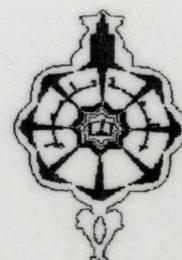


UNIVERSITÉ ABOUBEKER BELKAID
TLEMCEM

Faculté des lettres, des sciences humaines et des
Sciences sociales
Département des langues Étrangères



Section : Français (Ecole doctorale)
Option : Sciences des textes littéraires



Al- Manfaloûtî adaptateur de « Cyrano de
Bergerac » d'Edmond ROSTAND

Mémoire de magistère

Présenté par : Fatima Zohra BELKACEM épouse ZERHOUNI
Dirigé par : Mr .Mohammed HADJADJ- AOUL

Membres du jury

- Mr. Zoubir DERRAGUI, professeur. U. Tlemcen, Président
- Mr. Mohammed HADJADJ-AOUL, M.C .Tlemcen, Rapporteur.
- Mr. Boumédiène BENMOUSSAT, professeur .U.Tlemcen, Examineur.
- Mme. Batoul BENABADJI, C.C.U. Tlemcen, Examinatrice

Année Universitaire : 2006 –2007

Résumé :

Notre recherche s'inscrit dans une volonté d'étudier la traduction de l'œuvre d'Edmond Rostand, intitulé " Al-Manfalouti adapteur de Cyrano de Bergerac " qui donne à voir l'égyptianisation de l'univers romanesque et entreprit surtout une adaptation. Ce présent travail a pour but de déterminer les règles de rhétorique, et d'en assurer la fidélité de la traduction afin d'en garder la forme de l'œuvre originale.

Mots clés :

Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac, Al-Manfalouti, Traduction, Règles de traductions.

Abstract :

Our research falls under a will to study the translation of the work of Edmond Rostand, entitled " Al-Manfalouti adapteur de Cyrano de Bergerac ", which gives to see the egyptianisation of the romantic universe and undertook especially an adaptation. The present work is for objective to determine the rules of rhetoric and suggest the faithfulness of translation to preserving the original work.

Key words :

Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac, Al-Manfalouti, Translation, Rules of translation.

الخلاصة:

يندرج موضوع هذا البحث في نطاق دراسة ترجمة المنفلوطي لمسرحية " سيرانوا دي بيرجيراك " لادمون روستان، و التي تعد مبحثا من مباحث مادة الأدب المقارن. إن العديد من المترجمين يجهلون اللغة الفرنسية مما أدى بهم إلى التصرف بالأصل و البعد عن الدقة و حسن الأداء المطلوب و هذا ما نلاحظ في ترجمة المنفلوطي، حيث أن فن الترجمة عمل شاق و صعب، يقتضي نقل أو تحويل نص من لغة إلى لغة دون التصرف في الشكل و المضمون و كونها صورة صحيحة للأصل.

الكلمات المفتاحية :

إدمون روستان، سيرانوا دي بيرجيراك ، المنفلوطي، الترجمة، قواعد الترجمة.

UNIVERSITÉ ABOUBEKER BELKAÏD
TLEMCEM

جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان*
كلية الآداب واللغات
مكتبة اللغات الأجنبيات

Faculté des lettres, des sciences humaines et des
Sciences sociales
Département des langues Étrangères



Section : Français (Ecole doctorale)
Option : Sciences des textes littéraires

le N° 00365
Date le 12/02/2012
Cote

**Al- Manfaloûtî adaptateur de « Cyrano de
Bergerac » d'Edmond ROSTAND**

Mémoire de magistère

Présenté par : Fatima Zohra BELKACEM épouse ZERHOUNI
Dirigé par : Mr .Mohammed HADJADJ- AOUL



Membres du jury

- Mr. Zoubir DERRAGUI, professeur. U. Tlemcen, Président
- Mr. Mohammed HADJADJ-AOUL, M.C .Tlemcen, Rapporteur.
- Mr. Boumédiène BENMOUSSAT, professeur .U.Tlemcen, Examineur.
- Mme. Batoul BENABADJI, C.C.U. Tlemcen, Examinatrice

Année Universitaire : 2006 –2007

Remerciements

Au terme de ce travail, qu'il me soit permis de remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à mener à bien ce travail, en particulier :

- Mon encadreur Mr .M. Hadjadj Aouel, à qui j'adresse ma première et énorme gratitude .Par ses orientations, ses conseils, son souci pour la recherche et son accueil chaleureux, il a toujours renouvelé ma volonté afin d'atteindre les objectifs fixés.

- Mr B. Benmoussat, pour l'intérêt, qu'il porte à nos activités

- Mme .B. Benabadji, pour ses encouragements et ses conseils.

- Mme A. Oudjedi .D, pour sa disponibilité, et sa précieuse aide.

Je ne peux clôturer cette liste sans oublier de rendre un grand merci pour toutes celles, et tous ceux qui m'ont facilité la réalisation de ce mémoire.

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à :

- Mon père, ma mère.

Pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apporté tout au long de mes études, ainsi que pour l'amour qu'ils m'ont donné et qui a contribué à ma réussite .

-Mon mari Fethi.

Pour ses encouragements et son soutien moral, ainsi que pour sa patience et son dévouement.

-Ma sœur Lamia, mes frères : Hikmat et Djalal.

Qui par une patience sans égale, et ses encouragements ; m'ont soutenu pendant les années d'étude.

-Ma grand-mère

Pour toute l'affection et l'amour qu'elle m'a toujours porté.

-Ma belle famille

Qui n'ont jamais cessé d'encourager mes initiatives.

INTRODUCTION

La Renaissance au XIX^{ème} siècle a favorisé un vaste mouvement de traduction, et un éveil des élites qui commençaient à se rendre compte des dégâts occasionnés aux sociétés arabes par leurs dirigeants et leurs clercs.

On voulait tout reproduire pour faire connaître dans les pays du Machrek, ces grands pays qui étaient synonymes de puissance. Traduire, c'était surtout permettre aux écoles de former sur des bases solides les cadres de l'Égypte.

Ainsi, lorsqu'on est confronté à une traduction d'une œuvre de la littérature française par un auteur égyptien, comme celle d'al-Manfaloutî (le thème sur lequel notre étude portera). Ce qui nous frappe dès lors, c'est la complexité de cette traduction, et le critère de qualité, qui est la fidélité.

De nombreux traducteurs, ne maîtrisent pas très bien la langue française. Certains ouvrages n'étaient en fait que de simples adaptations, les textes littéraires étaient souvent traduits par des personnes qui connaissaient superficiellement l'outil linguistique d'origine. Nous sommes en présence de traducteurs qui dénaturent totalement le texte d'origine.

La traduction s'affirme dans le monde contemporain comme une activité permanente, universelle et nécessaire, qu'en rendant possible les échanges spirituels et matériels entre les peuples, elle enrichit la vie des nations et contribue à une meilleure compréhension entre les hommes, qu'en dépit des conditions variées dans lesquelles elle est exercée. La traduction doit être reconnue de nos jours comme une profession distincte et autonome.

L'étude de la traduction littéraire est en rapport avec la littérature comparée ; qui est un état d'esprit, épris d'ouverture, enclin à la synthèse ; elle est aussi une initiation originale aux lettres modernes et aux cultures passées et présents.

Il n'est pas facile de donner une définition simple de la littérature comparée, mieux vaut mettre l'accent sur la démarche fondamentalement évolutive de cette discipline, ce que relève sa brève histoire et sur les divers questionnements qui composent un champ complexe d'études et de recherches.

L'ouverture à l'étranger définit la démarche comparatiste chaque fois que se dessine une ligne de partage (une frontière) entre deux cultures différentes.

En fait, la traduction, par le fait de sa complexité, par son appartenance à tous les domaines de la pensée et de l'activité humaine, par son immense incidence culturelle et littéraire, mérite d'être constituée en domaine du savoir et de la connaissance.

Elle est pratiquée depuis de millénaires, elle mérite d'être considérée comme une pratique intermédiaire, comme une voie de communication, comme une réponse à un besoin, ou moyen d'accès à une information en langue étrangère.

Toute traduction doit être fidèle et rendre exactement l'idée et la forme de l'œuvre originale : la fidélité constituant pour la traduction à la fois un devoir moral et une obligation de nature juridique, mais cependant la fidélité de la traduction n'exclue pas une adaptation nécessaire pour rendre la forme, l'atmosphère, la signification profonde de l'œuvre, sensibles dans une autre langue, auprès d'un autre pays, et auprès d'un public.

Quand une réalité ou une situation dans la langue de départ n'existe pas dans la langue d'arrivée qui est plus ou moins équivalente, sans cela l'on risque une incompréhension, ce type de traduction s'appelle «une adaptation».

Les traducteurs font plus que traduire selon les conventions classiques, ils adaptent ; d'abord il est impossible de conserver la beauté, le style de l'auteur.

L'adaptation, l'une des interrogations majeurs, porte dans ce cas sur le fonctionnement de l'imaginaire en image par rapport au texte original dont la confrontation avec le texte original viendra enrichir et renouveler la lecture.

En multipliant les études d'adaptation et en confrontant diverses réécritures, il est possible de dégager un certain nombre de constantes qu'il conviendra d'examiner pour voir dans quelle mesure elles apparaissent comme imposées par le technique.

Un processus de recréation peut être cerné, lequel fournit aussi des renseignements sur les fonctionnements esthétiques de l'imaginaire d'un écrivain artiste. Il y a là réécriture totale de l'œuvre initiale qui aboutit à des textes totalement différents.

Leur connaissance s'avère importante pour une meilleure évaluation de l'imagination créatrice d'un romancier. Il y a une nouvelle thématique qui peut recouper d'autres motifs propres à une certaine modernité ; cette nouvelle thématique influence-t-elle l'écriture et engendre-t-elle de nouveaux modes de représentations de l'espace, du temps ou une nouvelle façon de concevoir le personnage ?

La traduction est le fruit d'une interaction non seulement entre deux systèmes linguistiques mais aussi entre deux systèmes culturels, elle est amenée à obéir à un double mais contradictoire qui est celui de ramener la culture étrangère à une forme assimilable pour une communauté de dépasser sa culture s'impose d'emblée dans le cas de la traduction, il n'en va pas de même pour la lecture, faire passer un texte d'une langue à une autre, c'est le transposer dans une autre culture, lui faire franchir une distance interculturelle : un passage qui implique nécessairement un choix de la part du traducteur, des stratégies visant à réduire ou à maintenir la distance.

Ainsi notre recherche s'inscrit dans une volonté d'étudier la traduction de l'œuvre d'Edmond Rostand, intitulé «Cyrano de Bergerac» par *al-Manfalouîti*, qui donne à voir l'égyptianisation de l'univers romanesque et entreprend surtout une adaptation.

Notre étude portera sur l'analyse des différents aspects (littéraires, linguistiques), et le domaine auquel appartient notre recherche, c'est la littérature comparée ; puisque la traduction est une branche de la littérature comparée et l'étude de la traduction est en rapport avec la littérature comparée.

Cette analyse comparatiste, qui relève à la fois du commentaire, et la critique permet de cerner le décalage entre les intentions de la traduction par Al-Manfalouîti, à priori, et la réalisation de sa traduction.

- De quoi s'agit-il, en réalité, pour cet objet qui désigne à la fois une opération.(l'activité de traduire) et le résultat de cette opération (le texte de la traduction) ? Notre but n'est pas de blâmer les traducteurs, mais de tenir compte des écarts et les procédés de traduction lors du passage de la langue « A » à la langue « B ».

Donc, il s'agit pour nous de répondre à la question :

- Dans quelle mesure peut-on parler du transfert de sens ou de conditions de passage ?

Et, ce à quoi nous voudrions arriver, c'est :

- Est-ce que l'auteur est resté fidèle au texte original ?

- Les littératures, française et arabe, ont produit des génies, des caractères différents mais peut-on changer les mots, les termes, et les tours, sans changer l'idée ?

- Faut-il aussi gommer toutes les étrangetés culturelles du texte source, afin de le décolorer pour le rendre proche de la situation culturelle du pays de la langue cible ?

- Ou au contraire faut-il dépayser le lecteur en conservant les étrangetés culturelles qui deviennent alors de l'exotisme, pour rappeler que le texte original appartient à une autre culture éloignée dans le temps ou dans l'espace ?

Il nous semble que tout dépend du public (lecteurs) visé.

Le critère de qualité est aussi la fidélité ; par fidélité, il ne faut pas entendre le simple respect des servitudes. Il s'agit de « traduction fidèle » par opposition à « traduction libre ». Selon E. Cary, c'est la restitution « du rapport exact entre la forme et le fond de l'original ». En d'autres termes, voici reformulé le problème qui est au centre de toute analyse de traduction : l'équilibre entre le respect de la forme de l'original et de son sens.

- Mais à quoi faut-il être fidèle ?

Si il est néfaste de prétendre respecter servilement la forme linguistique, il faut être surtout fidèle au sens de texte. En matière d'œuvre théâtrale, la fidélité pose un problème comme on l'a bien senti chez *al-Manfalouti*, qui a adapté l'œuvre d'Edmond Rostand « Cyrano de Bergerac » ; qui est une pièce théâtrale adaptée en récit. L'idéal de la traduction et de servir la communication, mais la traduction mal faite nuit à la communication, non pas seulement entre deux peuples mais au sein d'une même communauté linguistique. En effet, les déformations de la langue cible qu'imposent des années de mauvaise traduction viennent une certaine incompréhension.

Donc, l'objectif principal de notre recherche sera de dégager de la façon la plus exhaustive possible, sur un corpus limité, les mécanismes, ou stratégies sinon (les figures de style les plus employées en arabe, comparées aux mêmes figures de la rhétorique française, dans le but de codifier, à l'aide de ces fréquents parallèles les principes d'une saine transposition des images et des tours d'une langue à l'autre.

Ce mémoire s'organise selon trois chapitres :

- Dans, l'introduction nous allons évoquer la traduction, son histoire, et ses problèmes fondamentaux pour la survie de la traduction. Pour cela, il nous apparaît nécessaire aussi de présenter ses problèmes dans la mesure où l'intérêt de la traduction : non pas de remplacer un mot par un autre, mais formuler autrement les mêmes idées que l'auteur .
- En premier chapitre, on va présenter la vie d'*Edmond ROSTAND*, ses œuvres et en particulier l'œuvre « *Cyrano de Bergerac* ».

Le deuxième chapitre, est consacré pour la présentation de la vie d'*al-Manfalouti*, ses traductions.

Dans le dernier chapitre, notre fil conducteur sera l'analyse de la traduction proprement dite ; on essaiera, par conséquent, de poser sa dualité constitutive, la traduction étant en elle-même une pratique bifide pur excellence et le traducteur évoluant entre deux langues, deux cultures, en partant du principe que toute traduction doit être fidèle et rendre exactement l'idée et la forme de l'œuvre originale et de voir pourquoi le traducteur doit rendre non seulement l'idée de l'original, mais veiller aussi à ce que son énoncé dans sa forme nouvelle, préserve le style, le genre, et surtout l'aisance et l'âme de la langue source.

Ce qui nous mène enfin à essayer de notre côté de proposer dans ce chapitre ; les modalités de traduction , quelques solutions considérées comme fondamentaux pour la survie de la traduction.

Concernant les raisons du choix de ce sujet ; indépendamment des motivations personnelles, diverses raisons nous ont conduit à fixer notre choix sur ce répertoire :

- La complexité remarquable de son statut à la fois littéraire, et culturelle.

-En fait, la traduction ne s'affirme dans le monde contemporain comme une activité permanente, universelle et nécessaire qu'en rendant possibles les échanges spirituels et matériels entre les peuples, elle enrichit la vie des nations et contribue à une meilleure compréhension entre les hommes.

L'histoire de la traduction se perd dans la nuit des temps. Selon la Bible (Genèse) les descendants de Noé, qui parlaient tous la même langue, voulurent élever une « tour », à Babel, il s'agissait en fait d'une Ziggourat carrée babylonienne, pour escalader le ciel, mais Dieu punit leur Orgueil en les séparant par la confusion des langues (voir aussi le Coran XVI 28, selon l'interprétation de Gelal -eddin). Les hommes furent donc punis par la dispersion et l'incapacité de se comprendre. Ils durent alors inventer la traduction et l'interprétation pour pouvoir communiquer. Le mot « Babel » est d'ailleurs resté, en français comme en anglais, un terme faisant allusion à une réunion de gens parlant sans pouvoir s'entendre, dans le bruit et la confusion.

Les premières traductions célèbres dans l'histoire sont celles qui furent faites au Moyen-Orient. Lors du troisième millénaire avant notre ère, l'épopée assyrienne de Gilgamesh sur la quête de l'immortalité fut traduite en hittite et en hourite à partir du sumérien. Plus tard, toujours en Mésopotamie, le roi Hammourabi fit graver son code sur une stèle, vers 1700 avant notre ère. Ce code juridique, composé en akkadien et traduit en hourite, a eu une grande influence dans tout le Moyen-Orient. Après Sumer, l'Égypte devient le berceau de la civilisation, des scribes avaient rang de prince, et ils traduisirent en diverses langues. Une école de traduction fut fondée à Alexandrie et fonctionnait toujours au second siècle de notre ère. La pierre de Rosette, fragment de stèle (datée de 196 avant notre ère et découverte en 1799) permit à Champollion de déchiffrer les hiéroglyphes, car elle portait la même inscription gravée en caractère hiéroglyphique, démotique, et grec.

En considérant comme le peuple le plus civilisé, et apportant leur culture à d'autres peuples, les grecs traduisirent peu, car leur langue était répandue dans tout le bassin méditerranéen. Les premiers Romains n'éprouvèrent pas non plus le besoin de

traduire, car la langue noble était le grec, que tous les gens instruits et raffinés possédaient. Plus tard, lorsque Rome supplanta la Grèce, le latin s'imposa comme langue universelle. Au premier siècle avant notre ère le grand orateur *Cicéron* fait connaître des œuvres grecques par ses traductions, il réfléchit même sur les principes théoriques de la traduction (voir sa préface « **De Optimo Genere Interpretandi** »).

Toutefois, le traducteur le plus célèbre en ce qui concerne le latin fut *Saint Jérôme*, grâce à sa traduction de la Bible en 384. Il est d'ailleurs considéré comme le patron des traducteurs, et en 1946 Valéry Larbaud intitula son ouvrage de réflexion sur la traduction : «**Sous l'invocation de Saint Jérôme** ».

—Ce sont les arabes qui ont traduit les textes les plus importants dans les domaines, scientifique et philosophique avant l'époque moderne. Ils ont transmis l'héritage grec au reste du monde, et ces traductions ont été étudiées par les grands philosophes arabes, tels que *al-Kindi*, *al-Farabi*, *Avicienne (Ibn Sina)* et *Averroès (Ibn Rushd)*, ainsi que par les érudits européens au 12^{ème} et 13^{ème} siècles. Il est remarquable que, influencées par des systèmes religieux différents, ces traductions «transmettent une vérité de nature différente, tout en présentant être absolument vraies en tant que telles" (R.Waltzer, p.27).

Tout aussi remarquable est le fait que ces traductions faites par les arabes ont sauvé un patrimoine culturel inestimable, puisque beaucoup d'originaux grecs ont disparu. De 363 à 489 de notre ère, une ville du nord de la Mésopotamie, Edesse (maintenant *Urfa*, en Turquie) fut un grand centre de rayonnement de la langue et de la culture syriaques, grâce aux Nestoriens (appartenant à une secte chrétienne). Des érudits traduisirent en syriaque des ouvrages rédigés en grec par *Platon et Aristote*, notamment des livres de logique. Cette école s'établit ensuite en Perse, mais la traduction vers le syriaque resta florissante en Syrie. Mésopotamie jusqu'au VI^{ème} siècle. Dès le VII^{ème} siècle, le *calife Khalid*, petit-fils de *Moawiya*, fit venir des philosophes d'Égypte, qui maniaient l'arabe, afin de leur faire traduire des ouvrages sur l'alchimie rédigés en grec et en copte. Ce furent les premières traductions entreprises en terre d'Islam, alors que le grec se parlait encore dans les grandes villes d'Irak, et presque partout en Syrie et en Palestine. *Al-Djahiz* précise que le calife

était le mécène des traducteurs, dont le plus connu était *Istafin al-Quadim*, et qu'il ne se contenta pas de faire traduire des traités d'alchimie, puisque les membres de cette première « **Maison de la sagesse** » (*Bayt El-Hikma*) traduisirent par la suite des ouvrages d'astrologie, de chimie, de médecine et même d'artisanat, d'art militaire et d'industrie. La création du calife *Khalid* répondait à une forte demande, qui se prolongea pendant plusieurs siècles, et qui n'était pas restreinte au cadre de « **la Maison de la Sagesse** », grande bibliothèque fournissant tous les outils nécessaires au traducteur de l'époque. Il existait aussi des traducteurs indépendants, et certaines villes diffusaient des traductions. Au VII^{ème} siècle (II^{ème} de l'hégire), sous le calife abbasside *al-Mansûr*, *Ibn al-Muqafâa* traduisit la littérature de cour persane afin d'assouplir la prose arabe. Nous retrouverons ce même souci chez *Du Bellay* des siècles plus tard.

Au IX^{ème} siècle (II^{ème} de l'hégire) l'école de *Bagdad* devint le plus grand centre de traduction, pour environ deux cents ans. En 820, le calife *al-Ma'Mun* donna une nouvelle impulsion à la Maison de sagesse. Sous la direction de la famille *Haroun* on y traduisit des ouvrages scientifiques et philosophiques grecs, grâce à une importante équipe de traducteurs, qui étaient souvent membres de la même famille, comme les *Banu -L- Munadjjim*. Désireux de se procurer les sources mêmes, et non des ouvrages de second même main, le calife envoya des missions dans l'empire byzantin, alors dépositaire du savoir grec, pour rapporter des manuscrits grecs aux traducteurs de *Bagdad*. L'école de *Bagdad* accomplit un travail inestimable en préservant la pensée de grands savants grecs en mathématique, médecine (*Galien*), astronomie (*Ptolémée*) alchimie (école d'*Alexandrie*), ou en physique, et surtout en philosophie (*Plotin*, *Platon*, *Aristote*), mais elle ignora les arts et les belles-lettres-. Ces traducteurs firent aussi des recherches en terminologie qu'ils élaborèrent étaient souvent modelés sur le syriaque, avec des emprunts persans.

Des savants se groupèrent autour d'eux à *Bagdad*, puisant ainsi une part de leurs connaissances dans leurs travaux pour les répandre dans tout le monde arabe. Ainsi le philosophe *al-Farabi* fut influencé par l'école d'*Alexandrie*, lorsqu'il sépara

la philosophie de la théologie. Le mystique *Ghazali* tenta de couler les idées islamiques dans certaines formes de la dialectique grecque. L'influence des traductions à partir du grec se fit peut-être encore plus nette dans l'œuvre d'*Ibn Sina*, fondateur du système Scholastique, et celle d'*Ibn Rushd*. Les ouvrages de ces deux grands savants, traduits de l'arabe vers le latin, jouèrent un rôle très important dans la pensée de l'Europe médiévale : les théories aristotéliennes qu'ils contiennent furent enseignées notamment par « **Siger de Brabant** » à Paris vers 1270, et les universités européennes enseignaient encore les idées exposées par *Ibn Sina* dans le canon de la médecine au début du XVII^{ème} siècle.

Le traducteur le plus connu fut *Hunain Ben Ishaq* (mort en 877), médecin chrétien, bilingue en arabe et syriaque. On lui attribue quantité de travaux en médecine, philosophie et mathématiques. Assisté de son réviseur *al-Azraq* il traduisit « *Hippocrate et Galien* ». Ecrivant un très bon arabe, il corrigera aussi les traductions d'*Ibn al-Batriq* (*Aristote et Platon*). Son fils *Ishaq Ibn Hunain* (mort en 910), et *Qosta Ben Luqa* figurèrent aussi parmi les grands traducteurs de cette école.

L'effort de traduction s'était effectué presque uniquement à partir de l'arabe depuis la fin de l'école de *Bagdad*. Il fallut attendre le XIX^{ème} siècle pour que la traduction vers l'arabe reprenne. *Méhémet Ali* (1804-1849), pacha, puis vice roi d'*Egypte*, était si désireux de moderniser son pays qu'il envoya se former en France et en *Angleterre* des hommes qu'il chargea de traduire en arabe des ouvrages scientifiques et techniques, le plus connu de ces traducteurs est *El Tahtawi*.

A la fin du XIX^{ème} siècle, tant en *Egypte* qu'en *Syrie*, les contacts accrus avec l'occident littéraire et journalistique favorisèrent l'éclosion d'une presse arabe et étrangère au Caire. *al-Manfaloutî* traduisit des œuvres littéraires en arabe.

