh*. *La Ceinture* est son premier roman ». Cette présentation n'existe pas dans la version arabe. *Alhizam* est présenté comme une traduction, puisque le titre français *La Ceinture* est mentionné, avec le signe des droits de publication © à côté des Éditions Gallimard. La phrase « *Cet ouvrage a été écrit et publié en français, puis réécrit par l'auteur en arabe pour la présente édition* » (nous soulignons) est indiquée en français juste au-dessous du titre français à la couverture intérieure. L'utilisation du verbe « réécrit » au lieu de « traduit » semble contredire le fait que le roman est une traduction. Dans la page qui suit l'introduction de l'auteur dans la version française, on trouve la dédicace suivante :

« *A mon Arabie*

et à tous les villages du monde »

Cette dédicace nostalgique exprime la volonté de l'auteur de présenter « son » Arabie ; une Arabie différente de celle des stéréotypes et des préjugés. Abodehman y transmet un message de ressemblance plutôt que de différence ; en

élargissant le message pour inclure tous les villages du monde, il insinue que tous les villages partout dans le monde, y compris le sien, ont quelque chose en commun. Quant à la dédicace d'*Alhizam*, Abodehman y utilise le mot « mon pays » plutôt que « mon Arabie » :

"البلادي

لكل القرى في العالم "

Lorsque nous comparons la dédicace française et la dédicace arabe, la différence entre le choix des prépositions en français et en arabe nous semble très intéressante. En effet, l'auteur a choisi la préposition « ل » comme équivalent de la préposition « à » en français. Pourtant, l'équivalent immédiat de la préposition « à » est d'habitude la préposition « إلى ». Quant à la préposition ل , elle porte beaucoup de significations, dont la plus courante et la plus exacte est le sens équivalent à la préposition « pour » qui veut dire : « en faveur de » ou « pour l'intérêt » (ou « le bien de »). Ainsi, la dédicace se traduit littéralement par : « *pour mon pays, pour tous les villages du monde* ».

Alors que la dédicace française est une dédicace qui exprime une nostalgie personnelle, la dédicace arabe signifie qu'*Alhizam* est un roman écrit pour le bien de son pays et de tous les villages dans le monde. L'esprit d'engagement collectif en vue de servir une cause plus grande que soi, se montre avec force dans la version arabe dès la dédicace.

3.4 Analyse comparée de la version française et de l'auto-traduction arabe

Une lecture rapide des deux versions du roman montre que l'auto-traduction arabe se base généralement sur la structure du texte français, à l'exception d'un petit chapitre de deux pages suivant le prologue (qui existe dans les deux versions avec des modifications). Ce chapitre, intitulé « accueils chaleureux » (تراحيب), met au clair dès le début de roman, le rapport entre l'auteur et le public arabe. Dans les deux versions du roman, Abodehman est très conscient de la présence du public, même si le texte a été écrit dans la plus grande solitude, la fonction de communication dans la voix narrative interagit avec le public dès le début, comme s'il était présent au moment de l'écriture. Par conséquent, l'audience pour laquelle le texte est destiné influence largement le souffle et l'ambiance générale du roman. En opérant des modifications à la version arabe, l'auteur partage avec son public français des informations qu'il ne partage pas avec le lectorat arabe et vice versa. Dans ce qui suit, nous allons analyser et catégoriser ces modifications.

Avant de commencer, il est important de préciser notre stratégie de traduction des parties qui existent dans la version arabe mais qui sont absentes de la version française. Notre objectif n'est pas de produire des traductions idiomatiques ou littéraires, mais plutôt une traduction littérale dans le but de présenter le contenu des parties ajoutées au texte arabe sans préjugé stylistique ou souci esthétique.

Nous signalons également que nous utilisons la version « Folio » de *La Ceinture*. Pour bien mener cette analyse, il s'avère très utile d'avoir recours à la terminologie classique formulée par Vinay et Darbelnet et reprise par Jean Delisle dans son ouvrage *La Traduction Raisonnée* pour distinguer les trois grands

procédés de traduction adoptés par l'auteur : l'étoffement, l'économie, et l'adaptation.

3.4.1 L'étoffement

Jean Delisle définit l'étoffement de la façon suivante : « procédé de traduction consistant à employer plus de mots que la LD (langue de départ) pour exprimer une idée ou pour renforcer un mot du TD (texte de départ) (...) dont le correspondant en LA (langue d'arrivée) n'a pas la même autonomie » (Delisle 29). Par étoffement, nous voulons désigner dans cette analyse les mots, les phrases et même les parties ajoutées au texte arabe, ou bien au texte français. Nous distinguons le terme d' « étoffement » de celui d' « ajout », considéré par Vinay et Darbelnet comme une faute de traduction. En effet, notre but n'est pas de juger de la qualité de la traduction mais de présenter plutôt une étude descriptive des tendances. Nous distinguerons quatre types d'étoffements.

A. le passage au collectif :

Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné la façon dont Abodehman se distingue comme individu dans *La Ceinture*, mais essaye de se plier au collectif dans *Alhizam* en se comportant comme une petite cellule dans le corps immense de la tribu et de l'idéologie. Cette tendance se manifeste de différentes manières à travers des étoffements. Nous constatons que le passage au collectif chez

Abodehman se présente sur deux niveaux : le collectif de l'idéologie politique/religieuse d'une part, et le collectif de la tribu, de la société saoudienne, et de la culture arabe d'autre part.

1. Le collectif idéologique :

Afin de se soumettre à l'idéologie Wahhabite saoudienne, Abodehman ajoute des expressions religieuses, des versets coraniques et des Hadiths⁴² en s'auto-traduisant. De cette façon, il se présente comme un « bon musulman » devant l'idéologie Wahhabite du régime saoudien. L'idéologie Wahhabite s'est imposée en refusant la fraternité basée sur le principe de la patrie, la tribu ou bien la famille ; elle promeut plutôt une fraternité basée sur la religion musulmane. Dans l'exemple qui suit, Abodehman utilise une expression coranique dans la version arabe pour exprimer une fraternité islamique avec les garçons de la tribu au lieu d'une fraternité tribale ou villageoise. D'ailleurs, le style coranique sert également à créer un effet de familiarité chez le lecteur arabe ; le roman joue avec les attentes du lecteur et nous transporte dans le monde idyllique de l'enfance sans souci moralisant :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" في يوم العيد, احتفلت القرية بختان أبنائها, إخواننا الذين سبقونا بالولادة" (26)	« Le jour de la fête de Ramadan eut lieu La circoncision de mes aînés. » (27)

⁴² Les propos de Mohammed, prophète de la religion islamique.

« Le jour de la fête, le village a fêté la circoncision de ses garçons, nos frères qui nous ont précédé dans la naissance. »

Le vers coranique : « Seigneur, pardonne-nous, ainsi qu'à nos frères qui nous ont précédé dans la foi ⁴³. »

Dans l'exemple suivant, Abodehman choisit d'ajouter une citation d'un verset coranique au lieu d'en donner le sens général comme il fait dans le texte français.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" بينما ظلت مصاحفهم المخطوطة بمنأى عن هذا الغزو. وكان يردد باستمرار قوله تعالى: " لا يمسه إلا المطهرون " (42)</p>	<p>« (...) même s'il n'a pas caché sa satisfaction qu'elle ait épargné le Coran traditionnel, c'est-à-dire le sien, le vrai Coran, qui ne doit être touché que par des êtres purs. » (46)</p>
<p>« (...) même s'il n'a pas caché sa satisfaction qu'elle ait épargné le Coran traditionnel, c'est-à-dire le sien, le vrai Coran, <u>il se répétait toujours le vers : 'que seuls les purifiés le touchent'.</u> »</p>	

Dans l'exemple suivant, Abodehman décide d'ajouter le châtement de l'au-delà à la punition de la loi, ainsi qu'une expression tirée d'un verset coranique pour renforcer l'effet de ce châtement et se soumettre à l'idéologie radicale du Wahhabisme.

