

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET  
POPULAIRE**

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE  
LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**UNIVERSITE DE TLEMCEN**

**FACULTE DES LETTRES ET LANGUES**

**DEPARTEMENT D'ANGLAIS**

**FILIERE : TRADUCTION**

**Mémoire de fin d'étude pour l'obtention du diplôme de Master  
Option : Traduction, tourisme et patrimoine culturel.**

**Thème :**

**«Analyse de la traduction des intertextes chez Mohammed Dib»  
-vers une revalorisation du patrimoine culturel-**

---

**Présenté par :**

Zaoui Djazia

Soulimane Bilal

**Sous la direction de :**

Mme Bereksi Senouci Zineb

Soutenu publiquement le 15/06/2015

**Année Universitaire :  
2014-2015**

# Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à ma chère famille, notamment à mes parents les deux personnes les plus chers au monde, à mes chers frères et ma chère sœur, mes neveux et ma nièce, mes grands parents ainsi que mes oncles et tantes et mes chères cousines.

A mon encadreur Mme Bereksi Senouci Zineb à qui je dois ce travail.

**ZAOUI Djazia**

# Dédicaces

Je tiens a remercié mes parents qui ont été la lumière de mon chemin  
durant toutes mes années d'études

Mon frère et mes sœurs, mes nièces et mes neveux et tous mes amis.

Mon encadreur madame SenouciBereksi, qui nous a beaucoup aidés.

Mon binôme mademoiselle ZaouiDjazia, à qui je dois beaucoup de  
respect.

**SOULIMANE Bilal**

# Remerciements

Nous tenons à remercier en premier notre professeur et notre encadreur Mme BereksiSnouci Zineb, pour son aide, sa compréhension et pour l'intérêt qu'elle nous a accordés.

A tous les professeurs qui nous ont aidé à accomplir la présente recherche, notamment Mme BenmansourSabéha ; professeur au département de Français et présidente de l'association « la grande maison », Mr Negadi ; chef de département de l'archéologie et tous nos professeurs durant les années de licence.

Nous remercions tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce modeste mémoire.

# Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre I :Les écrits de Mohammed Dib : Un patrimoine culturel à exploiter.....</b>	<b>11</b>
1. Mohammed Dib et l’Influence culturelle.....	12
2. le genre littéraire de Mohammed Dib.....	16
3. Ses maîtres et ses disciples.....	17
4. Mohammed Dib et son choix de sa langue .....	18
<b>Chapitre II :Les manifestations de l’intertextualité dans les écrits de Mohammed Dib.....</b>	<b>20</b>
<b>Partie I :Les concepts fondateurs de l’intertexte.....</b>	<b>21</b>
1. Définition et origine de L’intertextualité.....	21
2. L’intertextualité vue par les théoriciens.....	22
3. La classification des pratiques intertextuelles.....	26
4. Les types d’intertextes.....	28
5. Les niveaux de lecture et le repérage de l’intertexte.....	31
6. La différence entre l’intertextualité et l’intratextualité.....	33
<b>Partie II :L’intertexte dans les écrits de Mohammed Dib.....</b>	<b>35</b>
1. Les composantes à charge culturelle dans les écrits de Mohammed Dib	
1.1. La langue dialectale.....	35

1.2. Les toponymes.....	36
1.3. Les interjections.....	36
1.4. Les dictons.....	37
2. Les types d'intertextes utilisés.....	38
3. Le vouloir dire de l'intertexte.....	40
<b>Chapitre III :Les intertextes de Mohammed Dib à l'épreuve de la traduction.....</b>	<b>42</b>
1. Aperçu sur la traductologie.....	43
2. La traduction de l'intertextualité.....	49
3. Les traducteurs de Mohammed Dib.....	51
4. Analyse des Traductions.....	56
5. Etude comparative.....	65
<b>Conclusion.....</b>	<b>72</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>76</b>
<b>Résumé en français</b>	
<b>Résumé en anglais</b>	
<b>Résumé en arabe</b>	

# Introduction

## Introduction :

---

La définition simpliste de la traduction comme étant la transmission d'un message d'une langue vers une autre prenant en considération les éléments linguistique et extra-linguistique, mais cela ne convient plus aux problématiques que cette pratique ne cesse de soulever. Puisqu'il faut prendre en tant que le passage d'une culture vers une autre culture dont les enjeux et les perspectives sont variables. La traduction se rattache à plusieurs disciplines et nécessite donc une spécialisation.

Nous nous sommes focalisés sur la traduction littéraire et plus précisément sur la littérature maghrébine, en choisissant le grand écrivain Mohammed Dib pour cette étude de recherche. Mohammed Dib est un écrivain algérien d'expression française, connu par sa langue hybride et sa double culture enracinée dans sa ville natale.

Ce mélange entre la culture mère et la langue de l'autre a créé le concept intertextuel chez Dib, il a fait en sorte que le mélange entre sa culture et la langue de l'autre ne représente pas un obstacle dans ses écrits mais au contraire il l'a utilisé comme une marque personnelle qui le représente. Cet intertexte est représenté dans l'oralité traditionnelle folklorique comme l'appellent certains et cette oralité se manifeste toujours dans les écrits de Dib inscrite sous forme de poèmes généralement, elle est explicitement repérable dans la graphie Italique voulu par l'auteur afin de marquer son intertexte, sa tâche était d'archiver la mémoire collective du peuple.

Mohammed Dib mêle subtilement dans ses écrits des éléments signifiants authentiques (la vie quotidienne des gens) et des éléments apocryphes (les contes et les mythes).

Ce qui nous a poussé à choisir Mohammed Dib parmi ses confrères c'est son attachement à son patrimoine qui se révèle dans ses écrits, qui a créé le concept d'intertextualité dans ses écrits comme les chansonnettes que nous avons choisies pour constituer notre corpus parce qu'elles portent une grande

## Introduction :

---

valeur culturelle et par la suite nous avons essayé de voir à quel point les traducteurs de Mohammed Dib ont réussi à garder l'effet intertextuel en traduisant.

Lors du processus de la traduction de l'intertexte, le traducteur affronte plusieurs obstacles et difficultés qui peuvent faire échouer son opération traductionnelle, et ce que nous avons remarqué chez les traducteurs de Mohammed Dib, c'est que l'intertexte faisait quelque fois obstacle, vu que le traducteur syrien a trouvé quelques difficultés lors de la traduction qu'on a exposé dans le troisième chapitre à cause d'un problème culturel après la critique de la traduction de "Samy Doroubi" il était temps pour qu'un traducteur algérien prend les choses en main, et c'était "Ahmed ben Mohammed Bekkali" qui a été le premier algérien à traduire les œuvres Dibiennes, le traducteur Bekkali a utilisé le dialecte algérois dans sa traduction, on a donné quelques exemples de son utilisation de dialecte dans le dernier chapitre. Quand au troisième traducteur "Hakim Miloud" ce traducteur est originaire de la même ville que l'auteur cela a facilité le repérage de l'intertexte et sa traduction vers l'arabe.

L'objet de notre étude étant la traduction de l'intertextualité chez Mohammed Dib, nous devons répondre aux questions qui structurent ce mémoire ainsi : Quel message veut Dib faire passer en utilisant l'intertextualité ? Comment ce degré supplémentaire ajouté à la démarche traductive vient-il la complexifier, l'enrichir ou au contraire à la contrarier et l'entraver ? A quel concept opératoire la traduction de l'intertexte fait-elle appel ? Comment la traduction et l'intertextualité sont-elles corrélées ? Quel rôle joue l'intertextualité dans le domaine de la traduction ? Comment fait le traducteur pour réussir à transmettre "l'effet intertextuel" et à supposer qu'il soit parvenu à le repérer justement ? comment arrive-t-il à traduire un texte qui contient des éléments intertextuels à forte charge culturelle ? Et si le

## Introduction :

---

traducteur perd ces éléments en traduisant, Que fait-il pour compenser cette perte ?

Quelles sont les difficultés rencontrées pendant la traduction ?, Le texte traduit est-il exclusivement en relation avec son texte directeur ou est-il en relation avec d'autres textes ? Et au final cela nous mène à poser la problématique de base qui s'articule comme suit :

« Quels sont les procédés de traduction les mieux adoptés aux intertextes dans les écrits de Mohammed Dib ? »

Nous avons réparti ce mémoire en trois chapitres, deux chapitres théoriques et un troisième chapitre pratique ;

Le premier chapitre incite à exploiter le patrimoine tlemcenien décrit dans les œuvres de Mohammed Dib, nous l'avons entamé par une définition du patrimoine de façon générale puis du patrimoine tlemcenien puisque Mohammed Dib est enfant de cette ville, en citant par la suite ses maîtres et ses disciples et en justifiant vers la fin son choix de la langue française.

Le deuxième chapitre s'intitule « les manifestations de l'intertextualité dans les écrits de Mohammed Dib, ce chapitre est divisé en deux parties ; la première partie consiste à nous informer sur l'origine de cette notion et les repères théoriques selon les théoriciens et les types d'intertextes, illustrés par des exemples de l'intertextualité chez Mohammed Dib.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons évoqué les types d'intertextes utilisés dans les travaux dibiens et nous avons terminé ce chapitre en dévoilant le vouloir dire de l'intertexte.

Le troisième chapitre, intitulé « les intertextes de Mohammed Dib à l'épreuve de la traduction », regroupe à la fois les théories de la traduction qu'on a utilisées et qui serviront dans l'analyse des traductions de

## Introduction :

---

l'intertextualité et les obstacles rencontrés par les traducteurs. Après nous sommes focalisés sur les traducteurs vers la langue arabe. Notre corpus qui est constitué de poèmes (l'oralité) présents dans "l'incendie" et "l'aube Ismael", ces poèmes font partie du patrimoine tlemcenien. Par la suite, nous avons essayé de découvrir les méthodes et les approches utilisés par les traducteurs de Mohammed Dib en analysant leurs traductions et enfin nous avons procédé à une étude critique des traductions de Mohammed Dib en tant que traductions initiales de la langue française et les comparer avec la version originale de ces poèmes qui relèvent de l'oralité.

Nous avons suivi l'approche analytique comparative dans cette étude pour analyser la traduction des zones problématiques entre les textes de Mohammed Dib et les traductions. Enfin, nous avons entamé une étude comparative dans laquelle on a comparé les textes de Mohammed Dib avec la version orale du patrimoine tlemcenien.

L'objectif de ce travail était de montrer le rôle de la traduction de l'intertexte dans la restauration de cette tradition patrimoniale.

# Chapitre I :

Les écrits de Mohammed Dib :  
un patrimoine culturel  
à exploiter

- 1. Mohammed Dib et l'influence culturelle**
- 2. Le genre littéraire de Mohammed Dib**
- 3. Ses maitres et disciplines**
- 4. Mohammed DIB et son choix de la langue**

**1. Mohammed Dib et l'influence culturelle :****• Biographie de Mohammed Dib :**

Né le 21 juillet 1920 dans une famille bourgeoise à Tlemcen, capitale culturelle de l'ouest algérien, il a vécu une enfance qu'il n'oubliera jamais et qui constituera l'un des thèmes majeurs de sa production littéraire. Il commence ses études à Tlemcen, puis les poursuit à Oujda au Maroc et se révèle très tôt artiste. Après la mort de son père en 1931, il commence à écrire des poèmes, à dessiner et à peindre. A cette période il rencontre un instituteur français, Roger Bellissant, qui deviendra son beau père, et qui le conforte dans la voie de l'écriture. Il publie en 1946 son premier poème dans la revue Les Lettres, publiée à Genève, sous le nom de Diabi, et en 1947 la revue forge publie son poème Véga et confirme sa vocation. Mohammed Dib est l'un des plus grands noms de la littérature algérienne d'expression française, ses très large production couvrent différentes périodes, les tendances thématiques et formelles qui ont produits cette littérature et dans ce sens il peut être appelé un « paradigme ».