Ces œuvres occidentales ainsi traduites encouragèrent de nouveaux genres jusque là inconnus dans le monde arabe, tels que le roman historique à la Walter Scott, ou des œuvres dramatiques inspirées par l'imitation de Shakespeare ou Victor Hugo. Dans sa thèse portant sur les traducteurs arabes au Liban de 1840 à 1905, R.G Khouri signale « que l'effort de la traduction, encouragé par les jésuites français de ce

qui devint plus tard l'université Saint Joseph, et les missionnaires américains par la suite, se fit très actif dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle ; il cite notamment, pour les ouvrages littéraires ou scientifiques français, Sartuni, Girgis Zuwayn, Masaki, et bien sûr les membres de la famille Bustani. Mais la traduction n'était pas considérée comme une activité noble, et certains traducteurs libanais s'exilèrent au Caire : Sarruf, Zaydan, F. Antin, N. Haddad allèrent rejoindre les journalistes et écrivains de leur pays établis en Egypte à partir de 1880 environ. L'effort de la traduction se poursuit au **Moyen Orient**, avec des hommes comme *Tarabichi*, ou *Souheil Idriss*, traducteur de *Sartre*.

Aujourd'hui, la traduction a beaucoup évolué. D'une part, les exigences du monde scientifique et économique encouragent la naissance de la traduction technique dès avant la seconde guerre mondiale.

Le développement de la science des communications, de l'informatique influe sur la traduction, qui devient l'une des deux branches, avec l'enseignement des langues de la linguistique appliquée. Alors, la traduction n'est pas une activité récente, ce n'est pas non plus une science moderne : si elle a conquis une place honorable dans les écrits de linguistique appliquée, elle existait bien avant. Cette dernière, était alors une branche de la littérature comparée (début du XX^{ème} siècle) ou de la littérature. Ainsi, pour la *France*, *Gustave Lanson*, recense toutes les traductions faites entre 1500 et 1900, dans son monumental ouvrage "**Manuel bibliographique de la littérature française (1912)** », et cite déjà deux historiens de la traduction. Dans le seul domaine anglais – française, on est frappé de l'industrie des traductrices XVIII^{ème} siècle, ou au siècle suivant, d'*Auguste Defaucompret*, ainsi que son fils *Charles*, rivaux du fils de *Victor Hugo*. Avec une foisonnante production, dès le XVI^{ème} siècle en *Europe*, nous voyons naître l'âge bouillant de la traduction-naturalisation, qui ne craint pas les excès des "Belles infidèles".

CHAPITRE I

EDMOND Rostand et son oeuvre

1. Sa Vie, ses œuvres :

1.1. Un Méridional à Paris :

Edmond ROSTAND, (1868 – 1918), auteur dramatique français, rendu célèbre au tournant du siècle par le succès de « *Cyrano de Bergerac* »

Il est né à Marseille, dans une famille aisée, *Edmond ROSTAND*, a cultivé les contraires. Venu à Paris poursuivre des études de droit, puis mener une carrière dramatique, il demeure un nostalgique de la province, dont il fait chanter les accents dans ses textes, triomphant en 1897 avec « *Cyrano de Bergerac* ». Académicien en 1901, il est aussi un homme qui peine à obtenir la reconnaissance : ses premières pièces ne recueillent qu'un succès d'estime :

-« *Le Gant Rouge* », « *Vaudeville* », 1888.

-« *Les Musardises* » (poésie), 1890.

-« *les deux pierrots* », 1891.

-« *les Romanesques* », 1894.

Tandis que les pièces ultérieures à « *Cyrano de Bergerac* » peinent à relever le défi de la survivance à un succès prodigieux (« *Chantecler* », en 1910, déçoit public et critiques).

Enfin, *Edmond ROSTAND*, entretient un rapport ambivalent au milieu littéraire de son temps : s'il est encouragé par *Sarah Bernhardt*¹, inspiratrice de « *la princesse lointaine* » 1895, et de « *La Samaritaine* » 1897, il fait aussi figure de solitaire ; voire de réactionnaire, à un moment où naturalisme², et symbolisme³, se partagent la scène.

Malade et touché par les critiques, *Edmond ROSTAND*, finit sa vie au pays basque.

¹ : *Bernhardt. Sarah* (1844-1923), actrice française, qui fut d'une des plus prestigieuses figures de son temps, de son vrai nom « *Rosine.B* », naquit à Paris en octobre 1844, elle était la fille d'une courtisane et fut élevée dans un couvent avant d'être admise au conservatoire de Paris. Elle fut une brève incursion dans le « *Vaudeville* ».

² : *Naturalisme* : école et doctrine littéraire fondée par *Emile Zola* au début de la III^{ème} république

³ : *Symbolisme* : mouvement littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle, met l'accent sur la valeur du langage

1-2-Les hasards heureux de la réception :

Edmond ROSTAND, apparaît surtout comme l'homme d'une œuvre et d'une époque.

Il a touché juste, et fort, en incarnant dans « *Cyrano de Bergerac* » les valeurs auxquelles s'agrippait un public français qui n'acceptait pas la défaite de 1871, et qui peinait à s'installer dans la III^{ème} République¹. La bravoure et les bravades de « *Cyrano* », héros généreux blessé par la laideur d'un nez qui le défigure, sont ainsi l'occasion de décliner le spectre d'un esprit national, dans lequel l'orgueil et l'énergie sont en lutte au sentiment profond de la disgrâce. Les pièces suivantes sont portées par cette même problématique de la gloire, du « **panache** » qui recouvre une profonde fragilité :

« *L'Aiglon* », 1900, notamment, représentant la tentative du Duc de *Reichstadt*, fils de *Napoléon I^{er}*, pour recouvrer le pouvoir impérial, associé à nouveau, dans la figure romantique du jeune homme (incarné sur scène par *Sarah Bernhardt*) Le désir énergique d'être plus que ce qu'on est à la mélancolie d'une nature rêveuse et fragile et les animaux mis en scène dans « *Chantecler* », reçoivent, du coq gaulois qui donne son nom à la pièce, une leçon d'éclat, croire capable de faire lever le soleil, c'est repousser à toute force les bornes de l'être.

L'œuvre d'*Edmond ROSTAND*, puise avec brio dans un matériau culturel particulièrement foisonnant, entrelaçant les thèmes et les formes d'un fond commun qu'elle fait rayonner sur la scène. « *La princesse lointaine* » et « *Chantecler* » réactivent ainsi des récits médiévaux, tandis que « *L'Aiglon* » comme « *Cyrano de Bergerac* » relèvent du drame romantique; entant que représentation totalisante d'un moment historique ; dont les contradictions sont concentrées et incarnées dans un personnage. La scène se fait alors à la fois somme (dans une débauche de décors, de personnages et de références littéraires), et jeu, à la gloire du théâtre et de la beauté.

¹ : III^{ème} république : régime politique de la France de 1870 à 1940

1-3- La carrière d'«Edmond ROSTAND» :

Edmond ROSTAND, débute en littérature par un recueil de vers spirituels et cocasses, « Les Musardises », 1890. Le public accueille froidement ses premières pièces : « **Les Romanesques** » (1894), une fantaisie précieuse qui prend pour point de départ de thème de « **Roméo et Juliette** », « **La Princesse Lointaine** » (1898), une légende d'amour dont le héros est le trouvère « **Geoffroy Rudel** » « **La Samaritaine** » (1897), un drame d'inspiration évangélique.

Mais en Décembre 1897, « **Cyrano de Bergerac** », une comédie héroïque, débordante de verve et de panache remporte un triomphe comparable à celui du « **Cid** ».

Après l'« **Aiglon** » (1900), fresque historique en six actes inspirée par le cruel destin du jeune *Duc de Reichstadt*, Rostand se retire dans son domaine pyrénéen de « **Cambo** » pour élaborer un poème symbolique de la nature, « **Chantecler** », dont les personnages sont des animaux, mais la pièce, annoncée à grand fracas et attendue avec impatience, échoue en 1910. A sa mort, *E. Rostand*, laisse des fragments d'un nouveau drame, « **La Dernière Nuit de Don Juan** ».

1-4- Le talent d'Edmond Rostand :

Il y a certes, beaucoup de clinquant dans l'art de *E. Rostand*, qui confond souvent la minauderie avec la grâce et l'affectation avec la grandeur. Mais ce poète dramaturge possède une imagination brillante et souple, un enthousiasme communicatif, une virtuosité verbale qui s'exerce avec un prestige égal dans les morceaux de bravoure et dans les couplets de tendresse. Il demeure un auteur de prédilection pour les spectateurs sensibles à l'attrait des phrases sonores et des passions généreuses.

Ainsi, doué, ainsi marqué par décret individuel de la « **providence** », *Edmond Rostand*, commença par des vers gais, rians alertes, simples, verdissants, où l'on sentait comme la démarche alerte, sautillante et bondissante de la jeunesse ou plutôt de l'adolescence.

C'étaient « *les Musardises* », poèmes très ingénieux, la plupart exquis déjà de prestesse de désinvolture et d'une sentimentalité légère, mousseuse et capiteuse. Il était très vrai que ce jeune homme se faisait remarquer par la virtuosité, par les possessions déjà complète de son instrument, par le don, si rare assez dangereux aussi que *Victor Hugo* possédait également, dès la vingtième année de mettre en vers agréables, chez *ROSTAND*, comme chez *Hugo*, l'artiste précédait le poète, phénomène assez rare dont il n'y a rien à augurer, car il arrive que dans l'artiste, un poète ne naît jamais, comme il arrive que dans un jeune poète qui est encore artiste maladroit, l'artiste se forme peu à peu et se mette au service du poète à qui désormais ne manque rien. « *Les Musardises* » (Poésie), 1890, étaient une promesse significative intéressante, qui pouvait être décevante, qui pouvait n'avoir pas trompé. « *Les Romanesques* » vinrent ensuite (1894), *E. Rostand*, s'était trouvé comme poète dramatique, d'abord. Il l'était essentiellement. Qui saura dire les rapports étroits, les rapports intimes qui existent entre le romantisme et la poésie dramatique ? Le poète romantique est fait pour le théâtre, il a besoin du théâtre et il ne peut pas se passer du théâtre. On disant que le théâtre vit de réalité bien observée, c'est presque faux, c'est un peu vrai ; c'est surtout faux ; parce que le théâtre ne laisse pas au spectateur le temps de la réflexion et parce que aussi le spectateur sait qu'il ne l'a pas et prend son parti de ne pas l'avoir. Il faut que le théâtre ravisse, transporte, enlève, le spectateur, et c'est précisément l'affaire de l'imagination et du mouvement qui est lui-même une faculté de l'imagination.

Tous les grands poètes dramatiques sont surtout de grands imaginatifs. On peut faire du théâtre avec l'observation de la raison et de la logique, et les âges qui n'ont pas d'imagination font du théâtre ainsi. Seulement de leur théâtre, il ne reste rien. C'est l'histoire du théâtre du XVIII^{ème} siècle. C'est par leurs belles parties d'imagination que *Racine* et *Molière*, ont réussi, sur le théâtre, comme c'est par leurs parties de forte et profonde psychologie qu'ils ont réussi auprès du lecteur, mais c'est par leurs parties d'imagination qu'ils ont triomphé aux chandelles.

Le poète romantique a donc la première des qualités requises au théâtre ; il lui faut encore quelques unes au moins des autres, mais il a la première.

Dès « *les Romanesques* », *E. Rostand* se montra homme de théâtre. Il avait l'instinct d'une fable ingénieuse, curieuse, originale, à amuser l'imagination. Il avait le don du mouvement, de l'action vive sans être précipitée, ne s'arrêtant jamais et se renouvelant par elle-même. Il avait l'instinct du mot extérieur jaillissant, ailé, passant la rampe. Le premier acte des « *Romanesques* » alla aux nues, les deux autres moins drus, ne recevant pas une scène suffisante d'une matière qui n'était pas assez ample, tombant aussi, c'est trop dire, descendant un peu du côté de ce burlesque qui déjà était, en grand applaudissement et comme un émoi d'espérance.

La « *Samaritaine* » suivit de près, 1897, on y trouva du précieux, qui blessa un peu, en une histoire si grave, les juges un peu sévères. Ce qu'on y trouva surtout, c'était une éloquence puissante, tout orientale, et des vers et des complets d'une suavité tout évangélique. Ce fut un enchantement ; bien que défaut sensible de cette pièce soit que « *Jésus* » n'y joue point, tout compte fait, le principal rôle, cependant l'esprit de « *Jésus* », un esprit de fraîcheur limpide, rajeunissant la terre, l'air, l'humanité tout entière, y était si bien, partout répandu que ce fut un succès d'attendrissement, d'émotion pleine et douce, de sensibilité religieuse. Ce succès se renouvela toutes les fois qu'en reprit cette pièce pleine de grâce et se renouvellera toutes les fois qu'on la voudra reprendre. La « *Samaritaine* » est dans l'œuvre d'*E. Rostand* une Oasis en Orient. « *La Princesse lointaine* », est à peu près de la même époque, peut-être un peu antérieur et il n'importe. Cette fois, *E. Rostand*, visait un grand et un très grand. Il voulait prendre un rêve en action, et mettre dans l'action toute la beauté sublime d'un rêve héroïque. La fable est symbolique ; il y a quelque part une princesse adorable de toute beauté et de tout charme. *Joffroy Rudel*, prince et poète, en est amoureux sans l'avoir vue. Il va vers elle, déjà fatigué, affaibli, presque mourant, avec d'humbles compagnons qui par une sorte de contagion, partagent son enthousiasme, il arrive.

L'idéale beauté est séparée de lui par des obstacles matériels que relativement, il est facile de vaincre. Elle l'est beaucoup plus par ces caprices, par sa versatilité féminine, par quelque perfidie plus ou moins consciente qui la pousse à prolonger les épreuves de ceux qui l'aiment plutôt qu'à les abréger. Mais cet idéal est décevant, car il ne s'ajuste pas à nos désirs, il est facile de rêver, plus difficile de l'atteindre, infiniment plus difficile encore de le posséder de l'épouser, d'en faire sa vie « *la princesse Lointaine* », s'humanisme enfin et met ses lèvres sur les yeux et sur la bouche de son amant au moment qu'il meurt.

Quelques années plus tard paraissait « *Cyrano de Bergerac* », ce fut comme coup de tonnerre. Ce fut la journée du théâtre la plus éclatante depuis « *Hernani* » et ce fut un « *Hernani* » sans bataille. Il y eut unanimité de Paris, des provinces de l'Europe entière. On se sentait en face d'un chef –d'œuvre. La pièce avait dû son succès à ceci qu'elle était « Héroïque », qu'elle était comme une protestation contre le « naturalisme », et qu'elle permettait de respirer du « naturalisme ». Il ne faut rien croire de cela . Le « naturalisme » était déjà en décadence très marquée à cette époque et au théâtre, il n'avait jamais rencontré de succès sérieux. Sans doute, on attendait quelque chose ; mais on n'était étouffé par rien. Ce qu'on saluait avec ravissement, c'était une bonne pièce.

A partir de « *Cyrano de Bergerac* » l'évolution d'Edmond ROSTAND, devient très visible. Déjà, dans la « *Princesse Lointaine* », il tentait vers le drame épique. Seulement « *la princesse lointaine* », n'était qu'un épisode de drame épique. Pour faire de la « *Princesse Lointaine* » ; un drame épique proprement dit, il aurait fallu nous montrer « *Jouffroy Rudel* , dans son château de Provence, rêvant de la Princesse de Tripoli », puis *Jouffroy Rudel* sur les flots.

Avec, "*Cyrano de Bergerac*", nous avons le drame épique complet. De plus en plus, E.Rostand va tendre à cette forme d'art et toujours l'atteindra plus ou moins heureusement, mais toujours l'atteindra.

2.Cyrano de Bergerac :

2.1.Présentation de l'œuvre :

« *Cyrano de Bergerac* », d'Edmond Rostand, comédie Héroïque, en cinq actes et en vers, créée à Paris en 1897, au théâtre de la porte- Saint- Martin (avec Benoît Constant Coquelin dans le rôle de *Cyrano*).

« *Cyrano de Bergerac* » est la pièce décisive de la carrière de dramaturge d'Edmond Rostand ; elle vaut une subite reconnaissance à un auteur de trente ans qui peine à l'obtenir. Le soir de la première, le 27 décembre 1897, le rideau du théâtre de la porte-Saint-Martin se relève plus de quarante fois pour répondre à l'ovation du public, émerveillé par un spectacle fort distinct pourtant des productions théâtrales contemporaines (celles du théâtre symboliste ou naturaliste).

Cyrano de Bergerac poète bizarre, auteur dramatique et homme d'armes, est - ici- évoqué d'une façon très vivante, dans un cadre et dans une action qui contribuent à mettre son caractère en relief- dès le premier acte, à l'hôtel de Bourgogne. Un après-midi, à l'hôtel de Bourgogne, il fait scandale en empêchant de jouer le célèbre acteur *Montfleury* et croise victorieusement le fer avec un marquis ridicule. Mais à cette turbulence succède un profond émoi : sa cousine *Roxane*, qu'il aime en secret, demande à le voir (acte I). *Cyrano*, fou d'espoir, attend *Roxane* chez *Ragueneau*, le pâtissier- poète, mais la jeune femme vient seulement demander sa protection pour celui qu'elle aime, le beau *Christian*, depuis peu engagé dans les cadets de *Gascogne*. *Magnanîme*, il voue à *Christian* une éternelle amitié (acte II).

Sous le balcon de sa cousine, *Cyrano* souffle à *Christian* les mots d'amour qui débordent de son propre cœur et fait unir les deux jeunes gens par un capucin ; le comte de *Guiche* qui convoitait *Roxane*, se venge en faisant envoyer *Christian* au siège d'Arras (acte III).

Tous les jours, *Cyrano* adresse à sa cousine de ferventes lettres d'amour, qu'elle croit écrites par son mari mais *Christian* est mortellement blessé au cours d'une attaque provoquée par la trahison du comte (acte IV).

Roxane inconsolable s'est retirée dans un couvent ; *Cyrano* vient le voir chaque jour : son secret lui échappe au moment où il va mourir assassiné. *Roxane* comprend qu'elle a aimé l'âme de *Cyrano* à travers la beauté de *Christian* ».

« Du point de vue lyrique et dramatique, cette comédie est parfaite, le climat en est si intense qu'il étouffe même la personnalité de chacun des personnages»¹

Difficile de faire un résumé d'une pièce de théâtre comme celle-ci : sa particularité, qui vient des vers et des découpages possibles dans les 5 actes , en fait une pièce qui peut être lue dans le désordre sans perdre une goutte de son charme !

La pièce relate donc la vie de *Cyrano de Bergerac* ; de *Roxane*, dont il est épris ; et de *Christian* dont *Roxane* est éprise. Pour compenser un amour qu'il croit impossible, *Cyrano* va donc vivre cet amour par procuration en aidant *Christian* à épouser *Roxane*. Le méchant de l'histoire est *le comte de Guiche*, lui aussi amoureux de *Roxane*. Il a plus des intérêts de titre à la faire sienne. Nous sommes en pleine guerre contre l'Espagne et *Cyrano* fait partie de l'armée des *Gascons de Gascogne*, dirigée par le comte. Voici donc le décor planté .Sur fond d'une épopée de cape et d'épée, *Cyrano* fera usage de la grâce de son langage pour réunir les tourtereaux et trouver l'espoir d'être aimé ! Charmant les unes, rageant sur les autres, il tire son épingle du jeu à toute heure bravant les dangers avec zèle et éloquence, esprit et élégance ! *Cyrano* nous emmène au milieu d'une intrigue de cœur qui finit...arf c'est tentant ! Qui passe par la célèbre scène du balcon, par la ballade du duel, par la tirade du nez, par la guerre des mots et des armes, la trahison et les embuscades.

L'œuvre se veut une somme : plus encore qu'un tableau historique des débuts du siècle classique, faisant se croiser "*Jean de Rotrou*", "*Pierre Corneille* " et d'*Artagon*", elle puise dans un énorme matériau culturel.

Ces cinq actes, consistent en tableaux somptueux, avec débauche de personnage (la représentation à l'hôtel de Bourgogne" acte I); d'objets (les pâtisseries de *Ragueneau*, les armes des cadets, acte II); d'effets sonores et lumineux.

¹ Dictionnaire des œuvres tome I (Laffont – Bompiani) 4eme édition . 1953

La Musique sous la lune ; acte III) d'effet scéniques (le coup de théâtre de l'arrivée de *Roxane* sur le champ de bataille; acte IV); de l'arrivée de *Cyrano* mourant actes V).

Le résultat tient à la fois de la tragédie, par le sacrifice amoureux de *Cyrano*, du drame romantique et du mélodrame, par la tentative de totalisation des genres et l'outrance pathétique.

"*Cyrano de Bergerac*", est un gascon plein de vaillance, d'esprit et de sincérité, mais affligé d'un trop long nez, qui nuit à son charme.

Une antithèse complémentaire du beau *Christian*, *Cyrano* "double", celui –ci lors de la scène de cour nocturne : il est celui qui souffle et qui souffre de ce nez si laid où se concentre toute la disgrâce amoureuse, malgré l'amplification légendaire qui tente de la racheter. Rêvant à l'amour de *Roxane*, *Cyrano* représente ainsi, conjointement, le désir d'immédiateté et la nécessité du travestissement (du jeu) : plus l'âme est offerte et transparente, plus l'être est contraint de se donner un spectacle.

C'est cette disgrâce et cette nécessité douloureuse du spectacle qui, sans doute, ont valu, jusqu'à aujourd'hui, un tel succès à l'œuvre, et en particulier aux nombreux interprètes de son héros, tels *Pierre Fresnay* (théâtre Sarah – Bernhardt, 1928), *Pierre Dûx* , *Jean Piat* , *Jean Marais* , *Jacques weber* , *Jean –Paul Belmondo* . (Dans une mise en scène de *Robert Hossein*, en 1990) ou *Daniel sorano* (à la télévision). *Roland petit*, lui a consacré un ballet, sur une musique de *Marius constant* (l'Alhambra 1959). A l'écran, le rôle a été interprété par *Claude dauphin* dans le film de *Fernand Rivers* (1946), puis par *José Ferrer* dans une adaptation américaine réalisé par *Michael Gordon* (1951), enfin, plus récemment par *Gérard Depardieu* dans une réalisation de *Jean –Paul Rappeneau* (1990).

La Fronde¹ (1648-1653), a été ponctuée par les explosions soudaines d'un phénomène éditorial inédit par son ampleur : un déluge de libelles² et pamphlets diffamatoires a envahi toute la société de l'époque .

¹ : nom donné à la sédition qui éclata contre Mazarin et la reine Régente Anne d'Autriche, sous la minorité de Louis

² : Libelle : court écrit de caractère satirique, diffamatoire ;

De contenu et de format différents (ordonnancées , lettres,avis ,gravures , chansons , satires licencieuses...), ces mazarinades se sont acharnées avec férocité , voire avec mépris , contre le cardinal de *Mazarin* et la veuve de *Louis XIII*, Anne d'Autriche .plus de 5000 mazarinades . Dénonçant leurs innombrables intrigues ont été recensée, comme ce poème en vers intitulé " le ministre d'état flambé en vers burlesques " 1649 et attribué à *Cyrano de Bergerac*

Ha! Ha! , je vous tiens, Mazarin
Esprit malin de notre France,
Qui pour obséder son destin,
Faites le soir et le matin,
Main basse dessus sa pitance
A ce coup vous serez bien fin
Si vous évitez la potence.
Levez les yeux, regardez – moi
Et n'usez d'aucun artifice:
Vous avez faussé votre Foy-
Vous avez enlevé le Roy,
Vous avez trahi la justice,
Et vous aurez fait sans la loy. .
Enchérir jus qu'au pain d'épice.

Source : *Goubert. (Pierre), Mazarin, paris, fayard, 1990.*

" *Cyrano de Bergerac* " est une date, en effet, dans l'histoire de notre littérature, mais elle le marque par le commencement d'une nouvelle période, elle marque la fin du Cycle romantique. cette pièce éclatante est la dernière fusée d'un feu d'artifice .Aucun poème dramatique , dans aucun temps ni dans aucun pays, n'a eu un succès comparable à celui de "*Cyrano de Bergerac* ", et aussi universel , aucun roman même , et même des écrivains les plus populaires, n'a atteint un pareil chiffre d'éditions. « Enfin, le succès retentissant de « *Cyrano de Bergerac* » (1897), le plus grand succès de théâtre qu'on eut vu depuis le temps des drames de *Victor Hugo*.