⁴³ Pour la traduction, voir le Coran, . chapitre 59, vers 10, p.547.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"رغم مخاطر هذه الشهادة التي تنتظرهم في الدنيا إذا اكتشف القاضي كذبهم, وفي الآخرة جهنم وبئس المصير" (108)	« Pourtant, ils couraient un risque énorme, si le juge découvrait leur mensonge. » (118)
« Pourtant, ils couraient un risque énorme, si le juge découvrait leur mensonge <u>ici-bas</u> , et dans l'au-delà, c'est l'enfer, et quelle horrible damnation. »	
Le vers coranique : « Et quiconque n'y aura pas cru, alors je lui concéderai une courte jouissance (ici-bas), puis je le contraindrai <u>au châtement du feu (dans l'au-delà)</u> . Et quelle mauvaise destination. » (<i>Le Noble Coran</i> 1.126)	

Abodehman fait deux autres étouffements dans l'auto-translation : la phrase « Allah est le soignant », ainsi qu'une citation d'un propos du prophète. Il faut également noter le remplacement du verbe « prétendait », qui introduit le doute du narrateur dans les paroles de Hizam par la formulation plus neutre « il disait » dans le texte français :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" امتعض حزام لاقتراحهم هذا, وسمعته يقول: "المداوي الله" وأوماً لأبي بما معناه أن دعك من هذه الثرثرة. وبعد مغادرتهم, قال إنه يعرف أشجارا في القرية يستخرج منها أدوية لكل الجراح, بما في ذلك جراح القلوب, وأضاف: "ما خلق الله الداء إلا وخلق	« Comme à l'ordinaire, Hizam était d'un avis contraire. Il prétendait connaitre des arbres au village dont la sève pouvait soigner toutes sortes de blessures, même celle du cœur ! » (151)

له دواء" (138)
<p>« Comme à l'ordinaire, Hizam était d'un avis contraire. <u>Je l'ai entendu dire</u> : « Allah est le soignant » Il a fait un geste à mon père qui voulait dire : « ne t'en fais pas ». <u>Il disait qu'il connaissait</u> des arbres au village dont la sève pouvait soigner toutes sortes de blessures, même celle du cœur. <u>Il a ajouté</u> : « à chaque maladie, dieu a créé le remède » (Hadith).</p>

Mentionner le rapprochement de l'au-delà comme dans l'exemple suivant, témoigne également d'une envie de s'inscrire dans l'idéologie collective.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" أخذت الحياة من أمي وأبي أقصى ما تستطيع. واقتربا من الآخرة..." (149)</p>	<p>« Mes parents étaient tous usés par la vie (...) » (165)</p>
<p>« Mes parents étaient tous usés par la vie, et <u>ils se sont rapprochés de l'au-delà (...)</u> »</p>	

Avant de passer aux autres types d'étoffement, il faut signaler que le style coranique, qui ne présente pas les événements par ordre chronologique, et qui n'a pas de finalité narrative à proprement parler, a beaucoup influencé l'écriture d'Abodehman dans les deux versions de son roman. Cette influence apparaît plus clairement dans la version arabe par le biais des étoffements que nous avons mentionnés.

2. Le collectif de la tribu :

Le concept du collectif dans une culture comme la culture arabe ne concerne pas seulement l'idéologie politique/religieuse, car même la société arabe, et surtout la société arabe provinciale et bédouine valorise la collectivité. Cette collectivité se manifeste dans la vie tribale notamment à travers l'importance de la famille élargie. L'autorité imposée par la collectivité sociale est comparable, dans le contexte arabe, à l'autorité imposée par l'idéologie politique et religieuse. Aussi Abodehman fait-il des étouffements afin de montrer son appartenance à cette collectivité tribale.

Le premier exemple de ce processus est un chapitre entier qu'Abodehman ajoute à la version arabe pour accueillir le lecteur arabe « à la villageoise ». Ce chapitre marque l'appartenance à la même culture collective que le lecteur arabe.

Dans Alhizam

ترحيب

"من يحفظ نسبه يرفع صوته"

إذا كان النسب احتفاءً بالذات والأهل, فإن أول ما يجب أن نتقنه بعد ذلك هو عبارات الترحيب بالضيف والاحتفاء به.

أذكر أنه ما إن يجلس الضيف ويستعيد أنفاسه حتى تنهال عليه الترحيب من كل فرد في القرية. وعلى الضيف أن ينهض ويعانق كل فرد على حدة. وهكذا إلى أن يصرخ: "النظر سلام".

أثناء الأكل كنا نزعزعهم ونقاطعهم بتراحينا, حتى أن بعض الغرباء كان يهرب وبعضهم يبدي امتعاضاً ثم

يتوسل أن نكفّ ولا نكفّ.

والآن, كيف أرحب بالقراء العرب؟

اعتدنا أأنا نرحب بأهل البيت, لكنني سأختصكم بصوت حزام: "مرحبا تراحيب المطر" يقولها مرة واحدة أيا كان الضيف ثم يكف.

حزام الذي لن تروه. حزام الذي لن يقرأ الحزام.

هل كان يكفي غيابه وغياب معظم المعنيين بهذا النص لكيما أكتبه بلغة غير لغتهم؟

لا. ولكن لأن حزام أورثني ذاكرته- ذاكرة القرية, لذا كان علي أن أعثر على ذاكرة تحمله وتحملني.

اخترتها ذاكرة امرأة, خلافا لوصايا حزام وتعاليمه, وحين علم سألني إن كانت ذاكرة أمي.

قلت: روحها ابنتي وزوجتي. صافحني وبارك هذه الذاكرة.

ما إن صدر الحزام باللغة الفرنسية حتى اكتشفت أن لي, أن لنا أهلا في كل مكان, وأن آخرين لا أعرفهم

سينقلونه إلى

لغاتهم, لكن أكثر التراحيب ألفة وحميمية ما قالتها قارئة من المغرب العربي: "هذه ذاكرتنا ردت إلينا".

p. 13 -14 (version arabe)

Absent dans *La Ceinture*

accueil chaleureux

Celui qui connait ses origines, est mieux capable d'élever sa voix*.

Si le récit de la généalogie était une célébration de soi et des ancêtres, les phrases

d'accueil et de célébration des hôtes sont la seconde tâche à maîtriser.

Je me rappelle que dès que l'hôte s'assoit et commence à reprendre son souffle,

tous les membres du village l'inondent de phrases d'accueil. L'hôte doit ensuite se

tenir debout afin d'embrasser chaque membre de la tribu. Nous continuons

jusqu'à ce qu'il crie : « voir, c'est embrasser ! ».

Lors des repas, nous ne cessons pas de déranger nos hôtes avec nos bienvenus,

quelques étrangers essayent même de s'enfuir, d'exprimer leur nuisance puis de nous supplier de s'arrêter, mais nous n'arrêtons jamais.