Mohammed Dib, « ménage une plage ludique tout en revisitant le patrimoine de la littérature populaire orale de Maghreb »<sup>1</sup>.

**• L'influence culturelle :**

Avant d'entamer notre travail, nous allons commencer par une définition succincte du patrimoine de façon général et ensuite par définir le patrimoine algérien pour arriver au patrimoine évoqué par Mohammed Dib.

---

1 - Naget Khadda, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 18

- **Définition du patrimoine :**

“Le patrimoine culturel d’un peuple  
est la mémoire de sa culture vivante“

-Koichiro Matsuura-

Le patrimoine est un héritage, un ensemble de biens transmis d’une génération à une autre.

L’UNESCO est l’Organisation des Nations Unies pour l’éducation, la Science et Culture. C’est une organisation mondiale qui collectionne les œuvres représentatifs pour les sauvegarder et les préserver de l’oubli ou des dommages. Cette organisation a une liste pour inscrire les œuvres qu’elle protège et l’Algérie a beaucoup d’œuvres qui font partie de cette liste.

L’UNESCO le définit ainsi: « Le patrimoine d’un peuple est la mémoire de sa culture vivante, ou dans le contexte actuel de la communication planétaire instantanée, et de mondialisation, il existe de surcroît, un risque réel d’uniformisation de la culture ». <sup>1</sup>

Le patrimoine est la liaison entre le passé et le présent, il nous relie avec le passé de nos ancêtres et nous aide à mieux comprendre les autres.

Le patrimoine culturel est l’ensemble des biens matériels ou immatériels, ayant une importance historique et artistique. Ces biens appartiennent soit à une entité privée, ou à une entité publique, il est divisé en deux types :

---

<sup>1</sup> - Koichiro Matsuura, Message du directeur général de l’UNESCO, à l’occasion de L’année des nations unies pour le patrimoine culturel, S.ed., 2002, dans l’adresse : <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127155fo.pdf>, p. 4

**a. Le patrimoine matériel :**

Le patrimoine matériel, se constitue de tout ce qui est urbanisation, architecture (mosquées, châteaux, musée ...etc.), objet d'art, instruments de musique, machines.

« Une part du patrimoine matériel, épaves, cités et édifices submergés, échappe au regard du public, mais pas à la rapacité de ceux qui le pillent, ou à la maladresse des fouilles d'amateurs.»<sup>1</sup>

**b. Le patrimoine immatériel :**

« Le patrimoine immatériel est le miroir de la diversité culturelle »<sup>2</sup>, il empaquète tout ce qui est tradition comme chant, devinette, l'art gastronomique, contes et légendes...etc.

Chérir son patrimoine, c'est prendre soin du trésor légué par les ancêtres et que la génération actuelle a le droit de transmettre aussi intégralement que possible aux générations futures, puisqu'il représente notre histoire, notre identité et c'est la preuve de l'existence de nos ancêtres et de notre existence, c'est notre devoir de le préserver de l'amnésie.

**• Le patrimoine culturel Algérien :**

L'Algérie est dotée d'un riche patrimoine matériel et immatériel légué par les civilisations anciennes qui ont laissé leurs traces. Ce patrimoine peut être architectural comme les mosquées anciennes (La mosquée de ketchaoua, la mosquée de Mansoura...etc.), les musées (Ahmed Zabana, musée de sidi

---

<sup>1</sup> - UNESCO, « le patrimoine redéfini », in année des Nations Unies pour le patrimoine culturel, 2002, p.49

<sup>2</sup>- Aloisi De Laderel, « coopération internationale pour la conversation du patrimoine mondial », in Patrimoine Mondial, Paris, UNESCO, 2003, P.64

lahsen à Tlemcen), les églises (Madame Afrique, Santa Cruz à Oran) ou bien immatériel tels que ; les contes, les chants musicaux (el-hawfi , el-hawzi) le mythe , les habits ( Karakou, Bernous, Chedda, el-haik) ou encore l'art culinaire (Harira, Merqa hlowa, couscous, tadjine). Les écrits de Mohammed Dib font partie du patrimoine immatériel puisqu'il contient des contes et des chansonnettes.

- **Le patrimoine évoqué par Dib :**

Quand on lit les romans de Mohammed Dib, on ressent son attachement au patrimoine de sa ville natale, l'écrivain évoque tous les types du patrimoine qui se trouvent dans la ville de Tlemcen dans ces œuvres. Il décrit l'architecture de la grande maison (Dar sbitar) qui était le prototype des maisons de Tlemcen et des gourbis qu'habitaient les paysans de Bni Boublen. Quand au patrimoine immatériel qui règne dans ces écrits, tels que les habits ; les femmes qui portent des robes (blousa) coiffées de foulard et quand elles sortent de chez elles, elles s'enveloppent d'el-Haik, et les hommes d'une chachia sur leurs tête et d'une Djellaba.

Mohammed Dib évoque aussi dans ses écrits les contes et les mythes comme le conte de Djeha, les chants musicaux hawfi et hawzi et les berceuse ; le chant de Menoune, de Slimane et de Khadra, il a aussi cité les plats typique de Tlemcen : "Harira".

Son expression française ne l'a pas empêché d'insérer le parler local tlemcénien comme : Bouh !, Ahay !, Meskine...etc.

L'écrivain voulait montrer la valeur et les richesses de son patrimoine et il voulait prouver que la colonisation française n'a pas dépossédé le peuple de sa culture, comme de sa langue.

---

## 2. Le genre littéraire de Dib :

Mohammed Dib appartient à la génération qui a donné ses lettres de noblesse à la littérature algérienne (et, plus largement maghrébine) de langue française. Il en est même le représentant le plus prestigieux, parce qu'il est parmi ses congénères (Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Malek Haddad, Kateb Yacine), celui qui a conduit son aventure de création sur la plus longue durée, il a écrit avec une forme qui lui soit propre, le classe parmi les grands écrivains de son siècle, toutes nationalités confondues. En d'autres termes, sa personnalité et son œuvre suscitent un intérêt grandissant. Il a écrit continuellement depuis plus de cinquante ans et bien que son œuvre à de multiples facettes est été traduite dans plus d'une quarantaine de langues n'a plus à être présenté.

En effet, les livres de Dib, nombreux, variés par les types génériques (romans, poèmes, nouvelles, essais, contes pour enfant, théâtre...) adoptent une grande diversité d'expression (réaliste, fantastique, allégorique...).

Son œuvre occupe une place majeure non seulement par son importance quantitative mais surtout par sa puissance et son originalité. Tout en globalisant les expériences, aspirations et/ou interrogations de plusieurs catégories sociales sinon de tout un peuple

Mohammed Dib est surtout connu par sa fameuse « trilogie Algérie », c'est-à-dire ses premiers romans. Il a obtenu le prix de l'union des écrivains algériens, le 14 décembre 1966, en même temps que Mohammed Al-Id-Khelifa et les journaux ont beaucoup parlé de lui à cette occasion. Dib a été loué par la critique de gauche pour avoir posé le problème politique et social au centre de ses premiers romans : c'était conforme à la mission de l'écrivain

---

algérien. D'autres lui reprochent, par exemple, d'avoir donné des descriptions « engagées » un peu superficielles et manquant de chaleur humaine.

« Une sensibilité et un imaginaire de culture arabo-musulmane réactivée par sa vie d'exilé, nourrie de culture classique européenne avec tout l'héritage judéo-chrétien et gréco-romain qu'elle comporte »<sup>1</sup>

### 3. Ses maîtres et disciples

Comme n'importe quel écrivain, Mohammed Dib a été influencé par d'autres écrivains (soviétiques et italiens), par d'autres cultures et par la culture de ces ancêtres aussi. Malgré ses origines maghrébines, Mohammed Dib rédige en langue française.

Possédant un esprit ouvert à la beauté d'une littérature qui transcende la différence de culture, il s'inspire d'auteurs engagés tels que : Albert Camus dont il fait la connaissance en 1948 aux rencontres de Sidi Madani près de Blida ainsi que Louis Guilloux, Brice Parain, Emmanuel Roblès qui d'ailleurs fonda la revue littéraire « Forge » où plusieurs auteurs algériens ont publié leurs articles -entre autres Mohammed Dib et Kateb Yacine- et Jean Cayrol qui deviendra par la suite son éditeur aux Seuil de Paris.

Son œuvre « L'été africain » où il aborde la guerre d'indépendance, lui vaudra l'expulsion par la police coloniale et c'est justement Albert Camus, Louis Guilloux et André Malraux qui le défendront et interviendront par la suite pour qu'il puisse s'établir en France. Louis Aragon dira de lui à juste titre ceci : « *Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre parle avec les mots de Villon et de Péguy* » tant Mohammed Dib l'a impressionné par son courage et son style.

---

1- Naget Khadda, Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse, France, Edisud, Aix-en-provence, 2003, p. 15

**4. Mohammed DIB et son choix de la langue :**

« Ecrire pour moi le problème, au commencement de tout, fut d'écrire dans une langue de riche (le français), les réalités d'un pays pauvre (l'Algérie). Ce que je ne pu faire, dans ces débuts, qu'au prix de restrictions lexicales, de réduction syntaxiques et que sais-je encore, indispensables, mais combien plus éloquentes, du coup. Je suis resté sous cet habit de pauvre »<sup>1</sup>

L'écriture Dibienne est connue par son originalité et surtout par la présence de l'emprunte de la culture algérienne dans la langue française qui se manifeste dans la langue dialectale tantôt laissée dans sa langue d'origine et tantôt traduite littéralement, ce qui a justifié la présence de l'intertexte qui règne dans les écrits de Dib.

Sa conscience individuelle qui poursuit inlassablement le mouvement de plus en plus vaste d'une conscience d'abord mobilisée par un élan d'affirmation identitaire, Dib est d'emblée sensible au danger des identités closes. Contrairement à d'autres écrivains algériens ayant adopté la langue française à la même époque, Mohammed Dib vit sa double appartenance culturelle sans culpabilité ni déchirement et s'avise le départ que la construction identitaire est nécessairement prise dans une visée universelle<sup>2</sup>.

« A la limite, il s'avère que la citation de mots arabes (qui renvoient à des éléments de civilisation autre que celle de la langue adoptée dans le texte et qui confirment l'existence d'une réalité socioculturelle irréductible à cette langue d'emprunt) inscrit en texte autant que l'anomalie de l'usage linguistique Français que l'allusion à une réalité que l'Italique désignerait comme "exotique". Du point de vue de l'auteur est postulé un lecteur

---

1 - Mohammed Dib, L'habit du pauvre, <http://remue.net/bulletin/TB030503.html>, consulté le 05/06/2015.

2- cf., Naget Khadda, *Mohammed Dib : cette intempestive voix recluse*, Édisud, Aix-en-Provence, 2003, p 56

étranger à la réalité sociale décrite, du point de vue du texte est signalé un scripteur étranger à la langue utilisé [...]. Une telle pratique introduit des rapports d'une autre nature entre ce qu'il est convenu d'appeler un auteur (et/ou un lecteur) et un texte en tombant sous le coup d'une double généalogie et d'un double destinataire, à l'intersection de toute évidence difficilement identifiable »<sup>1</sup>.

