

6-1-2007

Boudjedra, écrivain de langue arabe?

Touriya Fili-Tullon

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Fili-Tullon, Touriya (2007) "Boudjedra, écrivain de langue arabe?," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 68 : No. 1 , Article 6.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol68/iss1/6>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Touriya FILI-TULLON

Université Paris 3

Boudjedra, écrivain de langue arabe¹?

Résumé : La pratique bilingue dans la littérature boudjedrienne peut apporter un nouvel éclairage sur le rapport de l'écrivain à ses langues, dans la mesure où les versions arabes et françaises peuvent être appréhendées comme autant d'hypertextes à valeur métadiscursive. Vues sous cet angle, les différentes versions neutralisent toute approche génétique et rendent caduques les règles d'une traduction doxale.

Bilinguisme d'écriture, subversion, traduction, version

À partir des années 1980, l'œuvre de Rachid Boudjedra – classé jusque-là parmi les auteurs francophones – s'enrichit de versions arabes. Le terme de « version », qui évoque l'activité même de traduction, est ici intentionnel, dans la mesure où ces « versions » se trouvent intimement liées au bilinguisme de l'auteur. Ce changement de langue semblait obéir à une évolution toute naturelle, revendiquée par un Albert Memmi : « [...] maintenant que l'écrivain est libre, qui l'empêche de travailler dans sa langue nationale ? » (1996 : 12).

En effet, en 1981, Boudjedra, entendant bien exercer cette liberté, commence par publier *At-tafakkuk* en arabe, avant d'en proposer une traduction française, avec *Le démantèlement* (1982). Au rebours de cette démarche, en 1984, il traduit en arabe un autre roman qu'il avait d'abord publié en français, douze ans auparavant, sous le titre de *L'insolation: Ar-ra'n*. D'autres romans en arabe suivront. Dans l'intervalle, l'auteur semble avoir (provisoirement?) renoncé à cette espèce de droit revendiqué par Memmi. Au fait, s'agissait-il véritablement de l'exercice d'un droit ou n'était-ce pas plutôt, comme on l'a parfois laissé entendre, un acquiescement postural à l'idéologie dominante, celle, disons pour faire vite, de l'arabisation?

¹ Une première version de ce travail a été publiée sous le titre « Entre-langues et réécritures spéculaires: la tentation pré-babélique de Boudjedra » (Daoud, 2006: 43-54).

Quelles que soient les raisons, réelles ou avouées, de ce bilinguisme auctorial, il porte en lui la manifestation du drame linguistique vécu par bon nombre d'écrivains ayant adopté une langue étrangère (qui, de surcroît, se trouve être la langue de l'ancien colonisateur) comme langue d'écriture. Boudjedra aurait-il pour autant retrouvé l'unité perdue d'un sujet en quête de sa langue? Apparemment pas, sinon comment interpréter ces va-et-vient entre les langues, ce besoin de donner, toujours, une version autre, s'inscrivant dans ce que Derrida appelle un mythe de dépossession et d'appropriation des langues (1996)?

En effet, l'autotraduction et l'écriture bilingue problématissent la pratique scripturale en la transformant en expérience de réception : la traduction d'auteur n'est pas une simple réénonciation, mais une métaénonciation. Ce qui nous conduit à aborder les œuvres écrites en arabe par Boudjedra en relation avec leur version française, dans la mesure où nous tenons cette tentation duelle comme la sollicitation majeure de l'écriture boudjedrienne. C'est en analysant les mécanismes de l'écriture en arabe que l'on pourra comprendre la logique de ce bilinguisme littéraire. Pour approcher ce dernier, nous analyserons en particulier le travail de l'intertexte en rapport avec la langue des textes arabes.