Maintenant, comment puis-je accueillir les lecteurs arabes ?

Nous nous ne sommes pas habitués à souhaiter la bienvenue aux propriétaires du lieu, mais je vous accorde la voix de Hizam : « la bienvenue de la pluie** », il dit cette phrase une seule fois à tous les hôtes, puis il s'arrête.

Hizam, que vous ne voyez jamais, Hizam qui ne lira jamais *Alhizam****.

Son absence et celle de la plupart des personnages d'*Alhizam* suffisait-elle pour que j'écrive ce texte dans une langue qu'ils ne connaissent pas ?

Non, mais puisque Hizam m'avait transmis sa mémoire, la mémoire du village, j'étais obligé de trouver une autre mémoire pour la conserver ; une mémoire qui peut nous conserver.

Pour cette tâche, j'ai choisi la mémoire d'une femme, contrairement aux conseils et aux enseignements de Hizam. Lorsqu'il a appris, il m'a demandé si c'était la mémoire de ma mère. Je lui ai répondu : son âme est celle de ma fille et de ma femme. Il m'a serré la main et a béni cette mémoire.

Depuis la publication de *La Ceinture*, j'ai découvert que j'avais, que nous avons, une famille partout dans le monde, et que d'autres que je ne connais pas allaient transmettre *La Ceinture* dans leurs propres langues, mais 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 ».

*Il s'agit d'un proverbe arabe qui n'a pas d'équivalent en français.

** Nous vous souhaitons la bienvenue comme nous souhaitons la tombée de la

pluie et l'accueillons avec plaisir.

*** La ceinture qui ne lira jamais *La Ceinture*.

La phrase « l'un de nous » ajoutée à la version arabe dans l'exemple suivant met plus d'emphase sur l'appartenance de l'auteur-narrateur à la communauté villageoise.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"لحسن حظنا أن مدير المدرسة ذو أصول قروية "منا وفينا" كما كنا نقول. وقد حظي في القرية بسلطة... (41) (41)"	« Le directeur de l'école, heureusement originaire du village, jouissait d'une autorité (...) » (44)
« Le directeur de l'école, heureusement originaire du village, <u>« l'un de nous »</u> <u>comme on disait</u> , jouissait d'une autorité.(...) »	

Dans l'exemple suivant, nous constatons un étoffement par une phrase entière dans le but de se conformer à la hiérarchie collective de la famille élargie avec ses aspects de surveillance et de censure sur les individus et surtout sur les enfants.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"فاستعدنا حكايات السويد , وتخيّلنا ما نشاء بعيدا عن رقابة الكبار" (101)	« La Suède est revenue ainsi au centre de nos discussions. » (110)
« La Suède est revenue ainsi avec ses histoires, <u>que nous avons imaginé cette fois</u>	

loin de la réprobation des adultes. »

3. L'inclusion de soi par l'exclusion de l'autre :

L'une des stratégies adoptées par Abodehman pour essayer d'insister sur l'appartenance à une culture collective comme la culture arabe tribale est l'inclusion de soi par l'exclusion de l'autre ; Abodehman emploie l'humour dans le texte arabe pour souligner les différences entre les cultures française et arabe. Dans les trois exemples suivants, Abodehman essaye de s'inclure dans la culture arabe en présentant non sans humour au public arabe la culture française comme une culture étrangère mais aussi étrange.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"ومع أن هذه المواقع لا تغري كثيرا المنقبين عن الآثار إلا أنني أخفيتهما قدر الإمكان منذ أن وصلت إلى العاصمة الفرنسية التي لا تخلو زاوية فيها من أثر تاريخي. وكنت على يقين من أن الآثار التي أحملها على جسدي تفوق في عمرها وقيمتها العلمية كثيرا من آثارهم" (10)</p>	<p>Paragraphe Absent dans <i>La Ceinture</i>. (12)</p>
<p>« Malgré le fait que ces territoires (le sexe circoncis) n'attirent pas les archéologues, je les ai cachés le plus que possible dès mon arrivée dans la capitale française, dans laquelle chaque coin contient un monument historique. J'étais</p>	

d'ailleurs sûr que le monument que je portais sur mon corps était plus ancien et scientifiquement plus important que beaucoup de leurs monuments. »

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" كتبت "الحزام" لألقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعه. إذ عرفت بعد سنوات عديدة أن الشعوب الفارئة لا تسمع إلا الصوت المكتوب. سمعوا سلامي وردوا التحية بأحسن منها. رأيت الحزام في الواجهات. في البيوت. علقه بعضهم على جسده كما نفعل في القرية. اتستعت قريتي واستعدنا السلام"</p> <p>(11)</p>	<p>absent en français. (14).</p>
<p>« J'ai écrit <i>La Ceinture</i> afin de dire bonjour dans une voix qu'ils peuvent entendre, puisque j'ai appris après des années que les cultures de l'écriture n'entendent que la voix écrite. Ainsi, ils ont entendu mon bonjour et ont répondu à mon salut. J'ai vu <i>La Ceinture</i> dans les vitrines, dans les maisons ; certains l'ont même attaché sur leurs corps comme on le fait dans le village : le territoire de mon village s'est élargi, et nous avons regagné le salut à voix haute. »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" لم يسبق أن زرت طبيبا من أجل قدمي، ولم يسبق</p>	<p>« Dernièrement je suis allé voir un</p>

<p>لهذا الطبيب أن رأى قدمين بهذا القدم. <u>في القرية لا نعطي اعتبارا للقدمين. بعضنا يولد</u> <u>ويموت دون أن يرى باطن قدميه. وعندما أخذهما</u> <u>الطبيب بيديه. رثيت له وخجلت كيف أرفع قدمي في</u> <u>وجهه. أمضى ساعات عديدة في اقتلاع ما نسميه</u> <u>"اللحم الميت". تسلل إلى تلك الطبقات عبر بعض</u> <u>الشقوق التي لم تستطع باريس إخفائها. وفي تلايف</u> هذا "اللحم" اكتشفنا معا خبايا.. " (11)</p>	<p>pédicure. C'était la première fois dans ma vie et sans doute dans la sienne, car il a passé des heures à retirer la corne sous la plante de mes pieds, retrouvant même des morceaux d'épines incrustés comme des fossiles dans le calcaire. » (12)</p>
<p>« Je n'ai jamais visité un médecin pour les pieds. C'était la première fois dans ma vie-et sans doute dans la sienne. »</p> <p><u>Dans le village, on ne s'occupe jamais des pieds, certains vivent et meurent sans même voir la plante de leurs pieds. J'avais pitié pour le médecin et j'étais honteux de mettre les pieds devant son visage. Il a passé des heures à retirer ce que nous appelons « la chair morte ». Il est arrivé à ces couches à travers les rides que même Paris ne pouvait pas faire disparaître, retrouvant même des morceaux d'épines incrustés comme des fossiles dans le calcaire. »</u></p>	

B. L'étoffement informatif

Alors qu'Abodehman essaye de se plier à la culture arabe collective dans l'auto-traduction, il se met à la place d'un guide touristique ou bien d'un ethnographe, qui décrit les coutumes et les habitudes des villageois dans la version française.