Elle aussi d'ailleurs, cette heureuse pièce de "*Cyrano de Bergerac*" n'apportait au théâtre aucune nouveauté, et son mérite était au contraire d'être comme la fleur charmante de tout un passé qui nous est cher. En sorte que cet éclatant succès lui-même n'a fait que prouver que le drame lyrique a pu en traversant notre époque se continuer ,mais non de renouveler »¹.

2-2 présentation du personnage : savinien de Cyrano de Bergerac :

savinien de Cyrano de Bergerac (1619,1655) , écrivain français , auteur de l'histoire comique contenant « les Etats et Empire de la lune » (1657), rendu célèbre et devenu populaire grâce à la pièce d'*Edmond Rostand* (1897) qui le dépeint pourtant sous un jour fort différent de la réalité .

Il a joué un rôle important dans la vis intellectuelle et littéraire à partir de 1645. Comme dramatique (la *Mat d'Agrippine, est* de 1653), romancier (*l'autre monde*), philosophe contradicteur ironique de *Descartes*. Contrairement à la légende, *Savinien de Cyrano de Bergerac*, n'est pas d'origine gasconne, mais naquit à paris, dans une famille bourgeoise. Après des études au collège de Beauvais, il se destina à la carrière des armes et s'engager comme mousquetaire en 1639. Il quitta l'armée deux ans plus tard, et, de retour à paris, devint le disciple du philosophe libertin *Gassendi*, qui professait la philosophie d'Épicure. c'est au contact de *Gassendi* que *Cyrano de Bergerac* acquit de vastes connaissances scientifiques et qu'il adhéra dans le même temps à une conception matérialiste de l'univers , inspirée de la philosophie épicurienne : la manière infinie n'était pour lui qu'un composé d'atomes , une substance unique , à l'origine de toute chose créé .

Le matérialiste *de Gassendi* s'accornodait d'un christianisme épuré de toute superstition, mais *Cyrano de Bergerac*, comme d'autres ses disciples, poussa les idées libertines jusqu'à l'irréligion et l'athéisme, ce qui lui valut de nombreuses inimités. Son libertinage était avant tout, comme celui de *Théophile de Viau* ou de *Tristan*. L'Hermitte, une revendication de liberté.

¹ René Doumic « (chapitre III) : de théâtre » de Louis petit de Juleville (éd. Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, tome VIII (19^{ème} siècle, période contemporaine, 1850-1900), Paris, Armand colin, 1896,p166 .

Cet état d'esprit explique sans doute le caractère inclassable de *Cyrano*, sur le plan politique, comme sur le plan littéraire. Pendant la *Fronde* (1648-1653), ses choix politiques furent changeants, voire ambigus: violent détracteur de *Mazarin*, qu'il attaqua en 1649 dans un poème satirique virulent, le ministre d'état flambé, il prit parti peu de temps après contre les frondeurs.

Entré en 1652 au service du *duc d'Arpajon*, il consacra les dernières années de sa vie à la littérature il fit alors paraître deux pièces de théâtre, «*la Mort d'Agrippine*» (1653), une tragédie, et le pédant joué. (1654), une comédie qui avait toute l'estime de *Molière*. Mais ses œuvres les plus importantes publiées après sa mort, restent ses deux romans d'anticipation, histoire comique contenant les "*Etats*" et "*Empires de la lune*" (1657); si l'on croit le manuscrit, l'auteur avait choisi un titre différent: "*l'Autre Monde*" et "*histoire comique des états et Empires du soleil*" (1662) qui sont inspirés de l'utopie 1516 de *Thomas More*. Ces récits à la première personne relatent les aventures d'un voyageur débarqué sur la lune, puis sur le soleil, des pérégrinations du héros y sont prétextes à un voyageur débarqué sur la lune, puis sur le soleil. Des pérégrinations du héros y sont prétextes à un exposé de la conception matérialiste et libertine que l'auteur avait du monde, en même temps qu'il sert à une satire des conventions et des coutumes de la société française. Ces romans sont admirables par l'imagination visionnaire de leur auteur, qui y décrit des inventions futures, comme la fusée à étage ou le phonographe.

L'histoire comique contenant «*les États et Empires de la lune*» (*Cyrano de Bergerac*) conte philosophique de *savinien de Cyrano de Bergerac*, initialement intitulé "*l'Autre Monde*" par l'auteur, mais publié à titre posthume en 1657, sous le titre complet d'histoire comique contenant les États et Empires de la lune, dans une version expurgée de ses passages les plus "scandaleux" ce conte est aujourd'hui publié sous le titre de «*l'Autre Monde*» ou «*les États et Empires de la lune*».

Le récit s'ouvre sur une conversation entre amis concernant la question de savoir si la lune est un monde. Suivent très vite la première tentative réussie pour arriver sur la lune, c'est – à dire au paradis terrestre dont, bien sur, il est très vite

chassé pour irrégion. Le fait de morde une pomme cueillie sur l'arbre du savoir le conduit en un troisième monde peuple d'hommes marchant à quatre pattes, pour lesquels il n'est qu'un animal curieux (que, comme un oiseau, l'on va placer dans une volière). Un démon lui sert alors de guide, et l'assiste jusque pendant le procès qu'on lui fait pour avoir dit que la lune était un monde.

À la fin, il est enlevé dans les bras vengeurs d'un Éthiopien qui le ramène sur terre où il se purge, nu, du mauvais air de la lune et se félicite ironiquement de la providence divine qui a éloigné les terriens de ces êtres "naturellement impies".

Chose curieuse, ce nouveau monde-là ressemble à l'ancien, à ceci près que tout y fonctionne à l'envers. Hommes marchant à quatre pattes, fumets rassasiant les corps de nourritures auxquelles ils n'ont pas touché, fils donnant des ordres à leur père voire les humiliant. Et le lecteur moderne de reconnaître, page après page, les contradictions et les absurdités de son propre univers "satisées" dans le miroir du monde renversé, sa culture et son histoire relativisées par les déplacements de points de vue. C'est au demeurant, à l'époque de *Cyrano*, un lieu commun de la critique du monde que sa présentation dans un univers inversé, parfaitement reconnaissables, mais rendu plus absurde par ce dispositif narratif et descriptif.

Aux habitants de l'ailleurs sont prêtés des propos alors trop scandaleux pour apparaître sans voile " sur l'âme des bêtes, sur celle de l'homme, sur le système de Ptolémée¹ ».

" Toute une époque de questionnements enrichit le conte, ainsi que toute une tradition d'observations² »

La forme dominante dans le texte n'est d'ailleurs pas la description (même si le Paradis est l'occasion de servir les plaisirs des sens), mais bien le dialogue sur des sujets philosophiques et scientifiques, brûlants à l'époque, et qui affichent le rapport de ce contre avec l'utopie.

¹ Ptolémée : théorie de la structure de l'univers proposée au 2^{ème} siècle par l'astronomie grec « ptolémie »

² Copernic, Galilée : physicien et astronome italien, l'un des fondateurs de la physique moderne.

- Les premières parties du livre *De Thomas More* est entièrement occupée par l'entretien entre les différents novateurs, précèdent la description de l'île d'Utopie. Mais Cyrano se place aussi dans la lignée de *l'homme dans la lune*, roman anglais de Francis Godrain (1562 – 1633) traduit en français en 1648.
- Avec son histoire comique, il fait ainsi apparaître avec éclat les rapports intrinsèques entre récit d'anticipation et libre pensée.

CHAPITRE II

AL-Manfalouîti et ses traductions

Introduction

Le monde arabe étire ses contours tout au long de la méditerranée de port, de Tanger à Beyrouth, avant de s'enfoncer en Asie, de la mer Rouge au Golfe Persique.

Partout où vivent des hommes qu'unit la langue arabe, peuples et terres surgissent et s'enchaînent de l'Atlantique à l'Océan Indien.

Interprètes d'un monde oriental citadin ou rural, les écrivains arabes contemporains baignent, comme leurs confrères étrangers, dans la fleuve sans bordes des lettres universelles. Rares sont ceux auxquels une ou triple culture ne permet pas l'accès aux œuvres originales, que souvent même, il se sont attachés à traduire en arabe.

A les lire on ne peut oublier ce qu'eux –même ont lu. D'aussi grands écrivains en langue française que *Georges Schéhadé*. Ou *Yâsîn Kateb*, nous rappellent que « *Tâhâ Husayn* » a traduit « *Andromaque* » et « *le cimetière marin* », *Yûsuf Gusûb*, « *Tristan et Yseult* », et *Saïd 'Aql*, « *Valéry et Racine* ».

Un grand mouvement de traduction, capital pour l'histoire intellectuelle de l'humanité occidentale, remplit ces II^{ème} et III^{ème} siècles de l'hégire. On commença par l'alchimie l'astronomie, la médecine, la musique. Le calife *Mâmoûn*, fondateur du « *Dâr el Hikma* », la maison de la Sagesse, envoyait des missions scientifiques en pays chrétiens, demandait, quand il négociait un traité des livres grecs à traduire. On passa ensuite aux philosophes. La littérature d'imagination, *Homère* aussi bien que *Sophocle*, *Pindare* aussi bien qu'*Euripide* fut négligés.

Beaucoup d'ouvrages furent traduits par l'intermédiaire de versions syriaques, beaucoup de traducteurs étaient chrétiens. Des familles entières s'attelèrent à ce travail et le calife protégea tous ces érudits contre les attaques des rigoristes. Quelques traités de médecine, musique, mathématique, astronomie, vinrent aussi des Indes. La perse fournit surtout des fables, des biographies et des anecdotes.

Les grands noms dans les sciences sont *Râzî* (IX^{ième}, X^{ème} siècle), connu en Occident sous le nom de *Rhazis*, *Khârismi* qui répandit l'algèbre ; *Ibn Zohr* (*Avenzoar*), grand médecin ; *Tawhidi*, *Ibn Quoutaïba*, *Zamakhchari*, pour l'histoire

littéraire. Le tafsir (commentaire du Coran), l'essai le pamphlet ; *aboûlfaraj al isbahâni*, auteur du « *Kitâbal – aghâni* ; admirable recueil sur les poètes et les musiciens, groupés selon les « cent voix » les cent plus belles manières de chanter d'après les autorités bagdadiennes ; *Ibn an Nadîm*, auteur du « *Fihrist* », ouvrage de bibliographie d'une excellente méthode plein de renseignements sur les auteurs les écoles littéraires religieuses ou juridiques les croyances et les coutumes.

Une révolution littéraire a généralement le double aspect d'un retour à un certain passé et d'un courant d'influences étrangères plus récent (antiquité, Italie et Espagne pour le XVI^{ème} siècle) et le XVII^{ème} siècle français, moyen âge, Allemagne et Angleterre, pour le romantisme) .

Pour la Renaissance arabe contemporaine, les influences européennes ont été considérables et ont agi à la manière d'un coup de fouet. Elles sont visibles depuis celles d'un *Descartes* et d'un *Rousseau* jusqu'à celle des surréalistes, en passant par celles, longtemps prédominantes, des romantiques celles aussi de *Spencer* de *Whitman* de *Maupassant*, etc. Pourtant *Chawqi* ne ressemble pas moins à *Mutanabbi* qu'à *Hugo*, *Taha Husayn* applique les méthodes de la critique moderne, mais il s'apparente aussi à *Ibn Khaldouïn* et à *al Ma'arri*.

L'influence étrangère aura contribué à faire retrouver les sources proprement arabes. Pas n'importe lesquelles pourtant **la Nahda (la Renaissance)** s'est révoltée à la fois contre le passé le plus récent et contre le passé le plus ancien, c'est –à- dire contre la poésie des premiers siècles, avec les *Jâhidz*, *aboû Nôwâs*, *ma'arri*, plus capables de répondre aux besoins permanents de l'esprit comme à la sensibilité des temps modernes.

Mise assez brusquement en contact avec l'Europe la pensée arabe prit plus vive conscience d'elle –même et sur à la fois rester elle –même et imiter. Le Liban préparé par son commerce et ses écoles, fut l'un des premiers à se réveiller et les Chrétiens de ce pays jouèrent un rôle brillant dans cette « **Renaissance** » de l'arabe.

Boutros al- Boustâni, (mort en 1833), tête d'une véritable dynastie de professeurs, grammairiens, essayistes éditeurs, fonda la première revue arabe « *Al Jinân* ».

En poésie, l'aspiration essentielle de la « *Nahda* » a été de se dégager de la convention et du verbalisme. La prosodie classique a paru en général assez souple pour n'avoir point besoin d'être bouleversée de fond en comble. Certains novateurs pourtant se sont affranchis de la rime unique, comme avaient fait les auteurs de « mouwachchah » Andalous, et combiné les éléments des anciens mètres pour les grouper en strophes. Il y a aussi des essais de vers libres et de poèmes en prose, qui renouvellent toute une vieille tradition tombée dans le conventionnel.

Mais les efforts ont surtout porté sur le fond, sur la pensée et le sentiment « trop longtemps, écrit *M.S Bencheneb*, la poésie avait été un simple jeu et le poète un amuseur de cour. Il faut désormais qu'elle soit ce qu'elle est, l'élan lyrique des forces de la raison humaine, l'expression de la sensibilité et de l'imagination »¹. Le poète ne craindra pas de s'attaquer aux problèmes de l'intelligence de la destinée de la société humaine. Il écouterait le bruissement de sa vie intérieure. Il faut, dit *al-'Aqqâd*, « des mots pétris de chair et de sang »² et l'illustre *Chawqi* proclame lyriquement : « le vrai poète sera celui qui s'arrêtera entre les Pléiades et la terre, qui de son regard tantôt scrutera l'atome et tantôt parcourra les cimes des montagnes, qui emprisonnera l'oiseau et lâchera, qui adressera la parole aux choses inanimées et les fera parler »³.

Un autre Bagdadien, *Ma'rouf ar- Rouçâfi*, a lui aussi défendu les droits de la femme. Son poème, « *la Répudiée* » est célèbre dans tout le monde arabe. « S'ils enterraient leurs filles vivantes, dit-il des anciens païens, nous avons, nous aussi enterré toutes nos femmes avant qu'elle soient mortes »⁴.

Hâfidz Ibrâhim, qui a traduit « *les Misérables* » est aussi un poète sensible à la misère humaine et aux vices de la société.

Dans le *Levant*, la revue très vivante « *Al Adib* », sous la direction d'*Albert Adib*, excellent poète lui-même, a groupé toute une pléiade : *Abou Richa*, *Abdallah - 'Alaili*, *wadi' Dib*, *fadoua. Touqane*, etc. .

¹ : Histoire des Littératures tome I, p 869

² : *ibid.*, p 869

³ : *ibid.*, p 870

⁴ : p 870

En Egypte, *bichr farès*, invente des mètres courts et subtils pour des poèmes nets et purs comme ses contes, ses pièces et ses essais. Et il faut faire une place de premier plan à l'école « américaine »: de sud, avec *Faouzi Ma'loûf*, célèbre pour son poème sur l'avion; de nord, avec l'ancêtre, *Amin ar-Raîhânî*, l'admirable et sincère. *Jebrân Khalîl Jebrân*, *Rachîd Ayyoûb*, *Abou mâhdi*, poète philosophe pathétique. *Mikhaï Ino'aîma*, qui est revenu au pays natal, s'est élevé contre la tyrannie¹ de la métrique et de la rime unique, aussi bien que force de probité, d'élégance et d'authenticité.

La plupart de ces poètes sont aussi des prosateurs tourmentés par les problèmes de renouvellement et d'adaptation. D'autres ont été avant tout ou exclusivement prosateurs, c'est à *Djamel Eddine al-Afghânî*¹, à *Mohammed 'Abdou*, à *Chakib Arslân*, qu'on doit le mouvement de réformisme religieux, féconds malgré certaines étroitesse, et qui a vigoureusement stimulé les esprits d'un bout à l'autre du monde musulman. *Georges Zaïdân* avait vulgarisé habilement l'histoire des Arabes. *al-Manfalouîti*, a fait couler bien des larmes en adaptant « sous les tilleuls » d'*Alphonse Karr*, comme avec leurs écrits sensibles, aux idées généreuses et au style d'un charme Lamartinien. Il est probable que des traductions n'auraient pas rencontré un grand succès auprès des lecteurs qui s'intéressent médiocrement à l'histoire des autres nations, au contraire dans les autres genres la librairie arabe est inondée de traductions d'auteurs principalement français dont *H. Pérès* a dressé un catalogue très instructif².

Ce mouvement se poursuit jusqu'à notre époque, mais les traducteurs opèrent un choix plus subtil et nuancé, se bornant généralement à enrichir la littérature arabe d'œuvres qui ont une valeur universelle. Le goût des lecteurs habituels commence en effet à se former, depuis qu'un roman proprement arabe est né en Orient.

Après les traductions plus au moins fidèles, le mode d'adaptation apparaît de 1904 à 1918 avec *al-Manfalouîti*.

¹ 1838-1897 : philosophe écrivain, orateur, journaliste.

² Le roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne, dans les annales de l'inst d'Etou d'Alger, III, 1937

1- La vie d'al-Manfaloûti et ses traductions:

Mustapha Lotfi al- Mafalouti (1876-1924), auteur égyptien, qui par ses travaux et son profond humanisme a ouvert son pays à la modernité, est un des pionniers du premier mouvement de la Renaissance égyptienne dans l'âge moderne, qui a commencé dans le 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème} siècle.

En outre, il est un des chefs de la réforme sociale qui a tenu la bannière de civilisation et d'éclaircissement intellectuel à toute la nation.

Il est un des orienteurs de l'essai – écriture qui était témoin du progrès sans précédent par ses efforts en plus ses contributions dans d'autres genres littéraires tels que l'histoire, la poésie courte, etc....

al – Manfaloûti a émergé à la fois augmentant avec différents courants et discussions sociales et politiques graves. Son commencement a coïncidé avec l'interposition étrangère dans les affaires de l'Égypte. Il a adressé la question de libérer l'Égypte de la colonisation, aussi également, il a fait la question de l'éclaircissement et la libéralisation de l'esprit. Il a été principalement influencé par deux de chefs nationaux de Réforme : Imam *Muhammad abdu* et *Sa'ad Zaghloul*.

Il est né à *Manfaloûte* en Égypte, apporté vers le haut une famille d'*Ulémas* (les disciples et les juges religieux) il a été motivé pour finir son éducation à l'université *Al – Azhar*¹, au Caire quand il est venu la première fois au Caire, il a rencontré le grand Imam *Muhammad 'Abdou* et, il est devenu son disciple. Il l'a accompagné partout de sorte que le grand Imam, lui –même indiquât que cet étudiant serait parmi les meilleurs pour disséminer ses principes et enseignements.

Pendant cette période, son talent littéraire survint, Il a commencé à s'essayer à la poésie, à l'âge de 16 ans qui lui a fait le centre de l'attention.

Alors que toujours un étudiant à *Al- Azhar*, il a été emprisonné, parce qu'il a écrit une poésie diffamatoire qui nuit à la réputation de *Khédive Abbas II*, puis à la règle de l'Égypte. En disséminant ses idées, il s'est fondé fortement sur l'essai.

¹ :Al Azhar :université musulmane située en Égypte, fut fondée en 973 et se développa de la mosquée d'al-Azhar

Il a étendu réellement la pierre de base pour l'essai –écriture qui est devenue depuis lors associée aux questions de la société jusqu'à ce qu'elle se soit développée en plein art.

Le rôle d'*al-Manfalouîti*, en développant la prose arabe est semblable à celui du *al-Baroudi (Mahmoûd Sâmî)* en présentant la poésie arabe moderne.

AL- Manfalouîti, a gagné beaucoup plus de rénovation par ses essais que de ces romans.

L'*Orientaliste* allemand *Brookleman* a indiqué que « *al- Manfalouîti* est l'auteur d'essai le plus célèbre du 20^{ème} siècle ».

D'ailleurs, il était un pionnier de la nouvelle et du roman en général. Ce modèle doux a rendu ses romans lisibles dans les éditions successives partout Le monde arabe.

Sur le plan Psychologique, *al –Manfalouîti*, a été distingué par deux caractéristiques significatives. D'abord :

- La tendresse du sentiment, qui lui a permis de visualiser les misères de la société, il a été connu pleurer toujours pour le malheur.
- En second lieu : son inclination idéale et morale qui été manifesté dans son appel pour *le righteousness*, la qualité et la vertu.

Concernant ses pensées : les principes les plus importants d'*al-Manfalouîti* étaient :

1. l'éducation : il a réclamé le soin des générations grandissantes par l'éducation.
2. Justice sociale : il a préconisé la justice sociale non seulement dans des aspects matériels, mais également dans des droits de l'homme.
3. L'originalité et la modernité : il a réclamé un mélange équilibré des traditions orientales, civilisation occidentale.
4. Droits de femmes : il a toujours estimé et a défendu les droits de la femme. Il a écrit un essai intitulé « **Respect des femmes** », où il a décidé que les droits et les devoirs des femmes n'étaient moins que ceux de l'homme », il a demandé qu'elle soit instruite et respectée, de ce fait, en mettant en application les enseignements de notre saint « Coran ».

5. Réforme religieuse : dans un essai autorisé, *Georgy Zidan*, a dit que les imbéciles qui ont abusé de la religion pour jeter le sang violent des saintetés, aussi, la rancune à leurs cœurs et l'ignorance de leurs esprits montrent comment ils ont été dupés par d'autre et conduits à l'abîme de la destruction.

Al-manfalouti a tenu la bannière de la réforme religieuse avec enthousiasme mais n'a pas assuré fanatiquement cela qui emploie notre esprit est le noyau de la religion.

Al-Manfalouiti a cessé d'écrire pendant **la Grande Guerre** et a repris dès que la guerre avait lieu. Et il était un homme pour cet âge.

Parmi ses œuvres « *al-Nadarât* », c'est une série d'articles de critique sociale, publiée en « *Al-Moaïd* » puis regroupés en trois tomes, qui concernent ses traductions: il a traduit deux romans :

L'une d'*Alphonse Karr* (تحت ظلال الزيزفون أو مجدولين), l'autre de *Bernardin de Saint. Pierre* (بول وقرجيتي أو الفضيلة).

Comme il a traduit deux pièces théâtrales de *François Coppée* (في سبيل التاج) et d'*Edmond Rostand* (الشاعر).

Il a égyptianisé aussi des petits récits issus de *Chateaubriand*, et il a introduit des modifications par son style dans l'œuvre " العبرات " : ces cours récits s'intitulent « الشهداء » rené, et « الذكرى » (le dernier Abencèrage »).

2-Présentation des œuvres traduites par *al-Manfalouiti* :

2-1:Présentation des deux romans :

2-1-1 :Sous les tilleuls (مجدولين) d'Alphonse Karr :

2-1-1-1 :Alphonse Karr, sa vie, ses œuvres :

Alphonse Karr est né à paris en 1808. C'est le journaliste, écrivain des jardins du jardinage. C'est un poète, un artiste non dénué d'humour.

Comme beaucoup d'écrivains de peintures de l'époque, il navigua entre Paris, la Normandie (Etretat) et la côte d'Azur. Il fut le précurseur du tourisme à Etretat et de la culture des fleurs coupées à Nice.

Alphonse Karr est un écrivain romancier d'inspiration romantique. Son premier roman fut publié en 1832 : « **Sous les tilleuls** », il connut le succès avec ce roman, qui narre l'histoire d'un amour déçu « 1833 : **une heure trop tard** », « 1834 : **Fa Dièze** », « 1835 : **Vendredi soir, et les Willis** », « 1836 : **Histoire de Romain d'Étretat** », « 1836-1837 : **Le Chemin le plus court** », « 1838 : **Einerley et Geneviève** », « 1839 : **Clothilde** », « 1841 : **Hortense** », « 1842 : **midi à quatorze heures** », « 1844 ; **feu bressier** », de 1839 à 1849 il publie « **les Guêpes** », une série de pamphlets satirique de la vie politique et littéraire.

Botaniste, jardinier, *Alphonse Karr* cultiva à Nice à la fin de sa carrière la violette. « 1845 ; **un voyage autour de mon jardin** », « 1848 : **la famille ALAIN** », « 1848 ; **sous les orangers**. « 1848 : **le livre des cent vérités** », 1851, « **Clovis Gosselin et Raoul Desloges** », « 1852 : **contes et nouvelles** », « 1853 : **Agathe et Cécile** », « 1856 : **promenade hors de mon jardin** », « 1862 ; **De loin et de près** », « 1875, **plus ça change et plus c'est la même chose** », « 1875, **le Credo du jardinier** », « 1881, **A l'encre verte** », « 1882 : **les points sur les i** », « 1883 : **à bas les masques** », « 1887 : **Le pot aux roses** », « 1890 : **Hélène** », *Alphonse Karr* mourût à Saint-Raphaël en 1890.