Les deux textes de Boudjedra cités ci-dessus serviront principalement de support à cette réflexion : *At-tafakkuk/Le démantèlement* et *L'insolation/Ar-ra'n*². Deux romans et leur traduction respective, qu'il conviendrait mieux d'appeler réécriture comme y invitait le travail de Bachir-Lombardo (1995). Pour ma part, je considère le bilinguisme auctorial comme la sollicitation fondatrice de l'écriture boudjedrienne, qui oscille entre dire le manque et tenter de le combler. Nulle écriture ne représente mieux, à mon sens, « le drame bilingue » (Memmi, 1996 : 12) que celle qui se double de l'autotraduction. Paradigme hypertextuel (voir Genette, 1966) à fonction réflexive, l'autotraduction neutralise pour ainsi dire le paramètre chronologique de la production textuelle, brouillant toute tentative d'analyse génétique. La traduction auctoriale, intimement liée au phénomène du bilinguisme, est en effet la seule forme d'écriture qui permette au sujet d'expérimenter et de libérer sa dualité, peut-être de s'en libérer. Enfin, en tant qu'écriture double ou

² Dorénavant, toutes les références à ces œuvres ne comprendront que les mots clés (*Démantèlement* et *Insolation* pour les versions françaises; *At-tafakkuk* et *Ar-ra'n* pour les versions arabes) et les numéros de pages correspondants.

de pratique duelle, l'autotraduction porte en elle sa propre esthétique de réception : elle semble destinée à une communauté de lecteurs dont le profil s'inscrit en creux dans l'intertexte et jusque dans les silences du texte. De ce point de vue, nous aborderons le bilinguisme littéraire non dans le sens psychanalytique, qui en fait un syndrome schizophrène (ceci n'est pas notre domaine de compétence), mais comme une relation intersystémique, en tant que stratégie textuelle à considérer dans son intégralité.

L'aventure ambiguë d'une réception « normative »

Aïda Bamia croit déceler « bon nombre de traces de cet impact de la langue française sur l'arabe algérien dans le style du roman de Rachid Boudjedra » (Bachir-Lombardo, 1995 : 44). Voici ce qu'elle écrit sur le roman de langue arabe *At-tafakkuk* :

Le lecteur est fortement frappé par l'étrangeté de son style, très différent d'une écriture arabe, même de celles qui aspirent à un renouvellement ou à une révolution formelle, comme dans les œuvres de l'Égyptien Jamal Al-Ghitani. L'âme [c'est moi qui souligne] de la langue arabe – si l'on peut définir l'entité d'une langue – est absente de ce roman. Les mots qui composent les phrases créent un espace sémantique non arabe. Ils sont utilisés dans un contexte qui rappelle la syntaxe française. L'expression artistique du livre est fortement imprégnée du style [c'est moi qui souligne] français, d'une manière sûrement inconsciente vue la longue période pendant laquelle l'auteur a manié la langue française. (*ibid.*).

Sans omettre la difficulté de définir « l'âme de la langue arabe », cette expression pour le moins métaphysique ne laisse pas comprendre quelles caractéristiques feraient, selon Bamia, défaut à l'écriture boudjedrienne – caractéristiques qui, *a contrario*, se trouveraient chez Jamal Al-Ghitani bien que ce dernier prône, lui aussi, une certaine « révolution formelle ». La comparaison avec cet auteur me semble peu pertinente dans la mesure où il ne suffit pas de mettre en parallèle l'intention auctoriale de révolutionner « la forme » pour justifier un tel rapprochement.

Cette réception critique pêche, à mon avis, par un défaut de méthode : Bachir-Lombardo, comme Bamia qu'elle cite, adopte une approche grammaticale normative, alors que, pour un texte littéraire, il conviendrait mieux de le saisir du point de vue de la stylistique et de la pragmatique. Ce serait une « stylistique de l'interaction » comme le propose Dominique Combe (1995), mais qui se situerait

à la croisée d'une critique d'attribution, qui juge le style d'un écrivain comme une donnée indépendante de sa volonté (ce qui échappe à la concertation), et d'une critique immanente qui appréhende le texte comme un support d'expérimentation (voir Jenny, 2000).