L'auteur essaye ainsi de faciliter la tâche du lecteur, en le rapprochant de la culture saoudienne, de la région d'Assir. Les étoffements d'Abodehman dans le

texte français remplissent une fonction pédagogique selon laquelle l'auteur fournit des informations à son lecteur. Cette fonction est présente dans la version arabe pour rendre le texte plus accessible au public arabe non-familier avec la culture sud-saoudienne. Toutefois en comparant les deux textes, cette fonction se présente davantage dans le texte français. Abodehman emploie un style explicatif dans des parties qu'il ne sent pas la nécessité de traduire en arabe. Ces explications incluent des informations d'ordre culturel (« Je fais partie des rares saoudiens aujourd'hui qui peuvent citer leur généalogie par cœur ») et religieux (« car la prière en commun a beaucoup plus de valeur »). On trouve aussi des références intertextuelles à des ouvrages français : (« Selon Germaine Tillon dans son livre *Le Harem et les Cousins* ») qui sont omises dans la version arabe.

La motivation derrière ce type d'étoffement est claire pour les exemples concernant les coutumes, les habitudes et les informations sur la culture arabe. En revanche, des étoffements comme dans l'exemple qui suit, où l'auteur ajoute à la version française la référence à l'ouvrage de Tillon mais l'omet en arabe, témoigne bien de la préférence pour la fonction de communication par opposition à la fonction pédagogique.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"حفزت نسبي استعدا ليوم الختان الذي نتهياً له منذ لحظة الولادة كما لو أنه اليوم الوحيد الذي يستحق الحياة.	« <u>Je fais partie des rares Saoudiens aujourd'hui qui peuvent citer leur généalogie par cœur</u> , je l'ai apprise en

<p>اكتشفت فيما بعد أن الجزيرة العربية عرفت الختان قبل ظهور الإسلام بألف عام" (9-10)</p>	<p>effet pour ma circoncision. <u>Selon Germaine Tillon dans son livre <i>Le Harem et les Cousins</i>, l'Arabie a connu la circoncision mille ans avant le prophète. » (11)</u></p>
<p>« 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.</p> <p><u>J'ai découvert plus tard</u> que la péninsule arabe a connu la circoncision mille ans avant l'apparition de l'islam. »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"حاولت اللحاق به كالعادة لأداء الصلاة, لكنه أبدى رغبة صادقة في أن يصلي وحده" (21)</p>	<p>« Je me pressai comme d'habitude pour nous priions ensemble, <u>car la prière en commun a beaucoup plus de valeur.</u></p> <p>Mais ce jour-là, mon père me dit qu'il préférait rester seul. » (23)</p>
<p>« Je me pressai comme d'habitude pour que nous priions ensemble. Mais ce jour-là, mon père me fit part de son désir de prier seul. »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"من عادة رجال القرية بعد يوم شاق, أن يتجمعوا</p>	<p>« Les hommes se réunissaient tous les</p>

<p>(22) في ساحة قريبة من المسجد قبل أذان المغرب " (22)</p>	<p>jours sur la place du village, <u>entre le coucher du soleil et la première prière du soir.</u> » (23)</p>
<p>« Les hommes se réunissaient tous les jours sur une place proche de la mosquée, avant la <u>prière de Maghreb.</u> »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" في هذه الفترة, احتفلت القرية بزواج أحد أبنائها, ذبح العريس ثورا... " (36)</p>	<p>« Pendant cette période eut lieu un mariage auquel <u>j'assistai avec tous les hommes et les garçons du village. Les femmes n'étaient jamais invitées en pareille occasion.</u> Le nouveau marié avait égorgé... » (39)</p>
<p>« Pendant cette période, le village a fêté le mariage de l'un de ses fils. Le nouveau marié avait égorgé un taureau... »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" الكثيرون من آبائنا كانوا يجيدون قراءة القرآن, ويوما طلبت من أبي... " (42)</p>	<p>« Nos pères, dans leur majorité, savaient lire le Coran <u>grâce à l'école coranique.</u> J'ai demandé (...) » p.45</p>
<p>« Nos pères, dans leur majorité, savaient lire le Coran. Un jour, J'ai demandé (...) »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"وكانوا يقولون "يشرب شقارة" بدلا من التدخين. والذي كانوا يومها يشربون الشقارة هم بعض أهالي تهامة الذين لم يكن لديهم عيب في ذلك" (91)</p>	<p>« D’ailleurs, on disait boire une cigarette et non fumer. Seuls <u>certain</u> <u>nomades et quelques bergers</u> fumaient discrètement. » (100)</p>
<p>« D’ailleurs on disait boire une cigarette et non fumer. Ceux qui fumait une cigarette étaient <u>les originaires de Tehama</u> pour lesquels fumer n’était pas une insulte. »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"ولكنه الآن في سن لم يعد مسموحا له برؤيتهن. وحرام عليك يا بني أن تختلي بأي منهن, وإلا فإني سأكون المسؤولة أمام الله وخالقه" (143)</p>	<p>« Mais il n’est pas question de les revoir, <u>car il est à l’âge ou il n’a plus le droit de voir que sa mère, ses sœurs et ce que sa religion l’autorise à voir.</u> Sinon, je serai le seul responsable devant Dieu. » (160)</p>
<p>« Mais il n’est pas question de les revoir. C’est un péché de se rencontrer seul avec elles, sinon, je serai le seul responsable devant Dieu et ses créatures. »</p>	

3.4.2 L’économie

Ce procédé de traduction est défini par Jean Delisle comme un : « procédé de traduction relevant des techniques de rédaction qui consistent à reformuler un énoncé en utilisant moins de mots que le TD (texte de départ) » (Delisle 28).

En comparant *Alhizam* avec *La Ceinture*, nous notons que la grande majorité des économies dans ce texte sont dues à la censure selon les deux niveaux que nous allons caractériser.

Dans une structure sociale tissée aussi étroitement que celle de la tribu, la censure apparaît à plusieurs niveaux. Pour Abodehman, la censure n'est pas simplement le fait de cette autorité politique/religieuse stricte ; mais elle est aussi la conséquence de l'autorité sociale collective, qui se manifeste parfois de façon beaucoup plus forte que l'autorité politique/religieuse. Lors de sa traduction vers l'arabe, *La Ceinture* a subi des économies causées apparemment par l'autocensure, pratiquée par l'auteur dans le but d'échapper à la censure officielle et à la *fatwa* des autorités religieuses, mais aussi d'éviter les conflits potentiels avec les membres de la famille et de la tribu.

A. La censure

L'accusation d'hérésie a touché beaucoup d'auteurs saoudiens et arabes comme Turki Alhamad (prisonnier depuis janvier 2013) ou Abdulrahman Munif (mort en exil en 2004). Cette accusation peut entraîner des procès, une humiliation publique et même parfois la mise en exil ou la prison. Abodehman semble conscient de la possibilité d'une telle accusation quand il se lance dans l'auto-

traduction de son roman. Ainsi, il évite la traduction des verbes comme « adorer » ; un verbe dont l'usage est consacré, selon l'idéologie Wahhabite, à Dieu et non pas aux êtres humains, car il peut insinuer une glorification religieuse. L'autorité religieuse qualifie donc son utilisation pour des êtres humains comme un acte d'hérésie. Cela explique pourquoi notre auteur choisit d'omettre ce verbe, ou bien de le remplacer par un autre verbe ou expression comme dans les trois exemples suivants :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"أمي التي أحب" (18)	« Ma mère que j' <u>adorais</u> (...) » (19)
« Ma mère que j' <u>aimais</u> (...) »	
Omis dans la version arabe.	« Je ne peux pas dire que je l' <u>aimais</u> , je l' <u>adorais</u> . » (19)
"كان يحبني مثل روحة" (25)	« Il m' <u>adorait</u> . » (26)
« Il m' <u>aimait</u> <u>comme on s'aime soi-même</u> . »	