---

1- J. Arnaud, Hommage à Mohammed Dib, in Kalim, OPU, Alger, 1985, p.112

# Chapitre II

## Les manifestations de l'intertextualité dans les écrits de Mohammed Dib

- **Première partie :**

1. Définition et origine de l'intertextualité
2. L'intertextualité vue par les théoriciens
3. La classification des pratiques intertextuelles
4. Les types d'intertextes
5. Les niveaux de lectures et le repérage de l'intertexte
6. La différence entre l'intertextualité et l'intratextualité

- **Deuxième partie :**

1. L'intertexte comme référence au patrimoine algérien
2. Les types de l'intertexte utilisés
3. Le vouloir-dire de l'intertexte

**Première Partie :****1. Définition et origine de l'intertextualité :**

L'intertextualité est un nouveau terme apparu dans la théorie de la littérature en 1967, grâce à Julia Kristeva qui a indiqué que l'intertextualité est la présence d'un texte ou de plusieurs textes dans un autre texte. « Ce terme se compose de deux fragments; le préfixe latin « inter », établit l'idée d'une relation qui se fait entre des textes, le mot « texte » de son côté pose un certain nombre de problèmes, sa définition variant dans le sens commun ou les sciences du langage. »<sup>1</sup>

La notion d'intertextualité émerge dans le discours critique et s'impose rapidement, au point de devenir le passage obligé de toute analyse littéraire. Si elle apparaît comme essentiellement moderne elle recouvre pourtant des pratiques d'écriture aussi anciennes que fondamentale.<sup>2</sup>

« Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit, il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et d'une traduction »<sup>3</sup>.

La première apparition de ce terme s'est faite dans un article publié par J. Kristeva, elle l'a orthographié avec un trait d'union « **Inter-textualité** »,

---

<sup>1</sup>- Anne Claire Gignoux, initiation à l'intertextualité, Paris, Ellipse, 2005, p.7

<sup>2</sup>- Cf., Ibid., p. 5

<sup>3</sup>- Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, p. 7

cet article a été consacré à Bakhtine, l'article a été nommé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman »<sup>1</sup>.

La définition de Kristeva insiste sur le préfixe «inter » et s'inscrit dans la lignée de Bakhtine. Cependant, elle va s'en écarter sur plusieurs points, remettant notamment en cause le rôle du sujet locuteur, et convoquant les textes poétiques dans l'intertextualité<sup>2</sup>.

Si le concept de l'intertextualité apparaît comme essentiellement moderne, il recouvre pourtant des pratiques d'écriture aussi anciennes. Enfin, le phénomène de l'intertextualité peut être interprété comme une forme de saturation de la littérature.

*Le dictionnaire du littéraire* définit l'intertextualité en regroupant ses concepts clé ainsi :

« Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuel à l'intérieur de l'ensemble de discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres »<sup>3</sup>.

## **2. L'intertextualité vue par les théoriciens :**

Avant 1967, le concept d'intertextualité a connu plusieurs appellations et il est passé par plusieurs classifications, on citera ici les plus importantes ;

---

1- Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman », critique, N° 239, 1967, p.p. 438,465

2- Cf., Anne Claire Gignoux, op.cit, p. 15

3- Paul Aron et Al., Le dictionnaire du littéraire, paris, Quadrige, 2004, p. 318

Commençant par *Bakhtine* le théoricien Russe, connu en France grâce à *Julia Kristeva* et *Tzvetan Todorov* qui ont interprété ses travaux, *Mikhaïl Bakhtine* a employé le terme “*Dialogisme*” et le définit comme étant « l’interrelation dans laquelle se trouvent, d’une part le discours d’autrui ainsi inséré et, d’autre part, le reste du discours-personnel- [à son] analogie [...] dans les rapports qui existent entre les répliques du dialogue. L’intonation qui démarque le discours d’autrui (signalé par les guillemets du discours écrit) est un phénomène de type particulier- c’est un peu comme la transposition, à l’intérieur d’un énoncé, de l’alternance des sujets parlants »<sup>1</sup>.

Pour *Bakhtine*, le dialogisme est un concept qui insiste sur la pluralité des voix, la voix d’autrui « le déjà-dit » et son analogue la voix personnel, *Bakhtine* a utilisé toute une série de termes qui mettent en valeur l’idée du dialogue des textes : « le roman [...] est un phénomène pluristylistique, plurilinguistique, plurivocal »<sup>2</sup>. Cette approche de *Bakhtine* a été critiquée par le lecteur comme imprécise heureusement que ça n’a pas duré pour longtemps et c’est *Julia Kristeva* qui est venue remplacer le terme “*dialogisme*” par celui de “*l’intertextualité*” et l’introduit dans le champ de la critique littéraire française. Elle le définit comme suit ;

« *L’intertextualité est l’interaction textuelle qui se produit à l’intérieur d’un seul texte* »<sup>3</sup>. Et ajoute dans une autre définition que, « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte* »<sup>4</sup>.

---

1- Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique de la création verbale**, Paris, Gallimard, 1984, p.324

2- Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978, p.87

3- Julia Kristeva, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Point., 1969, p.841

4- Ibid., p.146

Par ces définitions, *Kristeva* affirme que nul texte n'est né du noir Et que chaque texte écrit rentre en relation avec d'autres textes qui à leurs tours se réfère à lui en absence.

Avant d'être le plus utilisé, ce terme a été critiqué par les théoriciens et n'a pas été accepté.

*Michel Schneider*, définit l'intertextualité en utilisant le terme plagiat et déclare que ; « *Le plagiat sert de révélateur au paradoxe vivant de la pensée analytique. Ambigüité d'une vérité venue de l'autre et qui recoupe le destin d'un sujet, ambigüité d'un transfert dans lequel symptôme et sens sont « mis au compte de l'autre », mais expriment le noyau singulier d'une pathologie, ambigüité enfin d'un langage qui n'appartient à personne et d'une parole où s'actualise le propre d'un être* »<sup>1</sup>, *Michel Schneider*, préfère plutôt le terme "plagiat" qui est un terme péjoratif, parce qu'il considère l'utilisation de l'intertexte comme un vol des bien des autres et trouve que c'est un acte immoral.

Au XIXe siècle, la "critique des sources" est venue remplacer la notion d'imitation, et conçoit dans une orientation génétique la création littéraire comme,

« [...] un texte- dans son intégralité ou dans un ou plusieurs de ses fragments- dont nous pouvons démontrer qu'il a été utilisé directement et délibérément par l'auteur au moment de la composition de son œuvre »<sup>2</sup>

Ce courant a pour but d'éclaircir l'opacité de l'intertexte et faciliter la compréhension des textes compliqués, donc il propose de mentionner les références des sources.

1- Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p.134

2-Claude Bourqui, *Les sources de Molière*, Paris, Sedes, 1999, p.16

**Roland Barthes** a défini le concept d'intertextualité comme suit,

« *L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences », d'une œuvres, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irreprésentables et cependant déjà lues : ce sont des citations sans guillemets* »<sup>1</sup>.

L'intertextualité pour Barthes crée une relation entre les textes dont il est impossible à repérer la source de cet intertexte.

**Michel Riffaterre** estime que « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini »<sup>2</sup>.

C'est le lecteur qui s'aperçoit de l'existence de l'intertexte grâce à ses lectures précédentes, Riffaterre insiste sur le fait que la compréhension du texte étranger se base sur sa relation avec ceux qui l'ont précédé.

**Laurent Jenny** déclare que l'intertextualité se passe que lorsqu'on est en mesure de la « repérer » ;

« *A cette fin, nous proposons de parler d'intertextualité est seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérer telle*

---

1- Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1973, p.73

2- Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, N° 41, 1981, p.4

*quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique ».*<sup>1</sup>

Dans cette définition **Laurent Jenny** nous fait comprendre l'intertexte n'existe que lorsqu'il est repérable et la plus part du temps le lecteur trouve des signes qui indiquent sa présence, comme l'allusion, emprunt ...etc.

Nous remarquons que chaque théoricien a sa propre définition, son propre point de vue et sa critique personnelle, pour définir un seul concept qui est "l'intertextualité", **Bakhtine** avec le concept du *dialogisme* " puisque l'intertextualité n'existait pas encore et le définit comme le « déjà-dit », puis **Kristeva** qui a donné naissance à ce terme « L'intertextualité » en disant que c'est l'interaction entre les textes, **Michel Schneider** qui le juge comme un acte immoral et qui le considère comme un vol aux propriétés des autres, l'approche de **critique des sources** qui exige de mentionner les références ou la source de l'"intertexte", **Roland Barthes** pour montrer que la relation entre le texte étranger et les autres textes est indéfini, **Laurent Jenny** qui considère que l'allusion et l'emprunt comme mesures de repères et que l'intertexte peut être faible comme peut être repérable. Cependant, le fait que le texte soit relié à d'autres textes fait l'unanimité.

### 3. La classification des pratiques intertextuelles :

Nous allons essayer de définir les types de l'intertextualité, commençant par les types de relations transtextuelles de "Gérard Genette" :

#### ➤ L'intertextualité :

Gérard Genette définit l'intertextualité comme suit ;

<sup>1</sup>- Laurent Jenny, « la stratégie de la forme », poétique, n°27, 1976, p.262

« Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »<sup>1</sup>

➤ **La paratextualité :**

C'est la relation d'un texte avec son paratexte, « [...] a relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte »<sup>2</sup>.

➤ **La métatextualité :**

C'est la relation de commentaire qui unit le texte avec un autre, « c'est par excellence, la relation critique »<sup>3</sup>, la métatextualité est souvent la critique d'une œuvre ou d'une citation.

➤ **L'architextualité :**

Ce type d'intertexte est décrit par "Gérard Genette" comme le plus abstrait et le plus implicite, « l'architextualité, est une relation toute a fait muette entre le livre et son code générique principalement »<sup>4</sup>.

➤ **L'hypertextualité :**

Ce type de transtextualité souligne la continuité entre deux œuvres ;  
« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire »<sup>1</sup>.

1- Gérard Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p.8

2- Ibid., p.10

3- Ibid., p. 11

4- Anne claire Gignoux, op.cit, p.48

#### 4. Les types d'intertextes :

La typologie de l'intertextualité selon *Gérard Genette*<sup>2</sup> se divise en deux parties :

##### a- La coprésence :

##### • La citation :

Ce type d'intertextualité est repérable, puisque l'auteur le met soit entre guillemet ou en caractère Italique qui le distingue du texte, donc la citation est souvent négligé au sein de l'intertextualité et il y en a même des théoriciens comme *Antoine Compagnon* qui le décrit par le degré zéro de l'intertexte<sup>3</sup>.

Et *Valery Larbaud* l'écrit ainsi ;

« Une citation bien choisie enrichit et éclaire le paragraphe ou elle paraît comme un rayon de soleil enrichie un paysage [...]. Le fait même que ce vers, cette phrase entre guillemet vient d'ailleurs élargie l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie. »<sup>4</sup>

##### • La référence :

La référence comme la citation est une forme explicite, mais cette dernière n'expose pas le texte avec lequel il est rentré en lien, il établie en relation par absence (in absentia). L'hétérogénéité ne paraît plus elle est presque absente

---

1 - Gérard Genette, op.cit., p.13

2- Gérard Genette, « typologie de l'intertextualité », "Introduction à l'intertextualité", in Nathalie Piégay-Gros, Paris, Dunod, 1996, p. 45

<sup>3</sup> - Cf., Nathalie Piégay-Gros, op.cit., p. 46

<sup>4</sup>- Ibid., p.47

---

«La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique ».<sup>1</sup>

- **Le plagiat :**

Contrairement aux éléments précédents le plagiat est marqué comme implicite à l'intertextualité.

Plagier c'est prendre un passage d'un autre auteur sans noter les références ou aucune indication qui prouve que ce passage n'est pas le notre.