L'approche de Bachir-Lombardo relève des phrases de *At-tafakkuk* et, de manière assez systématique, propose une reformulation corrective, au lieu de s'interroger sur la signification ou la fonction des écarts par rapport à la norme. Que Boudjedra ait francisé son arabe ou non, là n'est pas la question. À moins qu'on cherche à déceler dans le texte de départ (texte écrit en arabe) une espèce de traduction au deuxième degré, traduction d'avant la traduction... On pourrait se demander dans quelle mesure cette « étrangeté du texte » (au sens que lui donne Lévesque, 1978) est signifiante. Et en quoi l'écart par rapport au code de la langue arabe est constitutif d'une poétique/politique.

Je considère pour ma part que le bilinguisme semble servir de promontoire pour observer les langues, les travaillant parfois à l'insu de l'écrivain, mais le plus souvent avec autant de lucidité que de « ludicité ». L'écrivain bilingue qui, dans l'énonciation médiante de l'écriture, combine les ressources des codes de deux ou plusieurs langues, que fait-il sinon un acte de style?

Productivité traduisante

Nous partons du postulat que le bilinguisme a donné à Boudjedra cette « surconscience linguistique » (voir Gauvin, 2001) qui fait que le bilingue s'interroge sans cesse sur ses langues, les interroge, s'amuse à les subvertir l'une et l'autre, l'une par l'autre. Tant et si bien qu'il me paraît plus adéquat de parler, au lieu de traductions, de « versions », terme plus approprié à mon sens à la démarche générale de l'auteur (je reviendrai plus loin sur cette notion de version). Il me semble que l'écriture « francisée » de *At-tafakkuk* relève d'une expérimentation de la capacité hospitalière d'une langue (en l'occurrence l'arabe) à contenir les traces d'un autre système linguistique sous-jacent (le français), opération audacieuse qui ose afficher une pensée bilingue.

Problème de méthodologie donc, puisqu'une certaine critique considère comme une *erreur* ou une *faute* ce qui relève à mon sens

de la transgression, de l'écart volontaire ou de l'intégration de l'erreur comme possible esthétique. Bien entendu, il s'agit de démontrer la manière dont cette transgression s'intègre dans une poétique et sa pertinence dans une esthétique donnée.

Parler d'une esthétique de l'erreur telle qu'elle apparaît dans les créations postmodernes (notamment dans le domaine musical et dans les arts plastiques, dans la danse contemporaine d'une certaine façon) revient à considérer l'erreur comme source formelle d'un détournement d'une quelconque quête de sens. En musique, par exemple, l'impertinence de l'erreur ramène toute idée qui cherche à se développer dans le temps à sa matérialité sonore : ça fait couac ! Je pense qu'il y a un malentendu fondamental dans toute approche correctrice qui se réfère à l'usage, alors que Boudjedra a passé sa vie d'écrivain à remettre en question cet usage.

Relisons les premières pages du *Démantèlement*, où nous croyons pouvoir inférer une programmation de ce genre d'esthétique appliqué à la littérature :

[...] parce qu'il s'était trop et très longtemps méfié de toute forme d'expression et avait choisi de végéter dans une sorte d'ambiguïté sémantique et lexicale, d'ordre schizophrénique, de telle manière qu'il était devenu habile dans l'art de trahir tous les mots, avant qu'ils le trompent. La même démarche le conduisit à se passer de papiers administratifs. (*Démantèlement* : 17).

La construction du verbe « trahir » avec un objet non animé abstrait (« les mots ») renvoie au sens de manquer, faire défaut :

[lā budda' min inkisāri l-qāmūsi l-luġawī hādā. waḍa'ū l-kalimāti fi l-qawāmīsi wa 'ahmalūhā] (Boudjedra, 1986 : 128).
Il faut casser le dictionnaire. Ils ont rangé les mots dans les dictionnaires, puis les ont négligés³³.