Le contenu sexuellement explicite est un cas classique qui peut conduire à la censure d'un roman dans de nombreux pays arabes. Abodehman fait le choix d'utiliser des phrases courtes et moins explicites que dans le texte arabe :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" رفعت قليلا ملابسها وانهاالت الدماء والدموع" (28)	« Elle 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. » (29)
« <u>Elle leva un peu ses vêtements</u> , le sang et les larmes se mettent donc à couler. »	
"والتدراع في تقاليد القرية قديما, هو اختلاء الفتى بالفتاة بدون فض بكارة" (28)	« La tradition veut qu'une fois circoncis, chaque garçon ait le droit de faire l'amour 'à la villageoise', ce qui signifie qu'il peut rester seul avec une fille et la caresser, s'ils gardent tous deux leurs vêtements et ne vont pas plus loin. » (29)
« le todraa, dans les traditions anciennes du village, <u>est l'union entre un garçon et une fille sans défloration.</u> »	

B. L'autocensure

La nécessité de respecter les contraintes sociales explique la plupart des exemples d'autocensure dans la traduction arabe. Dans la version française, Abodehman jouit à l'évidence d'une plus grande liberté que dans la version arabe, où l'auteur doit faire face à ses origines, à sa tribu et à sa famille. Afin d'éviter les conflits familiaux, il se trouvait obligé d'omettre même une grande partie d'un épisode qui raconte l'histoire d'une dispute familiale autour du mariage de l'une de ses sœurs (168-170).

L'autocensure motivée par la nécessité de contourner le conflit tribal/familial conduit à l'utilisation de l'économie dans les deux exemples suivants en obligeant l'auteur à omettre les phrases pouvant insulter des membres de la famille élargie.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"لكن الزواج الأكثر أهمية وإلحاحا بالنسبة لأمي كان دائما زواج أبي. وكانت تود أن يكون زواجا ناجحا لأنها تحس بذنب ما" (152)</p>	<p>« Ma mère voulait que le mariage fut un succès. <u>Ce n'était pas un mariage voulu par mon père</u> et ma mère se sentait coupable (...) » (170)</p>
<p>« Mais le mariage le plus urgent et important pour ma mère était celui de mon père. Elle voulait qu'il soit un succès car elle se sentait coupable (...) »</p>	

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>"وكان أبوها من البراءة والطيبة ما جعله الرجل المفضل في القرية" (153)</p>	<p>« (...) et son père <u>était vraiment la femme de sa femme !</u> Mais il était aussi l'homme que le village préférait. » (173)</p>
<p>« (...) son père était si innocent et si gentil qu'il était l'homme que le village préférait. »</p>	

3.4.3 L'adaptation

L'adaptation qu'Abodehman emploie dans sa traduction vers l'arabe opère sur deux plans. Le premier est l'impératif de se plier au collectif, que nous avons discuté précédemment. En ce qui concerne le second plan, il manifeste la surconscience linguistique de l'auteur. Jean Delisle donne deux définitions à la notion d'adaptation. Selon la première, l'adaptation est une : « stratégie de traduction donnant préséance aux thèmes (sujets développés) du TD (texte de départ), indépendamment de la forme (manière dont les sujets sont traités) » (Delisle 19). Selon la seconde définition, l'adaptation est un : « procédé de traduction consistant à remplacer une réalité socioculturelle de la LD (langue de départ) par une autre propre à la socioculture de la LA (langue d'arrivée) » (19). La seconde définition de Delisle explique l'adaptation qu'Abodehman effectue sur le premier plan (à savoir le passage au collectif de la culture arabe), alors que la première définition correspond à une autre sorte d'adaptation qu'Abodehman pratique quand il choisit de résister à la langue/idéologie et de manifester sa surconscience linguistique. Son adaptation dans ce cas, n'est pas provoquée par un besoin ou une envie de se soumettre au collectif. A contrario, c'est une adaptation que nous qualifions d'adaptation « de résistance » qui manifeste la particularité de la culture villageoise régionale que l'idéologie a tenté d'effacer. Cette adaptation de résistance se manifeste par l'usage de structures françaises en arabe et par l'emploi d'un mode de traduction sourcier plutôt que cibliste vers l'arabe. Dans les deux sections suivantes, nous discutons ces deux types antinomiques d'adaptation qui créent une tension dans l'auto-traduction.

A. L'adaptation à la culture collective

L'adaptation à la socioculture arabe est la motivation derrière beaucoup de reformulations qu'Abodehman effectue lors de sa traduction. Nous avons mentionné dans le deuxième chapitre que le niveau individuel est le niveau dominant dans le texte français ; cela se voit clairement lorsque nous le comparons avec l'auto-traduction arabe, car le niveau dominant dans cette version est le niveau collectif. Motivé par la nécessité de se plier à l'idéologie collective, qu'elle soit sociale ou religieuse, Abodehman essaye de naturaliser son texte arabe en adaptant à cette idéologie comme le démontre la phrase d'ouverture dans le prologue d'*Alhizam*. À l'inverse, l'auteur-narrateur de *La Ceinture* commence son roman français avec une focalisation zéro qui l'individualise : « je suis ». Dans l'auto-traduction arabe, il choisit de remplacer cette phrase par un proverbe tribal tout en passant d'une focalisation zéro à une focalisation interne, dans laquelle le narrateur n'est qu'un des élèves du village : « Ainsi, m'avait enseigné le village, que je suis (...) ». Cette adaptation montre en même temps l'adhésion à l'individualisme occidental dans le texte français, ainsi que le passage au collectif dans le texte arabe.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" " من لا يعرف نسبه لا يرفع صوته" <u>هكذا علمتني القرية قبل كل شيء أن:</u> أحمد بن سعد بن محمد " (9)</p>	<p>« Je suis Ahmed ben Saad ben Mohammed (...) » (11)</p>
<p>« <u>'Celui qui ne connaît pas sa généalogie ne peut pas hausser la voix'</u>. »</p>	

Ainsi m'avait enseigné le village, que je suis :

Ahmed ben Saad ben Mohammed (...) »

Lors de notre discussion des trois niveaux de récit dans *La Ceinture*, nous avons mentionné que le niveau mythologique variait beaucoup moins entre *La Ceinture* et *Alhizam*. Alors qu'Abodehman raconte les histoires mythologiques de façon neutre et informative au lecteur francophone, il utilise la mythologie dans le texte arabe pour se soumettre au collectif social, et démontrer son rattachement à la figure de sa mère, en adaptant la phrase : « J'avais en tête cette histoire » par « l'histoire que m'a mère m'a racontée ».