«Le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle».<sup>2</sup>

- **L'allusion :**

Elle est toujours comparée à la citation, mais c'est une forme implicite de l'intertextualité, elle exige la connaissance du texte auquel l'auteur fait allusion pour la comprendre puis la décoder et enfin l'interpréter, il y a plusieurs types d'allusion et les plus connus sont; l'allusion à l'histoire, à la mythologie et aux mœurs qui se présente souvent sous forme de voie orale.

L'Allusion pour Charles Nodier ;

« Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelque fois le sceau du génie »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>- Tiphaine Samoyault, L'intertextualité, Mémoire de la littérature, Nathan, 2001, p.35

<sup>2</sup>- Ibid., p. 36

<sup>3</sup>- Nathalie piégay-Gros, op.cit., p.52

**b- La dérivation:**

Selon Gérard Genette la parodie et le pastiche sont deux types de la dérivation qui ont la même pratique, mais qui ont des procédés opposés, la première en transformant le style et le deuxième en l'imitant.

**• La parodie :**

La parodie consiste à la transformation antérieure du texte tout en conservant le style.

« La parodie la plus efficace est même celle qui suit au plus près le texte qu'elle déforme ».<sup>1</sup>

**• Le pastiche :**

Le pastiche, est le fait d'imiter le style d'un auteur, et ce type fut connu en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est nommé aussi "écriture imitative"<sup>2</sup>. Pour Annick Bouillage le pastiche se divise en deux types « le pastiche de style » et « le pastiche de genre »<sup>3</sup>.

Nous pouvons citer également d'autres types d'intertextes dans ce qui suit :

**• La réécriture :**

Le concept « réécriture » ou « écriture », ces deux termes ont le même sens et sont tout les deux utilisés.

---

<sup>1</sup> - op.cit, p57

<sup>2</sup>-Annick Bouillage, l'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage, Nathan, 1996, p.21

<sup>3</sup>-Ibid., p.48

La définition du terme Réécriture trouvée dans le dictionnaire est suivante : « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose »<sup>1</sup>.

- **La traduction :**

Nous avons aussi tenu à inclure la traduction en tant qu'aspect intertextuel, puisque certains passages de Mohammed Dib nous renvoient à certains textes du patrimoine algérien, qu'il a lui-même traduit vers le français.

## **5. Les niveaux de lecture et le repérage de l'intertexte :**

Tout texte est un intertexte puisque d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, il en a ceux qui peuvent être aisément repérable, il y en a ceux qui sont implicites, ou sous forme d'allusion, et c'est le rôle du lecteur d'identifier l'intertexte.

On trouve deux catégories de lecteur ; la première c'est celle du lecteur "savant" celui là est compétant, il est apte à détecter et repérer l'intertexte sans difficulté, grâce à ses expériences de lecture et sa mémoire qui sont les seuls critères qui permettent d'affirmer la présence du texte étranger, la seconde catégorie c'est celle du lecteur "ordinaire" qui ne s'aperçoit même pas de la présence d'une intertextualité.<sup>2</sup>

On arrive à mentionner le terme intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à

---

1- Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue française, Paris, Gallimard, 1990

<sup>2</sup> - Lawrence Venuti, « traduction, intertextualité, interprétation », Palimpsestes, La Sorbonne nouvelle, 2006, N°18, P.12

---

lui, si ces éléments ne sont pas perçus, l'intertextualité devient lettre morte, bien que sa perception ait été considérée comme obligatoire.

« On trouve que l'intertextualité s'inscrit à divers niveaux de lecture, de façon frontale ou oblique, manifeste ou latente, explicite ou implicite, dans le texte ou le paratexte, comme citation, inclusion, disruptive ou non, illusion cryptée ou pas, plurilingue ou pas, ou largement comme structuration générique »<sup>1</sup>.

L'origine de l'intertexte est rarement repérable puisque les citations sont inconsciemment ou automatiquement données sans guillemets et sans références et quelques fois modifiées.

Le concept de l'intertexte est lié à la production et la réception, donc soit il enrichi la banque de données, soit il l'appauvrit, c'est pour cela qu'on trouve des théoriciens qui n'ont pas accepté ce concept, et ils ont utilisé des termes péjoratifs pour montrer que c'est du plagiat.

On doit d'abord se demander si quelqu'un va lire le même texte que nous, est-ce qu'on aura la même opinion ? Est-ce qu'il va sentir la présence de l'intertexte ? Est-ce que tous les lecteurs vont comprendre l'intertexte de la même façon ou bien il y aura à chacun son interprétation ?

Le lecteur doit avoir un bagage cognitif et une culture générale très vaste pour pouvoir repérer la présence de l'intertexte, et pour pouvoir l'interpréter, donc un lecteur ordinaire ne réussira jamais ni a détecté l'intertexte dans le texte source, ni dans le texte traduit.

Seul un lecteur savant, chercheur et connaisseur dans les langues étrangères sentira la présence de l'intertexte dans la traduction.

---

<sup>1</sup>- Hélène Henri, « Traduire l'intertextualité », Palimpsestes, la Sorbonne nouvelle, Christinne Raguét, 2007, N° 18, p. 73

**6. La différence entre l'intertextualité et l'intratextualité :**

L'**intratextualité** est un type d'**intertextualité** négligé par les poétiques de la réception, elle est appelée « *l'intertextualité interne* » ou « l'autobiographie ».

Le préfixe "**intra**" veut dire une **intertextualité** qui se trouve à l'intérieur d'un autre texte mais du même auteur.

L'écrivain utilise l'**intratextualité** pour construire un pont entre ses écrits afin de leur donner l'aspect de la cohérence. La détection de l'**intertexte** est due aux lectures précédentes des autres livres du même auteur donc le lecteur doit passer par des autres œuvres pour pouvoir la découvrir dès qu'il détecte le moindre indice.

L'**intratextualité** partage la même définition que celle de l'**intertextualité** sauf que l'**intertextualité** se passe entre un texte avec d'autres textes étrangers, par contre l'**intratextualité** se passe entre des textes qui ont des liens communs signés de la même main. La répétition des noms, des personnages, du thème et du motif sont les principales traces de l'**intratextualité**.

*« En effet, si certains signes textuels risquent peu de mener à une lecture **intertextuelle**, ces mêmes signes peuvent être les plus susceptibles de conduire à une lecture **intratextuelle** ».*<sup>1</sup>

L'**intratextualité**, c'est quand l'écrivain réutilise un passage qu'il a été écrit par lui-même mais dans un autre roman, on la trouve généralement sous forme d'autobiographie comme c'est le cas dans *Simorgh* et *Laezza* de Mohammed Dib, puisque *Simorgh* est une œuvre autobiographique, Dib y

---

<sup>1</sup>- Kareen Martel, « les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », érudit, Montréal, université de Montréal et al., consulté le 14/03/2015 à 07 :51, disponible à l'adresse: <http://id.erudit.org/iderudit/012270ar> .

relate tout ce qu'il a vécu c'est pour cela qu'on remarque une hyper-intertextualité entre les deux romans.

Dans cette partie nous avons découvert les différentes définitions des théoriciens russes et français qui se différaient d'un théoricien à un autre, mais ils étaient tous d'accord sur le fait que l'intertextualité est la liaison entre un texte avec d'autres textes. Nous avons aussi évoqué les différents types d'intertextualité selon le théoricien « Gérard Genette », ainsi le repérage de l'intertexte qui évolue d'un lecteur à un autre et à quel point le repérage soit explicite pour un lecteur savant et enfin le dernier élément de cette partie qui était la différence entre les deux éléments "l'intertextualité" et "l'intratextualité" tout en définissant "l'intratextualité" en tant qu'une intertextualité qui se passe entre des textes signés de la même main.

**Deuxième partie :****L'intertexte dans les écrits de Mohammed Dib****1. Les composantes à charge culturelle dans les écrits de Mohammed Dib :**

La première chose que l'on remarque dans les œuvres de Mohammed Dib c'est son amour pour son pays, pour sa culture et bien sûr pour son patrimoine et cela se manifeste dans les éléments suivants :

**a. La langue dialectale :**

Ce qu'on aperçoit dans les œuvres de Mohammed Dib, c'est qu'il a un style différent des écrivains francophones, pourtant ils utilisent la même langue, sa source d'inspiration était sa culture, ses origines, son pays et sa ville natale. On va citer quelques mots et expression du dialecte arabe utilisé par Dib dans ses écrits ;

Le mot "*Dhor*" pour indiquer l'heure de la prière, l'"*aïd sghir*" et l'"*aïd-kbir*" qui sont des fêtes religieuses des musulmans, "*Dhikr*" ; un chant religieux, "*el-haik*" qui est une étoffe blanche qui recouvre le corps porté par les femmes à Tlemcen. "*Dechra*" qui veut dire agglomération, "*Gasba*" qui est une grosse flûte de roseau, "*Djeha*" un personnage fictif, "*couscous*" un plat typiquement maghrebin, "*Sirath*" un trajet-épreuve que doivent suivre les humains après la résurrection et le jeu d'enfant "*Seb-sebbout*" (سب-سبوت) qui s'apparente au saute-mouton.

"Je pleure sur moi et sur ma vie", "qu'une meule te broie", il a encore le lait de sa mère entre ses dents", "griffe toi la figure", c'est vrai que ces

---

expressions sont écrites en langue française, mais elles sont considérées comme texte étranger puisqu'elles sont traduites littéralement par l'auteur, en réalité elles appartiennent au dialecte algérien.

### **b. Les toponymes :**

Mohammed Dib a cité les noms de Lieu de La ville de Tlemcen et ses alentours, qui apparaissent surtout dans la trilogie quand il raconte les aventures des enfants de la ville de Tlemcen et quand il parle du séjour de Zhor et Omar à Bni Boublen ;

Les noms de lieu du centre ville de Tlemcen (Intra-muros) que l'auteur a cité dans ses écrits sont : Rhiba, Derb messoufa, Grand bassin, El-Mechouar, Bab Zir.

Les noms de lieu des alentours de la ville de Tlemcen (extra-muros) sont : Ymama, El-kiffane, Bréa, Mansourah, Beni boublen(le haut, inférieur), Attar, Lalla setti, Sebdu, Ain el-Hout.

### **c. Les interjections:**

Les gens de la ville de l'auteur utilisent les interjections pour exprimer soit le mécontentement, soit la surprise ou la joie.

Pour exprimer la joie ils disaient ; Homph !, eh !eh !, Hou ! Hou! (cris de joie sauvage), yah !

Pour exprimer la douleur; aie !

Pour exprimer le mécontentement; bouh!

Pour exprimer la fatigue ; ouf !

Pour exprimer la lamentation ; ahay !, ha hay!,

Signe de Mépris; Hou! Hou !

Quand ils sont énervés ; Tfou!, Quilla!, Gorha.

#### d. Les Dictons et devinettes :

- **Les dictons :**

Pendant la lecture, ce qui a attiré notre attention c'est les dictons de la société algérienne qui sont bien riches traduits et par Mohammed Dib en langue française, nous citons à titre d'exemple :

Le texte de Mohammed Dib	La version dialectale
-“La mort pour nous est une couverture d’or“.	الموت لينا غطا من ذهب
-“comme une morte entre les mains de sa laveuse“.	كمّا الميت فيد غسالو.

Dés que nous avons lu ces dictons, qui étaient traduits de l'arabe dialectal vers la langue française par l'auteur lui-même, ils nous ont renvoyé à la version originale inscrite dans la mémoire collective. Nous avons donc eu beaucoup de facilité à retrouver l'équivalent culturel original puisque ces dictons font partie du patrimoine tlemcenien.