C'est dans ce sens qu'on peut considérer les écarts de Boudjedra par rapport à la norme grammaticale arabe comme une démarche de défiance à l'égard des mots. Cette défiance, dans son application boudjedrienne tout au moins, semble vouloir rendre les mots à leur origine vive, avant que l'usage ne les range dans le carcan des aphorismes, des proverbes, des constructions toutes faites, dites à juste titre « constructions figées ». Et s'il est vrai que cette poétique porte parfois en elle les marques d'une certaine schizophrénie, c'est d'une schizophrénie « positive » et consciente d'elle-même

³³ Pour des raisons techniques, nous transcrivons en caractères latins les citations arabes et les accompagnons d'une traduction personnelle.

qu'il s'agit. Écrire l'arabe comme à travers le prisme du français, ou inversement, c'est une façon d'«user» (aux deux sens du terme: usage et usure) des/les langues des pères (géniteur et spirituel), de les démanteler, double parricide linguistique; mais c'est aussi user de ces langues, les multiplier en les redoublant par la version dans l'autre langue.

L'expérience de la traduction pour Boudjedra ressemble à l'expérimentation d'une tierce voix (voie), une voi(x/e) oblique par laquelle il indexe la pratique doxale (Oustinoff, 2001: 119-127) de la traduction. Dans *La prise de Gibraltar* (1987), le narrateur ne cesse d'évoquer cette pratique de la traduction imposée par le père: «Je le laisse déblatérer. Lui comme un idiot continuant à traduire [b'i'iqni 'amīrihi mūsā bni-nuṣayr] avec l'assentiment de son chef Moussa» (24).

En échange de cette traduction paternelle dénigrée par le narrateur, et qui consiste à abolir l'usage du dictionnaire, celui-ci nous propose une littéralité plus amusante: «c'est marrant le mot à mot en traduction c'est même rigolo mais le prof n'aime pas ça» (*ibid.*). L'entreprise traduisante à laquelle s'adonne le narrateur offre une mise en scène désinvolte de l'énorme difficulté du traduire. L'échappée ludique que le narrateur-traducteur propose est une prise de distance à l'égard du texte et à l'égard de soi-même: «[...] un vrai poisson enduit d'huile d'olive et enrobé de savon impossible de le saisir ça glisse! comment traduire un tel arabisme passons passons [...]» (*ibid.*: 25).

L'ironie du narrateur à l'égard de la traduction conventionnelle est une subversion qui préfère le ludisme créatif et compensatoire (dans toute traduction, il y a des gains, mais aussi des pertes) à une approche «sérieuse» qui confinerait à l'impuissance. Cette ironie qui prend l'apparence d'une école buissonnière de la traductologie devient positivement créative d'une étrangeté reconnue voire souhaitée. Elle se plaît à déconstruire les mécanismes et les balisages savants de la langue, leur préférant les chemins de traverse de la déconstruction, le jeu avec la matérialité des mots du dictionnaire.

D'ailleurs, le titre même du roman, *At-tafakkuk*, est en soi une invitation au décryptage par une lecture analytique qui procède par décomposition matérielle: dans ce mot arabe, on trouve la racine

[fakka] et [fakka ḥattan] signifie, en arabe, <décomposer et déchiffrer une écriture au sens matériel et métaphorique (art divinatoire)>. Mais la plasticité de cette racine verbale est remarquable; selon l'objet direct qui lui est adjoint, le verbe [fakka] peut signifier, outre <déchiffrer, décoder>, <délier, décomposer, démonter, dénouer, disjoindre et séparer, etc.>. Tout un programme, car il s'agit justement à travers ce texte de démonter, de disjoindre ce qui est lié, c'est-à-dire la langue arabe, qui est, du moins dans l'imaginaire musulman, au cœur du sacré. À travers son étymologie, le terme de religion nous rappelle ce qui lie, ce qui réunit, or, la «langue poétique est le seul langage qui consume la transcendance» (Kristeva, 1977: 224); le Coran le disait, avant Kristeva: «[wašš u'arā'u yatba'uhumu l-ġāwūn] "Les poètes séduisent les égarés"» (sourate XXVI, verset 224).