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" تذكرت الحكاية التي روتها أمي: " وصل رجل غريب إلى ... " (20)	« J'avais en tête cette histoire : un jour était arrivée au village (...) » (20)
« Je me suis rappelé de l'histoire que ma mère m'a racontée (...) »	

De la même façon, Abodehman rapporte la légende à son père au lieu d'utiliser un style neutre.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" ويضيف أبي لهذه الأسطورة هذه الخاتمة وهي أن الله ... " (55)	« La légende disait aussi que dieu (...) » (61)
« Mon père ajoute cette fin à la légende, que dieu (...) »	

L'ajout du pronom possessif « notre père » au lieu de « du père » souligne l'aspect collectif et l'idée de la famille élargie dans l'auto-traduction arabe comme en témoigne l'exemple suivant :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
"جاء الإمام وأعيان الحي للترحيب بأبينا الآتي .." (130)	« Les notables du quartier sont venus saluer l'arrivée du père. » (142)
« Les notables du quartier sont venus saluer l'arrivée <u>de notre</u> père. »	

B. L'adaptation de résistance et la surconscience linguistique

Dans le deuxième chapitre, nous avons formulé l'hypothèse que la langue française était une source de libération par rapport à l'arabe classique qui est la langue forcée du collectif et de l'idéologie. Ainsi la langue française représente-t-elle un retour à la simplicité du dialecte villageois pour notre auteur. Nous avons expliqué également qu'Abodehman utilisait la langue française comme un analogue de l'arabe dialectal. Cette hypothèse explique la surconscience linguistique que notre auteur manifeste dans son auto-traduction en arabe. Cette surconscience se présente de deux façons : premièrement, sous la forme d'une résistance et, deuxièmement, par l'introduction de l'arabe dialectal dans le texte écrit en arabe classique.

Dans l'exemple qui suit, Abodehman utilise de façon neutre le terme « une ceinture en cuir » avant de l'expliquer au lecteur, alors qu'en arabe, il fait usage de l'équivalent dialectal « sebta ».

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" الذي وضعه على الفور في "سبته", والسبته حزام داخلي من الجلد المفتول ..."(21)	« Qui l'attacha à La Ceinture en cuir (...) » (22)
« Qui l'attacha à son « <u>sebta</u> », le sebta est une ceinture en cuir tressé (...) »	

Dans l'exemple suivant, Abodehman choisit de répéter la phrase (pour lui donner un effet emphatique) « Tu n'es que la femme de ta femme ! » deux fois ; la première fois en arabe dialectal entre guillemets, et la deuxième fois en arabe classique. Malheureusement, les deux registres n'existent pas dans la langue française, c'est pourquoi nous avons choisi de translitérer la traduction de cette phrase justement pour montrer la différence entre l'arabe dialectal et l'arabe classique.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" <u>يا مَرَّةَ مَرَّتِه</u> " (يا زوجة زوجته)"(20)	« Tu n'es que la femme de ta femme ! » (20)
« 'ya maRat maRato' (ya zодjаt zаwdjаto) »	
↓	↓
Arabe dialectal	arabe classique

De la même manière, Abodehman adapte « l'infirmier », dans l'exemple qui suit, en le substituant par un terme utilisé communément par les villageois :

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" كان "الدكتور" – كما يسمونه يومها- " p.35</p> <p>" قال "الدكتور" إنه ليس طبيبا" (35)</p>	<p>« L’infirmier, que mon père appelait docteur, nous expliqua qu’il n’était pas médecin. » (39)</p>
<p>« Le « <u>doukhtour</u> », comme on l’appelait (...), nous expliqua qu’il n’était pas médecin. »</p>	

Dans l’exemple suivant, Abodehman adapte le mot « un religieux » en « mutaw’a ». Dans cet exemple, on note aussi l’ajout de la phrase « qui était un étranger à notre région » dans la version arabe peut-être pour souligner que l’idéologie religieuse radicale leur a été imposée par le centre de l’autorité politique/religieuse de la région de Nadjd, ce qui représente un autre aspect de résistance à cette idéologie étrangère à la région du sud.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
<p>" جائنا " مُطَوَّع (رجل دين) غريب عن جهاتنا... "</p> <p>(71)</p>	<p>« Un religieux nous a rapporté une (...)</p> <p>» (78)</p>
<p>« un <u>mutawa’a</u> (un religieux) qui était un <u>étranger à notre région</u> nous a rapporté une (...) »</p>	

Dans l’exemple suivant, Abodehman remplace le discours narrativisé dans la version française par un discours rapporté entre guillemets dans la version arabe.

Abodehman emploie un registre familier et courant pour restituer la phrase « le fou, fils de la folle ».

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" إذا كان الغناء يحيل الإنسان إلى مجنون, فإن عليك أن تغني مدى الحياة, إلا إذا كنت تخشى أن يطلق عليك حزام تسمية "المجنون ابن المجنونة" ! " (86)	« Si le fait de chanter rend fou, alors tu dois chanter toute ta vie et, d'ailleurs, est-ce que ta mère est folle ? » (94)
« Si le fait de chanter rend fou, alors tu dois chanter toute ta vie et, <u>sauf si tu crains qu'Hizam t'appelle 'le fou, fils de la folle' !</u> »	

La surconscience linguistique et la résistance à la langue-idéologie de l'arabe classique se manifeste clairement dans l'exemple suivant, lorsque notre auteur traduit la phrase en arabe classique, puis reprend la même phrase en arabe dialectal, avec le commentaire à caractère métalinguistique : « et c'est beaucoup plus beau dans la langue du village ».

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" (...) التي ما زلنا نرددتها إلى اليوم: "التقى ساحر الشام بساحر اليمن". وهي أكثر جمالا في لغة القرية "إنصبَّ مَعْمَى الشام في مَعْمَى اليمن". " (141)	« (...) que l'on entend dans la région encore aujourd'hui : « le sorcier du Nord est tombé sur le sorcier du Sud. » (155)
« (...) que l'on répète dans la région encore aujourd'hui : 'le sorcier du Levant a rencontré le sorcier de Yémen'. <u>Et c'est beaucoup plus beau dans la langue du village, le ma'ama (sorcier) de Levant est tombé sur le ma'ama (sorcier) de</u>	

Yémen. »

L'exemple suivant comporte une adaptation en l'arabe dialectal lorsque l'auteur choisit de traduire « argent » par un terme plus familier.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" ليس لنا هدف من إرسالكم إلى المدرسة وإلى الغربة إلا "الفلوس" لا غير" (134)	« On nous avait envoyé à l'école pour gagner de l'argent. » (146)
« On nous avait envoyé à l'école pour gagner ' <u>du pognon</u> ' »	

L'adaptation qu'Abodehman fait dans l'exemple suivant est une adaptation inattendue, car notre auteur décide d'utiliser une traduction littérale du français, mais que l'arabe n'utilise pas normalement avec le même verbe que le français ; alors que le français utilise le verbe « garder » pour exprimer une demande de rester, ce verbe ne se traduit pas littéralement en arabe et il est normalement rendu par : طلب مني البقاء, qui se traduit littéralement par la phrase : « m'a demandé de rester. La traduction littérale du verbe « garder » introduit d'une certaine façon le français dans l'arabe, ce qui démontre la présence d'une surconscience linguistique ainsi qu'une forme de résistance à l'arabe classique et à l'idéologie qu'il véhicule.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
" (...) احتفظ بي الإمام" (115)	« (...) l'imam m'a gardé. » (126)

Un autre exemple de résistance à l'idéologie par la manifestation de la surconscience linguistique est la traduction (ou plutôt la retraduction) d'un vers coranique par une reformulation francisée. Le vers coranique en question est le suivant :

"ومن أحيائها فكأنما أحييا الناس جميعا"

Celui-ci se traduit littéralement dans *La traduction de sens de Coran* par : « (...) Et quiconque lui fait don de la vie, c'est comme s'il faisait don de la vie à tous les hommes » (*Le Coran* 5 : 32). Abodehman a traduit le sens de ce vers en français, mais lorsqu'il fait la retraduction, il ne revient pas au vers original, préférant une traduction inexacte qui manifeste la musique de la langue française à travers l'usage du verbe « أنقذ » = sauver, un verbe que appartient à l'arabe standard moderne plutôt qu'à l'arabe classique du Coran⁴⁴.