Tenté par la politique, il se résolut à l'exil, après le coup d'état de *Louis Napoléon Bonaparte* (1851), s'adonnant dès lors avec succès au commerce des fleurs coupées.

2.1.1.2. Sous les Tilleuls :

« **Sous les tilleuls** », roman de l'écrivain *Alphonse Karr* (1808-1890) publié en 1832, dans ce livre écrit, sous forme de lettres et de journal, l'auteur raconte le tragique amour d'un jeune homme, *Stephen* qui s'étant sauvé de chez lui pour se soustraire à un mariage imposé par son père, s'éprend de la fille L'horticulteur Muller près duquel il habite. *Magdeleine* répond à l'amour du jeune homme et promet à l'attendre quand il part pour se faire une position qui lui permet de l'épouser. Mais durant l'absence de *Stephen*, elle se laisse convaincre d'épouser un de ses amis *Edward*, qu'il a obligé. Ayant appris cette double trahison, *Stephen* s'abandonne à

une vie folle et déréglée jusqu'à ce que désireux de se venger, il se mette à fréquenter la maison des deux époux. Pour gagner leur confiance, il aide son ami dans ses embarras financiers et feint de lui trouver une occupation dans une ville éloignée. Tandis qu'il est en voyage, il le rejoint dans un bois et l'ayant provoqué en duel, le tue. A partir de ce moment, il n'y aura plus de paix pour lui. Quand *Magdeleine*, émue par ses souvenirs et par la pitié, et sur le point de céder à son amour, le souvenir de la trahison l'éloigne d'elle et il s'enfuit, en la maudissant la femme désespérée se tue, laissant son enfant à *Stephen*, à qui il ne reste désormais qu'une vie vouée au remords et à la solitude.

Ce roman qui donna tout de suite une grande notoriété à son auteur, reste le plus célèbre de tous ceux qu'il écrivit. Composé en partie de fragments autobiographiques, c'est une œuvre d'un romantisme exaspéré dans lequel *Alphonse Karr* se complait en descriptions macabres, en affirmations provocantes, accompagnées d'un étalage de sentiments étranges, mais sans grande profondeur. Tous les motifs chers à la littérature de l'époque sont prodigués dans ces pages, où cependant luit à l'occasion un éclair de poésie.

al-Manfalouti, a fait couler bien les larmes en adaptant « *sous les tilleuls* » d'*Alphonse Karr*, comme avec leurs écrits sensibles, aux idées généreuses et au style d'un charme Lamartinien.

2.1.2. Paul et Virginie (الفضيلة) de Bernardin De Saint-Pierre :

2.1.2.1. – Bernardin de Saint pierre, sa vie, ses ouvres :

Jacques – Henri Bernardin de Saint Pierre est né au Havre, le 19 janvier 1737 d'une famille qui avait des prétentions plus ou moins fondées à la noblesse.

Dès ses 12 ans, il fait un voyage à la Martinique, après avoir été élevé des Jésuites de Caen, il entre en 1757 à l'école des « **ponts et chaussées** » et devient ingénieur à **Düsseldorf** en 1760 avec un brevet d'officier ingénieur (mais cette école est bientôt supprimée).

L'homme n'est pas d'un naturel très coopérant avec ses employeurs, il sera licencié. Il se mit à rêver de fonder une république idéale et vertueuse, il ne cessa de voyager de métier en métier (professeur, journaliste, capitaine en Russie, ingénieur, etc....) et de pays (Malte, Amérique, Russie, Hollande, Pologne, Autriche, Allemagne, l'île Maurice, etc..). Revenu à Paris en 1771, il va au salon de *Mlle de l'Espinasse* avec les encyclopédistes et ensuite il se lie d'amitié avec *Jean- Jacques Rousseau*, dont il devait demeurer toujours un fervent disciple.

En 1771, il a embrassé la carrière des lettres. Mais il n'était pas fait pour les succès de salon et de coterie littéraire. Il publia voyage à l'île de France (*île Maurice*) (1773), puis il devint célèbre avec ses trois premiers volumes de ses « *Etudes de la nature* (1784) ». Nommé intendant du jardin des plantes, il en écrivit le quatrième et dernier volume, « *Paul et Virginie* » (1788), qui consacra sa gloire littéraire. En 1792, *Louis XVI*, le nomma intendant du « *Jardin des plantes* », ensuite nommé professeur à l'école normale sous la révolution, élu membre de l'institut en 1795 de l'Académie française en 1803, il fut comblé d'honneurs par *Napoléon*.

La vie de ce grand écrivain fut aventureuse et troublée, comme celle de *Jean- Jacques Rousseau*. Doué d'une sensibilité irritable et nerveuse et d'une imagination vagabonde, il manifesta dès l'enfance, le goût des rêveries solitaires à travers la campagne. Ou au bord de L'Océan, la passion des grands spectacles de nature, en même temps qu'un caractère inquiet, impétueux et insoumis. Il passa ses dernières années dans un ermitage, à « **Eragny** » sur les bords de L'Oise. C'est là qu'il mourut, le 21 janvier 1814, après avoir été, quelques mois auparavant, frappé presque coup sur coup de plusieurs attaques d'apoplexie.

Parmi ses autres œuvres :

- « *Vœux d'un solitaire* », 1790) adressée à *Louis XVI*
- « *Chaumière indienne, café de surate* », 1790.
- « *les Harmonies* », qui était par *Aimé Martin* après sa mort (*Bernardin de Saint pierre*) en 1815.

2.1.2.2. Paul et Virginie :

Roman pastoral de *Jacques –Henri. Bernardin de Saint Pierre*, publié en 1788 dans le quatrième tome de ses « *Etudes de la nature* », (Comme illustration romanesque de ce vaste traité de philosophie) puis en volume séparé en 1789, avec des figures de *Moreau le jeune* et de *Joseph Vernet*¹.

Ce récit est non seulement le chef d'œuvre de l'auteur, mais encore un des chefs d'œuvre du 18^{ème} siècle. L'une des scènes importantes du récit, le naufrage de *Virginie*, aurait été inspiré par un fait divers qui s'est produit en 1744. Le 17 août de cette année –là, disparaissent deux amants dans le naufrage du navire *Saint –Véran* : « *Mme Cailloux* », une créole, et M. « *longchamps* » de *Montendre* enseigne de vaisseau dans l'œuvre de cet auteur, « *Paul et virginie* » se présente comme un supplément détaché de ses études, *Bernardin* avait connu le succès, on avait fort goûté les admirables descriptions des plantes, des animaux et surtout des paysages des Tropiques. « **Paul et virginie** », qui présentaient dans ce cadre admirable une idylle touchante, furent accueillis par un triomphe immédiat et unanime. Le nombre d'éditions de « *Paul et virginie* » qui parurent depuis la fin du XVIII^{ème} siècle est tel qu'il n'est pas sur qu'un catalogue complet puisse en être dressé. Outre les éditions normales, il y eut un nombre énorme de contre –façons qu'on ne put arrêter .Le succès était parti des femmes qui avaient bien pleuré en le lisant. Tous les milieux étaient atteints du même enthousiasme.

« *Paul et virginie* » eut un succès aussi vif dans les dernières années de l'ancien Régime que sous Révolution, sous l'Empire que sous la Restauration ; et depuis son succès n'a guère faibli. Il y eut des traductions dans toutes les langues imaginables comme la traduction, en arabe par *al-Manfalouti* « **الفضيلة** », et jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, un très grand nombre d'adaptations théâtrales. Aucune de ces pièces n'est digne d'ailleurs d'être retenue ; elles tombèrent très vite dans l'oubli. Il y eut des comédies des drames, des vaudevilles, des tragédies, des pantomimes, et jusqu'à des spectacles de Guignol entre « *Paul et virginie* », opéra en trois actes et six tableaux

¹ Joseph Vernet : (1714-1789). peintre français. un des grands peintres de paysage de son temps

de *J. Barbier* et *M. Carré*, musique de *Victor Massé* qui parut sur la scène du théâtre lyrique en 1876. *Bernardin de Saint. Pierre* conte qu'il avait l'habitude de se promener, lorsqu'il était à l'île de France sur le versant oriental de la montagne qui s'élève derrière Port –Louis et qu'au cours de ces vagabondages il remarque deux petites cabanes en ruines, dans un terrain jadis cultivé. Cet endroit lui ayant beaucoup plu, il y revint et y rencontra un homme âgé, à la physionomie « noble et simple ». Cet homme a connu les habitants des cabanes dont il nous rapporte longuement toute l'histoire. En 1726, un jeune homme *M. de la tour*, après avoir sollicité en vain des secours de sa riche famille, passe dans l'île avec sa femme, qu'il laisse peu de temps après veuve et enceinte, sans ressources, la jeune et infortunée. Mme de la tour se retire avec sa servante noire, *Marie*, dans un canton désert de l'île et y trouve déjà installé une autre victime du destin, « *Marguerite* », simple fille de paysans bretons, qui s'est jadis laissé séduire et abandonner avec un petit garçon. Les deux femmes se déchargent l'une sur l'autre du fardeau de leur douleur et commencent à vivre ensemble de la manière la plus rustique et la plus laborieuse ; le nègre de *Marguerite*, *Domingue*, secondera *Marie* dans les travaux des plantations – quoique méprisée par les habitants de l'île à cause de leur grande pauvreté, cette famille donne l'exemple d'un vertueux courage et goûte le bonheur. Les années passent et l'affection qui unit les deux femmes ne se peut comparer qu'aux sentiments qu'éprouvent l'un pour l'autre leurs deux enfants, *Paul* et *Virginie* élevés comme frère et sœur, ils s'aperçoivent en grandissant qu'ils ne désirent rien d'autre que leurs actuelle félicité, et *virginie* vient tout justement dans son innocence extrême, de se découvrir de l'amour, lorsque le gouverneur de l'île *M de la Bourdonnais* annonce qu'il vient de recevoir un message adressé à Mme de la tour par sa tante vieille femme exigeante et jusqu'alors intraitable mais qui, sentant approcher sa fin, demande de sa nièce de la rejoindre ; le gouverneur presse *Virginie*, à défaut de sa mère, d'entreprendre le voyage. Tout d'abord *Virginie* défaille de l'idée de quitter *Paul*, sa famille, son pays : puis le gouverneur et le confesseur de Mme de la tour exercent sur elle une pression telle que la malheureuse fille ne voit d'autre parti que de se rendre en France. En craint

quelque temps que *Paul* n'en perde la raison. Puis une fois disparue sa bien-aimée il explore tous les lieux où ils vécurent ensemble dans la plus chaste et la plus délicieuse intimité en quelque mois, *Virginie* annonce son prochain retour. Fou de joie, *Paul* se précipite sur le rivage et guette l'arrivée des bateaux. Mais le sort veut qu'une tempête survienne au moment même où le vaisseau qui porte *Virginie* s'approche de l'île. Le bateau fait naufrage. Sous les yeux de ceux qui lui tendent les bras et si près de touches au bonheur, *Virginie* est engloutie par les flots. En achevant son récit, le Vieillard ne laisse pas de soupirer devant la déplorable fin de cette famille vertueuse : car *Paul* a suivi de près celle qu'il aima et les deux femmes ne lui survécurent que bien peu de temps.

Parmi les plus belles pages de cette histoire pathétique d'où s'exhale la nostalgie d'un paradis perdu, il faut citer l'épisode à deux enfants égarés dans la montagne, alors qu'ils s'en revenaient après avoir intercédé en faveur d'une "esclave marronne», que sa fuite exposait aux châtiments les plus cruels.

L'immensité des solitudes et de la nuit tropicale autour des deux enfants, les sentiments de tendre confiance qui les unissent, leurs appels inutiles, puis au loin l'aboiement d'un chien, les lueurs des touches dans l'obscurité et la voix du vieux *Domingue* qui pleure de joie en retrouvant ses jeunes maîtres, donnent lieu à des descriptions d'une beauté à la fois naïve et grandiose, absolument inoubliable. "*Paul et virginie*" marque une étape dans le roman français, ses défauts eux –même eurent une influence durable. C'était une grande nouveauté à l'époque que ce roman qui, avec un genre à la fois sentimental et descriptif, paraît une idylle enfantine d'un somptueux exotisme. *Bernardin de Saint-Pierre* a cristallisé, dans son œuvre et dans son roman, toute la littérature de voyage si abondante en ce temps mais n'offrait pas grand mérite littéraire.

" il est certain que le charme de *Paul et Virginie* consiste en une certaine morale mélancolique qui brille dans l'ouvrage, et qu'on pourrait comparer à cet éclat uniforme que la lune répand sur une solitude parée de fleurs. Or, qui con que a médité l'Evangile doit convenir que ses préceptes divins ont précisément ce caractère triste et

tendre. *Bernardin de saint Pierre* qui, "*dans ses Etudes de la nature*", cherche à justifier les voies de **Dieu** et à prouver la beauté de la religion, a dû nourrir son génie de la lecture des livres Saints. Son églogue n'est si touchante que parce qu'elle représente deux familles chrétiennes exilées, vivants sous les yeux du seigneur, entre sa parole dans la Bible et ses ouvrages dans le désert"* .

2-2 :Présentation des deux pièces théâtrales :

2-2-1 :Cyrano de Bergerac d'Edmond ROSTAND :

(Nous l'avons déjà présenté en premier chapitre)

Cyrano de Bergerac est un gascon plein de vaillance, d'esprit et de sincérité, mais affligé d'un trop long nez, qui mûit à son charme.

Un après midi, à l'hôtel de Bourgogne, il fait scandale en empêchant de jouer le célèbre acteur *MontFleury* et croise victorieusement le fer avec un marquis ridicule. Mais à cette turbulence succède un profond émoi : sa cousine *Roxane*, qu'il aime en secret, demande à le voir (Acte premier). *Cyrano*, fou d'espoir, attend *Roxane* chez *Ragueneau*, le pâtissier – poète : mais la jeune femme vient seulement demander sa protection pour celui qu'elle aime, le beau *Christian* depuis peu engagé dans les cadets de Gascogne. *Magnanime*, il voue à *Christian* une éternelle amitié (Acte II). Sous le balcon de sa cousine, *Cyrano* souffle à *Christian* les mots d'amour qui débordent de son propre cœur et fait unir les deux jeunes gens par un capucin; le comte de *Guiche*, qui convoitait *Roxane*, se venge en faisant envoyer *Christian* au siège d'Arras (Acte III).

Tous les jours, *Cyrano* adresse et sa cousine de ferventes lettres d'amour, qu'elle croit écrites par son mari, mais *Christian* est mortellement blessé au cours s'une attaque provoquée par la traîtrise du comte (Acte IV). *Roxane* inconsolable s'est retirée dans un couvent ; *Cyrano* vient la voir chaque jour : son secret lui échappe au

moment où il va mourir assassiné. *Roxane* comprend qu'elle a aimé l'âme de *Cyrano* à travers la beauté de *Christian* (Acte V).

2-2-2 : Pour la couronne (فى سبيل التاج) de François COPPEE :

2-2-2-1 : François Edouard – Joachim COPPEE, (1842-1908) , son œuvre :

Poète, Romancier, auteur dramatique né à Paris, le 26 Janvier 1842, poète Parnassien, auteur dramatique, conteur, Proche du Parnasse qui dans des œuvres comme "le cahier rouge " décrivit la beauté des villes et la grandeur des humbles. D'abord Parnassien, comme en témoigne son premier recueil, "*le Reliquaire*" en 1866, il se tourna par la suite vers une forme de poésie moins grandiloquente et moins exotique, plus proche de réalités quotidiennes, des mille tableaux familiers drôles ou touchants que propose la grande ville moderne : "*les intimités*", en (1867), "*les Humbles* " en 1872, "*le Cahier rouge*" (1874), "*les paroles sincères*" (1891), plusieurs poèmes à des dates diverses; au théâtre, il donna à l'Océan "*le Passant*" en 1869, "*Severo Torelli*" en 1883, "*Les Jacobites*" en 1885, au théâtre – Français en 1878, il démissionna après son élection à l'Académie qui eut lieu le 21 février 1884 en remplacement de *Victor de Laprade* et fut reçu le 18 décembre 1884 par *Victor Cherbuliez*. *François Coppée*, a prononcé le discours sur les prix de vertu le 16 novembre 1893. En 1898, il entra dans la politique militante à l'occasion du procès célèbre; il défendit par la plume et par la parole avec une généreuse ardeur, les institutions militaires, religieuses et sociales qui étaient attaquées avec violence, et il fut l'un des fondateurs de la Ligne de la patrie Française dont on le nomma président d'honneur. Il fit partie de la commission du Dictionnaire.

Ce contemporain du naturalisme donne du peuple une image qui n'est certes par exemple de clichés, mais qui s'attache à exalter, chez les gens simples, les sentiments et les valeurs d'une humanité véritable. Mais c'est surtout au théâtre qu'il remporta ses plus ses plus grands succès publics, avec des pièces comme le drame historique drame en cinq actes en vers en 1883 "*Pour la couronné*" 1895 – *Coppée* fut le poète populaire et sentimental de Paris et de ses Faubourgs, des tableaux de rue intimistes du monde des humbles, poète du souvenir d'une première rencontre

amoureuse ("*Septembre, au ciel léger*"), il rencontra un grand succès populaire avant de tomber dans l'oubli.

2-3 :Présentation des deux récits : "René ", "les Aventures du dernier Abencérage" :

2-3-1 :Chateaubriand, sa vie, ses oeuvres :

François René de chateaubriand est né au bord de la mer, à Saint – Male le 4 septembre 1768. Il a conté, dans les "*Mémoires d'outre –tombe*", ses jeux et ses rêveries sur les grèves de sa vie natale, et surtout ses mélancoliques séjours dans le manoir de *Combourg*, auprès d'un père taciturne et redouté, d'une mère superstitieuse et malade, d'une sœur tendre et exaltée. Dès l'enfance, il s'ouvre à la poésie de l'Océan et de la lande sauvage qui entoure le château: "ces flots, ces vents, cette solitude, furent ses premiers maîtres". Après avoir fait ses études classiques aux collèges de *Dol*, de *Rennes* et de *Dinan*, il hésite longuement sur l'orientation qu'il va donner à sa vie, car il se croit impropre à l'action. Finalement, il s'engage dans l'infanterie, mais au bout de quelques mois il profite d'un congé pour se rendre à Paris le Nouveau Monde.

Chateaubriand séjourne en Amérique du 10 Juillet au 10 décembre 1791; il débarque à *Baltimore* se rend à *Philadelphie* remonte l'Hdson, parcourt la forêt vierge, lie connaissance avec les indiens, visite les chutes du Niagara et peut être l'Ohio; cette expédition lointaine laissa en lui des souvenirs qu'il devait exploiter de toutes les manières; et il en commença, sur les lieux la fuite de *Varenes* et l'arrestation de *Louis XVI*, il décide de regagner la France pour se mettre au service de la monarchie menacée. Il se marie, puis émigre et s'engage dans l'armée des princes, blessé au siège de *Thionville*, il se réfugie en Angleterre (1793). Il y même, surtout au début une existence misérable, vivant de leçons ou de traductions. Il travaille à une épopée indienne en prose, les "*Natchez*", et médite sur les événements qu'il vient de vivre.

* Parnassiens : groupe littéraire français de la seconde moitié du xixème siècle. partisan d'une conception idéale de l'art et du « culte de la forme »

En 1797, *Chateaubriand* publie à Londres un " essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolution française de nos jours". Dans cette œuvre touffue, il montre qu'il a subi l'influence des philosophes du *XVIII^{ème}* siècle; il vante avec *Rousseau*, l'état de la nature et reprend à l'occasion, les arguments de la pensée rationaliste contre la foi chrétienne, mais il laisse percer par endroits une certaine inquiétude religieuse; et surtout il nie le programme humain, auquel ont cru *Montesquieu*, *Voltaire* et les *encyclopédistes* "Qu'ai-je prétendu prouver dans l'essai? Qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et qu'on retrouve dans les révolutions anciennes et modernes les personnages et les principaux traits de la révolution française". Dans ce premier ouvrage se résument les angoisses et les déceptions de sa jeunesse. En 1798, à Londres, *Chateaubriand* apprend successivement la mort de l'une de ses sœurs et celle de sa mère. L'émotion de ce double deuil détermina en lui, si on l'en croit, un brusque retour à la foi de son enfance " je pleurai et je crus ". En réalité, il cherchait depuis plusieurs années, parmi les peines de sa vie, un point d'appui spirituel; et l'événement couronnait un travail intérieur. Quoi qu'il en sorte, il résolut dès lors de consacrer son talent littéraire à la défense et à la restauration des croyances religieuses que la Révolution avait combattues. A ce dessein répond la publication "d'*Atala* de *René* " du "*Génie du Christianisme*" de "*Martyrs*".

Chateaubriand a composé un certain nombre d'ouvrages politiques. En 1814, il a rédigé « De Buonaparte et des Bourbons », qui est un pamphlet contre Napoléon et un éloge de la monarchie légitime. En 1816, dans " *la Monarchie selon la Charte*", il définit son idéal politique : le roi doit régner, mais non pas gouverner. En 1820, publie des « *Mémoires sur la vie et la mort du duc de Berry*". « *Les Aventures du dernier Abencèrage*" 1826 sont une transposition poétique et romanesque d'impression de voyage qui n'avaient pu trouver place dans « *l'Itinéraire* » : *Chateaubriand* conte une pathétique histoire d'héroïsme, et d'amour qui se déroule à Grenade au début du *XVI^{ème}* siècle, les "*Natchez*" 1826 les aventures de *René*, de la jeune indienne *Céluta* et du vieux *sachem Chactas* y sont contées magnifiquement,

avec, comme fond de tableau, un soulèvement des Indiens d'Amérique contre leurs conquérants d'Europe. "**le voyage en Amérique**" (1827), "**Essai sur la littérature anglaise**" (1836), "**René**" (1802), qui fait suite à "**Atala**" (1801), fut aussi à l'origine, une épisode des "**Natchez**" : Chateaubriand, disciple de Rousseau, voulait peindre dans le personnage principal de ce nouveau récit "l'homme civilisé qui s'est sauvage", comme "**Atala**" encore, "**René**" fut englobé dans "**le Génie du christianisme**", pour illustrer le chapitre intitulé "**du vague des passions**". L'œuvre parut ensuite séparément avec **Atala**, en 1805.

2-3-1 : "**René**" (الشهادة) :

Célèbre récit de *François-René de Chateaubriand*, publié d'abord en (1802) dans "**le génie du Christianisme**" (II^{ème} partie ; 3^{ème} livre), où il était destiné à illustrer l'affirmation de l'auteur que « **le christianisme** a changé les rapports de passions en changeant les bases du vice et de la vertu", en opposant perpétuellement les chagrins de la terre et les joies célestes, il a créé en nous une certaine tristesse inspirée par les maux présents, une vive espérance d'un bonheur, lointain encore. D'où découlement d'inépuisables rêveries. Plus particulièrement l'épisode de "**René**" devait appuyer la théorie de "*Chateaubriand*" sur "**le vague des passions**" dans l'âme de ses contemporains. Selon lui, la suppression des ordres religieux par la Révolution priva les âmes inquiètes de leur dernière consolation, de leur refuge, la solitude du couvent; c'est alors que naquit cette "coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions lorsque les passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire". En 1805, « **René** », parut en volume où il était précédé d'**Atala**, dans l'édition des « œuvres complètes » même disposition. C'est qu'en effet "**René**" et "**Atala**" sont étroitement liés dans l'œuvre de *Chateaubriand*, où ils sont tous des épisodes détachés de cette œuvre immense que sont "**les Natchez**". Le lecteur a appris dans "**Atala**" que "**René**" se trouve en Amérique et qu'il s'est marié dans la tribu des "**Natchez**". Mélancolique, il vit loin des hommes dans les forêts. Enfin, il confie le secret de sa tristesse à deux amis, le vieux chef aveugle. *Chactas* et le père

Souël, missionnaire au fort Rosalie : c'est une âme " trouble et agitée", mais il prétend être plaint et non condamné. Pour décrire la maladie morale dont il souffre, il commence son récit à son enfance, c'est, évidemment un peu arrangée, l'enfance de *Chateaubriand* à Combourg, entre un père trop austère et une sœur qu'il aime tendrement, *Amélie* (qui rappelle à beaucoup d'égards Lucile de *chateaubriand*). C'est déjà un être grave, mélancolique, haute par le spectacle de la mort. Désireux de rompre avec l'envoûtement qui le retenait dans son pays, il tente de s'intéresser aux grands spectacles de la nature. Il gravit l'Etna, mais c'est pour éprouver encore plus fortement le néant de la vie. A son retour, *René* retrouve cette sombre mélancolie. C'est alors qu'il lance l'imprécation fameuse: "levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter *René* dans les espaces d'une autre vie! " Il ne reste plus à *René*, séparé de sa dernière consolation, sa sœur *Amélie*, qu'à se suicider. La jeune femme, à laquelle il écrit, devine son projet et le rejoint. Après lui avoir fait promettre de renoncer à se donner la mort, *Amélie* le quitte brusquement, en lui laissant une lettre où elle lui annonce qu'elle va entrer au couvent. *René* accourt auprès d'*Amélie* pour la dissuader de prononcer ses vœux. Mais il est trop tard, et elle lui demande de l'accompagner à la place de son père défunt. Il assiste, la mort dans l'âme, à la cérémonie et prend la résolution de passer en Amérique. Tandis qu'*Amélie* meurt en soignant une de ses compagnes atteinte d'une maladie de *René*, c'est l'orgueil:l'un avec sévérité, l'autre avec indulgence, arrivent du même diagnostic, et Chactas ajoute:"Il faut que tu renonces à cette vie extraordinaire qui n'est pleine que de soucis; il n'y a de bonheur que dans les voies communes".

