

De l'écriture maghrébine comme traducto-phonie : éléments de réflexions sur la production romanesque dans le champ littéraire algérien

CHAREF Djihed

Laboratoire des Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas (LACNAD).
Institut des Langues et Civilisations Orientales (INALCO). Paris.
c.djihed@gmail.com

Date de soumission	Date d'acceptation	Date de publication
11/08/2020	28/10/2020	01/12/2020

Résumé

Cet article aborde la question de la traduction dans le roman algérien. L'usage traditionnel de la traduction : le passage d'un texte d'une langue à une autre implique d'engager une profonde réflexion sur la traduction lorsqu'elle agit au sein d'un même espace culturel caractérisé par une pluralité des langues (l'arabe maghrébin - l'arabe littéral - berbère - français, etc.). Il s'agit de se demander dans quelle mesure pourrions-nous distinguer les limites et les frontières entre les langues dans le champ littéraire algérien. En ce sens, nous essayons de proposer quelques pistes de réflexion pour le texte algérien, en mettant l'accent sur la « poétique » et la philosophie de la « Relation » chez Edouard Glissant afin de saisir les aspects du traduire dans l'acte d'écrire.

Mots-clés : champ littéraire algérien - translation - hybridité - métissage – transtexualité.

Abstract

This paper addresses the issue of translation in the Algerian novel. The traditional approach to translation: the transfer of a text from one language into another calls for a profound reflection on translation when it operates within the same cultural space characterized by a plurality of languages (Maghrebi Arabic /north African Arabic, standard Arabic, Berber, French, ect.). The question is to what extent it is possible to identify the limits and boundaries between languages in the Algerian literary field. In this regard, we attempt to propose some avenues of reflection for the Algerian text, focusing / with an emphasis on the "poetics" and the philosophy of "Relation" in Edouard Glissant's work, so as to capture the aspects of translating in the act of writing.

Keywords: Algerian literary field - translation - hybridity - crossbreeding - transtexuality.

Introduction :

On doit à l'Allemagne romantique, aux travaux d'Antoine Berman, à ceux d'Henri Meschonnic, à *la philosophie de la relation* d'Édouard Glissant et bien d'autres d'avoir repensé la théorie de la traduction, non pas comme un transfert de la langue « source » à la langue « cible », non pas comme une dichotomie oppositionnelle où le débat sur la fidélité tend à éluder, masquer et effacer les éléments « étranges » de l'autre langue, mais comme multiplicité des réseaux sémiologiques, métissages et hybridité ancrés fondamentalement dans la construction de toute langue et de tout idiome. L'évènement de Babel envisagé non plus dans sa dimension métaphysique, existence d'une langue « parfaite » et « originale » qui a régné jusqu'à l'effondrement de la tour, mais comme pluralité qui a toujours été là, plusieurs sons, imaginaires et visions que l'on croise dans une même langue. Le mythe fondateur de la diversité fabrique tout de même un récit de la condamnation et du châtement. À travers des siècles d'interprétation, d'exégèse et d'histoire, un certain discours accusatoire semble s'attacher à la traduction. Ce même discours devient sa définition et l'instant à partir duquel toute réflexion sur la traduction prend son départ. Face à cette utopie et à l'aune du XX^e siècle, les travaux, pour ne citer, à titre d'exemple, que l'étude pionnière du feu Georges Steiner *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, l'auteur fait déjà remarquer que « la traduction est formellement et pragmatiquement, implicite dans tout acte de communication [...] Entendre une signification c'est traduire ».

1. De la théorie à la « Relation » de la traduction : poétique de la pluralité

Pour sa part, Henri Meschonnic invite à revoir tous les clichés qui se sont posés comme une évidence, produits par une réflexion dichotomique sur la traduction : la langue « pure », « l'original », l'équivalence lexicale qui constitue encore le fondement de la stylistique comparée et qui définit la traduction comme une opération fondamentalement linguistique. Cette configuration se trouve alors admise et renforcée par les enseignements universitaires, les protocoles de l'édition et par certaines pratiques traductives. Or, il est important de rappeler que le traducteur / lecteur se trouve d'emblée face à un « texte » pluriel, pour ainsi reprendre la définition proposée par Roland Barthes, qui paraît opérer un tournant décisif avec la norme classique, car le texte n'a jamais été un contenu figé voire une entité limitée et déterminée, mais il est mouvement et transformation, comme il l'explique :

Le texte est pluriel [...] Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée, il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale. Mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le Texte est un tissu)¹.