<i>Alhizam</i>	<i>La Ceinture</i>
(121) " (...) من أنقذ نفسا فكأنما أنقذ الناس جميعا"	« (...) sauver une âme, c'est sauver l'humanité tout entière. » (132)
« (...) quiconque sauve une âme, c'est comme s'il sauvait tous les hommes. »	

3.5 L'oraliture en traduction

⁴⁴ Il existe deux registres dans la langue d'écriture arabe : l'arabe classique soutenu du Coran et de la poésie ancienne, et l'arabe standard moderne qui est plutôt la langue des medias et qui contient beaucoup de vocabulaire nouveau ainsi que des expressions empruntées à d'autres langues.

L'oraliture présente dans *La Ceinture*, se transmet également dans la version arabe. L'usage d'un vocabulaire simple, la conscience de la présence du public ainsi qu'une narration qui combine réel et fiction sans linéarité temporelle ou succession logique caractérisent le récit d'Abodehman à la fois en arabe et en français. L'oraliture se montre davantage dans le texte arabe, surtout dans le niveau mythologique du récit, à cause de l'emploi des chants, de la poésie et de phrases entières dans les dialogues en arabe dialectal. Nous avons mentionné dans la section précédente comment l'usage de l'arabe dialectal manifeste la surconscience linguistique de l'auteur ; or, cet aspect n'ajoute pas à l'oraliture du texte français, car les mots translittérés en arabe dialectal ne portent aucune signification pour le lecteur francophone. Quant à l'auto-traduction, nous soulignons ici comment l'arabe dialectal a renforcé davantage l'oraliture dans la version arabe *Alhizam*, car l'arabe dialectal crée un effet d'oralité chez le lecteur arabophone qui peut comprendre, ou parfois deviner, le sens des mots introduits dans le dialecte sud saoudien.

Conclusion

Au regard l'analyse qui précède, comment peut-on comprendre la relation entre *La Ceinture* et *Alhizam*?

Nous nous inspirons de la critique de Fitch, discutée dans le premier chapitre de cette étude, pour essayer de comprendre le rapport entre les deux textes. Comme chacune des versions est sortie dans son propre contexte tout en s'adressant à un public différent, *La Ceinture* et *Alhizam* représentent deux points de vue différents, même s'ils semblent généralement avoir le même contenu, Tandis que la version française représente une perspective individualiste, neutre et relativement externe à la culture d'origine, la version arabe présente un point de vue interne, collectif et chargé d'émotion, mais aussi censuré et sensible aux contraintes socio-culturelles et religieuses. Peut-on dire de ces deux textes qu'il s'agit d'une œuvre et de sa traduction ou bien de deux œuvres à part entière ? Pour notre part, nous pensons qu'il s'agit plutôt de la première configuration. Toutefois, nous sommes du même avis que Meschonnic, qui donne à la traduction le statut d'une création en soi.

Alhizam est clairement une traduction cibliste dans laquelle Abodehman a choisi : « d'adresser la parole au lecteur dans sa propre langue⁴⁵ » (Fitch 25). Pour ce faire, il a dû se plier à l'idéologie de la culture cible et a œuvré pour la création d'un rapport de familiarité avec le lecteur arabe d'*Alhizam*. Inversement, *La*

⁴⁵ « to address the reader in the readers own language »

Ceinture, qui est le texte de départ, peut être qualifié de sourcier même si ce n'est pas une traduction. Dans ce texte, Abodehman : « (is) set out to place (his reader) in an alien climate by cultivating a certain cultural exoticism and linguistic strangeness » (Fitch 25).

Selon la typologie d'Oustinoff, l'auto-traduction d'Abodehman est (re)créatrice, car même si Abodehman adopte une approche naturalisante dans la traduction du texte arabe, il exerce une autorité sur tous les aspects de son récit, que ce soit au niveau de la langue, de la structure narrative ou bien du contenu. L'auto-traduction de *La Ceinture* est donc trans-doxale car seul l'auteur, avec son bagage culturel et émotionnel était capable d'opérer des changements.

En s'auto-traduisant, Abodehman a bien éprouvé cette peine dont parle Klosty-Beaujour et qu'il décrit dans les termes suivants :

J'ai laissé le texte devant moi six mois, sans parvenir à quelque chose de satisfaisant. Ça été vraiment dur d'affronter la famille en arabe. Ce livre raconte toute ma vie et l'écrire en arabe, c'était vraiment toucher la blessure au plus profond de mon être. Le français était léger, il me permettait de m'éloigner tout en restant plus proche du village que l'arabe classique, que je maîtrise très bien pourtant. Le français a été l'outil qui m'a aidé à dévoiler le village. Alors que l'arabe, pour moi aujourd'hui, c'est une langue pratiquement morte. (Joyet et Brezault)

Même si l'auteur visait la création d'une traduction cibliste et d'un environnement de familiarité, la relation d'amour-haine qu'il entretient avec

l'arabe classique se manifeste malgré tout dans sa surconscience linguistique dont nous avons relevé les marques dans les textes français et arabe.

L'étude de la trajectoire littéraire et personnelle d'Abodehman nous a permis de mieux comprendre le statut de l'arabe classique dans le roman arabe contemporain. Cette langue est le moyen par lequel l'idéologie religieuse collective s'est imposée, effaçant la culture villageoise orale. Abodehman fit la connaissance de l'arabe classique à l'école publique. Dans la langue française, l'auteur a trouvé un outil pour sauver cette culture orale en voie de disparition. Autrement dit, le français est la voix par laquelle Abodehman fait chanter sa langue maternelle, l'arabe dialectal, dans le texte français. En ce qui concerne l'auto-traduction, l'arabe dialectal sud saoudien est le moyen de résistance face à la l'idéologie collective véhiculée par l'arabe classique.

Une lecture approfondie du texte de départ nous a aidé à distinguer trois niveaux sur lesquels se déroule la narration : le premier est le niveau individuel, qui est le niveau dominant dans *La Ceinture* ; le deuxième est le niveau collectif, dominant dans *Alhizam* ; et le troisième est le niveau mythologique, qui porte le message universel que l'auteur voulait faire passer dans les deux versions de son texte. L'étude comparée de la version française et de l'auto-traduction a permis de mettre en évidence un mouvement du singulier vers le collectif qui se manifeste sous la forme d'étoffements, d'économies et d'adaptations.

Même si nous avons été conduit à nous concentrer que sur quelques aspects de la comparaison entre *La Ceinture* et son auto-traduction arabe, nous croyons que

cette étude apporte une contribution intéressante à l'étude de l'auto-traduction dans le domaine de la littérature émergente arabo-francophone. L'intérêt de cette étude découle en grande partie de l'originalité du parcours d'Abodehman qui, tout en étant issu d'une culture minoritaire de l'Arabie Saoudite, a fait le choix culturel et idéologique d'écrire en français. À travers l'œuvre d'Abodehman se tisse une parenté inédite entre l'arabe dialectal et le français

L'analyse de la troisième partie a clairement renforcé l'hypothèse formulée dans le deuxième chapitre ; des étoffements et des adaptations sont opérés dans la version arabe afin de passer au collectif et des économies ont été effectuées pour contourner la censure. Quant à la surconscience linguistique de l'auteur, elle manifeste une résistance au collectif par l'introduction de l'arabe dialectal et de la culture unique et régionale, ainsi que par l'introduction des structures qui n'appartiennent pas à l'arabe classique mais plutôt au français.