Et le récit s'achève sur le retour au grand silence de la nature, rendu plus perceptible, encore par "la voix du Flamant" qui, retiré dans les réseaux du Meschacebé, annonçait un orage pour le milieu du jour. *René* n'est pas seulement un récit des conséquences désastreuses de l'amour de la solitude, c'est aussi le récit d'une passion plus ou moins reconnue comme telle, de l'amitié amoureuse d'un frère pour une sœur."*René*" n'est pas une œuvre composée comme "*Atala*", de divisions symétriques, c'est un récit continu, mais par son style constamment lyrique et la

composition en strophe, par l'harmonie solennelle et plaintive du récit de "René" qui en occupe la presque totalité, c'est un poème, une ode au désespoir.

Les contemporains de *Chateaubriand* ne virent pas la leçon; il furent surtout sensibles au charme du héros, rehaussé par le prestige d'un style qui se prête à la fois aux finesses de l'analyse psychologique et aux élans du lyrisme. "René" est tout à la fois soulevé et accablé par un désir infini. Il rêve à l'amour avant d'aimer vraiment, et son rêve s'égaré sur des chimères. Il n'attend pas d'être comblé par les objets de son attente pour en recevoir une émotion profonde; le plaisir d'imaginer précède et détruit chez lui le plaisir de sentir et de posséder. Aussi se détourne-t-il d'une réalité nécessairement décevante.

Mais il se console de son ennui en songeant à la singularité de son destin: "Mon chagrin même, par sa nature extraordinaire porté avec lui quelque remède : on jouit de ce qui n'est pas commun, même grand cette chose est un malheur" Il contemple sa tristesse; il l'admire; il la chérit: toute génération se reconnut en lui et l'aima.

2-3-3: Les aventures du dernier Abencérage (الذكري) :

Récit de *François René de Chateaubriand* (1768-1848), composé probablement avant les "*Martyres*" et publié, comme les "*Natchez*", dans l'édition des œuvres complètes de 1826. Le dernier descendant de la tribu maure des Abencérages *Aben-Hamet*, dont les ancêtres ont été massacrés à Grenade par Boabdil, revient d'Afrique pour voir le pays de ses pères.

A Grenade, il rencontre la fille du Duc de *Santa-Fé*, *dôna Blanca*, celle-ci répond à l'amour d'*Aben-Hamet*; elle ne veut plus épouser le comte de *Lautrec* à qui elle avait été fiancée. Elle laisse son frère *Don Carlos* se battre en duel avec l'Abencérage à qui elle jure une fidélité éternelle, mais *Blanca* descend ancêtre d'*Aben-Hamet*. Celui-ci l'apprend, quitte *Blanca* dont il est passionnément épris, et retourne au lieu de son exil.

Bien que le style de cette "nouvelle" puisse paraître aujourd'hui démodé, il y règne une couleur orientale, vibrante et chaude, une grâce qui la préserveront toujours

de l'oublie .En outre, elle fut l'une des premières à sacrifier à cet engouement pour l'Espagne qui marquera si profondément tout le Romantisme.

Ce récit est une tragédie héroïque du renoncement et de la fatalité, ce flamboyant roman de l'amour fou est aussi une quête initiatique dans les salles de l'Alhambra.

Chateaubriand remonte ici à la source du récit originel qui inscrit ses héros dans le cycle mythique des amants sacrifiés? L'enchanteur hésita longtemps à publier ce texte que lui inspira sa passion pour *Nathalie* de Laborde, cette fragile extravagante qu'il rejoignit en Andalousie au terme de son voyage en Orient.

Ce roman qui fascinera les romantiques, contribua à réhabiliter l'héritage de l'"Espagne musulmane", il eut un impact décisif sur des générations d'écrivains et de poètes qu'il engagea sur le chemin de Grenade et des *Andalouses* : Gautier, Barrés, Aragon.

Conclusion

Après une lecture approfondie de ces œuvres traduites par al-Manfalouiti "الذكرى", "الشهداء", "في سبيل التاج", "الشاعر", "مجدولين", "الفضيلة", on peut dire que le traducteur égyptien "Mustapha Lotfi al-Manfalouiti", considéré comme l'un des premiers romanciers égyptiens, faisait vivre des personnages dans un univers mélodramatique marqué par la présence de récits, de moments intenses et parfois de tournures linguistiques inspirés des Maqamate

Les récits n'étaient souvent que de simples reproductions des œuvres de : *Chateaubriand, François Coppée, Alphonse Karr, Bernardin de Saint-Pierre*; il crée un style nouveau avec une débauche d'images qui font le délice de toute une génération de jeunes lecteurs arabes, par son style imagé et riche, qui garde un cachet poétique.

Il tenta donc de transposer dans la langue arabe des textes français qui perdaient leur littéralité et leur poétique. Il dénature complètement les textes d'origine, la lecture de ses traductions donne à voir l'égyptianisation de l'univers

romanesque et une structure syncrétique qui caractérise la construction formelle (exemple: "الشهداء", "الذكرى", petits récits de *Chateaubriand*)

Les pièces traduites en arabe: ("في سبيل التاج", "الشاعر"), entreprennent une grande tentation d'actualisation -adaptation. Ces adaptations ou ces traductions ont apporté un nouvel éclairage sur les sociétés arabes, et ont emprunté d'autres formes littéraires qui s'imposèrent par la suite dans tout le monde arabe. Al-Manfalouti mettait en situation de manière satirique, l'univers social égyptien et décrivait en utilisant une description proche des naturalistes, certains espaces européens, tout en insistant sur la difficile question du syncrétisme culturel.

D'ailleurs, l'auteur recourait à deux formes d'écriture obéissant à des normes différentes: le roman européen et la Maqamate (le texte de "*Pour La Couronne*" correspondait à une facture réaliste et marquait son époque).

CHAPITRE III

La traduction proprement dite

1- Les problèmes théoriques de la traduction :

Comme beaucoup de spécialistes l'ont souligné (*Mounin (G)*, *Ladmiral (J.R.)*, *Vermeulen (F)*), il existe un véritable "paradoxe du traducteur", et de plus, la traduction est la seule activité qui pose en préliminaire l'interrogation sur la possibilité même de sa pratique. Bien que de nombreux écrivains et traducteurs se soient interrogés sur la nature de l'activité traduisante, l'étude approfondie des problèmes de traduction débuta réellement vers 1950, avec l'Américain (*E*) *Nida*.

La traduction est un " cas particulier de convergence linguistique (...) une médiation interlinguistique¹. Cet acte remarquable et très complexe est "une communication au second degré qui, d'une langue à l'autre, porte sur la communication au premier degré. Qu'elle prend pour objet. C'est-à-dire que la ²traduction procède à une objectivation de la communication en langue –source, qu'elle globalise pour en faire le contenu du message qu'elle a à traduire en langue. Cible. La méta-communication traduisante fait de la communication objet au premier degré, en langue source, un donné sociolinguistique ² »

La traduction pose un problème d'identité, douée d'une identité propre façonnée par l'esprit et les servitudes de la langue –cible, elle doit être rigoureusement équivalente à l'identité du texte –source, façonné par un autre esprit et d'autres servitudes. Selon le célèbre *Saint-Jérôme* : "c'est le sens qu'il faut rendre et tout le sens, mais non les mots".

Ladmiral (J.R.)- dans son premier chapitre consacré à l'étude de la nature de la traduction aboutit à la conclusion suivante : "le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal, il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. Ses "choix de traduction, concernant le public cible, le niveau de culture (...). La traduction visera plus ou moins à " la couleur locale" ou au dépaysement (dans le temps comme dans l'espace) et les lunettes du traducteur seront respectivement des " verres colorés " ou des "verres transparents"³

¹ Ladmiral.J.R.Traduire :théorèmes pour la traduction ,1979,p11

² Ibid, 144.

³ Mounin(G),Les Belles infidèles,1955,p109

Ainsi l'art de la traduction consiste à savoir quand et comment il faut interpréter de façon à restituer l'essence même de l'original.

Selon la formule de *Ladmiral*, la traduction est un "cercle herméneutique"; la réception du texte source est : " une interprétation qui ne s'effectue complètement que dans et par l'explication d'une écriture, qui produit un sens –cible, conditionné par les contraintes co –extensives à la mise en œuvre en langue –cible (...). Ce sens devenu au terme de son écriture, il reste au traducteur à le mesurer aux exigences du texte du texte- source grâce à un mouvement de re-lectures critiques, assurant le feed-back »⁴ la traduction serait –elle un art? Au début, elle le fut incontestablement; puis la création d'outils de spécialistes ("les trésors de la langue", dans l'antiquité, les glossaires du moyen âge, les premiers dictionnaires bilingues ou plurilingues au XVème et XVIème siècles, dont le célèbre ouvrage latin- français *d'A.Clepio* : l'informatique au XXème siècle) a favorisé une démarche scientifique.

Traduire est à la fois un travail de technicien et un travail, donc une opération mathématique de décodage et en codage doublée d'une récréation artistique.

De par sa nature, la traduction se démarque donc nettement des autres opérations linguistiques contrairement au linguiste, la traducteur ne met pas ses capacités en oeuvre pour comprendre un énoncé et créer un énoncé en réponse, mais il comprend d'abord, pour mettre en œuvre ses capacités de traducteur, et pour restituer un énoncé déjà existant.

L'étude de la théorie de la traduction – qui en est encore à ses balbutiements – doit donc dilater les théories linguistiques et faire appel à d'autres disciplines, comme la psychologie, ou la philosophie. Les professeurs de traduction sont souvent constaté; " la maîtrise de plusieurs langues n'implique pas forcément la maîtrise de la technique de la traduction certains étudiants, alors qu'ils s'expriment assez correctement dans chaque langue, sont incapables d'effectuer de façon satisfaisante le passage d'une langue à l'autre".

⁴ *Ladmiral. Traduire : théorèmes pour la traduction, 1979, p232*

1-1- Le mythe de l'impossibilité de traduire :

Devant la prolifération des mauvaises traductions, souvent faites par d'honorables linguistes, et en pensant au paradoxe de l'activité traduisant certains en arrivent à penser qu'on ne devait pas traduire.

Dans les « *belles infidèles* », Mounin (G), ouvre à nouveau ce débat, et reprend les trois arguments avancés par le poète :

- a. les traductions sont souvent de mauvaise qualité, parfois faites par une personne qui n'a qu'une connaissance indirecte de l'original.
- b. La traduction a souvent été un produit de remplacement, le prolongement artificiel d'une littérature étrangère servant de modèle, comme le latin ou le grec en Europe, mais elle empêchait la langue vernaculaire de produire une littérature nationale et originale.
- c. " les vrais moyens du style, de l'éloquence et de la poésie" échappent à la traduction car ils sont intraduisibles dans une certaine mesure"¹. C'est donc la dimension essentielle du langage, sa poésie, que le traducteur ne peut rendre.

L'admiral² reprend cette "problématique de l'objection préjudicielle" et estime que le seul problème important est le troisième.³ Il complète l'analyse en faisant remarquer que les énoncés scientifiques se traduisent bien, mais que la demande est trop forte, si bien que beaucoup de scientifiques écrivent leur article ou communication dans une des langues les plus pratiquées.

En fait, la polémique théorique sur l'impossibilité de traduire, se réduit à la vieille antinomie : science (traduisible) et poésie (intraduisible), fond (information) et forme (esthétique). Il s'agit là de deux conceptions différentes de deux modèles d'expression spécifiques, la science englobant tout savoir précis et facilement identifiable la poésie ressortissant à l'ineffable. Donc le problème qui se pose au traducteur est de distinguer ce qui relève de la langue (science ; il faut trouver un "code" équivalent au code de la langue source) de ce qui relève de la poésie (mais

¹ Mounin (G), *Les Belles infidèles*, 1955, p55

² : L'admiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Chap.3, 1979

³ C : les vrais moyens du style , l'éloquence, et la poésie

même dans ce cas, il y a polémique : certains en disant " que la tâche du traducteur est d'identifier les moyens mis en œuvre"⁴ . Ainsi (G) d'Annunzio entend conserver le caractère original de la langue- Source et définit la traduction comme "une manière plus ou moins ingénieuse de mettre le lecteur en état de divination"⁵

En 1958, Nabokov affirme que " toute traduction qui ne sent pas la traduction sera forcément inexacte lorsqu'on l'examinera de près, ce qui l'amène à affirmer son idéal de traduction littérale". Selon lui, la traduction doit être très exacte : ne pas être une paraphrase, et placer l'exactitude de même au dessus de la diction, du rythme, et de la grammaire; ne pas chercher à rendre le texte- cible plus facilement lisible plus agréable au lecteur.

Saint. Jérôme pensait qu' "une langue ne peut être le miroir d'une autre qui n'a pas la même structure". En effet, les textes les plus souvent traduits, et les plus importants autrefois, sont les livres sacrés et il est certain que la parole de "Dieu", étant par définition parfaite, ne peut être produite de façons pleinement satisfaisantes. Mais les littérateurs ne sont pas seuls à évoquer le caractère impossible de la traduction. Certains linguistes comme "*Bloomfield*: considèrent que " la vraie communication étant impossible, la traduction est elle aussi impossible". L'école saussurienne niait la possibilité de la traduction au nom de la valeur, tout en réintroduisant la convergence entre les langues par le biais des universaux, qui représentent l'expérience commune à tous les hommes.

1-2- Les idéaux de la traduction :

L'idéal de traduction est de servir la communication, mais la traduction mal faite, nuit à la communication, non pas seulement entre deux peuples, mais au sein d'une même communauté linguistique. En effet, les déformations de la langue –cible qu'imposent des années de mauvaise traduction créent une certaine incompréhension. Le traducteur doit s'effacer devant le texte qu'il traduit. Il doit donc éviter l'écueil de la traduction impressionniste, technique par laquelle il déforme la pensée de l'auteur

⁴ :Traduire :théorèmes pour la traduction,1979,p112

⁵ :Le paradoxe du traducteur,cité par F.Vermeulen

en lui imposant sa propre vision. La langue doit être entièrement acquise avant d'aborder la traduction, même si l'on considère généralement avec *Gide (A)* (lettre à *André (J)*) que la langue la plus importante est la langue première (ou de base). Surtout, le traducteur doit respecter les choix opérés par le locuteur-Source. Le traducteur espère faire œuvre de qualité. Autrefois, le critère de qualité était la beauté, mais une beauté formelle; détachée du texte. L'idéal moderne de beauté en matière de traduction est plutôt modeste c'est ce lui de l'unité de ton. Une traduction éminemment lisible est celle qui a une harmonie interne, celle que le lecteur lit sans à coups. Cela pose des problèmes théoriques. Un autre problème reste entier faut-il gommer toutes les étrangetés culturelles du texte –source afin de décolorer ce texte pour le rendre proche de la situation culturelle du pays de la langue cible? Ou au contraire faut-il dépayser le lecteur en conservant les étrangetés culturelles, qui deviennent alors de l'exotisme, pour rappeler que le texte original appartient à une autre culture, éloignée dans le temps ou dans l'espace?

Il nous semble que tout dépend de public visé.

Le critère de la qualité est aussi la fidélité. Il s'agit de "traduction fidèle" par opposition à "traduction libre".selon *(E) Lary*, c'est la restitution "du rapport –exact entre la forme et le fond de l'original" c'est –à –dire l'équilibre entre le respect de la forme de l'original et de son sens. Pour être parfaites, les traductions doivent être fidèles et belles. Mais à quoi faut-il être fidèle? S'il s'agit par exemple d'un poème, il faut trouver une forme poétique équivalente, une plaidoirie appelle la rhétorique. Mais il faut être surtout fidèle au sens du texte. Si on parle d'une œuvre théâtrale, la fidélité pose un problème particulier, comme l'a bien senti, *Mérimée* :

"il ne faut pas traduire un texte écrit mais une pièce jouée sur une scène, c'est –à–dire une branche de vie".

1-3. Les modalités de la traduction :

1-3-1. Le processus de traduction :

Le professeur de traduction. *N.Schumacher* a exposé dans un article ses vues sur la façon d'aborder la traduction ¹, il découpe cette opération, en trois phases :

a. La phase d'assimilation :

A ce stade le traducteur identifie la style fonctionnel du quel relève le texte source s'il s'agit du type informatif ou référentiel (récits, rapports, articles) l'accent est mis sur les données à transmettre, qui doivent l'être d'une façon naturelle et souvent conventionnelle. Le type expressif (autobiographie, belles, lettres, etc....) livre la pensée personnelle d'un auteur qui a choisi chaque mot, ce style est subjectif et cherche de créer des émotions; le traducteur doit suivre la démarche de la pensée de l'autre et attacher le plus d'importance à l'auteur lui-même, en mettant l'accent sur la forme choisie. Un troisième type est le type exhortatif (propagande, publicité, polémique et aussi lois et règlements) : comme l'accent est mis sur l'appel au lecteur, il faudra étudier l'effet de persuasion ou l'ordre afin de recréer son action sur le récepteur.

Le quatrième type, l'audio-visuel (cinéma) est un cas particulier qui doit tenir compte d'autres composantes telles que la musique, l'image, le geste, la mimique. Cette identification du type fonctionnel nous mène à dire : que le traducteur précisera d'avantage la nature du style du texte- Source.

b. La phase de confrontation active :

Entre les ressources de la langue- source et celles de la langue- cible, cette confrontation s'opère sur trois plans (lexical, grammatical, idiomatique).

c. La phase de restitution :

Il s'agit d'abord de rassembler les éléments obtenus, en multipliant les plus grandes unités de traduction possible. Une fois l'énoncé- cible écrit ou enregistré, le traducteur doit encore revoir son texte. Il procède à une lecture critique de son énoncé

¹ Analyse du processus de la traduction : conséquences méthodologique, *Meta*, 1973, p308-314.

du point de vue de sa cohérence interne. Enfin, il confronte une dernière fois son énoncé avec le texte- source.

Le vocable même de « traduction » lui assigne un rôle humble et effacé, le traducteur ne serait donc qu'un intermédiaire chargé de conduire le lecteur par la main pour franchir l'obstacle de la langue. Le travail du traducteur comme y insiste *Paul de Man*² pose aussi le souhait de parvenir à une stabilisation de l'œuvre. Voilà qui justement ne fait pas partie du destin d'une œuvre; car ni l'histoire de sa création, ni l'histoire de sa survie ne destine une œuvre à la stabilité.

Que la traduction s'affirme dans le monde contemporain comme une activité permanente, universelle et nécessaire; qu'en rendant possibles les échanges spirituels et matériels entre les peuples, elle enrichit la vie des nations et contribue à une meilleure compréhension entre les hommes, qu'en dépit des conditions variées dans lesquelles elle est exercée. La traduction doit être reconnue de nos jours comme une profession distincte et autonome, désireuse d'établir, sous la forme d'un acte solennel, les principes généraux inhérents à la profession du traducteur en vue notamment :

- De faire ressortir la fonction sociale de la traduction.
- De préciser les droits et devoirs du traducteur.
- De poser les bases d'un code moral du traducteur.
- D'améliorer les conditions économiques et le climat social dans lesquels le traducteur exerce son activité.
- De recommander certains lignes de conduite pour les traducteurs et pour les organisations professionnelles, et de contribuer de cette façon à l'affirmation de la traduction en tant que profession distincte et autonome.

1-3-2. Devoirs généraux du traducteur :

" La traduction étant une activité intellectuelle dont l'objet est la transposition de textes littéraires, scientifiques et techniques d'une langue dans une autre impose à celui qui l'exerce des devoirs spécifiques tenant à sa nature même".

² P de M (1919 – 1983) dans sa réflexion sur la tâche du traducteur de Walter Benjamin.

- " Une traduction doit toujours être établie sous la seule responsabilité du traducteur, quelque soit la nature du rapport ou du contrat, le liant, à l'utilisateur.

- " Le traducteur se refusera à donner au texte une interprétation qu'il n'approuve pas, ou qui le ferait déroger aux devoirs de sa profession.

- " Toute traduction doit être fidèle et rendre exactement l'idée et la forme de l'œuvre originale; la fidélité constituant le traducteur à la fois un devoir moral et une obligation de nature juridique.

- " Il ne faut pas confondre cependant traduction littérale; la fidélité de la traduction n'excluant pas une adaptation nécessaire pour rendre la forme, l'atmosphère, la signification profonde de l'œuvre, sensibles dans une autre langue et un autre pays"

- Le traducteur doit posséder une bonne connaissance de la langue à partir de laquelle il traduit, mais surtout la maîtrise de celle dans laquelle il traduit.

- Il doit posséder également une culture générale et connaître suffisamment la matière qui fait l'objet de la traduction et s'abstenir d'entreprendre une traduction dans un domaine qui soit de sa compétence.

- Le traducteur doit s'abstenir de toute concurrence déloyale dans l'exercice de sa profession, il n'acceptera pas surtout de rémunération inférieure à celle fixée par les lois, règlements, usages, ou tarifs de l'organisation représentation de sa profession.

- D'une manière générale, il ne doit demander, ni accepter de travail à des conditions humiliantes pour lui et pour la profession qu'il exerce.

- Le traducteur est tenu de respecter les intérêts légitimes de l'utilisateur, en considérant comme secret professionnel toutes les données dont il a pu prendre connaissance grâce à la traduction qui lui a été confiée.

- Etant un auteur "dérivé", le traducteur est assujéti à des obligations spéciales vis-à-vis de l'auteur de l'œuvre originale.

- Il est tenu d'obtenir de l'auteur de l'œuvre originale ou de l'utilisateur l'autorisation de traduire cette œuvre ainsi que de respecter tous les autres droits dont l'auteur est investi ».

*:La charte du traducteur « .CITRDEN » I.J.(ed) « dix années de traduction »

1-3-3 : La fidélité de la traduction:

L'objectif de tout traducteur est de réaliser une traduction fidèle. Depuis que l'homme traduit, il n'a cessé d'émettre des réflexions sur la manière de traduire fidèlement.

Cependant, qu'est ce que la fidélité en traduction?

Commençons d'abord, par voir comment les dictionnaires** définissent – ils le mot "fidélité"

1. "Qualité d'une personne fidèle;
2. Attachement constant (à quelqu'un, à quelque chose) ;
3. Respect de la vérité".

Dans les deux dernières définitions, on trouve les termes "attachement et respect". C'est, en effet, en cela que consiste le travail du traducteur : s'attacher au texte du départ, tout en respectant la destination de sa traduction.

Dans quels contexte les traducteurs abordent- ils la notion de fidélité? Ils le font lorsqu'ils tentent d'expliquer leur conception de la traduction et leur (s) méthode(s) de traduire. C'est en réfléchissant sur l'opération traduisante que les traducteurs, de tous temps, sont arrivés à exprimer des théories, et parfois des fragments de théories de la traduction et à chaque reprise, la quelle entre la traduction libre et la traduction littérale remet en question la fidélité en traduction.

À l'époque romaine, ère de la création de la culture romaine, à partir de la culture grecque grâce à la traduction, le grand orateur *Cicéron*, depuis plus de deux mille ans, mettait en garde à ne pas traduire "*Verbum pro verbo*". Il rejetait le mot –à mot et préconisait de rendre les idées (sens) plutôt que le mot : "(...) les idées restent les mêmes (...), je n'ai pas jugé nécessaire de rendre mot pour mot...". C'est ce qu'il avait confirmé en déclarant : "... il ne sera pas toujours nécessaire de calquer votre langage sur le Grec (ou toute autre langue) comme le ferait un interprète. (Ou traducteur) maladroit [...], quand je traduits les grecs, si je se puis rendre avec la

** Dictionnaire Hachette de la langue française

même brièveté ce qui ne demande aux grecs, qu'une seule expression, je l'exprime en plusieurs mots".