Le concept de « rythme » proposé par Henri Meschonnic a provoqué un renversement au sein de la pensée traductologique. Certes, le rythme meschonnicien a souvent été réduit à la poésie car d'une part, Meschonnic lui-même l'a développé à partir de ses études sur la poésie de Victor Hugo, et d'autre part, l'idée de rythme est systématiquement liée dans l'histoire littéraire à la métrique qui impose une certaine norme de production poétique. Or, dans sa démarche de déconstruire les barrières entre la source et la cible, entre l'original et la traduction, mais aussi entre la poésie et la prose, Meschonnic montre que tout texte produit dans une langue possède son propre rythme qui est la marque de la subjectivité (idée qui va définir au cours de ces travaux ce que c'est le style). À partir

de là, la traduction est une opération qui consiste tout d'abord à saisir le rythme qui orchestre le texte, produit la signifiante et lie/relie la pluralité discursive de l'écriture, puis à véhiculer ce « rythme », c'est-à-dire tenter de le (re)produire ou de le (re)créer dans une autre langue. *La poétique de la traduction* inaugure ainsi ce savoir-faire/dire traductif à partir d'une notion particulière de ce que c'est le texte. Nous l'avons vu avec Barthes qu'il s'agit de traversée, passage et mouvement, désormais nous constatons avec Meschonnic que le texte, et plus précisément le sens, est un « rythme » propre à chaque sujet qui sculpte, taille, façonne, compose sa poétique et sa sémantique à l'intérieur de la langue. C'est à cette métamorphose des systèmes de pensée, à une sorte de *rupture épistémologique* avec l'herméneutique aussi bien avec la traductologie que Meschonnic propose un élargissement de la théorie du langage tout en invitant à repenser la théorie de la traduction :

Je crois que c'est d'abord particulier aux écrivains qui appartiennent à des zones culturelles où la langue est ce que j'appelle une langue composite. [...] elles sont confrontées à des problèmes apparemment très difficiles à résoudre, des problèmes de fixation et de transcription. Par conséquent, il y a une sorte de tourment de langage lors du passage de l'oralité à l'écriture qui fragilise, qui met dans une situation menaçante, pas du tout sécurisante, et qui fait que les gens qui appartiennent à ces cultures sont des gens très sensibilisés aux problèmes de langage².

Les travaux d'Abdelkébir Khatibi sont d'une importance majeure afin de comprendre les enjeux de la pluralité du texte maghrébin. Dans *Maghreb pluriel*, l'auteur répertorie les éléments constitutifs de l'écriture : les représentations, l'idéologie, la musique, la traduction, la graphie, le signe ancestral, etc. Ce qui nous intéresse, en effet, c'est la relation qu'opère Khatibi entre l'acte scriptural et le geste translationnel dans l'engendrement et la fabrication du texte. Dans son article « Incipits », la question du dédoublement se pose à la fois comme constat d'une écriture particulièrement plurilingue et comme questionnement émanant lors de la lecture. La conception du « Texte » semble échapper à la logique dualiste et souvent séparatiste entre la production de langue arabe et celle de langue française. Ce qui est habituel d'appeler texte « francophone » dans l'espace maghrébin semble être l'effet dissimulé de la traduction, l'œuvre du passage, de la traversée et de l'inachèvement du palimpseste, où continuellement, s'articulent plusieurs tracés, circuits et trajets de l'imaginaire, de la graphie et du son. Écrire paraît s'attacher de manière insoupçonnée au traduire comme le montre Abdelkébir Khatibi :

Comment un texte peut-il être double, tout en maintenant à distance ses lois de construction, son atelier de travail, et tous les textes qui l'habitent et le hantent ? Question de tout texte, certes, mais je marque ici le jeu de la scénographie du double et du palimpseste qui peuvent être menés stratégiquement, de manières différentes : soit que le texte opère une traduction continue de son énoncé (ceci et cela) ; soit qu'il se trame et se complote contre ses références (ici, la langue arabe), effaçant tout renvoi explicite, et si renvoi il y a, il est tenu dans la production du texte, non point insaisissable, mais en disruption inhérente. C'est ce que j'appelle traduire du français en français, en un passage silencieux de la langue étrangère à celle-ci³.