Altérité et altération

Ainsi, l'altération de la langue est une figure de l'altérité en soi et l'écriture bilingue, une pratique continue d'une forme de «traduction intérieure» (j'appelle ainsi le recours systématique à la traduction, qui, selon le degré de maîtrise dans le bilinguisme, se fait soit dans la langue maternelle, soit dans la langue autre; cette systématisation de la traduction comme mode de compréhension, d'appréhension, est parfois utilisée par les écrivains francophones (les bilingues en général) comme mode ludique d'écriture). Chaque langue qui s'écrit/s'écrit laisse sourdre l'autre ou poindre son absence. Le texte se tisse de traces de ce genre, les met en représentation.

Le traitement du figement lexical offre un exemple d'une conscience bilingue qui explore «l'interférence positive» (Oustinoff, 2001). Comparons par exemple un passage de *L'insolation* et sa version en arabe *Ar-ra'n* où il est question de la cérémonie de la circoncision :

Ouff! (il a avalé une couleuvre! Non une baguette!) (54).
[faššš...hal'izdarada ḥayya... lā, lā, wa 'innamā 'ibtala'a 'aṣāh...]
(44)

L'expression imagée «avalé une couleuvre» est le produit d'une redynamisation de la locution «faire avaler des couleuvres à quelqu'un», qui signifie <leurrer quelqu'un, lui raconter des

mensonges>. Cette locution détournée de son sens figuré est resémiotisée et ramenée au sens littéral du terme (voir, à propos du détournement du cliché et du stéréotype chez Boudjedra, Zlitni-Fitouri, 2003). La même image dans la version arabe de ce passage souligne encore mieux cette « littéralité » vers laquelle l'expression « clichéique » a été détournée: [hal 'izdarada ḥayya], soit, littéralement: « est-ce qu'il a avalé une vipère? » Il faut noter la substitution sur l'axe paradigmatique: ici, « vipère » a remplacé « couleuvre ». Le détournement du cliché a une double fonction: il opère un changement sur le plan syntagmatique, qui redynamise la locution figée, pour mieux la remétaphoriser en filant le champ lexico-psychanalytique du phallus avalé, de la castration. Cet usage particulier du cliché attire l'attention sur les sources (psychanalytiques, imaginaires: le motif de la castration est un *topos* littéraire relativement fréquent dans la littérature francophone) du texte, sur le mode de fonctionnement de l'écriture, son engendrement. Dans la version arabe, l'expression est effectivement étonnante par sa nouveauté, son « étrangeté », dira-t-on. En effet, cette traduction littérale du cliché détourné tisse une intertextualité entre les deux textes arabe et français.

On peut citer un autre exemple de cette fabrique traduisante :

Sordide coupeur de verges en deux et de cheveux en quatre, merveilleux suceur de sang, il utilisait pour cela [...]
(*Insolation*: 49).

[yā ḥallāq yā ḥabīṭ... yā qāṭi' az-zubūb wa š-šu'ūr wa fī d-dahā'i muḡīṭ yā baḡīṭ yā man yamtaṣṣu d-dimā'] (*Ar-ra'n*: 56).

Le recours à la structure symétrique ponctuée de l'apostrophe mime le style des prières tout en transformant ironiquement le contenu en invective.

La version française opère sur un plan énonciatif différent: au lieu du discours direct, il s'agit d'un récit à la troisième personne. Si la thématique est la même, le ton subversif est rendu différemment: en français, le jeu de mots sur la locution « couper les cheveux en quatre », détournée de son sens imagé et ramenée à un sens concret, alimente le champ lexical de la coiffure (« coiffeur, cheveux, couper »). Ce portrait-charge (utilisation de l'expression « suceur de sang », périphrase hyperbolique qui transforme le coiffeur-poseur de ventouses en vampire – au Maghreb, le coiffeur traditionnel pratiquait

aussi la pose de ventouses et devenait circonciseur à l'occasion) est rendu en arabe par l'intertexte parodique avec la prière comme adresse à une instance supérieure.