Cicéron avait clairement tranché : il prônait le respect du sens au détriment des mots. Quant à *Saint-Jérôme*, le père des traducteurs, il avait clairement défini son principe de traduction qui confirme la primauté de l'esprit sur la lettre. "*Non Verbum e verbo sed sensum exprimere de sens* : (c'est le sens qu'il faut rendre et tout le sens et non les mots). *St. Jérôme* déconseillait la traduction mot à mot sauf pour traduire les saintes écritures; homme d'Église; *St Jérôme* ne prétendait pas rivaliser avec la parole de Dieu. De là, il avait distingué deux types de traduction:

-Traduction sens par sens (libre) et traduction des Saintes écritures (littérale) au moyen âge, et à la suite de la chute de l'empire Romain, les traducteurs continuaient de " théoriser " sur la traduction : *Boèce*, traducteur du grec au latin, avait expliqué que : "pour que la traduction ne soit pas une corruption de la réalité; il faut traduire mot –à- mot ".c'est –à- dire, qu'il fallait recourir au mot –à – mot. Aussi, il avait déclaré : " la propriété d'une bonne traduction n'est pas l'élégance, mais le degré dans lequel elle maintient la simplicité du contenu et les propriétés exactes des mots".

En, Orient, à l'époque Abbasside, la traduction a connu un grand essor grâce au calife. "*Ma' amun*". Fils de *Hârûn Rachid*. Parmi les traducteurs, les plus distingués de l'époque Abbasside, *Hunayn Ibn Ishaq*, dont la qualité de la traduction était, dit-on, incontestable. Il avait, avec la collaboration de ses disciples, élaboré une méthode de traduire qu'on pourrait résumer dans les points suivants :

" Rendre le sens sans le trahir, prendre en considération le destinataire tout en sauvegardant l'essentiel du sens. Il fallait que la traduction soit lisible d'une manière très naturelle pour ne pas sentir la traduction.

Au XIV^{ème} siècle, *Léonardo-BRUNI*, avait contesté la traduction littérale et disait que le respect de la grammaire et la linguistique n'aboutissent pas toujours au sens".

Revenons en Occident, *Etienne DOLET*, le traducteur martyr de la traduction, définit ses fameux cinq principes de la traduction, il avait déclaré que "il faut que le traducteur entende parfaitement le sens et la matière de l'auteur qu'il traduit.

Sans cela il ne peut traduire sûrement et fidèlement ". Cette conception lui avait valu sa vie.

Joachim Du Bellay, traducteur du XVI^{ème} siècle, était le premier à parler du caractère ingrat de la traduction. Il pensait que la traduction n'était bonne que pour transmettre le sens, si non elle ne pouvait que rester secondaire par rapport au texte original. Il avait rejeté l'attachement au style surtout pour traduire la poésie. De là il avait prêché l'intransmissibilité de la poésie, sauf si le traducteur a une inspiration égale à celle de l'auteur.

L'autre grand traducteur de XVI^{ème} siècle, *Jacques Aymot*, avait innové en matière de traduction. Il avait créé la notion "d'adaptation" en traduction. En effet, en traduisant les œuvres antiques, il les avait adaptées aux goûts et mœurs du XVI^{ème} siècle il disait : "il ne suffit pas de traduire l'auteur, mais il faut s'ingénier à apporter une touche de créativité". Il est à noter que cette méthode d'adaptation avait été vivement contestée.

L'âge classique (de la fin du XVI^{ème} siècle au début du XVIII^{ème} siècle) fut l'âge d'or de la traduction des poèmes antiques grecs et latins. Dans toute l'Europe, les poètes se mirent à traduire.

Avec la création de l'Académie française en 1640, les traducteurs devenaient soucieux d'enrichir leurs langues de beautés de l'Antiquité et considéraient et que le concept de *Cicéron et Saint. Jérôme*, de : (livrer au lecteur non la même quantité mais le même poids) justifiait les additions et les suppressions opérées sur le texte original dans un but de cohérence, de beauté et de style. A la fin du XVIII^{ème} siècle, les poètes traduisant les antiques faisaient parler le héros, la langue de l'époque, donc le XVIII^{ème} siècle, c'est la fidélité à la langue et une culture d'arrivée parce que les traducteurs contemporains ont, bien évidemment, abordé la notion de fidélité en traduction. A l'instar de leurs prédécesseurs, il distinguait deux façons d'être fidèle :

- En traduisant mot à mot
- En rendant le sens.

Dans son ouvrage " *les Belles Infidèles*", G.Mounin, présente une série de condamnations du début du XIX^{ème} siècle, représentait la fidélité.

Pour l'allemand, *Walter Benjamin*, "la traduction n'est pas une copie de l'original, la vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original".

Il propose une réconciliation entre fidélité (= littéralité) et liberté.

Valéry Larbaud, parle de " balance du traducteur", car le traducteur est un "peseur de mots". Il n'est cependant, interrogé sur cette fidélité qui n'est ni servilité ni liberté. Les nombreux points communs existants entre les traductions et certains disciplines ont donné naissance à des concepts traductologiques divers : linguistiques, sociologiques, sémiotiques, interprétatifs. Chacun de ces concepts présente une vision de la façon de traduire et d'être fidèle.

Les adeptes de la théorie linguistique de la traduction (*J.C. Catford*) pensent que bien traduire « c'est remplacer des unités lexicales d'une langue de départ par des unités.

Lexicales d'une langue d'arrivée ». *J.C.Catford*, a écrit que la traduction est « *the replacement of any-textual matériel by équivalent textual maternal* ».

Pour *Gerardo Vasquez Ayora*, il n'y a pas de traduction libre car toute traduction doit être exacte . tout élargissement, adaptation, commentaire ou paraphrase ne sont pas de la traduction. Parlant de la littéralité, *Ayora* a expliqué qu'on ne traduit pas la langue mais autre chose ». Toutefois, il n'a pas défini cette autre chose.

A côté de ces traducteurs qui n'abordent que le côté linguistique de la traduction, d'autres chercheurs ont étudié la traduction en se basant sur le texte.

Pour, *Maurice Pergenier*, un message puise son sens dans une situation précise.

Les critères servant à juger la fidélité en traduction se trouvent dans cette situation et sont déterminés en fonction des destinataires (pour être fidèle, le traducteur doit penser au destinataire de sa traduction).

le traducteur biblique, *J.C.Hargot*, pense que « la traduction est fidèle si son lecteur réagit de la même manière que le lecteur de texte original. Donc, la fidélité ici, implique surmonter les difficultés de la langue de départ et fidélité à la langue et la culture d'arrivée. *J.R.Ladmiral*, parlant de la fidélité : dit que « toute théorie de la

traduction est confrontée au vieux problème du « MEME » et de « et de « l'Autre » à strictement parler, le texte cible n'est pas le « MEME » que le texte original, mais il n'est pas tout à fait un « autre ».

parlant toujours du « MEME », et de « l'autre », *Georges Steiner*, assimile le processus de la traduction à un « parcours herméneutique », qui commence par un élan de confiance permettant d'aller vers l'autre afin d'essayer d'établir une cohérence entre mondes isolés, puis vient la phase de pénétration du texte pour une plus profonde compréhension ensuite le traducteur incorpore la langue -cible ce qu'il a compris afin de préparer une mise en forme et enfin, il restitue ce qu'il a incorporé dans la langue -cible, en investissant l'autre pour l'habiter.

Nous remarquons donc, que les traducteurs s'attachent de moins en moins à l'aspect purement linguistique des textes à traduire. Ils prennent en considération d'autres éléments qui entrent en jeu dans la "construction" du texte- source, et qui doivent trouver leur place dans le texte- cible.

La théorie du sens affirme que la traduction est toujours possible pourvu qu'elle ne porte pas sur la langue mais sur le contenu des discours ou des textes. La théorie du sens définit des unités du sens auxquelles le traducteur doit être fidèle. Une unité du sens peut être une simple onomatique comme elle peut nécessiter tout un paragraphe pour s'éclaircir. Sa formation est fonction de plusieurs paramètres : contexte verbal, contexte cognitif, situation..."

Le traducteur doit se rendre compte de tous ses paramètres afin de bien comprendre et, donc de bien rendre.

L'école de Paris, prône la fidélité au sens et rien que le sens. Bien que cette théorie ait fait appel à plusieurs disciplines pour se bâtir, on lui reproche néanmoins de ne pas accorder assez d'importance aux mots qui sont, qu'on le veuille ou non, les matériaux principaux dont dispose le traducteur.

Après ce défilement, qui n'est certes, par exhaustif des différentes conceptions de la notion de fidélité en traduction, la question se pose toujours : Qu'est-ce la fidélité en traduction?

Tout le monde est d'accord contre la littéralité d'une part et contre la liberté avec tous ses moyens, d'autre part ; car on ne cesse de répéter, les traductions, comme les femmes, pour être parfaites, doivent être à la fois fidèles et belles. C'est un idéal qui est loin d'être atteint et qui laisse les traducteurs perplexes.

Donc, la manière de fidélité en traduction consiste à rendre le sens sans se détacher totalement des aspects linguistiques du texte-source : les termes de spécialités, et même d'ordre général, la terminologie, la ponctuation, sauf usage différent dans la langue d'arrivée et le style doivent, chacun réapparaître dans le texte –cible.

En outre, la traduction doit être aussi lisible que l'original ; en effet, ce que la fidélité demandée, c'est l'intelligence et le courage, c'est –à– dire que d'une part, on doit harmoniser les fidélités de tous niveaux (de pensée, sémantique et esthétique, etc..)

2-La situation culturelle des intellectuels Egyptiens:

Il est utile de signaler que la relation avec l'Europe est marquée par une double attitude faite paradoxalement de fascination. Les pays du Moyen Orient, et notamment l'Egypte, ont été fortement séduits par la France. D'ailleurs, leurs élites ont été énormément fascinées par la culture française à tel point que le plagiat constituait un fondement essentiel de cette relation avec l'autre. La reproduction du modèle culturel français et européen, devenait le souci majeur des dirigeants politiques de l'Egypte et des autres territoires du Machrek. Ainsi la francophonie idéologique allait occuper une place importante dans région orientale du monde arabe. Pour *Mohammed Ali*, le vice –roi d'Egypte de (1805-1848), le modèle européen, et surtout français, devait régir la société égyptienne. Ce choix politique et idéologique dérangeait, certes, profondément les *Azharistes* qui considéraient cette option comme remettant en question les valeurs arabo-islamiques. Une opposition sourde caractérisait les relations d'*Al Azhar* avec les nouvelles institutions de l'Etat calquées sur le modèle français. **La Nahda** qui s'était en quelque sorte déplacée en Egypte était souvent assimilée à une européanisation réussie et à l'imitation des

valeurs occidentales, et particulièrement françaises. Les dirigeants politiques d'Egypte étaient, eux aussi, fascinés par ces nouvelles formes de représentations découvertes grâce à l'expédition de *Napoléon* (1798-1801) et aux émigrés syriens qui prirent en charge la diffusion et la propagation des idées et des valeurs occidentales. *Mohammed Ali*, voulait reproduire le schéma institutionnel français. Pour ce faire, il envoya de nombreuses missions en Europe pour apprendre et comprendre le fonctionnement des institutions européennes. Le responsable du premier groupe d'étudiants fut *Rifa'a Tahtaoui* qui traduisit de nombreux textes et fut à l'origine, à son retour au Caire, de la création de la première école de traduction en 1835. Il décrivit, émerveillé, ses aventures françaises dans un livre au titre significatif "*Takhlis Et Ibriz Fi Takhlis Bariz*", mit en relief la place de la science et du savoir dans les sociétés européennes et évoque, non sans signification, diverses formes culturelles que marquaient le quotidien français.

Certes, les choses n'étaient pas simples, à cette volonté délibérée d'« Occidentalisation » ou de "Francophonie", s'opposaient des voies se recrutant dans l'espace représenté par *Al Azhar* où de profondes césures commençaient à se manifester. Une sérieuse controverse opposait l'institution d'*Al Azhar* aux rénovateurs et à ceux qui voulaient emprunter les structures occidentales. Même des réformateurs connus comme *Jamal Eddine Al Afghani* et *Mohammed Abdou* qui fut rédacteur en chef d'*El Waqa'i el masria*"(journal officiel) à partir de 1877, furent relativement séduits par la civilisation européenne et invitèrent *Al-Azhar* à procéder à de profondes réformes.

Les choses n'étaient pas simples d'autant plus qu'une césure entre les élites et la société rendait la communication extrêmement difficile et délicate. Aujourd'hui également, le fossé ne cesse de se creuser entre une société profonde fortement marquée par les débris d'une mémoire en reconstitution et des élites trop piégées par les jeux de l'« Occidentalité » trop vite assimilée à la modernité dont les contours définitoires sont trop flous. D'ailleurs, les premières missions envoyées par *Mohammed Ali* en France ne dissimulaient nullement leur admiration pour la France.

Mais les autorités politiques, et à leur tête *Mohammed Ali Pacha*, vouait une grande fascination pour les valeurs occidentales. Les voyages des lettrés dans les pays d'Europe renforçaient encore plus ce désir de ressembler aux européens. *Rifa'a Tahtaoui*, fut le premier à diriger une mission en France. Il y resta quatre années et traduira de très nombreux ouvrages. *Tahtawi* ne pouvait cacher son enchantement et son enthousiasme. Il décrivit son voyage et ses découvertes dans un ouvrage intitulé "*Takhlis El Ibriz Fi Takhlis Bariz*"(du raffinement de l'or au résumé de Paris); qui mettait en lumière les multiples de ce pays qui était en quelque sorte, une sorte de Paradis sur terre. Ce discours pro-européen s'accompagnait dans tout le monde arabe, Machrek et Maghreb, d'une marginalisation des cultures locales considérées comme Rétrograde. Ce qui provoquera de très sérieux conflits dans toutes les sociétés arabes qui ne feront que s'exacerber, d'autant plus que les dirigeants ne semblent pas encore conscients de la gravité de la situation.

Les élites étaient très séduites par le monde de vie français et les formes culturelles et scientifiques. On reproduisait discours, vêtements, architecture... C'est le temps du mimétisme absolu.

Il existait quelques intellectuels comme *Al Afghani* ou *Mohammed Abdou* qui, tentaient de provoquer une sorte de rencontre entre les deux cultures et qui insistaient exclusivement sur l'apport scientifique et technique de l'Occident. La francophonie se limitait presque exclusivement à la langue dans le pays du Maghreb, mais elle investissait les structures politiques, culturelles et économiques au Machrek. Il est évident que les voyages en Europe, l'ouverture de certaines écoles par les missionnaires, le rejet de la présence ottomane, les contacts permanents avec l'Europe ont favorisé l'installation de ce discours francophoniste sous-entendu par des relents idéologiques profonds. La lecture des textes politiques, économiques, sociologiques et littéraires montre à quel point l'influence française est considérable. On ne peut que s'interroger sur "l'originalité" de certains textes qui ne font que reproduire des passages ou la structure architecturale de quelques romans ou pièces de théâtre français. Un auteur aussi célèbre que *Tawfiq El Hakim*, reprit pour sa pièce *Ali*

Baba, les principaux éléments de la construction dramatique d'un opéra français du dix-neuvième siècle et ignora complètement le texte original "*Les Mille Et Une Nuits*" ; Les écrivains reprisent souvent sans les interroger un certain nombre de structures reproduites d'ouvrages de *Daudet* ou *Hugo* par exemple.

On a souvent tendance à considérer que l'adoption des formes de représentation européenne signifiait une sorte d'entrée en modernité. Cette idée se retrouve chez beaucoup d'autres qui réduisent la "modernisation" à " l'occidentalisation" ou à "l'eupéanisation".

Ainsi, il n'est nullement possible de comprendre la situation actuelle faite de désillusions et de désenchantement, si on n'interrogeait pas l'histoire et surtout la rencontre avec l'Europe, essentiellement au dix-neuvième siècle. Ce regard est primordial pour mieux cerner cette attitude ambivalente caractérisant les sociétés arabes trop investies par un dédoublement paralysant, mettant en jeu deux univers, l'un formel, l'autre informel plus présent, même s'il est moins apparent. La latence marque la culture de l'ordinaire. Notre malheur pouvait s'expliquer en partie, par ce que le sociologue tunisien *Mohammed Aziza* appelle "**hypothèse originelle**" ou tout simplement les conditions d'émergence et d'adoption des formes de représentations européennes dans la société arabe. C'est dans cette période qu'a été mise en œuvre une véritable décapitation de la dimension mémorielle, entreprise, violentant féroce l'imaginaire social et engendrant une profonde césure séparant durablement les élites et les populations cantonnées dans un rôle de sujet passif par les pouvoirs qui se rendent aujourd'hui compte de la haine terrible que leur vouent ces foules. Les tensions sont encore relativement peu violentes. Les choses risqueraient de s'aggraver davantage si les élites politiques ne faisaient pas une fine analyse de la situation tout en tenant de sérieuses ouvertures démocratiques et en faisant avec cette proportion à privatiser l'Etat. Ce n'est pas également en voulant imposer un discours démocratique de l'extérieur dans des sociétés marquées par la grave ambivalence du discours social que les choses risqueraient de changer.

2-1 : Le mouvement de la traduction en Égypte :

Les différents contacts entre les auteurs égyptiens et européens; l'occupation de l'Égypte par les troupes de *Napoléon* et les voyages en Occident donnèrent-ils à voir l'endémique sous-développement des pays arabes et le retard accusé par ces sociétés dans les domaines scientifiques et techniques.

Mohammed Ali et le *Khédivé Ismaïl* encourageaient toutes les actions entreprises par les élites "francophonistes" ou "européanisées" et envoyaient de nombreuses missions en Occident, dont le but évident était de se familiariser avec les progrès scientifiques et techniques et de transférer ce savoir en Égypte. Les Moyen-orientaux étaient conscients de la supériorité de l'Occident. Ils ont cherché donc à l'imiter, croyant pouvoir atteindre un niveau de développement semblable. Mais cette fascination de l'Occident, même suscitée par le pouvoir en place, allait rencontrer une féroce opposition *d'al-Azhar*, considérée comme l'institution culturelle-clé de l'Égypte et de tout le Machrek. *Al -Azhar* n'enseignait que les sciences religieuses et se retrouvait ainsi isolée dans un Orient qui ne dissimulait pas son engouement et son admiration pour l'Europe. En Égypte, l'imprimerie allait révolutionner la représentation culturelle, transformer profondément les relations sociales et entamer un véritable mouvement d'éveil culturel; l'imprimerie se fit connaître avec les presses abandonnées par l'armée de *Bonaparte*. *Mohammed Ali*, ne pouvait rester insensible au bruit de ses machines; il en fit commander une qu'il installa en 1820, dans le quartier Boulaq. Avec l'essor de l'impression, allait se développer la presse qui a permis aux élites de s'exprimer, d'organiser des débats, de faire connaître l'Europe et de publier les premiers textes littéraires de type européen.

C'est vrai qu'au début, les romans se caractérisaient par un ton mélodramatique et une forme proche de la maqama. Le premier journal officiel "*El Waqa'i el masria*", en arabe et en turc, est paru le 3 décembre 1828. De nombreux autres organes d'informations ont été créés par la suite : les frères *Takla* donne naissance en 1876 à l'emblématique "*El-Ahram*"; "*la vallée du Nil*" (**Wadi an-Nil**), considéré comme le premier périodique égyptien, a vu le jour en 1866, *Ali Mohammed* fonda en

Traduire, c'était surtout permettre aux écoles de former sur des bases solides les cadres de l'Égypte.

On s'intéressait surtout au développement scientifique et technique. L'objectif de cette école était donc clair: imiter l'Europe et construire des usines en empruntant les techniques occidentales. L'imprimerie du Boulaq se chargeait de l'édition de ces ouvrages, sur recommandation de *Mohammed Ali Pacha* qui lança un grand mouvement de traduction.

De nombreux traducteurs ne maîtrisent pas très bien la langue française. Certains ouvrages n'étaient en fait que de simples adaptations. Les textes littéraires étaient souvent traduits par des personnes qui connaissaient superficiellement l'outil linguistique d'origine.

Hugo, Daudet, Bernardin De Saint-Pierre, Molière, Shakespeare ou *Scott*, avaient été sérieusement malmenés, souvent par des écrivains qui actualisaient les romans et leur donnaient un cachet local, ce qui les rendait méconnaissables.

2-2-Al-Manfaloutî et la langue française :

Mustapha Lotfi al-Manfaloutî, considéré comme l'un des premiers romanciers égyptiens, faisait vivre ses personnages dans un univers mélodramatique marqué par la présence des récits, de moments intenses et parfois de tournures linguistiques inspirées des Maqamate.

Donc, on est en présence d'un traducteur qui néglige la langue française, d'une culture limitée, aussi en un décalage entre la littérature française de l'extrême modernité et la littérature arabe, il y a évidemment un décalage sur lequel nous réfléchissons.

Paul Chaoul (écrivain Libanais) avait coutume de dire que "derrière chaque grand auteur arabe, il y a un français" On pense, qu'il exagère bien sûr, nous avons nos traditions, nous avons notre mouvement; mais il est sûr que nous continuons à nous en inspirer, à avoir des relations avec eux, mais nous ne sommes pas forcément sur le même diapason. C'est une bonne chose, car nous sommes deux civilisations différentes. Nous avons dépassé l'époque où *al-Manfalouti* écrivait "*Paul et Virginie*"

demandant à sa fille de lui traduire le texte original, ce qui justifie sa négligence de la langue française.

En effet, la traduction est avant tout, un acte de communication qui exige une maîtrise de la langue, et chaque langue est un vaste système de structures par lesquelles l'individu non seulement communique, mais aussi construit sa façon de raisonner, de voir le monde.

Traduire, dans ce cas, revient alors à dépasser le simple maîtrise des deux langues, le français et l'arabe et la connaissance des visions du monde qui y sont attachées, pour procéder à la transposition d'un produit littéraire complexe avec ses particularités, à l'intérieur du projet global qui les projette dans le texte.

La traduction doit tenir compte du travail effectué sur la langue sans perdre de vue le but littéraire qui le sous-tend, qui n'est pas seulement de parler de quelque chose ou de raconter des histoires, mais surtout de faire parler « ce quelque chose dont parle la littérature en parlant du langage »¹. *al-Manfalouti* a traduit deux romans et deux pièces théâtrales, et il a égyptianisé deux petits récits issus *d'al-Abart de chateaubriand*.

Plusieurs critiques témoignent sa négligence de la langue française, et qui a adapté ces œuvres dans un style simple sobre, dépouillé de tous les artifices habituels, sa langue est agréable bien que l'emploi de l'arabe dialectale dans certains passages soit de nature à diminuer le rayonnement de son œuvre. Il est apte à toute admiration et estimation pour sa hardiesse de traduire pourtant son ignorance de la langue française.

Tout ce qu'il a traduit fait parti du romantisme qui traite des sujets importants : la vertu, la justice, la victoire, la critique.

Sa méthode de traduire était ; tant qu'il voulait traduire une œuvre, il demande à un de ses amis de lui traduire par écrit ou oralement l'œuvre concerné, puis il fait le transfert à son style.

¹ 2020 : Théories et pratiques de la traduction

Botrus Al Boustani confirme cette coopération de traduction et dit :

" إنه كان يجهل الفرنسية فكانت هذه القصص تنقل باليد بلغة غير مهذبة قبل و يتصرف فيها على هواه و يخالف الأصل فيجعل التمثيلية منها غير تمثيلية كما أصاب قصتي 'الشاعر و في سبيل التاج' "

Ana Al-fakhouri critique ses romans traduites : أصلها من أصلها :
مباشرة لجهله اللغة الفرنسية و قد تصرف فيها² «

Zaki al-mahasini et djamil soltane : disent à son propos

" فقد كان غير عارف باللغة الأجنبية التي ينقل منها الأفاصيص و كان في أصحابه من ينقل القصة له بلغة مصقولة و لامقبولة فيعكف عليها هو يغير من جهلها و يبذل من أسلوبها و ربما غير الأصل الذي عليه تمت و فيه نشأ كما فعل بالشاعر فيجعل المسرحية قصة و مثل ذلك ضع بمسرحية في سبيل التاج"⁴

2-3. Al-Manfalouhi et la culture française :

La traduction est le fruit d'une interaction non seulement entre deux systèmes linguistiques mais aussi entre deux systèmes culturelles ; elle est amenée à obéir à un double mais contradictoire qui est celui de ramener la culture étrangère à une forme assimilable pour une communauté par sa propre culture d'une part et d'autre part, permettre à cette communauté de déposer sa culture pour mieux comprendre les autres. Si le rapport à la culture s'impose d'emblée dans le cas de la traduction il n'en va pas de même pour la lecture , faire passer un texte d'une langue à une autre , c'est le transposer dans une autre culture , lui faire franchir une distance interculturelle : un passage qui implique nécessairement un choix de la part du traducteur , des stratégies visant à réduire ou à maintenir la distance .la lecture , quant à elle, est d'abord envisagée comme une interaction entre un lecteur et un texte , un processus qui amène à construire une signification , à ressentir des émotions, à parcourir des espaces imaginaires .