Ces quelques pistes de réflexions et d'autres que nous aborderons un peu plus loin, montrent la nécessité d'explorer dans une large mesure la signification du « traduire ». Il apparaît que dans le

contexte des littératures maghrébines (postcoloniales), traduire n'entend pas dire le transfert d'un texte d'une langue à une autre, mais il s'agit de la relation qui se tisse entre les langues dans un même texte, et plus précisément, de la tension que produisent le contact, la rencontre et la négociation entre différents systèmes sémiologiques. Cela permet bien évidemment de rendre compte des modalités translationnelles déployées dans le texte, dès lors qu'il est question d'intégrer ou de transcrire des éléments culturels « matériels », visibles et décelables sur les plans lexicologique et morphosyntaxique. Or, la complexité et toute la difficulté semblent se poser à un très haut degré, celui de rendre compte de ce que Mohammed Dib a appelé la « cryptostase⁴ », c'est-à-dire saisir et repérer le transfert des éléments culturels non matériels dans le texte.

2. L'écrire entre les langues en contexte maghrébin (algérien)

Dans un ouvrage – au croisement du fictif et de l'essai – Mohammed Dib se trouve au cœur d'une profonde réflexion sur le métier à écrire tout en faisant le point d'une critique fondée sur une grille de lecture axée sur les normes et codes de la littérature française⁵. Jusque dans ses chapitres, ces questionnements, ses détours et ses déclarations, *L'Arbre à dire* apporte des éclairages des plus importants afin de décrypter l'œuvre maghrébine et particulièrement le texte algérien. Il ne s'agit pas d'un ouvrage théorique qui propose des outils de lecture, non pas une initiation à un atelier littéraire où l'écrivain confesse les secrets de son tissage, mais il essaye précisément de résoudre certains *malentendus* (historique, linguistique, littéraire, anthropologique, etc.), suscités par des conclusions quelques fois hâtives et des interprétations parfois abusées. L'un des objectifs de ce texte est de rendre compte, entre autres, des enjeux de la traduction dans l'écriture mais, surtout et justement, d'en être conscient lors de la réception. Autrement dit, la critique ne doit pas perdre de vue la présence en arrière-fond du substrat maghrébin qui participe de la production romanesque, car « le processus d'expression, d'écriture, comme le processus de lecture et d'entendement, ne va de soi qu'en apparence⁶ ». Retenons dans un premier temps ce constat que fait Dib sur la traversée du « texte-parole » :

[...] Nous ne traduisons pas littéralement le texte-parole de notre interlocuteur (de notre livre), nous en traduisons à tout le moins la « pensée ». Nous n'ignorons pas certes que la traduction la plus serrée ne traduit jamais tout et qu'une part du sens reste, confinée dans la zone de *l'inentendu*, demeurera hors de notre atteinte et devra, obscure comme elle est ne faisant pas sens, être versée au compte du mystère naturel de l'être, de cet inaudible que nulle force d'entendement ne saurait violer⁷.

Mais revenons maintenant à ce qu'on pourrait appeler à partir de Dib par « critique de la critique monolingue ». Si la compréhension du texte maghrébin, notamment celui d'expression française, s'est faite sur la base de la langue et non pas sur le processus d'écriture, cela conduit inévitablement à buter sur le sens de l'œuvre, car ce qui est habillé par la graphie latine et perçu dans une perspective française, enfouie dans ses strates les marques des *Atlat*-s (traces), de la voix d'origine et du spectre de l'étranger à soi-même. L'on pourrait avancer dans ce contexte que *l'interculturel* se présente comme une véritable problématique qui exige la possession des « clés » d'accès à « l'auberge du lointain » pour reprendre la formule d'Antoine Berman. Toutefois, gardons près de nous ces caractéristiques essentielles que relève Barthes du « Texte » comme traversée, passage et pluralité, car elles semblent définir l'univers scriptural maghrébin et à l'évidence celui de Dib, lui qui invite à

le lire dans un mouvement voire dans une « traversée de culture à culture » où le rapport entre les cultures se définit par les stratégies, illustré par l'approche de l'échiquier et le reliquat du jeu :

L'échiquier : s'entend, la page blanche, la parole blanche, l'une ou l'autre échiquier, avec ses pièces qui sont mots, installé entre l'Autre, qui hésite encore à s'avouer tireur de plans, inventeur de stratégie peu enclin à s'accepter comme tel – et moi en face, dans les mêmes dispositions. [...] Une partie d'échec ne produit pas du sens, ne procède pas à un déchiffrement du monde ; écrire non plus. À l'instar d'écrire, elle est, cette aventure, une approche à pas comptés de l'entre-deux en question, elle travaille à sa symbolisation pour en préserver la polysémie⁸.