- **Les devinettes :**

C'est pendant le séjour de Omar et Zhor chez Mama et son mari, que Omar et cela après avoir apporté le maïs, rejoignit Zhor et Mama pour jouer aux devinettes,

Quand Mama lui demande :

*“Jaune et fané, entouré de langes : devine moi ce que c'est, ou va-t'en de mes côtés“.* Le maïs était la réponse d'Omar.<sup>1</sup>

1- Mohammed Dib, L'incendie, Paris, Seuil, 1954, p.20

La deuxième devinette était la suivante;

*“Une maison de fer j’ai, par des nègres hantée : devine-moi ce que c’est, ou tu auras cent coups de mon fouet“.*<sup>1</sup>

Mais cette fois-ci l’enfant n’a pas su répondre et c’était Zhor qui avait la réponse juste qui était « Le pastèque ».

## **2. Les types d’intertextes utilisés :**

L’écrivain est resté fidèle à sa propre culture et c’est-ce qu’on découvre en lisant ses écrits, nous avons abordé le côté théorique de l’intertextualité, nous allons à présent appliquer cette étude dans les écrits de Dib.

Certains passages nous font ressentir la présence de la culture de sa ville natale qui est considérée comme une forme étrangère à la langue qu’il utilise, ce qui implique la présence de l’intertexte et malheureusement cet intertexte est souvent négligé par méconnaissance et ignorance du lecteur.

L’intertextualité, c’est quand le lecteur reçoit après sa lecture une sensation d’être sur un territoire familier ou étranger. Par exemple un lecteur ordinaire qui lit un des romans de Dib ; aura du mal à repérer l’intertexte ou le vouloir-dire de l’auteur, vu sa méconnaissance de la culture évoquée dans le texte, par contre celui qui connaît la culture algérienne ou plus précisément la culture Tlemceniène relie directement le texte étranger à la culture de la ville natale de l’auteur.

Nous avons trouvé chez Dib presque tous les types de l’intertexte, nous allons donc en prendre quelques exemples pour illustrer notre travail.

---

1- op.cit., p.20.

**a. L'allusion :**

L'auteur a utilisé les allusions dans ses écrits, pour illustrer ce type d'intertexte on a choisi un poème du recueil "l'aube Ismael" dans le chapitre III intitulé la danseuse bleue ;

*"Une hirondelle m'a frôlé*

*Et j'ai cru à une pensée*

*Venue me visiter"*<sup>1</sup>

Dans ce recueil l'auteur évoque l'histoire d'Hagar qui perd son enfant Ismael dans la révolution et l'hirondelle ici représente le Messager du paradis qui lui rapporte les nouvelles de son fils Ismael perdu dans l'Intifada, le "je" revient à Hagar.

**b. L'emprunt :**

L'auteur a emprunté plusieurs mots du dialecte Tlemcenien, nous pouvons citer par exemple la "*meida*" une table basse ronde, "*Aarch*" qui est un territoire appartenant à une tribu et le jeu de "*Seb-sebbout*" qui s'apparente au saute mouton, "*Habous*" qui sont les biens d'une main-morte.

Il a aussi cité des mots espagnols utilisés dans le dialecte Tlemcenien comme "*Viejo*" qui veut dire un vieux et le mot "*cuadra*" qui signifie l'écurie mais utilisé dans le dialecte pour indiquer tout ce qui est en désordre.

Il a emprunté aussi des mots en anglais ; "*party*" qui est l'équivalent de gala ou fête en français.

Ces exemples mettent en évidence le caractère hybride de la langue que Mohammed Dib utilise dans ses écrits.

---

1- Mohammed Dib, L'aube Ismael, Barzakh, Alger, 2001, p.33

**c. La traduction :**

Le dialecte arabe traduit en français par Mohammed Dib est toujours omniprésent dans ces écrits comme une preuve de son algérianité et ses exemples le démontre,

Le texte de Mohammed Dib	La version dialectale
Il a encore le lait de sa mère entre ses dents	راه عاد حليب ماه بين سنانو
Griffe-toi la figure	ندب حناك
que la bouche te tombe	يطيح فمك

Mohammed Dib a traduit ces expressions tirées de l'oralité Tlemcénienne littéralement, ce qui a rendu son repérage plus facile.

**3. Le vouloir dire de l'intertexte:**

Mohammed Dib commente sur sa rédaction française lors d'une interview par : « vous n'avez pas gardé les chameaux avec nous et nous nous n'avons pas gardé les cochons avec vous »<sup>1</sup>, cela veut dire que son choix pour la langue française ne veut pas dire qu'il doit changer aussi de culture.

Les œuvres de Dib sont critiquées pour leurs hybridités, ce qui nous a poussés à chercher la raison pour laquelle Dib a utilisé ces intertextes.

En se basant sur les deux œuvres qu'on a choisis comme corpus "l'incendie" et "l'Aube Ismael" pour résoudre cette question, les deux œuvres ont pour sujet la guerre et la révolution, la première évoque la guerre de révolution de l'Algérie et la prise de conscience des paysans et la deuxième

---

1- Allal Bekkai, Tlemcen : Mohammed Dib ; au-delà du prix, Le Quotidien D'Oran, consulté le 15/05/2015, dans l'adresse : [www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5153192](http://www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5153192)

---

raconte l'histoire de la Palestine colonisée par les sionistes, l'auteur expose la souffrance des mamans qui perdent leurs enfants dans l'intifada à travers le personnage d'Hagar et son fils Ismael.

Ce qui crée l'exotisme dans les écrits de Mohammed Dib c'est l'infusion du réalisme avec l'apocryphe puisque l'auteur évoque le quotidien d'un peuple qui reflète l'effet réel avec les poèmes des chansonnettes et de la charade qui représente l'effet Apocryphes.

Mohammed Dib a utilisé ces poèmes pour deux buts ; le premier pour protéger le patrimoine de l'oubli, ces chansonnettes qui datent des siècles, il les a ancré en les inscrivant dans ces œuvres, et aussi pour les exposer au monde extérieur, pour sauvegarder ces richesses. C'était comme un sens caché pour dire au monde que ce pays colonisé et soit disant Barbare a sa propre culture et ses traditions qui sont intangibles.

Et le deuxième but, c'est l'authenticité, ces chansonnettes témoignent de la vie quotidienne de ce peuple, de leur souffrance et de leurs moments de joie.

Nous pouvons conclure de l'ensemble de ces éléments que Mohammed Dib a été influencé par son patrimoine et sa culture qui étaient sa source d'inspiration et les exemples de l'intertexte que nous avons déjà cités jouent un très grand rôle dans les écrits de Dib. La raison qui a poussé Mohammed Dib à inscrire son patrimoine dans ses écrits, c'était pour l'ancrer et le préserver de l'oubli et aussi pour l'exposer au public afin de lui montrer que ce peuple a sa propre identité et sa propre culture et pour montrer aussi à quel point ce peuple est attaché à son patrimoine.

# Chapitre III

## Les intertextes de Mohammed Dib à l'épreuve de la traduction

1. Aperçu sur la traductologie
2. La traduction de l'intertexte
3. les traducteurs De Mohammed Dib
4. Analyse des traductions
5. Etude comparative

**1. Aperçu sur la traductologie :**

Depuis l'antiquité, la traduction n'a pas cessé d'apporter ses fruits sans avoir besoin d'être enseigné. Les sciences, cultures et littératures importées ou exportées vers d'autres langues telles que l'arabe, grec et le latin ; ont été témoins d'une discipline dominée par des multilingues qui perfectionnèrent leurs bilinguisme sans avoir besoin d'enseignement s'appuyant sur les talents des traducteurs.

La définition dictionnaire de la traduction la résume en une transmission d'un message d'une langue vers une autre langue.

La traduction est considérée comme une activité de communication par excellence. Un connaisseur en langue peut accomplir cette tâche mais seul un traductologue ou un théoricien peut surmonter les difficultés trouvées lors de la traduction.

La traductologie ; « son champ d'étude a été rigoureusement défini, pour la première fois, par James Holmes (1972) dans un article intitulé « the Name and Nature of Translation Studies ». <sup>1</sup> Les théories de la traduction ont été initiées par des spécialistes dans la matière et chaque théoricien a apporté de nouveaux concepts et de nouvelles théories. Tous les théoriciens ont pour but de traduire le texte et de le rendre compréhensible dans l'autre langue, mais chaque nouvelle théorie a apporté des modifications à celle qui l'a précédé en donnant des arguments convaincants.

Lorsqu'il n'y avait ni approche ni théorie, il suffisait de connaître la langue de l'autre pour lui transmettre le message mais cette pratique a généré une prise de conscience qui a ouvert la porte à la réflexion traductologique d'où les principales théories que nous allons citer :

---

<sup>1</sup>- Mathiew Guidère, Initiation à la traductologie, édition de Boeck, 2<sup>ème</sup> édit, Belgique, 2010, p. 9

### 1.1. Les théories linguistiques :

Cette théorie a été initiée par des linguistes qui « lui ont appliqué les diverses approches théoriques qui se sont succédées au cours du siècle : structuralisme, générativisme, fonctionnalisme, linguistique formelle, énonciative, textuelle, cognitive, sociolinguistique, psycholinguistique »<sup>1</sup>. Chaque théorie a apporté de nouveaux concepts et il y a des concepts qui sont plus convaincants que d'autre.

Cette théorie s'est basée sur le côté linguistique du texte et sa structure, elle a pour objet la langue et le langage, c'est pour cela qu'elle insiste sur la traduction des mots puisqu'elle considère le texte comme une entité autonome et que le sens du texte n'est pas codé, donc le traducteur procède par correspondances, cette théorie se base sur l'autonomie du sens, le texte ne contient qu'un sens seul et unique.

Les deux théoriciens linguistes *Vinay et Darbelnet* étaient les premiers à avoir fondé une nouvelle méthode de traduction suivant une étude comparée illustrée dans le livre "la stylistique comparée du français et de l'anglais". Leur objectif était clair : « une théorie de la traduction reposant à la fois sur la structure linguistique et sur la psychologie des sujets parlants »<sup>2</sup>.

Cette approche se basait sur sept procédés dont trois directs (l'emprunt, le calque, la traduction littérale) et quatre obliques (La transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation)<sup>3</sup>.

---

1- Mathieu Guidère, op.cit., p. 41.

2- Vinay et Darbelnet, La stylistique comparée du français et de l'anglais, Paris, Didier, 1958, p.26

<sup>3</sup>-Ibid., p.43

Ces procédés avaient connu leur moment de gloire cependant ils ont vite fait l'objet de plusieurs critiques et ont fini par être moins idéalisés puisqu'ils orientaient vers le transcodage et s'étaient un peu éloignés des fondements profonds du processus de la traduction.<sup>1</sup>

Dans ses débuts, l'approche linguistique jouait un rôle très important dans la traduction mais elle présentait également des lacunes et des obstacles qui ouvrirent la porte aux critiques, ce qui a causé la première rupture épistémologique.

## 1.2. Les théories interprétatives :

### A- La théorie du sens :

La première théorie interprétative a été initiée par Marianne Lederer et Danica Seleskovitch deux interprètes de conférences qui se sont appuyées sur leur expérience pour fonder cette approche. Cette théorie a connu plusieurs appellations dont les plus connues ; l'école de Paris "ESIT" et la théorie du sens.

Cette théorie a insisté sur le sens du texte, sur le « vouloir-dire » de l'auteur et la construction du sens. Pour la réussite de l'opération traductionnelle, il faut que le traducteur accomplisse trois phases très importantes qui sont ; la "*compréhension*" du sens, puis la "*déverbalisation*", pour arriver à la construction d'un nouveau texte ayant une nouvelle structure linguistique complètement différente mais qui véhicule le même sens.