Il apparaît plus urgent d'étudier ces aspects de l'acte de lecture que de s'interroger sur sa dimension culturelle. Et pourtant, les habitudes de lecture ne sont – elles pas gouvernés par la culture à laquelle on appartient ? La lecture n'est – elle pas

² - أدباء العرب في الأندلس و عصر الانبعاث 267-268

⁴ - سريخ الأدب العربي ص 1082

⁴ - الأدب الاوربي المنقول الى العربية في عصر النهضة ص 167

enracinée dans un contexte culturel précis ? possède –t-on toujours les savoirs culturels adéquats pour comprendre ou interpréter les textes ?

Les rapports entre lecture et culture s'avèrent particulièrement complexes lorsqu'on s'interroge sur la traduction comme le souligne *Christine Klein – Lataud*, le traducteur est d'abord et avant tout un lecteur, un lecteur qui doit chercher à prolonger le plaisir du texte, à préserver, lors de son entreprise de recreation, la visée significative de celui –ci. Autrement, dit un travail d'interprétation précède le travail de traduction proprement dit « les auteurs et les traducteurs étaient au siècle de culture insuffisante ; ils avaient une connaissance superficielle du français et aussi de l'arabe.

Ils préféraient donc adapter les mots étrangers nécessaires pour répondre aux nouveaux besoins artistiques »*.

Al- Manfalouti fait partie de ce siècle, élève des écoles coraniques, ignorait la langue française et par conséquent il connaissait mal la culture française.

La formation hâtive et insuffisante qu'il avait reçue se répercutait sur leur écrits et production , il plagiait des ouvrages étrangers qu'il rédigeait en une langue ou le vernaculaire coudoyait les calques, l'arabe classique et les termes européennes empruntées d'une manière massive et sans discernement .

Il était d'une culture purement arabe limité, copiait sur leurs confrères européens et ne cherchait timidement dans le trésor sans fond de l'arabe classique des équivalents à des choses qu'il ne connaissait même pas.

On trouve aussi *Hassan Azhayàt* qui a critiqué *al- Manfalouti* en disant :

" إن هناك أمرين يمنعان من تحقيق صفة الخلود في المنفلوطي هم ضعف الأداة و ضيق الثقافة إذا لاحظ أنه لم يتوفر له تحصيل علوم الشرق كما أنه لم يتسنى له الاتصال المباشر بعلوم الغرب " ¹

3- Pourquoi la traduction des œuvres étrangères ?

C'est au début du siècle que le théâtre attire un public .A cette époque, les acteurs égyptiens prennent peu à peu la relève de leurs camarades libano –syriens.

* « Recherche sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne » p 277

¹ -مصطفى لطفي المنفلوطي - المختارات - ص 12

Un théâtre populaire, purement égyptien, se développe à côté du théâtre lyrique et finit par le supplanter. La langue classique cède le pas au dialecte.

Le théâtre et le roman sont tellement liés l'un à l'autre que le cheikh 'Abd al Muttalib, écrit des pièces pour enseigner l'éloquence comme le faisaient les autres de la maqâmat que l'écrivain al-Manfalouti convertit en romans « *Cyrano de Bergerac* » d'Edmond Rostand, et « *pour la couronne* » de François Coppée – dans ce cas, al-Manfalouti, auteur dramatique, faute de savoir le français ou de disposer du texte original, cherche ses sources dans la traduction libre ou condensée d'un roman ou d'une pièce.

Pour produire une littérature nationale que le peuple puisse comprendre et goûter, les auteurs égyptiens, parmi eux al-Manfalouti – dont portera notre recherche – traduisent et égyptianisent les œuvres étrangères. Les noms des personnages, leur façon de s'exprimer, leur comportement et parfois même leurs mœurs prennent un cachet local.

L'apparition de la traduction des œuvres européennes dans le monde arabe est liée de façon indissoluble à la « **Nahda** », ce mouvement fertile qui modifia profondément le monde de vie et la littérature arabes. Au contact de l'Europe, le monde a connu aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles une « **Nahda** », c'est-à-dire un relèvement ou selon le terme consacré, une « **Renaissance** ». cette « **Renaissance** » est à la fois une affirmation passionnée de soi-même et un ardent désir d'imiter l'occident, objet de crainte et d'admiration en même temps.

La **Nahda** est une révolte contre la misère d'un présent coupable d'avoir mérité la colonisation et une tentative pour retrouver la splendeur du passé tout en s'adaptant aux exigences du progrès. Jacques Berque écrit à ce sujet (*les Arabes d'hier à demain* « p 24) : « le modernisme peut se rebeller contre le traditionalisme ou le *Taqlid* : il le fait en partie au nom de la tradition. La lutte ne serait pas si pathétique si elle n'était, à bien des égards, une lutte contre l'Ange, c'est-à-dire contre soi-même »¹. De toutes les littératures européennes, la française est, en effet, l'unique

¹ :Les sources du théâtre égyptien p 13

source d'inspiration jusqu'à la fin du siècle .L'imitation des Anglais ne commence qu'à partir du XX^{ème} siècle .Le mouvement de traduction attire un grand nombre d'auteurs égyptiens : pour produire une littérature national que le peuple puisse comprendre et goûter ,ces auteurs traduisent si non égyptianisent les œuvres étrangères .Les noms des personnages , leur façon de s'exprimer, leur comportement et parfois même leurs mœurs prennent un cachet local.

Les arabes veulent avoir une littérature générale. Après avoir traduit, pillé et adapté les œuvres occidentales, ils parviennent à affirmer leur personnalité un véritable humanisme naît en Égypte aussi que dans les autres parties du monde arabe tout en cherchant dans le patrimoine arabe un élément de stabilité et de pérennité, cet humanisme multiplie les contacts avec les littératures occidentales afin d'y trouver des facteurs de renouveau et de progrès. C'est grâce à ces contacts féconds que les lettres égyptiennes ont connu de nouveaux genres tels que le roman et le théâtre.

Ce qui caractérise les écrivains contemporains par rapport à leurs prédécesseurs, c'est leur indépendance vis-à-vis des gouvernants et du public. Alors que le traducteur *al-Manfalouti* produisait ses œuvres sous le patronage des puissants du jour et des mécènes , que les auteurs dramatiques étaient obligés de se plier à la mentalité et au goût du public. Sur le plan du théâtre, cette indépendance a permis d'améliorer la qualité des œuvres , mais elle a créé un vide fâcheux entre un public insuffisamment cultivé et les bons auteurs dont les œuvres ne trouvent qu'une audience restreinte .

4- L'analyse de l'adaptation de l'œuvre « Cyrano de Bergerac » :

4-1 Le style de Mustapha Lotfi al- Manfalouî :

En 1921, *al- Manfalouî* publia l'adaptation de « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, intitulé « al- châ'ir » dans un petit livre de (12 ×16 cm) d'un196 pages.

Dans la préface de l'œuvre souligne qu'il a réécrit la traduction de l'œuvre faite par son ami « le docteur *Abdel –Salam al-Jundi*», qui est une traduction littérale de l'œuvre original mais *al- Manfalouti* se donnait la liberté de renforcer

l'idée de l'auteur et de la modifier afin de compléter un manque de clarté du texte français Il se contentait de donner à la pièce un air de vraisemblable .

Rappelons toute fois que cet adaptateur – *al- Manfaloûtî* - avait comme beaucoup de ses contemporains, une négligence de la langue française d'ailleurs, une étrange conception de l'originalité. Pour lui, la littérature française était un fonds commun ; il pouvait par conséquent « emprunter » sans honte n'importe qu'elle œuvre étrangère qui lui plaisait .Le larcin devient plus « légitime » lorsqu'on change quelque scènes, qu'on allège un acte d'une pièce ou qu'on y ajoute un autre ce qui compte avant tout, c'est la « manière » et non la « matière ».

Au lieu de traduire l'œuvre en pièce théâtrale, ce qui aurait été une trahison , *al- Manfalouti* préféra le faire en prose .Il a donné une traduction globale des discours des personnages , dans un style souvent pittoresque , expressif et émaillé de citations et de souvenirs littéraires. Le style d'*al- Manfaloûtî* s'adapte merveilleusement aux exigences de la scène. Alors que la prose employée, rend illisible la plupart des scènes de l'œuvre. Donc sa traduction est aussi agréable à lire qu'à jouer.

Ce qui est remarquable dans l'ensemble de l'œuvre, c'est que la narration, voire la narratologie telle qu'*al- Manfalouti* la pratique, semble être son seul métier et sa seule profession de foi et rien d'autre, c'est que sa narration nous retient à nous en couper le souffle .Quand il commence un acte, cela veut dire qu'on va rester là longtemps afin de terminer ce qu'il avait commencé pour nous. Prisonniers du charme, on se sont emporté dans le flux et le reflux des événements ; on entre dans un monde nouveau original et actuel : son monde à lui .Il est peuplé d'actions et d'événements, tellement surprenants et inattendus qu'on se sent incapable de reprendre le souffle.

Tout ceci est du à une raison, unique et primordiale, qui consiste dans un savoir propre et une manière spéciale de « se faire d'un grain une montagne », de recourir à l'expression ou l'idée qui « dépasse », dans une exagération démesurée, au sens bénéfique du terme d'un fait ou d'un détail .Toute la compétence est là, et c'est là que réside l'essence de la question dans cette manière hyperbolique d'aborder

n'importe quel sujet ; dans cette amplification de l'image sans pour autant forcer le sens. *al-Manfalouîti* reprend un petit détail, un fait minime qu'il remodèle à sa manière pour le sortir à neuf comme d'un mi voir hyperbolique. Qu'il s'agisse d'un fait concret ou abstrait, tels que les sentiments ; surestimé, la chose se présente plus importante, plus rayonnante qu'elle n'est en fait.

Exemples :

<u>Texte d'Edmond Rostand</u>	<u>Texte d'al Manfalouîti</u>
<p><i>Christian</i></p> <p>J'ai peur qu'elle ne soit coquette et raffinée, je n'ose lui parler, car je n'ai pas d'esprit le langage aujourd'hui qu'on parle et qu'on écrit,</p> <p>Me trouble je ne suis qu'un bon soldat timide</p> <p><i>Cyrano de Bergerac p 20</i></p>	<p>أني أريد أن أعرف من هي وما منيت دوختها و ربما بدالي, أن أزورها في مقصورتها و أتعرف إليها و ليس في استطاعتي أن أقدم على ذلك و حدي فأنت تعلم أنني رجل جندي ساذج حيث عهد بهذا البلد و أهليه و آدابه و مصطلحاته و يخبل إلي و إن لم أكن قد حادثتها أو جاست إليها أنها فتاة ذكية متوقدة بارعة في أساليب الحديث و مناهجه و أخاف إن أنا لقيتها و حدي أن أضعف أمامها و اضطرب أو أرتبك في حركة من الحركات بين يديها فأسقط من عينها سقطة لا مثيل لي منها أيد الدهر .</p> <p>الشاعر ص 20</p>
<p><u>Ragueneau</u></p> <p>« ...Et puis, elle est partie avec un mousquetaire seul, ruiné, je me pends j'avais quitté la terre monsieur de Bergerac entre, et me dépendant, me vient à sa cousine offrir comme</p>	<p>"...فمسح راجنو دمعته كان تترقرق في عينه و قال لها : و لقد حركة كثيرا لقرارها مع ذلك الضابط الخبيث و بكيت ما شاء الله أف افعل لأنها كانت سلوه حياتي و معينتي على أمري و ماهي إلا أيام قلائل حتى تكشف الغطاء عن ذلك الإخلاص العظيم الذي كان كامنا في</p>

<p>intendant »</p> <p>P 118</p>	<p>حسابي و الذي كنت أسرة بجدي و جدها و تراكمت علي الديون و عجزت عن الوفاء فلم أريدا من الانتحار فخلوت في حانوتي ليلة أمس و ألقيت أخيه في عنقي وما هو أن صعدت على الكرسي ووضعت قدمي على حافته لأدفعه تحتي حتى دخل سير انو فهاله الأمر و تعاضمه و فهم لنظرة الأولى كل شيء فابتدر الحبل فقطعه بسيفه و قال ماذا أصلبك أيها المسكين فنقضت له جملة حالي و بثته همي فأشفق علي و جذبني من يدي"</p> <p>ص 100-99</p>
---------------------------------	--

On trouve de l'exagération chez *al-Manfalouti* ; « parler des petites choses comme si elles étaient grandes , c'est d'une manière général , exagérer ». Et c'est en vain qu'on essaie de trouver une autre raison ou un autre facteur qui rendrait l'histoire intéressante dans les conditions du roman , il n'y a que cette et unique condition ; serait – elle absente le roman cesse d'être roman , et ne pourra plus être considérée comme une œuvre de création ayant sa raison d'être en donnant de la proportion et de l'ensuite au fait décrit , c'est à –dire douer celui – ci d'un « caractère », c'est là toute la force narrative d' *al-Manfalouti* .Dépasser la mesure mais tout en restant dans la nature des choses , dans leur essence même , imagination passionnée, peut -être et sans abus .On conseille souvent d' « user d'une chose sans en abuser » avec *al-Manfalouti* , c'est juste le contraire : il abuse des choses en en usant .

Ce droit qu'il acquiert d'user et d'abuser dans tout détail entrepris, le romancier y a recourt non à bon escient mais avec art .Tout le long de la lecture de l'œuvre, nous avons l'impression que le détail pris en main, complètement détruit, défiguré, dénaturé .Mais non, nous ne t'ardons pas à le revoir renaître magiquement. Sous sa plume, il est reconstruit, enduit d'une nouvelle matière secrète, chatoyante ; il le filtre à travers un miroir hyperbolique qui n'a pour d'autre rôle que d'exagérer ; et

c'est là le secret réussite de ses romans .En effet , l'écrivain qui , pour une raison ou une autre , ne peut pas « faire d'un grain une montagne » ; c'est-à-dire celui qui ne peut pas ajouter au grain qu'il a amené du monde du réel , beaucoup d'autres grains qu'il emprunte à son propre monde , fictif soit- il ou imaginaire, cet écrivain devait s'arrêter devant la porte du roman sans y entrer vraiment .Quoi qu'il en soit, la création ; l'invention , la déduction et l'innovation ne sont pas les ingrédients du seul roman .

Et en admirateur, on s'interroge à propos des limites de la compétence romanesque et de l'imagination créatrice de notre traducteur qui tend à endosser tous les rôles.

Quel astucieux pouvoir lui permettrait de raconter longuement, largement et dans tous les sens, une histoire dont personne ne seraient capable de la traduire et d'écrire plus de quelques pages .c'est de là que naquit l'envie et l'empressement de lire ce qu'il avait imaginé.

La traduction par *al- Manfalouti* n'est point une traduction ou une imitation servile du texte original .Il avait une connaissance approfondie de l'œuvre originale. Dans sa traduction, nous avons rarement rencontré un contre-sens ou une omission impardonnable .Au lieu de faire du mot –à –mot, il imprimait à ce qu'il traduisait un cachet original en s'exprimant dans une langue franche, vive, parsemée de proverbes et d'expressions pittoresques, exemple :

" إنها زهرة تبتسم في أشعة الشمس ص24", تجلت عروس الرنح في قلائدها الدرية ص 25 "

Il n'apporte aucune idée nouvelle à l'œuvre originale « *d'Edmond ROSTAND* », ne change en rien l'action et ne remanie que rarement la structure des pièces.

Par fidélité à la dramaturgie classique, il coupe une scène à l'entrée ou à la sortie d'un personnage. C'est ainsi qu'*al-Manfalouti* divise les actes du roman comme suit :

Acte I : en 9 scènes / Acte III : en 6 scènes

Acte II : en 7 scènes / acte IV : en 9 scènes acte V : en 2 scènes

Par contre *Edmond ROSTAND* divise les actes (dans "*Cyrano de Bergerac*") de la manière suivante :

Acte I : 7 scènes

Acte II: 11 scènes

Acte III : 14 scènes

Acte IV: 10 scènes

Acte V: 6 scènes

On peut remarquer d'emblée que les procédés poétiques du lexique choisi pour traduire l'œuvre "*Cyrano de Bergerac*" ne correspondent pas seulement à l'habitude paraphrastique mais visent à accentuer le malheur de la traduction.

En comparant la traduction avec l'original, on peut faire les remarques suivantes :

- Traduction, assez proche de l'original malgré l'inévitable allongement dû à la prose.
- On note aussi quelques glissements de sens.

3.2. Les additifs :

Pour le besoin du commentaire, on a choisi un fragment du "premier acte". "une représentation" à l'hôtel de Bourgogne" حانة بروجونيا

1. " le premier laquais, tirant de sa poche un bout de chandelle qu'il allume et colle par terre" p13

"إذا فريق من الخدم قد ألقوا شمعة بالأرض و أستداروا من حولها حلقة واسعة و أخذوا يغمرون بالمال الذي سرقوه من أسيادهم في ساعات لهوهم و استهتارهم" p17

Les additions du traducteur peuvent s'expliquer par les raisons suivantes :

- Pour augmenter l'intérêt dramatique, accroître le comique ou le pathétique d'une situation.
- Pour rendre son texte plus intelligible.
- Pour donner au texte une tournure littéraire ou une tournure populaire qui n'est pas dans l'original; parfois le traducteur méprise les formules familières utilisées par les personnages appartenant au peuple, les remplace par un langage plus noble. Il cherche dans l'arabe parlé des expressions équivalentes à celle du Français populaire. Exemple " **Quoi mon amour? [...] il n'est pas**

mort ? [...], je sens sa joue devenir froide, là , contre la mienne ! ... une lettre à lui ! ...pour moi ! il est mort , vous étiez le seul à le connaître (à *Cyrano*), (elle pleure doucement) , n'est ce pas c'était un être exquis, un être merveilleux? [...]**Un poète inouï, adorable? [...] Un esprit sublime? Un cœur profond, inconnu du profane, une âme magnifique et charmante? [...] Il est mort "** p212

" فألقت بنفسها عليه و قد أصابها مثل الجنون و ظلت تبكي وتنتحب انتحابا محزنا و تصرخ صرخات مؤلمة، ثم لمحت في صدره الجرح الذي ينبعث منه الدم فمزقت قميصها و اقتطعت منه قطعة وهرعت إلى موضع الماء لتبللها [...] و عادت رو كسان و في يدها القطعة المبللة فظلت تمسح بها الجرح و تقول : إنه لا يزال حيا و سيلتئم جرحه بعد قليل، و سيعيش بجانبه دهرا، أليس كذلك يا سيرا نوا ؟ ثم وضعت خدها على خده لشعرت ببرودة الموت تسري في جسمه فاصفرت و تخاذلت أعضاؤها و ظلت تتاجيه، نجاء محزنا مؤثرا وتضرع إليه أن يعيش من أجلها لأنها في حاجة إليه و لا تستطيع أن تهنا بالحياة من بعده ثم وضعت يدها على صدره فعثرت على الكتاب الذي كان قد أخذه من سير انو فأمرت نظرها عليه فوجدته معنويا باسمها ورأت عليه نقطة من الدم و تلك القطرة من الدم فقاتت و أرحمته له! إنه كان يحدث نفسه بهذا المصير الذي صار إليه، و احتضنته إلى صدرها و ظلت تقبله و تلمسه تفتح عينيه للمرة الأخيرة فرآها، فحاول أن يتحرك فلم يستطيع، فشهب شهقة كانت فيها نفسه" p168

Le traducteur dans cet acte (acte IV, scène X), ne rend pas le dialogue de la pièce dans toute sa richesse, malgré les additions avec un changement de ton ; il emploie un style pompeux et monocorde qui ne convient nullement à un personnage comme "*Roxane*".

al- Manfaloutî mêle habilement les proverbes populaires au dialogue tout en restant fidèle à l'art et aux idées de l'auteur français, a réussi à leur donner un cachet local en remaniant légèrement le texte, en mettant dans la bouche des personnages, des proverbes, et des expressions exclusivement locales et en les transportant dans une société typiquement égyptienne par ses croyances, ses coutumes et ses mœurs.

" فإذا أردت أن تعلن في أحاديثهن العادية : أشرقت الشمس فلن "ذر قرن الغزالة " أو أقبل الليل قلن " هجم جيش الظلام " أو طلعت النجوم فلن" تجلت عروس الرنج في قلائدها الدرية" أو ها هو ذا الكرسي فاجلس عليه فلن " ها هو الكرسي يفتح ذراعيه لا شفيا لك فتفضل بإلقاء نقسك بين أحضانه" P25

Ces expressions reviennent fréquemment dans la conversation des précieuses.

"إنها زهرة تبتسم في أشعة الشمس" p24

En adaptant les actes 1,3 *Al-Manfalouti* rend les termes religieux ou précieux par d'autres puisés dans la littérature arabe sacrée de l'Islam comme :

"لا يعلم إلا الله كيف تكون عاقبته" p24 " و الله يتولاك برعايته" p131 " سأفعل إنشاء الله" p137

On trouve aussi des passages où il a traduit " le ciel " par *Allah* exemple:

"الله من سيد نبيل كريم ما خاب ظني فيه" p130.

" songez bien que le Ciel Bénira votre zèle ..." p180.

" لعنة الله عليك و على جميع " p57

3.3. Les omissions :

Dans certains cas, le traducteur condense le texte original, et ne se fait pas faute de supprimer ou de résumer les scènes qui leur semblaient difficiles ou inutiles à l'action, ou des passages exigeant une connaissance approfondie du français ou jugés incompatibles avec les goûts du public. Les termes abstraits ou rares en arabe populaire sont remplacés par des mots concrets ou des tournures conformes au génie de la langue parlée, se qui résulte des erreurs en sa traduction, comme les exemples suivants:

L'erreur	<i>Edmond ROSTAND</i>		<i>al-Manfalouiti</i>	
Noms propres	Phédon	p 20	فيدين	P21
	Aristophane	p44	أرستوقان	P39
	Ulysse	p71	عولس	P87
	Philis	p31	فيليس	P57
	Guigy	p93	دي جيجي	P89
	Ciel	p150	الله	P130
Les mots	Soldat timide	P20	جندي ساذج	P20
	Rivesalte	P20	بور دو	P21
	Comédiens	P21	الممثلين	P22
	Coq	P24	طاووس	P23
	Monsieur	P24	الميسيو	P24
	Pêche – fraise (sens figuré)	P25	زهرة الشمس	P24

La porte de Nestl	P29	باب نيل	P24
Trois pieds	P68	ثلاثة تفاعيل	P56
Divines cigales	P70	ثيرانيك	P57
Cadets	P166	الجنود، الحرس	P120
Cent vingt pistoles	P150	عشرة آلاف فرنك	P131
Intrigant	P176	منافقا	P135
Lettre	P212	كتاب	P168

Donc, *al-Manfalouti* - en traduisant- il emploie de moins en moins de termes étrangers, mais en les remplaçant par d'autres qui n'ont rien à voir avec l'arabe.

Exemple : monsieur → المسيو

On oublie qu'il s'agit de traduire des notions et non de faire du mot à mot.

al-Manfalouti n'apporte aucune idée nouvelle à l'œuvre d'Edmond Rostand, ne change en rien l'action et ne remanie que rarement la structure des scènes.

Par fidélité à la dramaturgie, il coupe une scène à l'entrée ou à la sortie d'un personnage. C'est ainsi, qu'il divise- par exemple- « la scène 1 de l'acte I » en deux parties. « La scène 1 » se termine sur les mots de "Ragueneau". "Va boire à ma santé" p 69.

Et avec la description des plats chez "Ragueneau" et avec la description des plats chez "Ragueneau" p68, commence » la scène 2 » ,qui regroupe de même ,deux scènes (II,III).

De nombreux passages sont supprimés et quelque fois des scènes entières de graves contresens déparent le texte.

Exemple : Scène II, acte I, (il a supprimé une partie de cette scène) (p17, 19)

3.4. Présentation des personnages :

al-Manfalouti changea d'abord le titre de l'œuvre, lui donnant la qualité de l'héros "الشاعر", soucieux d'être compris du lecteur ordinaire.

En ce qui concerne les noms des personnages sont traduits littéralement tels qu'ils sont dans l'oeuvre originale par exemple :

Cyrano	سيرانو
Christian	كريستيان
Lignière	لينير
Comte de guiche	الكونت دي جيش
Ragueneau	راجنو
Le Bret	لربريه
Carbon de castel – Jaloux	كار بون دي كاستيل
De valvert	دي فالقيرت
Montfleury	موتفلوري
Roxane	روكسان
Lise	ليز

Dans sa traduction; *al-Manfalouti* a présenté que les principaux personnages, et les autres personnages sont réduits à de simples marionnettes.