Dans le cadre d'une recherche plus vaste, il serait très intéressant de creuser davantage cette relation de parenté en la comparant avec celles que l'on trouve chez d'autres auto-traducteurs qui œuvrent entre le français et l'arabe, et qui, pour certains d'entre eux, ont connu le traumatisme de l'expérience coloniale comme Mohammed Serghini ou Rachid Boudjedra. Dans le cas d'Abodehman, c'est plutôt l'arabe classique et non le français qui s'avère la langue de l'oppression.

Bibliographie

A. Sources primaires :

- Abodehman, Alexakis, Belhaddad, Condé, Djemai, Dupuich, Fellous, Gauvin, Hove, Khalt and Kwahule. *Babel heureuse*. Paris : L'Esprit des Peninsules, 2002. Print.
- Abodehman, Ahmed. *La Ceinture [Alhizam.]* (Arabic). Beirut : Dar alsaqui, 2001. Print.
- Abodehman, Ahmed. *La Ceinture* (French). Paris : Gallimard (Haute Enfance), 2000. Print.
- Abodehman, Ahmed. *La Ceinture* (French). Paris : Gallimard (Folio), 2000. Print.
- Abodehman, Ahmed. *Discours dans le salon littéraire d'Abdulaziz Khoja*. N.p. Web. 20 Feb. 2013.
http://www.alithnainya.com/tocs/default.asp?toc_id=15472&toc_brother=-1
- Abodehman, Ahmed. « La Langue de Riyad ». *La Parole de la nuit*. Riyad : Alriyad. N.P. 2 jun. 2005. Web. 20 Feb. 2013.
<http://www.alriyadh.com/2005/06/02/article69395.html>
- Abodehman, Ahmed. *Ma Langue est mon territoire*. Paris : Eden, 2001. Print.

- Abodehman, Ahmed. « Le Refus de l'exil ». *La Parole de la nuit*. Riyad : Alriyad. N.P. 16 Feb. 2006. Web. 5 Feb. 2013.
<http://www.alriyadh.com/2006/02/16/article131177.html>
- Abodehman, Ahmed. « Point-aveugle ». Dir. Bruno Mussonier. Radio Saoudienne. Oct, 2000. LP.

B. Sources secondaires :

- Alazaz, Saleh. « Un Kahtani de la tribu de Gallimard ». *Asharq Al-awsat*. 15 juin, 2000. Web. 13 Feb. 2013.
<http://www.mafhoum.com/press/Kahtani.htm>
- Alexandrov, Vladimir E. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Edited by Vladimir E. Alexandrov*. New York : Garland, 1995. Print.
- Alnami, Hasan. « Le Tsunami du roman saoudien ». *Asharq Al-awsat*. 25 oct., 2006. Web. 14 Feb. 2013.
- Bakhtine, Mikhail and Daria Olivier. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. Print.
- Beaujour, Elizabeth Klosty. "Translation and Self-Translation." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*: 714-724. New York: Garland, 1995. Print.
- Beaujour, Elizabeth Klosty. *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*. Cornell University Press, 1989. Print.
- Berman, Antoine. *L'Age de la traduction : "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2008. Print.

- Berman, Antoine. *La Traduction et la lettre, ou, l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999. Print.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1994. Print.
- Chatzidimitriou, Ioanna. "Self-Translation as Minorization Process: Nancy Huston's "Limbes"/Limbo." *Substance: A Review of Theory & Literary Criticism* 38.2 (2009): 22-42. Web. 20 May 2012.
- Christophe, Ayad. "L'Essence de l'Arabie". *Libération*. 6 July. 2000. Web. 1 Feb. 2013.
<http://www.liberation.fr/livres/0101341500-l-essence-de-l-arabie>
- De Courtivron, Isabelle ed.. *Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York : Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Delisle, Jean, and Alain René. *La Traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle, anglais, français : méthode par objectifs d'apprentissage*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2003. Print.
- Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre, ou, la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996. Print.
- El Nossery, Névine. "L'Etrangeté rassurante de la 'bi-langue' Chez Abdelkébir Khatibi Et Nancy Huston." *Contemporary French and Francophone Studies* 11.3 (2007): 389-397. Web. 20 May. 2012.
- "Entretien avec Ahmed Abodehman". *Alwatan*. n.d. Web. 23 Feb. 2013.
<http://aljsad.com/forum36/thread9496/>

- Fitch, Brian T. *Beckett and Babel: an Investigation Into the Status of the Bilingual Work*. Toronto : University of Toronto Press, 1988. Print.
- Gauvin, Lise. "La Notion de surconscience linguistique et ses prolongements." *Les Etudes littéraires francophones: état des lieux. Actes du colloque organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*. 99-112. Villeneuve d'Ascq, France: Université Charles de Gaulle - Lille 3, 2003. Print.
- Gauvin, Lise. « Écrire en français : le choix linguistique ». *Société des gens de Lettres*. N.P. Web. 8 Aug. 2012.
- Gauvin, Lise. *Écrire, pour qui? : l'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007. Print.
- Gauvin, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000. Print.
- Gauvin, Lise. *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle* . Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1999. Print.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil. 1972. Print.
- Ghadie, Heba Allah. *Rachid Boudjedra autotraducteur*. Diss. University of Ottawa (Canada), 2010. Web. 30 Jan. 2012.
- Glissant, Édouard, and Lise Gauvin. *L'Imaginaire des langues : entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris : Gallimard, 2010. Print.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique de divers*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1996. Print.

- Guillemette, Lucie et Lévesque. « La Narratologie ». *Signo*. Web. 5 Jun. 2012. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>.
- Hokenson, Jan, and Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY, USA : St. Jerome Pub., 2007. Print.
- Joyet, Angeline et Brezault, Eloise. « Entretien avec Ahmed Abodehman ». *Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris (CRDP)*. 6 Mar. 2006. Web. 6 Feb. 2013. <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/index.php/category/abodehman?paged=4>
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1991. Print.
- Laroche, Maximilien. *La Double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Port-au-Prince, Haïti : Editions Mémoire, 2000. Print.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. France : Lagrasse, Verdier, 1999. Print.
- Noiville, Florence. « Liens de feu ». *Le Monde*. 21 July. 2000. Web. 21 Feb.2013. <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=35aef3ec177d15a585e2d922687e5ef4092c8650f34ae130>
- Onega Jaén, Susana, and José Angel García Landa. *Narratology : an Introduction*. London ; New York : Longman, 1996. Print.

- Oustinoff, Michaël. *Traduction et mondialisation*. Paris : CNRS éditions, 2011. Print.
- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-translation : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris ; Montréal : Harmattan, 2001. Print.
- Pym, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*. Arras [France] : Artois Presses université ; [Ottawa] : Presses de l'Université d'Ottawa, 1997. Print.
- Sorman, Guy. *Les Enfants de rifa'a : musulmans et modernes*. Paris : Fayard, 2003. Print.
- Van Bolderen, T. *Twice Heard, Hardly Seen: the Self-Translator's (In)Visibility*. Diss. University of Ottawa (Canada), 2010. Web. 30 Jan. 2012.