3. Le processus traductif et le mouvement narratif

Dans le contexte du nouveau roman algérien, Amara Lakhous est remarquablement parmi les écrivains algériens qui illustrent ce phénomène de la multiplicité des réseaux discursifs et des univers identitaires. Dans l'un de ses romans : *Divorce à la musulmane* à Viale Marconi, qui a d'abord été écrit en arabe sous le titre *Al Qâhira al saghîra*, puis réécrit en italien en 2012. Dès les premières pages, nous nous retrouvons saisi par les effets de l'usage excessif, produits par une pléthore de formules empruntées à l'arabe algérien, tunisien et égyptien, ces formules figurent d'ailleurs transcrites, puis traduites et à qui finalement l'on a accordées une glose métalinguistique sous forme de questionnement anthropologique.

A titre d'exemple, lorsque le personnage féminin du roman Sofia, par un détour historique, évoque le soutien apporté par Safia Zghaloul à son mari Saad Zaghoul, la grande figure politique égyptienne, elle emploie un dicton arabe qui dit : « *wa râ'a kulli rajulin imra'a* » (*derrière chaque grand homme se cache toujours une femme*). Je n'ai jamais bien compris ce que cela voulait dire. Je le trouve très ambiguë, il peut être interprété de différentes façons : A quoi fait références le terme de « femme » ? A la grand-mère, à la mère, à la fille, à l'épouse, à la nièce, à la maîtresse ? Et encore, une femme qui se cache derrière un homme fait naître quelques soupçons : pourquoi ne se montre pas ?⁹

Dans un autre exemple, le narrateur rapporte un débat entre un enseignant d'arabe et ses élèves, portant sur l'interprétation d'un vers du poète tunisien Abu Al Qâcim Al shâbî. Le narrateur traduit le vers sans citer le texte original, suivi des interprétations des deux parties :

Quand le peuple décide de vivre, le destin ne peut que se plier. Certains camarades de classe (probablement des fondamentalistes en herbes) soutenaient que le poète était un mécréant et qu'il fallait qu'il oublie le paradis, les *houris*¹⁰, les fleuves de vin, et tout le reste. La volonté du peuple ne peut en aucun cas dépasser la volonté divine. Dieu est au-dessus du peuple. Le professeur répondit en expliquant que Dieu est omniprésent et que, par conséquent, il peut changer le destin [...] mais c'est à nous de surmonter les épreuves et de nous montrer à la hauteur.¹¹

C'est alors au narrateur d'origine italienne, que revient la double tâche de rapporter et de traduire les « énoncés » des autres personnages qui parlent dans leur(s) langue(s). En effet, après l'obtention de son baccalauréat, il rejoint l'université de Palerme pour étudier l'arabe classique et consacrera par la suite un mémoire sur le séjour de Giuseppe Garibaldi en Tunisie. Par ailleurs, il effectue des séjours successifs dans plusieurs pays au Maghreb et en Orient, ce qui lui a permis de s'appropriier certains de leurs parlers (précisément l'arabe tunisien), mais sans doute, plus largement, de se déplacer avec

aisance entre la culture maghrébine et la culture occidentale. C'est alors au cours d'une mission auprès des services de renseignements italiens, dans le but de pénétrer le quartier de Marconi, fréquenté par de nombreux étrangers, venus principalement du Maghreb et de l'Orient, que se dessine une aventure anthropologique voire une traversée où se mêlent plusieurs univers linguistiques, culturels et identitaires.

Plongé dans un profond questionnement *ontologique*, le narrateur ne cesse d'interroger son rapport ambigu au prénom. Si au commencement tout doit être nommé, et par conséquent, le nom doit correspondre parfaitement bien à soi, la situation n'est clairement pas la même pour un Karim ou Gamil¹², qui pose ainsi un problème *translationnel*, dans la mesure où l'un ne traduit pas souvent l'autre. Il y a là déjà l'échec d'une identification générée par ce que Khatibi appelle une dissymétrie troublante entre l'être et ce qui le nomme, comme l'exprime le narrateur :

En grandissant tu te rends compte que le prénom qui est cousu sur toi comme une étiquette ne correspond en rien ni à ton caractère ni à ta physionomie, parce que entre-temps tu es devenu avare ou moche, c'est un conflit insoluble, ou plutôt une blessure inguérissable [...] et alors ? Alors rien. Le prénom devient un fardeau qui pèse sur ta conscience pendant toute ta vie. Pour bien des gens, c'est une véritable croix.¹³