Le texte étant considéré comme une entité ouverte, qui accepte donc plusieurs interprétations et plusieurs traductions, puis la "*réexpression*".

---

1 - cf, Mathieu Guidère , op.cit., p.45

---

Cette théorie a connu un succès mais elle convenait plus pour la traduction Orale que pour la traduction écrite<sup>1</sup>.

C'est pour cela que la théorie du Skopos, initié par Katharina Reiss et Hans Vermeer, est venue améliorer cette théorie et apporter quelques changements.

### **B- La théorie du Skopos :**

« Le mot "*Skopos*", est un mot grec qui signifie la visée, le but ou la finalité. »<sup>2</sup> Cette théorie s'est développée en une théorie fonctionnelle et adaptative propre à la traduction écrite. Elle s'intéresse aux textes pragmatiques et à leurs fonctions dans la culture cible ayant toujours pour but de transmettre le vouloir-dire de l'auteur dans l'autre langue.<sup>3</sup>

Cette théorie a accordé un intérêt particulier à l'intertextualité puisque Vermeer a souligné que le traducteur doit respecter l'intratextualité, l'intertextualité, la cohérence et la fidélité au texte source, mais Reiss a trouvé que ces règles ne sont pas précises en l'intégrant à sa théorie de la typologie textuelle (informatifs, expressifs, opérationnels). Lors de la traduction de l'intertexte, le traducteur doit se rendre compte qu'il a affaire à un autre public et à une autre culture complètement différente de celle de la langue cible, en arrivant à ce point le Skopos est soit identique, soit différent ; Identique en gardant le même contexte, ce que les deux théoriciens appellent « permanence fonctionnelle », ou en le remplaçant par un autre de la culture cible ce qu'ils appellent « variance fonctionnelle », ayant pour but la

---

1- cf. Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 4<sup>ème</sup> édit. 2001, p.p. 22, 23

2- Mathieu Guidère, *op.cit*, p.72

3- cf., *idem*

---

cohérence intertextuelle<sup>1</sup>, mais ce concept a été critiqué parce qu'il rompt le lien entre le texte cible et le texte source.

« Le traducteur professionnel est investi d'un rôle d'intermédiaire dans la chaîne de communication et la finalité de la traduction est de faire comprendre au lecteur, de le faire réagir et de le faire agir en conséquence »<sup>2</sup>.

### **1.3. Les théories cognitives :**

Une deuxième rupture épistémologique est marquée par les théories inférentielles à cause de la notion de déverbalisation qui, crée selon ces théories un déséquilibre au niveau du sens, et éloigne le texte de la langue cible de sa traduction. Cette théorie est fortement influencée par les sciences cognitives,

#### **A- Les théories inférentielles :**

L'approche inférentielle explique les effets du sens par des principes pragmatiques « pour exécuter une traduction considérée comme un acte de communication interlinguistique et interculturelle »<sup>3</sup>. Cette théorie consiste à unifier l'inférence avec l'information mais ça fusionne quand il est question de sens. Le traducteur doit choisir de procéder soit par correspondance ou par équivalence en utilisant le mécanisme mental le principe de l'inférence si... alors, « Les inférences sont en quelque sorte des informations activées bien qu'elles ne soient pas mentionnées explicitement. Une fusion des inférences

---

1 - cf., Mathieu Guidère, op.cit, p. 72

2- Christine Durieux, « Vers une théorie décisionnelle de la traduction », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VII – n°3 | 2009, mis en ligne le 01 mars 2009, consulté le 10 avril 2015. URL : <http://lisa.revues.org/119> ; DOI : 10.4000/lisa.119

3- idem.

---

produites et des informations explicites s'opère, qui aboutit à la construction structurée d'un sens »<sup>1</sup>, donc la construction du sens du point de vue de cette approche ne dépend pas de l'énoncé des mots mais suite au raisonnement logique qui est le premier outil du traducteur.

Cette dernière théorie a été critiquée par les théories décisionnelles, ce qui a causé la troisième rupture épistémique, à cause des décisions prise et qui ne sont pas rationnelle,

### **B- Les théories décisionnelles :**

Les théories décisionnelles considère la traduction comme une fonction cognitive qui incite à prendre des décisions purement rationnelles, cette théorie étudie l'émotion comme facteur essentiel pour la prise de décision, et la définit ainsi, « ce mécanisme est fondamental pour la décision puisque notre cerveau échantillonne dans le monde et la façon dont il met en relation les objets perçue avec le passé »<sup>2</sup>. Car cette dernière influe sur la prise de décision pendant le processus de la traduction pour aider le traducteur à se décider, « Décider, c'est établir in équilibre délicat entre la puissance de l'émotion et la force de la cognition ».<sup>3</sup>

Camus a apporté deux nouveaux modes de traitement, le premier est le processus automatique, c'est quand la traduction est fluide le traducteur ne trouve pas de difficultés donc ça ne prend pas beaucoup de temps. Par contre, le processus contrôlé prend plus de temps que le premier et il est plus compliqué, délibéré et sériel, le traducteur a besoin de faire un recherche

---

1- Christine Durieux, op.cit.

2- Alain Berthoz, La décision, Paris, Odile Jacob, 2003, p.347

3- ibid., p. 307

---

documentaire, ou aller à la recherche d'une méthode qui résolve le problème et à prendre des décisions rationnelles et logiques.

La traduction n'a cessé de se développer grâce à la réflexion de plusieurs traducteurs et linguistes qui ont œuvré pour améliorer la réflexion traductologique en essayant de trouver des solutions aux obstacles et aux lacunes que rencontre le traducteur lors de l'opération traductionnelle.

Il était difficile pour nous de définir la traductologie et ses étapes dans quelques pages, c'est la raison pour laquelle nous n'avons exposé que les théories dont nous avons besoin dans analyse.

## **2. La traduction de l'intertexte :**

Le traducteur comme étant "lecteur premier", est chargé de repérer le "nœud intertextuel"<sup>1</sup>. Chaque texte contient des éléments intertextuels, donc le traducteur doit être préparé aux différents paramètres du sens et de l'effet produit suite au premier contact avec le texte, et après avoir repéré l'intertexte, le traducteur doit se préparer à affronter les difficultés de ce genre de traduction et éviter de tomber dans le piège. La première tâche du traducteur c'est d'avoir recours au texte intégral pour éclaircir l'opacité du passage, parce qu'on ne peut jamais comprendre le sens de l'intertexte sans avoir recours aux sources. Hélène Henri évalue la difficulté de cette tâche lorsqu'elle souligne que « Celui qui traduit l'intertextualité évolue sur un terrain mouvant »<sup>2</sup>. Geneviève Roud-Faucard estime que « La traduction de l'intertextualité est l'un des domaines qui mettent le plus en jeu les qualités

---

1- Lawrence Venuti, in Hélène Henri, « traduire l'intertextualité », Revue palimpsestes, N°18, presse de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p.73

2- Hélène Henri, idem.

---

personnelles du traducteur, son habileté, sa culture, son sens de la langue, dans ce domaine la liberté et la créativité permettent parfois d'éclatantes réussites, que le théoricien ne peut que reconnaître et saluer sans en faire la théorie, car la liberté et la créativité sont, précisément ce qui échappe à la théorie »<sup>1</sup>.

Après avoir repéré le texte étranger, le traducteur essaiera de le traduire sans perdre son effet intertextuel, ce qui représente un grand défi pour le traducteur en ce moment là le traducteur choisira une des deux que deux possibilités suivante : la première, c'est la traduction du sens ou le contexte du texte étranger, parce qu'elle est généralement refusé par le lecteur de la langue à cause du concept de l'incompréhensibilité ou la méconnaissance de la culture source du texte étranger, la deuxième possibilité, c'est qu'il remplace le texte étranger par un autre texte étranger familier à la culture cible, cette méthode est utilisé pour compenser la perte de l'intertextualité en remplaçant par un autre intertexte.<sup>2</sup>

Le degré du repérage de l'intertextualité est faible lorsque la présence culturelle du texte étranger est identique à celle du texte traduit, le degré est moyen lorsque le texte a été déjà traduit, ou familier à la langue d'accueil, et le degré est immense lorsque le texte étranger n'est pas accepté ou considéré comme nul par la culture d'accueil<sup>3</sup>.

Au courant de l'opération traductionnelle, le texte étranger nécessite une décontextualisation, puis une recontextualisation pour le réécrire avec des

---

1- Geneviève Roud-faucard, « Intertextualité et traduction », méta journal, vol. 51, n 1, les presses de l'université de Montréal, 2006, p. 108

2- cf., Idem

3- Cf., Geneviève Roud-faucard, op.cit, p. 106

---

termes compréhensibles et lisibles pour être accepté par le lecteur récepteur avec un intertexte adapté à la langue de traduction et avec une structure langagière différente, valeurs culturelles différentes, traditions littéraires différentes et institutions sociales différentes, le texte traduit perd au niveau culturel et sémantique mais il gagne d'autres formes linguistiques et valeurs culturelles de la langue de la traduction<sup>1</sup>. La facilité ou la difficulté de la traduction ne dépend donc pas du texte citant, mais du texte cité.

Il est théoriquement et pratiquement irréalisable de réussir la traduction de l'intertexte, généralement cette traduction a besoin d'être retraduite ou révisée, le texte traduit peut être en relation avec son texte directeur et aussi avec les autres textes au nom de la fidélité, que traduire consiste à dupliquer le positionnement intertextuelle du texte directeur, il faudrait conclure à l'infidélité éclatante de cette traduction.

### **3. Les traducteurs de Mohammed Dib :**

Mohammed Dib s'est inspiré de plusieurs écrivains et de plusieurs cultures, ce qui a créé l'aspect interculturel et intertextuel dans ses écrits.

Nous avons déjà cité les problèmes confrontés pendant la lecture, et maintenant nous allons étudier les problèmes que vont rencontrer les traducteurs des travaux Dibiens vers la langue arabe.

Avant de commencer, nous devons mentionner que le premier traducteur qui a traduit les travaux Dibiens vers l'arabe était le traducteur Syrien "Samy El-Doroubi". Cependant, beaucoup de traducteurs algériens s'intéressent à présent à ses travaux, surtout avec l'événement "Tlemcen

---

1- Cf., Lawrence Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes* [En ligne], 18 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 02 février 2015. URL : <http://palimpsestes.revues.org/542> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.542.

Capitale de la Culture Islamique“ puisque Mohammed Dib est le symbole de l’écriture de la ville de Tlemcen à l’instar de Bekkali, Hakim Miloud, souheil Dib et bien d’autres.

Nous allons étudier quelques exemples tirés des livres de Dib avec la traduction des orientaux, et leurs analogues algériens pour savoir quelles sont les méthodes utilisées dans la traduction, Et si ces traducteurs ont réussi à transférer l’intertexte dans la langue réceptrice ?

### **Le traducteur Samy Doroubi :**

Samy Doroubi est né en 1921, dans une famille intellectuelle, il a étudié la philosophie au Caire, puis il est parti en France pour préparer son doctorat ce qui lui a permis de devenir le premier professeur syrien en philosophie et psychologie, il a postulé étant professeur universitaire, ministre de la science et ambassadeur en plusieurs pays. Il a traduit toutes les œuvres de Dostoïevski et Tolstoï et d’autres œuvres russes, il a traduit aussi la “trilogie Algérie“ de Mohammed Dib en 1965 dans les éditions “El-Atlas“ et en 1970 dans le magazine mensuel de la littérature “Rewayat El-Hilal“ dans les éditions “Dar El-Hilal“.<sup>1</sup>

Il est le premier traducteur arabe qui s’est intéressé aux œuvres de Mohammed Dib. La traduction a été effectuée vers l’arabe classique mélangé avec des termes du dialecte syrien.