Ou encore les jeux paronymiques, par exemple [mariḥa, fariḥa, ḥurra]: les sonorités imitatives, les répétitions et les parallélismes créent un rythme que ne viendra interrompre que la dissonance que certains attribuent à une francisation de l'arabe et que l'on pourrait interpréter aussi comme une rupture voulue avec une rhétorique et une prosodie désuètes. L'arythmie, du moins ce qu'on pourrait considérer comme tel en vertu d'une conception normative du rythme, fait partie de ce processus de démantèlement programmé d'une langue et de conventions scripturales figées depuis des siècles.

Cependant, *At-tafakkuk* déploie une poétique du « démantèlement » différente de celle qui est pratiquée dans *Ar-ra'n*. En effet, si, dans ce dernier texte, on peut noter une systématisation de l'intertextualité à fonction parodique, avec des ruptures de ton et de niveau énonciatif, de structure narrative (la digression cassant sans cesse la linéarité du récit), dans l'autre, la parodie est plus discrète dans la mesure où elle apparaît surtout au niveau d'une certaine grammaire du texte, comme l'usage immodéré du *waw al 'atf* [wa] (cet outil qui, syntaxiquement parlant, est le coordonnant conjonctif générique de l'arabe, en vient, pragmatiquement, à jouer le rôle de connecteur discursif, indiquant continuité ou rupture de topique; voir Naïm, 2004). Ce coordonnant, dont l'interprétation est largement tributaire du contexte, met ici en relation des énoncés franchement disparates :

[ʾahī wāqifun ʾalā ʾajfānī wa l-ʾarḍu burtuqāliyatun zarqāʾ (...) wa kaʾannī (...) wa suwaydāʾu l-madīna (...)] (*At-tafakkuk*: 181).
mon frère est debout sur mes paupières et la terre est orange bleu
[...] et c'est comme si j'étais [...] et le noir de la ville [...].

Cette structure éclatée semble mimer les errances d'une pensée intérieure qui, au passage, rend un discret hommage au surréalisme, en reprenant la formule éluardienne de « la terre est bleue comme une orange », avant de la développer.

On pourrait multiplier les exemples à l'infini, mais les limites de cet article ne le permettant pas, je m'en tiendrai aux trois remarques suivantes :

1° Si l'auteur s'est éloigné d'une traduction « doxale », c'est au profit d'une « traduction » libre, « transdoxale » (Oustinoff, 2001 : 163-178), qui tantôt adhère de manière tout à fait ludique à la lettre du texte initial, tantôt s'en écarte ostentatoirement, guidée en cela par la seule potentialité du signifiant en tant que générateur du texte;

2° Les deux versions de ces livres rendent une même représentation de l'écriture sans doute exprimée par un rythme qui se traduit, que ce soit en arabe ou en français, par la ponctuation « elliptique » ou suspensive, par les répétitions de toutes sortes, le jeu de spirale des variations, le tout orchestré sur un mode polyphonique qui intègre la dissonance;

3° Les deux versions semblent croiser leurs procédés et leurs effets, s'éclairant ainsi mutuellement, chaque version devenant une variation au sens musical du terme.

En arabe comme en français, cette poétique du démantèlement vise « les psittacismes verbeux, les imitations verbales, les proverbes répétitifs, les récitatifs liturgiques, les vers appris par cœur... » (*Démantèlement*: 257). Ce qui me paraît intéressant, ce n'est pas tant de décider laquelle des deux versions est antérieure à l'autre, même si ce genre d'approche génétique n'est pas dépourvu d'intérêt; mais dans le cadre d'une autotraduction, où l'auteur lui-même est conscient d'avoir produit deux versions du même texte (Rachid Boudjedra : « [Ultérieurement,] j'ai pris un traducteur pour la version française, comme un garde-fou qui m'a évité de réécrire chaque fois deux versions d'un même livre », Bachir-Lombardo, 1995: 34), nous nous intéressons plutôt à la dynamique qui relie les deux textes, laquelle émane d'un sujet se construisant à travers son discours. L'autotraduction est la manifestation dramatisée du sujet bilingue, sa manière de se constituer comme éternel traducteur de son discours.