Donc, il nous semble, avoir traduit l'œuvre de "*Cyrano de Bergerac*" dans un but didactique, faire connaître d'œuvre d'*Edmond Rostand*; évoque la vie et l'œuvre du poète.

C'est une étude approfondie de la pièce qui contient d'intéressantes remarques sur le héros : la conception de l'amour et la vertu dans une tragédie et une comédie. Quant à la version arabe se distingue par son infidélité.

Le traducteur interprète dans cette œuvre la situation comble, les vides, juge les sentiments, et crée une mise en scène à peine suggérée, dans l'original.

De tels procédés ne peuvent être transposés directement en français, il faut donc adapter où compenser leur absence par le décalage recherché entre forme et sens.

L'impossibilité d'une traduction littérale pousse le traducteur à jongler avec les limites de l'acceptable dans la mesure où il ne s'agit pas de tout gommer sous des formes standards mais, bien au contraire, de "désoublier" l'impulsion du texte original.

Au traducteur incombe par conséquent la tâche difficile de préserver le sens, mais également le registre et les connotations (soit les associations sonores et lexicales) qui en résultent, et s'il infléchit la langue d'arrivée, il doit le faire avec bonheur, pour obtenir une chose qui reste esthétiquement heureux.

CONCLUSION

Toute traduction réussie en telle ou telle langue suppose chez l'auteur la maîtrise de la langue de départ et celle de la langue d'arrivée.

Pour éviter les doubles emplois et même pour traduire correctement et aisément, il est nécessaire de connaître au moins deux langues étrangères.

De même la connaissance de deux langues étrangères évite aux traducteurs, des erreurs déplorables. Dans bien des cas, le traducteur fait des contresens chaque fois qu'il rencontre dans la langue à partir de laquelle il traduit, un mot étranger à cette langue ou d'origine étrangère.

Et la maîtrise d'une langue étrangère, ne se limite aucunement à des connaissances purement linguistiques. Elle s'étend aussi à la connaissance de la culture et de la civilisation sous-tendant les deux langues. Aussi la traduction dont il s'agit ici ne vise point à établir des équivalents de mots mais des équivalents de message (le contenu).

En effet, il s'agira de restituer le message véhiculé par le texte de départ tout en respectant le génie de la langue d'arrivée.

C'est dire que la traduction d'un texte est nécessairement plurielle. En effet, on ne peut espérer donner la traduction d'un texte; c'est-à-dire une traduction modèle puisque parfaite. En fait, toute traduction est approximative puisque les capacités des langues à exprimer le même contenu sont relatives et en tout cas, différentes. Cependant, cela ne signifie point que toute traduction est nécessairement valable.

La bonne traduction est celle qui préserve l'effet cognitif et émotif véhiculé par le texte de départ tout en étant idiomatique.

En effet les difficultés rencontrées sont généralement de l'ordre de la réexpression. Là, il faut trouver le mot juste, la tournure adéquate ou encore l'image équivalente dans la langue d'arrivée. Ce qui demande une certaine maîtrise des faits de grammaire et de culture des deux langues.

- Toute bonne traduction se prépare c'est-à-dire, qu'il ne faut jamais aborder la traduction d'un texte dès le premier abord, par la première ligne et dès le premier mot.

- Toute bonne traduction commence par une bonne lecture du texte à traduire. Il reste qu'une lecture dite efficace quand elle permet une bonne appréhension du texte; il faut donc prendre le temps nécessaire de la lecture.
- On ne doit jamais s'accrocher à vouloir traduire coûte que coûte une partie de discours de la langue de départ (nom, adjectif.....) par une partie de discours qui lui est identique dans la langue d'arrivée. Rien n'empêche en réalité de traduire un verbe par un nom, un nom par un adjectif...

La traduction vers la langue arabe pose des problèmes d'expression. En effet, très souvent, le message est appréhendé, mais le traducteur trouve des difficultés à l'exprimer en arabe.

L'objectif de tout traducteur est de réaliser une traduction fidèle, c'est pourquoi, le traducteur doit, autant que faire se peut, rendre son seulement l'idée de l'original, mais veiller aussi à ce que son énoncé dans sa forme nouvelle, préserve le style, le genre et surtout l'aisance et l'âme de la langue source.

Le plagiat marquait sérieusement la production culturelle. Des romans et des pièces de théâtre sont carrément reproduits. (*al – Manfalouti* reprenait des textes littéraires et artistiques français entiers).

Depuis que l'homme traduit, il n'a cessé d'émettre de réflexions sur la manière de traduire fidèlement. Cependant qu'est ce que la fidélité en traduction?

Ainsi, nous considérons la notion de recreation comme une conception complémentaire de la notion de fidélité. La fidélité est une condition préalable de la recreation, et la recreation peut se concrétiser, dans la pratique traduisante, par des recreations de degrés différents. Nous croyons que le traducteur peut adopter trois attitudes vis-à-vis du texte original : supériorité, égalité et infériorité. La plupart des traducteurs acceptent la dernière au nom de la fidélité. Comme *Meschonnic* (1982) l'indique dans son ouvrage « la plupart des traducteurs ne sont pas des "créateurs". La traduction vieillit. Pourquoi? Là où le texte qu'elle traduit ne vieillit pas ... pourquoi? Et on le retraduit ... pourquoi? »

Pourquoi? Parce que nous sommes enchaînés par cette notion absolue de fidélité. Malheureusement, l'égalité absolue n'existe pas elle, n'existe que théoriquement. Les exemples de certains traducteurs en tant que "créateurs" ne témoignent que du succès de la supériorité au texte original.

Donc, il est temps de définir la notion de la "fidélité", non comme un critère absolu de l'éthique, mais comme un vrai angle théorique à travers lequel on peut examiner les problèmes fondamentaux de la traduction.

En effet, ce que la fidélité demande, c'est l'intelligence et le courage c'est –à dire que, d'une part, on doit harmoniser les fidélités de tous les niveaux (de pensée) sémantique et esthétique), et que d'autre part, on ne doit pas se dérober aux obstacles dus à la différence entre les deux langues et les deux cultures.

Nous devons faire remarquer au moins les trois points suivants :

1. être fidèle, c'est tout d'abord une "habitude" philosophique de l'humanité : L'original, y compris notamment le texte d'origine de la traduction est le seul "objet" que l'on peut toucher, sentir analyser et considérer comme un tout. Le texte d'origine, une fois fini, fournit au traducteur au moins un point de départ temporairement statique. Imiter ne veut pas dire copier, et ainsi l'opération traduisante n'est jamais un processus aussi simple que celui de "ranger des habits dans des bagages différents ». Tout comme l'être humain n'est pas la simple somme mécanique des parties transposées de l'œuvre originale, la somme de " forme + contenu «, ou bien de "style + sens". Ce point de départ n'est peut être pas l'achèvement de la traduction, il a besoin, lui aussi, d'un esprit de création pour que sa vie puisse remettre dans un autre système de **langue** et dans une autre **culture**.
2. Et, ensuite, si la dichotomie « fidélité /recréation » se trouve au niveau conceptuel, nous devons quand même la différencier de celle qui se produit entre la traduction littérale et la traduction libre.

Certains traducteurs et théoriciens de la traduction ne voulaient plus assimiler la fidélité à la conception de "mot à mot".

Le problème vient justement de là : si l'on veut insister sur la notion de fidélité ; comment la différencier de la conception du "mot – à- mot" que presque aucun traducteur n'adopte plus aujourd'hui? En réalité, les différences entre les deux systèmes de langues et les deux cultures ne permettent pas l'existence de la traduction tout à fait littérale ou de la traduction tout à fait libre.

Dans une traduction qui n'a pas un grand succès, on trouve, le plus souvent un mélange de ces deux moyens extrêmes. Si la fidélité est seulement au niveau lexical, comme l'affirment certains tenants du "mot – à- mot ", quand on rencontre un mot intraduisible, alors toute la fidélité ne peut pas se réaliser.

Ferdinand de Saussure (a démontré que uniquement par des rapports et des différences avec les autres termes de la langue », c'est-à-dire que la langue représente une certaine relation et que c'est la tension de cette relation qui fait le langage.)

Donc dans une traduction, si l'on veut être fidèle à la langue (la langue de départ et la langue d'arrivée) on peut seulement être fidèle à cette tension car la relation qui unit le **signifiant** au **signifié** est arbitraire. Et c'est seulement entre les deux tensions que le problème de l'équivalence existe.

3. En fin ce qui nous semble le plus important c'est sans doute de répondre à cette vieille question : fidèle à quoi? Revenons aux deux catégories que "*Georges Mounin*" a définies pour nous. Nous serons, une fois de plus, en face d'un choix difficile : aux vertus particulière à la langue ou aux vertus particulière au style de l'auteur? Nous voyons que les grands écrivains ont souvent tendance à transgresser les règles langagières. Ainsi *Joachim du Bellay* pense t-il que " la traduction serait impossible à cause, non plus de propriétés des langues elles – même, mais à cause de la façon très particulière dont les écrivains, surtout les poètes, se servent des langues" (*Mounin* ici, l'opposition dualiste entre la fidélité et la recreation se transforme tout de suite en une autre : serons – nous fidèles à la langue commune ou aux moyens d'expressions spécifiques des écrivains? Pourrons – nous être fidèles en même temps, à la langue (en plus) à la langue de départ ou à la langue d'arrivée) et au style?

En effet, aujourd'hui, les théoriciens français essaient toujours de répondre à cette question et ils adoptent différentes approches : linguistiques, textuelles ou philosophiques, par exemple. Mais la plupart des théoriciens se contentent encore d'une fidélité à un seul niveau ou d'un seul aspect. Seul Albir nous donne trois paramètres de la fidélité au sens : le "**vouloir dire**" de l'auteur, la **langue d'arrivée** et le destinataire de la traduction et elle écrit :

" Ce triple rapport de fidélité au **vouloir dire** de l'auteur, à **la langue d'arrivée** et au destinataire de la traduction- est indissociable .Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens. Une traduction qui n'est pas claire pour son destinataire ou qui présente des erreurs de la langue n'est pas une traduction fidèle au sens".

Pour toute âme un tant soit peu sensible aux mots, *Cyrano de Bergerac*, l'œuvre magistrale d'Edmond Rostand, est un bijoux inestimable ! On se plaît à relire –à haute voix- la scène du balcon ou les monologues poignants de ce monstre si beau .On oublie la laideur, on dénigre la beauté juvénile de *Christian* pour mieux apprécier le souffle chaud des mots .Le romantisme se pose là dans son absolu génie et nous fait frissonner comme *Roxane* perchée sur son balcon. Le son des mots enivre le lecteur qui tangué devant tant d'émotion. C'en est presque trop. Il faut respirer, lever les yeux et apprécier chaque strophe comme un nectar divin. La musique des phrases résonne à notre oreille et l'on se plaît à tâter de l'alexandrin. Toute la splendeur de la langue française et de l'amour impossible réside dans ces vers. C'est le combat de la laideur amoureuse contre la beauté capricieuse. La dernière page tournée, on renfermera ce livre avec délicatesse comme on le ferait d'un écrin refermant un trésor .Une larme sur la joue c'est presque amoureuxment qu'on le reposera sur une étagère...Et pendant longtemps encore la mélodie dramatique nous hantera l'esprit ... Exit *Roméo et Juliette*, s'il ne faut retenir qu'un balcon, ce sera celui-ci ! *Roxane*, *Christian* et *Cyrano* : tant de panache au travers des mots, on ne peut dire que bravo !

On peut dire aussi, que rien n'a peut-être jamais excité à un tel degré, la curiosité de la foule, devenue innombrable, des lecteurs : et cependant, il reste encore parmi les lettrés tout un parti qui n'admire pas sans réserve, et, parmi les poètes, un autre parti qui n'admire pas du tout. Mais la poésie de *M. Rostand* manque de personnalité. Elle manque de pensée, de profondeur. C'est un lac qui miroite gracieusement sous les rayons de la lune, mais ne recèle aucun abîme, aucun mystère ; le fond en est uni et sûr, on peut s'y baigner sans jamais perdre pied, et si l'on voulait y plonger, s'y briserait la tête. Est-ce même un lac ? C'est un bassin artificiel dallé ou cimenté, et l'eau qui l'alimente ne descend pas des montagnes, mais bien d'un réservoir, on le vide et en le remplit en tournant un robinet. C'est un lac de théâtre.

Il faut remarquer comment le traducteur *al-Manfalouïti*, ayant dépassé peu à peu, dans ses propres écrits, les règles de rhétoriques, et allant vers une liberté et de simplicité, a fini par inventer cette syntaxe, ce style et cette langue à la fois très populaire et noble. Le traducteur apporte des modifications au texte selon l'idée qu'il a de l'ordre du discours. Ces modifications touchent la structure des phrases (nouvel arrangement), et sont constituées, par exemple, par l'élimination des redites, par l'adjonction des propositions relatives et des participes, ou au contraire, par l'introduction de verbes dans les phrases qui en sont dépourvues. La modification la plus courante est, sans contexte, la modification de la ponctuation, et ce sans égard vis-à-vis des intentions de l'auteur. Les modifications sont apportées aussi dans le sens de la clarté du discours, ainsi la « définition » des articles, la présentation des personnages du texte original, on peut dire que cette clarification n'est pas à confondre avec l'explication, puisqu'elle explicite ce que ne veut pas être clair dans l'original.

Mais la conséquence est que la traduction devient plus longue que l'original. On arrive ainsi à l'allongement qui, en réalité, n'ajoute rien au texte du point de vue la formation sémantique.

On découvre une autre tendance déformante de l'œuvre originale « l'ennoblissement » qui consiste à produire des phrases « élégantes » à partir du texte original. On peut noter que dès la première lecture de la traduction par *al-Manfalouti*, quelque chose « manque », comme le dirait *Georges Mounin*¹ « Ce qui manque aux traductions (doit) être présent d'une manière ou de l'autre dans l'original ». En effet l'impression première, est qu'il manque à cette traduction une forme suffisamment tendue, fait dû à une différence de symétrie et l'élimination des actes de paroles parce que le langage est un moyen d'action, grâce à lui, on peut agir sur son interlocuteur, modifier son comportement ou sa façon de penser.

Ainsi ; lorsque, dans la pièce *d'Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac* de gauche, après avoir décidé par jalousie d'envoyer *Christian de Neuvielle*, se battre contre les Espagnols dit à *Roxane* : « veuillez dire adieu, madame, à votre époux », il entend provoquer l'abattement de la jeune femme. Il s'agit d'un acte de parole. Tout acte de parole prend en compte le type de relation existant entre le locuteur et l'interlocuteur : On ne tiendra pas le même discours, en effet, selon que l'on adresse à un ami ou à un inspecteur de police ! Selon le genre de réaction que le locuteur veut obtenir de son interlocuteur il n'utilise pas le même type de phrase.

¹ « Un poème et cinq traductions », linguistique et traduction, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976

BIBLIOGRAPHIE

RÉFÉRENCES EN LANGUE FRANÇAISE

1. Abul Naga (Atia)

les Sources françaises du théâtre égyptien (1870, 1939), SNED, 3^{ème} ed, Alger, 1972

2. Abul Naga (Atia)

Recherche sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne, SNED, 3^{ème} ed, 1973.

3. Achour (Christiane), Rezzoug (Simone)

« Convergences critique, introduction à la lecture du littéraire », 1, place centrale, ben Aknoun, Alger, 1990.

4. Bernardin (De Saint -Pierre)

Paul et virginie, Larousse -paris (VI^{ème}), 15^{ème} ed, 1954.

5. Bourrin (André), Rousselot (Jean)

Dictionnaire de la littérature française contemporaine, librairie Larousse, Paris, 1972.

6. Cary (E.)

La traduction dans le monde moderne, Georg, Genève, 1965

7. Chateaubriand (François .René)

« Atala, René, le dernier Abencérage », ed de F .le tessier, Garnier, Paris, 1961.

8. Collectif « Bernard et Jacqueline cerquiglini / Fernand (Egée) / Bernard Lehembre / J.J. Mougnot

Histoire de la littérature française, ed, Nathan, Paris, 1984

9. Collectif « Laffont .Bompiani »

Dictionnaire des œuvres (tome 1), Dictionnaires des auteurs (tome 2), Paris, 1983

10. Collectif « sous la direction de Raymond (Queneau) »

Histoire des littératures, littérature française, connexes et marginales, tome 2, Gallimard (Encyclopédie de la pléiades) Paris, 1963.

11. Collectif « Sous la Direction de Raymond (Queneau) »

Histoire des littératures, littératures anciennes, occidentales, et orales, Tome3. Gallimard (encyclopédie de la pléiades), Paris, 1956

12. Collectif « Sous la direction de Raymond (Queneau) »

Histoire des Littératures, (tome 1), Belgique, 1956

13. Farés (Bichr)

Les difficultés d'ordre linguistique, culturel et social que rencontre un écrivain moderne, en Egypte « Revue des études islamiques », 1936.

14. Grimal (Pierre)

Dictionnaire Universel des littératures, P.U.F, 1994

15. Joseph (N.) Hajjar

Traité de traduction, ed, Dar, el. Machreq, Beyrouth, 1977

16. Ladmiral (J.R)

Traduire : théorèmes pour la traduction, petite bibliothèque, Payot, Paris, 1979.

17. Lanson (Gustave)

Histoire de la littérature française, Hachette, Paris, 1970

18. Monteil (Vincent)

Anthologie bilingue de la littérature Arabe contemporaine, imprimerie catholique Beyrouth (Liban), 1961.

19. Mounin (Georges)

Les Belles infidèles, cahier du sud, Paris, 1955.

20. Mounin (Georges)

Les Problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, Paris, 1994

21. Pageaux (Daniel – Henri)

La littérature générale et comparée, A. Colin, Paris, 1994.

22. Pellat (Charles)

Introduction à l'Arabe Moderne, Paris, librairie D'Amérique et d'orient, Adrien, Maisonneuve, 1956.

23-Pellat (Charles)

Langue et littérature arabe, Coll., A Collin, Paris, 1952.

24-Redouane (Joëlle)

Encyclopédie de la traduction, place centrale de Ben Aknoun, Alger, 1996.

25-Rostand (Edmond)

Cyrano de Bergerac, Paris, Coulommiers- France, 1965.

26-Tadié (Jeans, Yves)

La critique littéraire au XX^{ème} siècle, Paris, Belfond, 1987.

27-Van Tieghem(Paul)

La littérature comparée, A Collin, Paris, 1934.

28-Van Tieghem(Philippe)

Les influences étrangères sur la littérature française, P.U.F, 1966.

29-Vermeulen (N)

Analyse des processus de la traduction, Meta, sep, 1973.

30-Vermeulen (F)

Le paradoxe du traducteur, Zevenkerken, Bruges, 1976.

31-Younés (G)

Dictionnaire grammatical (tous les difficultés de la langue française), Italie, 1986.

RÉFÉRENCES EN LANGUE ARABE

1. البستاني (إدوارد)، مناهج الترجمة، بيروت، 1945 . al-Boustani (Edouard), Manâhidj . 1945
al-Tardjama, Beyrouth
2. السعدي (الصدى)، دروس الترجمة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992 .
al-Sa'edi (Sedik), Leçons de traductions, diwan el-matbou'at al djami'iya,
Algérie
3. الشايب (أحمد) الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية) الفن القصصي "2"، التراجم
و السير، دار المعارف، 1955 .
al-Chaïb (Ahmed), Le style (étude rhétorique analytique : les origines, les
styles littéraires), l'art narratif de traductions, (2) al-Tarajim wa al-Siyar,
dar al-ma'arif.
4. الفاخوري (حنا)، تاريخ الأدب العربي، بيروت، لبنان، 1980 .
al-Fkhouri (Hana), « Histoire de la littérature arabe », Beyrouth, Liban.
5. طراد (مجيد)، مصطفى لطفى المنفلوطي (المختارات)، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 2001 .
Térad (Madjid), Mustapha lotfi al manfaloûti (al-Moukhtarat), Librairie al-
Ma'arif, Beyrouth Liban.
6. المنفلوطي (مصطفى لطفى)، الشاعر، دار الثقافة، بيروت، 1921 .
al-Manfaloûti (Mustapha lotfi), Le poète, maison de culture, Beyrouth.
7. المنفلوطي (مصطفى لطفى)، العبرات، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت .
al-Manfaloûti (Mustapha lotfi), al-Abarat, Librairie scientifique nouvelle,
Beyrouth.
8. المنفلوطي (مصطفى لطفى)، النظرات (1,2,3)، بيروت .
al-Manfaloûti (Mustapha lotfi), al-Nadarat (1,2,3), Beyrouth.
9. المنفلوطي (مصطفى لطفى)، الفضيلة أو بول و فرجيني (ترجمة)، (تألين بونادين دي سان بيير)،
المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، 1923 .

al-Manfalouîf (Mustapha lotfi), Paul et Virginie, Librairie scientifique nouvelle, Beyrouth.

10. المنفلوطي (مصطفى لطفي)، في سبيل التاج (ترجمة)، (تأليف فرانسوا كوبيه)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1920.

al-Manfalouîf (Mustapha lotfi), Pour la Couronne, Maison de culture, Beyrouth, Liban.

11. المنفلوطي (مصطفى لطفي)، مجدولين (ترجمة)، (تأليف ألفونس كار)، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت 1923.

al-Manfalouîf (Mustapha lotfi), Maguedoline, Librairie scientifique nouvelle, Beyrouth.

12. ميكال (أندي)، الأدب العربي، تعريف (رفيق بن وناس، صالح حيزم، الطيب العشاش)، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1980

Miquel (André), Littérature arabe,

définition (Rafik Benwaness, Sâlah Hizam, al-Taïb 'achâch) Societé tunisienne des arts plastiques.

TABLE DES MATIERES

Introduction	4
<u>Chapitre I :</u>	14
Edmond Rostand et son œuvre	14
1-Sa vie, ses œuvres	15
1-1-Un méridional à Paris	15
1-2-Les hasards heureux de la réception	16
1-3-La carrière d'Edmond Rostand	17
1-4-Le talent d'Edmond Rostand	17
2-Cyrano de Bergerac	21
2-1-Présentation de l'œuvre	21
2-2-Présentation de l'auteur : Savinien de Cyrano de Bergerac	25
<u>Chapitre II :</u>	29
al-Manfalouîti et ses traductions	29
Introduction	30
1-La vie d'al- Manfalouîti et ses traductions	34
2-Présentation des œuvres traduites par al-Manfalouîti	36
2-1-Présentation des deux romans	36
2-1-1-Sous les tilleuls (مجدولين) d'Alphonse Karr	36
2.1.1.1. Alphonse Karr, sa vie, ses œuvres	36
2.1.1.2. Sous les tilleuls	37
2.1.2. Paul et Virginie (الفضيلة) de Bernardin de Saint –Pierre	38
2.1.2.1. Bernardin de Saint –Pierre, sa vie, ses œuvres	38
2.1.2.2. Paul et Virginie	40
2.2. Présentation des deux pièces théâtrales	43
2.2.1. Cyrano de Bergerac (الشاعر) d'Edmond Rostand	43
2.2.2. Pour la Couronne (في سبيل التاج) de François Coppée.	44
2.2.2.1. François Coppée et son œuvre	44

2.3. Présentation des deux récits : René, les Aventures du dernier Abencérage	45
2.3.1. Chateaubriand, sa vie, son œuvre.	45
2.3.2. René (الشهداء)	47
2.3.3. Les Aventures du dernier Abencérage (الذكرى)	49
Chapitre III : la traduction proprement dite	52
1. Les problèmes théoriques de la traduction	53
1.1. Le mythe de l'impossibilité de traduire	55
1.2. Les idéaux de la traduction	56
1.3. Les modalités de la traduction	58
1.3.1. Le processus de traduction	58
1.3.2. Devoirs généraux du traducteur	59
1.3.3. La fidélité de la traduction	61
2. la situation culturelle des intellectuels égyptiens	66
2.1. Le mouvement de la traductions en Egypte	70
2.2. Al- Manfaloutî et la langue française	73
2.3. Al- Manfaloutî et la culture française	75
3. Pourquoi la traduction des œuvres étrangères ?	76
4. l'analyse de l'adaptation de l'œuvre « Cyrano de Bergerac »	78
4.1. Le style d'al –Manfaloutî	78
4.2. Les additifs	83
4.3. Les omissions	85
4.4. Présentation des personnages	86
Conclusion	88
Annexes	..!..
Bibliographie	96