Après avoir exposé le texte, nous avons trouvés quelques exemples dans le roman de la grande maison, la traduction des prénoms qui a été effectué comme suit ;

---

1-نظر، صهيب صالح، "الدروبي، كلات دو ستوفيسكي قتلته باكر"، الرياض، 2014/08/24، العدد 16862 ،  
تصفح يوم 27 /05 /2015 على الساعة 00:30  
على العنوان التالي <http://www.alriyadh.com/963271>

Les noms	La traduction de Samy Doroubi	L'appellation correcte
Aouicha	عيوشة	عويشة
Atika	عاتكة	عتيقة
un sous	قرش	دينار

La devise monétaire syrienne alors que la devise de la monnaie Algérienne est le dinar.

- **La traduction des chansonnettes :**

Les chansonnettes évoquées dans l'incendie font partie du patrimoine Tlemcenien, nous exposons dans ce qui suit un extrait de l'incendie traduit par le traducteur Samy Doroubi :

Texte original	Texte traduit
<p>Toutes les <u>colombes rassemblées</u>,  Les astres qui se poursuivent au ciel,  La ville entière, les rues et les champs.  Les femmes qui enfantent en criant,  Saluent la prison et la porte  Par laquelle passe le prisonnier.<sup>1</sup></p>	<p><u>جميع اليمامات المحتشدة</u>  جميع الكواكب المتلاحقة في السماء  المدينة كلها، الشوارع و الحقول،  النساء اللاتي يلدن صائحات،  هؤلاء جميعا يحيون السجن  والباب الذي يدخل منه السجن<sup>2</sup></p>

Nous remarquons dans cette traduction que le traducteur a gardé la même forme et la même structure du texte source, mais dans la traduction

1- Mohammed Dib, L'incendie, le Seuil, Paris, 1954, p.19

2- محمد ديب، تر. سامي الدروبي، الحريق، منشورات مكتبة الأطلس، دمشق، 1965

nous trouvons qu'il y a des changements au niveau du sens de quelques mots par exemple, il a traduit le mot "les astres" par "الكواكب" alors que son correspondant en arabe est "النجوم", il a aussi ajouté le mot "جميع" dans le deuxième vers ce qui donne la figure de l'anaphore que le traducteur a voulu créer, il a ajouté "هؤلاء جميعا" dans le cinquième vers.

Nous constatons que pour le reste du poème, le traducteur a procédé par correspondance, il a ajouté des mots pour donner sens au poème traduit, mais il a fait perdre au texte son âme culturelle et c'est dû à la méconnaissance de la culture Algérienne et plus précisément Tlemceniènne.

### **Le traducteur Ahmed Ben Mohammed Bekkali:**

Quant au traducteur algérien Bekkali, il a traduit la trilogie Algérie de Mohammed Dib qui était inscrite dans le programme éditorial de la manifestation "Tlemcen Capital de la culture islamique 2011. Bénéficiant du soutien du ministère de la culture. L'éditeur de la maison d'édition "Sedia" a pensé traduire "la trilogie Algérie", car cette dernière n'a jamais été traduite en Algérie ou par des algériens<sup>1</sup>.

Le traducteur a utilisé le dialecte algérois lors de la traduction comme le représente les exemples suivant du roman l'incendie :

Le texte de Mohammed Dib	La traduction de Bekkali
"La guerre ! qu'est-ce que ça nous fait ?"	"القيرة واش اتدير فينا"
"Je pleure sur moi et sur ma vie "	"نبكي على روعي وعلى حياتي"
"Qu'une meule te broie"	"ترحيك الرحي يا ملعون"
"Maudit ! maudit soit-il !"	"الله يلعنو! الملعون! "

1- Sara kharfi, « les éditions Sedia traduisent la "trilogie Algérie" », in journal liberté, liberté, Alger, 2011. Dans l'adresse : <http://www.djazairiss.com/fr/liberte/162935>, consulté le 17/05/2015 à 23 :30.

En lisant la traduction de Bekkali, nous avons sentis que l'esprit du texte source est mieux préservé grâce à l'utilisation de la langue dialectale qui a transmit le vouloir-dire de l'écrivain, sans le changer.

### **Le traducteur Hakim Miloud :**

Il est né en 1970 à Tlemcen. Poète, traducteur et directeur de la maison de culture de la Wilaya de Tlemcen. Il a publié des articles et des traductions dans plusieurs revues, il participe à des colloques et des rencontres en Algérie. Il a publié "femme à tour de vent" dans la maison d'édition "El-Ikhtilef" en 2000, "plus qu'une tombe...moins qu'une éternité aux éditions "El-Barzakh" en 2003, "les escaliers de l'obscurité" en 2007 et la traduction du recueil poétique de Mohammed Dib "L'aube Ismael" en 2001 aux éditions "El-Barzakh".<sup>1</sup>

Nous pouvons aussi dire que le traducteur Hakim Miloud, est issu de la même ville que l'écrivain, ces exemples ci-dessous sont des vers du chapitre de la "danseuse bleue" du recueil « l'aube Ismael » qui ressemblent en réalité à une charade:

Texte original	Texte Traduit
<i>Ce qui pigeon,</i>	ما هو حمامة
<i>Viennent la nuit, se fait</i>	تأتي في الليل، و تتحول
<i>Corbeau sous la lune,</i>	إلى غراب تحت القمر،
<i>Le passé ne serait-il</i>	ألا يكون الماضي
<i>Plus qu'un autre pays ?</i>	مجرد بلد آخر؟
<i>Visage de brasier</i>	يا وجهها من الجمر
<i>Ou toute chose brule</i>	أين يحترق كل شيء

1- Mohammed Dib, L'Aube Ismael, edition Barzakh, Alger, 2001.

<p><i>A trop s'en approcher, Qu'on-il donc trouvé Ceux qui t'ont perdu ?<sup>1</sup></i></p>	<p>إذا اقترب كثيرا ما الذي وجدوه إذن وأولئك الذين فقدوك<sup>2</sup></p>
--	---

Ce poème incarne une allusion, L'auteur utilise le pigeon pour représenter le colonialisme sioniste qui se transforme en corbeau dès la tombé de la nuit, ce corbeau qui a tout détruit et brulé.

Le traducteur a traduit (pigeon par حمامة, viennent la nuit تأتي في الليل, visage de brasier par وجهها من الجمر), nous constatons qu'il a procédé par correspondance, il n'a pas fait perdre au poème son sens puisqu'il retrouve facilement l'origine de l'intertexte, il a gardé la même structure du texte source.

#### 4. Analyse des Traductions :

##### 4.1. L'analyse de la traduction des poèmes de l'incendie :

Nous avons choisi trois poèmes du roman l'incendie pour notre corpus ;

- Le chant du paysan Slimane Meskine celui de Mama-la-maritorne (Mama ghermoula),
- le chant des enfants compagnons de Omar qui jouaient dans les aires est à la vue d'une cigogne, ils ont commencés leurs chant (bechakchak)
- Le chant de Khadra la mère de Saïd ami de Omar, l'enfant était accroché dans le dos de sa mère et elle lui a chanté une berceuse.

Nous allons commencer notre analyse en nous basant sur les traductions de ces poèmes pour savoir quelles sont les approches utilisées lors de la traduction et si ces traductions ont respecté les critères de traduction du poème.

1- Mohammed Dib, "l'aube ismael" op.cit., p.36

2 - محمد ديب، تر. حكيم ميلود، فجر إسماعيل، منشورات البرزخ، الجزائر، 2001، ص.34

**a. Le chant de Mama-la- maritorne :**

Nous exposons dans le tableau qui suit les versions des deux traducteurs « Samy Doroubi » et « Mohammed Bekkali » :

Le texte original	La traduction de Samy Doroubi	La traduction de Mohammed Bekkali
<p><i>Oh ! <u>Mama-la-maritorne</u></i></p> <p><i>Pousse une tendre chanson,</i></p> <p><i>La marmite bout</i></p> <p><i>Et <u>les escargots</u> sont bons !</i></p>	<p>يا ياما يا دميمة غني لنا أغنية جميلة فالقدر تغلي و الطعام طيب</p>	<p>يا ماما غرمولا جيب الصوت احنين و القدرة تسند تسغالا والعبابوش بنين</p>

**La traduction de Samy doroubi :**

Nous allons commencer avec la traduction de « Samy El-Doroubi », puisqu'il a été le premier à traduire la trilogie de Mohammed Dib vers l'arabe.

Ce que nous remarquons chez ce traducteur c'est qu'il a gardé la même forme que le texte de Dib et il a suivi le même enchaînement de phrases et de mots. La langue utilisée par le traducteur est la langue arabe classique sauf qu'au début il a aussi utilisé le dialecte en traduisant le mot « Mama » par « ياما », pourtant il pouvait utiliser le mot « أمي », l'auteur a utilisé un équivalent culturel appartenant à sa culture.

La phrase dans la langue arabe commence par un verbe contrairement à la langue française, mais le traducteur n'a pas appliqué cette règle, en traduisant : « la marmite bout » par : « القدر تغلي » au lieu de « تغلي القدر ».

Le traducteur a traduit Le mot “Maritorne“ qui veut dire femme repoussante par « دميمة » qui veut dire laide, « pousse une tendre chanson » il l'a traduit par « غني لنا أغنية جميلة » le mot tendre a été traduit par « جميلة » ce mot désigne la beauté et non pas la tendresse, nous avons remarqué aussi que le traducteur dans le dernier vers : « les escargots sont bon ! », il a traduit le mot “escargots“ qui veut dire en arabe « الحزونات » par « الطعام », les escargots font partie de « الطعام » puisque ce mot représente toutes sortes de nourriture, le traducteur a donc remplacé un mot spécifique qui est « les escargots » par un mot générique qui est « الطعام », le traducteur a procédé par modulation puisqu'il a choisi cette traduction, Cela peut s'expliquer par la possibilité que dans la culture du traducteur, les escargots ne sont pas un plat à manger ce qui créé l'exotisme qu'il a résouds en le remplaçant par le mot « الطعام ».

Le traducteur a utilisé la traduction littérale en procédant les correspondances ainsi que l'équivalence culturelle et la modulation. Le traducteur a gardé la même structure du texte original mais a fait perdre au texte sa valeur culturelle, puisque ces mots écrits en arabe classique ne portent pas le même sens ni la même valeur culturelle.

#### **La traduction de Ahmed Ben Mohammed Bekkali :**

Quand nous lisons la traduction de Mohammed Bekkali, la première chose qui attire notre attention c'est l'utilisation du dialecte, le dialecte Algérien.

Quand à la structure, le traducteur algérien a aussi gardé la même structure que le texte de Mohammed Dib.

Concernant la traduction du poème, nous remarquons que le traducteur a gardé le mot « Mama » qui est d'origine occidentale, du fait que le traducteur a utilisé l'emprunt.

Il a également traduit La-maritorne par « غرمولة » qui représente un équivalent culturel, pour ce qui est du deuxième vers, le traducteur a traduit le verbe « bout » par « تستدنتستغالا ». Il a traduit aussi le mot « escargot » par « العبابوش ». Dans la ville de Tlemcen « les escargots » sont nommés « الببوش » et ils disent aussi « نتغالا » au lieu de « تستغالا ». Pour compenser cette perte le traducteur a utilisé la note de bas de page pour ajouter une explication en arabe : « و القدرة تغلي و الحلزونات حلوة ».