Le prisme de l'autre langue

En effet, le passage d'une langue à l'autre n'est pas, à mon avis, une manière pour Boudjedra de prouver qu'une langue peut être employée de manière utilitaire comme simple véhicule (certains critiques ont interprété ainsi son passage à l'écriture en arabe) d'un contenu quelconque. Une dynamique active est présente entre les deux langues d'écriture, mais il semblerait que c'est consciemment,

en tout cas dans une large mesure, que l'auteur travaille une langue par l'autre; le bilinguisme devient de ce fait un principe libérateur du langage, un moteur de subversion créatrice. Le démantèlement n'est pas une entreprise uniquement destructrice. Dans « subversion », n'y a-t-il pas « version »?

Si l'on tient absolument à parler de traduction pour ces textes, c'est en tant que traduction de la rhétorique d'un genre particulier qui est le roman; et si la version en arabe choque certains lecteurs par son écriture étrange, c'est qu'elle est à inscrire dans une perspective évolutive, celle d'un genre littéraire. Emprunté à la tradition littéraire occidentale en tant que représentation d'une conscience individuelle, le roman maghrébin, quelle que soit la langue dans laquelle il est écrit, ne peut que s'inscrire dans la dialectique de l'inscription historique locale et universelle, d'où son caractère hybride, qui peut être perçu comme une totale étrangeté. Mais, en réalité, ce qui est étrange(r), c'est le genre romanesque lui-même. Une traduction est une manière pratique de faire l'économie d'une langue étrangère pour avoir accès au texte, alors qu'une autotraduction semble au contraire appeler, susciter ce retour au texte (hypotexte selon Genette). En outre, cette dernière met à mal la généricité en effaçant la frontière entre l'œuvre et sa traduction et devient de ce fait un « paradigme auto-hypertextuel » (Genette, 1982: 14).

Cependant, si elle fonctionne comme hypertexte, la version est loin d'être un simple exercice de style. Si la fonction métadiscursive que comporte toute traduction (voir Mejri, 2003) nous invite à considérer le texte de départ comme un embrayeur du texte d'arrivée, dans une autotraduction ce fonctionnement est réversible, dans la mesure où les deux émanent du même sujet et où chaque texte constitue un éclairage potentiel de l'autre. Éclairage, et non miroir, car la réversibilité en autotraduction n'existe pas, comme le rappelle Michaël Oustinoff: « Chaque langue constitue un univers propre, irréductible à aucun autre. De ce point de vue, l'écrivain bilingue n'écrit jamais la même chose en changeant de langue » (2001: 236).

La présence, dans une moindre mesure, d'autres langues (berbère, espagnol, anglais, latin, etc.) et, parfois, d'autres langages (dessins introduits directement dans le corps du texte, représentation métonymique du corps lui-même, peintures représentées par le biais d'*ecphrasis* – je pense notamment à *La prise de Gibraltar* –, et

jusqu'aux textes arabes ou français faisant irruption calligraphique dans l'autre langue, ce qui a été considéré comme un effet d'exotisme (Bachir-Lombardo, 1995) et qui relève beaucoup plus à mon sens de l'effet de « trace » ([wasma] et [wašm]), tout cela va dans le sens d'une transversalité hybride, d'une universalité polyphonique, d'un pré-Babel édénique où la pluralité des langues était entendue par tous (on songe au propos de Kilito sur le « plurilinguisme partagé » d'avant Babel, 1996 : 23-28).

Comment expliquer autrement ce désir de traduire, de s'autotraduire? N'y a-t-il pas en même temps que le plaisir de (se) dire dans les deux langues adoptées, celui de transgresser leurs codes réciproques, de les croiser au sens plein du terme, de les mettre en miroir diffractant, ultime réflexivité des textes, chaque texte, chaque langue découvrant sa conflictuelle « mêmété » et son irréductible altérité à travers l'autre?