Pour sa part, le texte maghrébin est au cœur d'une réflexion sur un certain *déterminisme* désignatif qu'exerce le nom sur l'être dès sa naissance. A titre d'exemple, dans *La blessure du nom propre*, Abdelkébir Khatibi scrute le signe de son nom, qui puise sa généalogie dans la scénographie du sacrifice d'Abraham. Autrement dit, le nom constitue fondamentalement, l'une des conditions qui rend possible la présence au monde, ainsi que l'initiation à l'univers du langage. Si l'on considère, dans les sociétés inscrites dans une configuration musulmane, que la question du nom devrait être résolue, puisqu'il n'appartient pas à l'individu d'inventer son nom, d'autant plus que son identité est dédiée à une conception préalablement établie, en ce sens, quel serait notre rapport à nous-mêmes et au monde, si toutefois, nous avons le privilège de se donner librement un nom ? A défaut d'une affinité représentative entre la désignation et le désigné, entre la naissance et la marque de reconnaissance¹⁴, il apparaît qu'il y a bien là une part de risque, qu'un gouffre puisse s'y installer et prendre de l'ampleur. A cet égard Dib déclare :

Que je parle ou écrive, il n'y a que cet agent verbal qu'est mon nom pour m'introduire dans l'univers du langage. Un événement – un avènement ? – dont je ne vois par quel autre moyen, quel autre biais, il m'advierait. Questions inévitable dès lors ; sans un nom apte à me faire une place dans le langage, que serais-je ? [...] Cependant je sais que ce nom dont je suis pourvu n'est pas tout à fait moi, encore qu'il me désigne, m'identifie. Entre lui et moi, comme entre le langage et moi, existe cet habitat du non-dit, que mon nom ne nomme pas, désert incommensurable où je ne cesse de courir vers la demeure du dit.

Rappelons-le, *Divorce à la musulmane à Viale Marconi* tourne autour d'une dispute entre un couple égyptien Sofia et Said. Ce dernier a choisi de changer son nom par Felice, qui n'est rien d'autre que l'équivalent en italien de Said (heureux). Après un profond désaccord entre le mari et sa femme, Felice prononce en arabe, et pour la troisième fois la formule du divorce : *anti tâliq* (tu es répudiée). Dans la religion musulmane, faut-il le préciser, le divorce devient définitif du moment où la formule est prononcée pour la troisième fois, à ce moment-là, la réconciliation n'est plus possible. Et si

toutefois « *l'ex-mari veut reprendre son ex-femme, celle-ci doit épouser un autre homme, qui bien sûr doit-être musulman, et le mariage doit-être consommé. C'est seulement à ces conditions qu'elle peut divorcer et s'unir de nouveau avec l'ex-mari* ».

Là se situe le plus original et le plus créatif travail de Lakhous, plus précisément, dans l'établissement des rapports interculturels avec la célèbre comédie théâtrale égyptienne *sayed al wed chaghal*, interprétée avec brio par le comédien égyptien Adel Imam en 1984. En effet, il s'agit de l'histoire de Sayed, un jeune homme engagé auprès d'une famille riche, pour effectuer des travaux domestiques. Après le divorce définitif de la fille du patron, Sayed se voit proposer de faire le *muhallil*, contre une somme d'argent assez importante. Autrement dit, d'épouser la jeune femme puis la répudier, de sorte qu'elle puisse revenir à son premier mari. Une fois mariés, ils tombent amoureux l'un de l'autre et refusent de divorcer.

Lorsque surgit la comédie égyptienne dans *Divorce à la musulmane à viale Marconi*, la littérature s'articule inextricablement à la traduction. Cette *poétique de la relation* rappelle le *traduire* à travers l'inscription d'une forme d'oralité égyptienne dans une écriture italienne. A partir de là, le récit se construit dans un passage d'une langue à une autre. Cette double opération à l'intérieur d'un seul sujet, ne peut s'effectuer sans se voir se confronter aux aléas du transfert interculturel, plus précisément, lorsque le passage d'une langue à une autre se fait sur fond d'intraduisibilité. A titre d'exemple, le mot *Muhallil* (qui signifie rendre licite ce qui ne l'est pas) fait l'objet d'une insertion directe dans le texte, suivie d'une glose métalinguistique. Autrement dit, il n'a pas d'équivalents ni en italien ni en français. L'intraduisible dans ce cas relève du socio-historique comme l'explique Meschonnic :

Pour une œuvre donnée dans un rapport interlinguistique-interculturel donné, l'interaction des poétiques et la ré-énonciation historique peuvent ne s'être pas encore produites, peuvent ne pas se produire. L'intraduisible comme texte est alors l'effet culturel résultant de ces raisons historiques. L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le génie¹⁵).

Revenant à Felice qui, rongé par le regret d'avoir prononcé le divorce définitif, propose à Sofia de faire recours au *Muhallil*, afin de rendre *Halal* leur relation conjugale. L'ironie est alors ici à son comble, puisqu'il est dit une chose pour signifier son contraire. Cette stratégie narrative dans l'écriture de Lakhous, est une mise en scène littéraire par la translation. C'est en mettant à l'épreuve le rôle des représentations et des discours construits sur l'identité et/ou l'altérité, que l'écriture maghrébine contemporaine dévoile voire, déconstruit toute volonté d'uniformisation. C'est de cette manière qu'elle rend-compte de ce qu'est concrètement la/sa pluralité, et c'est de cette manière que nous pouvons comprendre le nouveau roman algérien,

D'où la nécessité non pas seulement d'inventer une autre manière d'écrire, de se forger un nouveau "style" [...], mais de franchir les barrières qui séparent les différents modes d'écriture, les différents genres littéraires précisément en doublant les écritures par les écritures. Toujours deux langues, deux écritures, deux pensées à l'œuvre à la fois.¹⁶

4. Conclusion

Il ressort de tout cela que les enjeux de l'écriture maghrébine résident essentiellement dans la traduction de soi/ l'autre, les modalités de la pluralité des réseaux discursifs, sont l'une des principales

procédures génératrices du texte algérien. L'intégration de l'idiome maghrébin dans l'écriture, sur le plan lexical et morphosyntaxique, relève d'un travail sémiotique d'une grande pertinence, et contribue ainsi à construire, déconstruire et reconstruire les espaces du dire, les concepts monolithiques de l'identité à travers un *récit translatore* d'une importante créativité stylistique, et sémantique. C'est ainsi que l'écriture devient alors le lieu d'une dynamique hybridité entre le traductible et l'intraductible, le dialogue et la négociation, l'entendu et l'in/mal-entendu, dans une agora maghrébine consciente de la/sa pluralité, et qui s'affirme toujours plurielle, singulièrement plurielle. Il est indéniable que la production romanesque algérienne de langue française – compte tenu de son contexte colonial et post-colonial – a été la première à avoir engagé une réflexion sur les processus d'expression et d'écriture.

Références Bibliographiques

- ¹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essai critique IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 75.
- ² Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, entretien avec Édouard Glissant, Paris, Gallimard, p.
- ³ Abdelkébir Khatibi, « Incipits », in Jalil Bennani, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 194.
- ⁴ Cette notion a été forgée par Mohammed Dib lors de la conférence qu'il a prononcée à l'université de Californie en 1974. Voir Nadjet Khadda (dir.), *Mohammed Dib, 50 ans d'écriture*, Montpellier, Presses université Montpellier III, p. 78.
- ⁵ « Je dirai pour ma part qu'un système de références est une grille qui organise et commande l'expression et la lecture à l'intérieur et dans la cohérence d'un paysage commun au producteur et au destinataire de l'expression, ce qui implique bien entendu que, de part et d'autre, on dispose de la même grille ». Mohammed Dib, *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 17.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ *Ibid.*, p. 29.
- ⁸ *Ibid.*, p. 31.
- ⁹ Amara Lakhous, *Divorce à la musulmane à Viale Marconi*, Blida, Barzakh, 2012, p. 29.
- ¹⁰ Le mot *Houri* est un intraduisible, il désigne dans le Coran les vierges du paradis promises aux croyants.
- ¹¹ Amara Lakhous., *op. cit.*, p. 35-36.
- ¹² Gamil et Karim en arabe sont respectivement les équivalents de beau et généreux.
- ¹³ Amara Lakhous., *op. cit.*, p. 26.
- ¹⁴ Hélène Sixous, « My Algeriance, in Other Words to Depart Not to Arrive from Algeria », communication donnée à l'université Cornell en octobre 1996.
- ¹⁵ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 309
- ¹⁶ Réda Bensmaïa, *Traduire ou blanchir la langue. Amour Bilingue d'Abdelébir Khatibi*, in *Imaginaire de l'autre*, Khatibi et la mémoire littéraire, l'Harmattan, 1987, p.157.