L'autotraduction apparaît ainsi comme épiphénomène dû à ce va-et-vient entre les langues et entre les espaces géographiques de production. L'appréhension de cette « traduction » comme un acte de liberté où se traduit l'acte même qui préside à la créativité (dans notre thèse en cours, nous abordons aussi les ajouts et les suppressions dans les deux versions non seulement en fonction des apports de la théorie de la réception, mais aussi en tenant compte de ce que l'auteur appelle « sa folie ») peut être une entrée intéressante pour l'œuvre de Boudjedra. En ce sens, il est du devoir de la critique littéraire arabe de revoir ses outils, de repositionner ses partis pris, de renouveler ses perspectives. Il est vrai qu'en se libérant des contraintes rhétoriques, une telle écriture favorise le rapport du sujet à lui-même et appelle toute lecture à se conceptualiser, à se réfléchir, à devenir elle-même réflexive.

Touriya Fili-Tullon est doctorante à Paris 3. Son domaine de recherche s'inscrit dans l'aire littéraire arabo-francophone et s'articule autour de la problématique interactionnelle des langues et des cultures dans les fictions contemporaines. Centres d'intérêt : traduction, contact des langues, didactique des langues étrangères.

Références

BACHIR-LOMBARDO, Ogbia (1995). *Le bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra, du Démantèlement (1981) au Désordre des choses (1990) : comparaison entre les œuvres de langue arabe et leurs « traductions »*, thèse de doctorat, dir. C. Bonn, Université de Paris XIII.

BOUDJEDRA, Rachid (1987). *La prise de Gibraltar*, Paris, Denoël.

-- (1986). *Ma'arakat az-zuqaq*, Alger, ENAL.

-- (1984). *Ar-ra'n*, Alger, ENAL.

-- (1982). *Le démantèlement*, Paris, Denoël.

-- (1981). *At-tafakkuk*, Alger, Société nationale du livre.

-- (1972). *L'insolation*, Paris, Denoël; rééd. 1987, Paris, Gallimard, coll. Folio.

COMBE, Dominique (1995). *Poétiques francophones*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires.

DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. Incises.

FILI-TULLON, Touriya (2006). « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentative pré-babélique de Boudjedra », dans Mohammed DAOUD, *Rachid Boudjedra ou la productivité du texte*, actes du colloque tenu à Oran les 9 et 10 avril 2005, Oran, Ed. du CRASC : 43-54.

GAUVIN, Lise (2001). « De l'imaginaire à la théorie : quelques concepts élaborés par les écrivains francophones pour décrire/théoriser leur situation "à la croisée des langues" », <<http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2001/actes/textes/gauvin.htm>>.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

-- (1966). *Figures I*, Paris, Seuil.

JENNY, Laurent (2000). « La pratique du style », <www.fabula.org>.

KILITO, Abdelfattah (1996). *La langue d'Adam*, Paris, Maisonneuve & Larose.

KRISTEVA, Julia (1977). « Le sujet en procès », dans Claude LÉVI-STRAUSS, *L'identité*, Paris, Grasset : 223-256.

LÉVESQUE, Claude (1978). *L'étrangeté du texte, essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*, Paris, UGE, coll. 10/18.

MEJRI, Salah, BACCOUCHE, T., CLAS, A. et G. GROSS (dir.) (2003). *Traduire la langue, traduire la culture*, Tunis/Paris, Sud éditions/Maisonneuve & Larose.

MEMMI, Albert (1996). « Dans quelle langue écrire? La patrie du colonisé », *Le monde diplomatique*, septembre : 12.

NAÏM, Samia (sous presse). « Stratégie coordinative et stratégie comitative : état de la question en arabe dialectal », communication donnée à la 6^e Conférence de l'Association internationale de dialectologie arabe, Hammamet (Tunisie), 20-22 septembre 2004.

OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.

ZLITNI-FITOURI, Sonia (2003). « Timimoun de Boudjedra : du cliché à la métaphore », dans Wafa BSAÏES OURARI, Ilhem BEN MILED et Habib SALHA, *La littérature maghrébine d'expression française entre cliché, lieu commun et originalité*, actes du colloque international d'avril 2000, Tunis, Institut supérieur des langues : 121-130.