D'après cette traduction, nous constatons que le traducteur a essayé d'emprunter la version originale du poème qui appartient à la ville de Tlemcen mais nous remarquons un certain changement dans les mots dans les deux derniers vers (تستدنتستغالا، العبابوش) ce qui explique cette altération est le fait que le traducteur n'est pas originaire de la ville de Tlemcen ou de ses alentours. Le traducteur a utilisé les équivalents culturels puisqu'il a traduit vers l'arabe dialectal, il a aussi utilisé l'emprunt et la compensation.

Pour la structure du poème, le traducteur a gardé la même structure.

#### b. Le chant de la cigogne :

Le texte original	La traduction de Samy Doroubi	La traduction de Mohammed Bekkali
<i>A bechakchak, chak, chak, Allons sur l'aire jouer, Orge et blé te donnerai, O la grande</i>	<i>بيقق شق شق شق شق في البيادر هيا نلعب، يا طاحونة، قمحا و شعيرا أعطيك . يا نحلة يا قيثارة</i>	<i>أبشققشقق، شقق، شقق يا الله نلعبو الفوق، الشعير و القمح أعطيك، يا أيتها الرحي الكبيرة يا أيتها النحلة العازفة.</i>

<i>meule !</i>		
<i>O L'abeille-guitare !...</i>		

### La traduction de Samy Doroubi :

Le traducteur Samy Doroubi a traduit le mot « bechakachak » par « بيقق », ce mot est différent du mot trouvé dans le texte de Mohammed Dib. Dans le texte de Dib, le mot « chak » a été répété seulement deux fois dans le texte de Mohammed Dib mais le traducteur l'a répété quatre fois, il a avancé le quatrième vers et a reculé le troisième, il a aussi omis le mot « grande ». Le quatrième vers commence par un nom et il a laissé le verbe au dernier et dans le dernier vers il a traduit « ô, l'abeille-guitare » par « يا نحلة يا قيثارة » alors que l'auteur l'a orthographié d'un trait d'union entre les deux mots pour montrer que c'est un seul mot.

Le traducteur a procédé par correspondance, il a transfiguré le mot « bechakchak », il avancé et reculé les vers, il a aussi utilisé l'omission et l'ajout. Le traducteur n'a pas gardé la structure du poème puisqu'il a changé l'emplacement des vers (le troisième et le quatrième). Concernant l'énoncé le traducteur n'a pas transmis le vrai sens du texte source, quand nous lisons cette traduction nous ne ressentons pas la présence intertextuelle mais juste un simple poème.

### La traduction de Ahmed ben Mohammed Bekkali :

Dans cette traduction, on remarque que le traducteur a mélangé entre le dialecte et la langue classique.

Pour le premier et le deuxième vers, il a utilisé le dialecte et dans les trois derniers il a utilisé la langue classique. Pour le deuxième, il a traduit le

verbe en mode impératif « allons » par l'expression dialectale « يا الله », il a traduit l'expression « sur l'aire » par « فوق » qui signifie « en haut ». Pour le troisième vers, là aussi le traducteur n'a pas commencé sa phrase avec un verbe. Pourtant, il a traduit ce vers en arabe classique « القمح والشعير أعطيك » alors qu'il pouvait le traduire par « أعطيك القمح والشعير ». Pour le quatrième et le cinquième vers, le traducteur a traduit « ô » par « يا أيتها », Contrairement au traducteur précédent, on trouve que Bekkali a traduit toute la phrase sans omettre ou ajouter un mot. Et l'expression « l'abeille-guitare » il l'a traduit par « النحلة العازفة » qui convient mieux avec le vouloir-dire de l'auteur puisqu'il a orthographié les deux mots d'un trait d'union qui veut dire qu'elles portent un sens commun.

Le traducteur a utilisé lors de sa traduction les correspondances ( الشعير و ) (القمح), l'équivalence culturelle ( يا الله، فوق ) (يا أيتها،). Le traducteur a gardé la même structure du texte source.

c. Le chant de Khadra :

Le texte original	La traduction de samy doroubi	La traduction de Moahammed Bekkali
<p><i>Dans mon jardin</i> <i>J'ai semé des graines</i> <i>d'anis ;</i></p> <p><i>Attirés par leur</i> <i>douceur</i> <u><i>Les oiseaux sont venus ;</i></u></p> <p><i>Je les ai chassés</i></p>	<p>في حديقتي بدرت بدور اليانسون، فأستهوى العصافير شداها فجاءت إلى حديقتي. هششت على العصافير أطردها العصافير الحمر الحزينة لن تهاجم بعد اليوم طفلي.</p>	<p>زرعت حب الينسون . في جناني بحلاوتو جات الطيور، وانا بعدتها، بمعاني. الطيور الحمر المحزونه ما عادتتش تهجم على وليدي</p>

<p><u>Avec des paraboles...</u></p> <p><i>Les oiseaux rouges et tristes</i></p> <p><i>N'assailliront plus mon enfant.</i></p>		
---	--	--

### **La traduction de Samy Doroubi :**

Pour le troisième et le quatrième vers, le traducteur a avancé le mot «oiseaux » qui se trouve dans le quatrième vers dans le troisième vers, et il a ajouté le mot « حديقتي » qui n'existe pas dans le texte de Mohammed Dib. Le traducteur a omis le sixième vers.

La structure du texte traduit est différente de celle du texte de Mohammed Dib, car l'auteur a mis entre chaque deux vers un espace qui veut dire que chaque deux vers produisent le même sens.

Nous remarquons que le traducteur a procédé par correspondance, il avancé un mot et a ajouté un autre, il a utilisé la langue classique ce qui l'a fait perdre sa valeur culturelle, en lisant ses vers on ne saura pas qu'elle porte une valeur culturelle, le lecteur l'aura traité comme n'importe quel poème.

### **La traduction de Ahmed Ben Mohammed Bekkali :**

Dans ce poème aussi le traducteur algérien a utilisé le dialecte. Concernant la traduction, on remarque que le traducteur a avancé le deuxième vers et a reculé le premier, Et pour le troisième vers du poème traduit, on note qu'il a fusionné les deux vers dans un seul vers et il a omis le mot « attirés ». Et dans le cinquième vers du texte traduit, on trouve le mot « paraboles » a été traduit par « بمعاني ». Dans les deux derniers vers, on

remarque le traducteur a traduit le mot « triste » par « المحزونة » et le verbe « n'assaillirent » par « ما عادتش تهجم ».

La traduction du poème fut par équivalences culturelle puisque le traducteur a utilisé le dialecte, il avancé et reculé dans les deux premiers vers, il a fusionné deux vers.

Dans cette traduction aussi le traducteur n'a pas gardé la même forme, mais il a réussi en quelque sorte à transmettre le sens.

#### 4.2. L'analyse de la traduction de la charade :

Le texte original	La traduction de Hakim Miloud
<i>Ce que rouge rougeoyant,</i>	ما هو أحمر محمر،
<i>Piquée par sa mère</i>	ملسوع من أمه
<i>Je n'ai pu attraper,</i>	لم أستطع إمساكه،
<i>Ce qui tête de serpent</i>	ما هو رأسه أفعى
<i>Ne pique pas,</i>	لا يلسع،
<i>Ce qui meule sur meule</i>	ما هو رحي فوق رحي
<i>Ne moud pas.</i>	لا يطحن،
<i>Ce qu'emporte le vent.</i>	ما تحمله الريح،
<i>Ce qui vieillard chenu</i>	ما هو شيخ أشيب
<i>Se plaint quand rossignol</i>	يتألم عندما العندليب
<i>Lui, meurt en chantant.</i>	هو، يموت مغنيا.

#### La traduction de Hakim Miloud :

Le traducteur a traduit l'expression « rouge rougeoyant » par « أحمر محمر », « tête de serpent » traduite par « رأس أفعى », « vieillard chenu » traduite par « شيخ أشيب » et enfin « rossignol » par « العندليب ».

---

Dans cette charade, on remarque la présence de deux charades, la première est celle du “rouge rougeoyant“, et la deuxième c’est celle de “ ce qui tête de serpent“, l’auteur les a fusionné dans une seule charade.

Le traducteur a utilisé la langue classique, ce qu’on remarque chez le traducteur Hakim Miloud c’est qu’il a cité la version originale de cette charade sous forme de note de bas de page, mais nous allons aborder ce point dans le titre suivant.

Le traducteur a procédé par correspondance, et il a gardé la même structure du texte de Mohammed Dib, il n’a omis aucun vers ou expression et il n’a pas ajouté des mots ou des expressions, le traducteur a gardé les mêmes symboles que dans le texte Dibien tels que la couleur “rouge“ et “tête de serpent“

Nous avons analysé les traductions de Mohammed Dib et nous avons repéré ceux qui étaient fidèles au sens et ceux qui étaient fidèles à la forme. Le traducteur Samy Doroubi a traduit la forme et il a procédé par correspondances. En lisant ses traductions on s’aperçoit de sa méconnaissance de la culture algérienne et qu’il n’avait fait aucune recherche à propos de la culture algérienne. Et pour le traducteur Bekkali, ce traducteur est algérois, nous remarquons que ces traductions étaient proche des poèmes originaux, et on remarque aussi qu’il a fait des recherche par exemple dans le chant de Mama Ghermoula, d’après sa traduction on remarque que le traducteur a ramené sa traduction du chant de “mama ghermoula“ de la ville de Tlemcen mais on trouve des changements au niveau lexical. Et concernant le traducteur Hakim Miloud ce traducteur issu de la même ville de l’auteur “Tlemcen“, on remarque qu’il a réussi a ramené le texte original des charades sans difficulté puisqu’il partage la même culture que l’écrivain.

**5. L'étude comparative :**

A présent, nous allons analyser la traduction de Mohammed Dib puisqu'il a été le premier traducteur en traduisant les poèmes en question du dialecte arabe vers la langue française, ces poèmes ont été pris de la tradition orale de la ville de Tlemcen.

**La chansonnette de Mama Ghermoula :**

Le texte de Mohammed Dib	Le texte du patrimoine
<i>Oh ! <u>Mama-la-maritorne</u></i>	أماما غرمولا
<i>Pousse une tendre chanson,</i>	جيب الصوت حنين
<i>La marmite bout</i>	القدرة تتغالا
<i>Et les <u>escargots</u> sont bons !</i>	والببوش بنين

Nous avons déjà cité que notre auteur a traduit ces poèmes du dialecte arabe et maintenant nous allons vérifier si notre auteur a suivi les étapes de la traduction ;

Le traducteur a traduit le fragment «أ» qui se trouve au début du poème en interjection « Oh ! » donc nous remarquons qu'il utilisé un équivalent culturel puisque dans la langue française on ne trouve pas une phrase ou un poème qui commence par un « A ». La phrase « ماما غرمولة » traduite par « Mama-la-maritorne » sachant que le mot «Mama» n'existe pas dans la langue arabe donc c'est un emprunt culturel à cause du colonialisme non pas français puisque cette chansonnette existait avant leur arrivait mais peut être espagnol puisque l'Algérie a connu plusieurs invasions et l'une de ces invasions étaient faites par les espagnols. Dans le deuxième vers nous remarquons que le traducteur a traduit le mot « جيب » qui signifie « ramener » par « pousser »

qui est son opposé et c'est du au sens puisqu'on ne peut dire « ramène une tendre chanson » mais « pousse une tendre chanson » est plus proche du sens.

Et l'expression « الصوت حنين » l'a traduit en procédant par « une tendre chanson ».

Dans le troisième vers, le traducteur a procédé par « القدرة تتغالا » a été traduit par « la marmite bout »,

Et dans le quatrième et dernier vers, nous trouvons que le traducteur a traduit le « ببوش » qui est traduit par « escargots » en langue française, et le mot « بنين » qui veut dire bon et qui est en singulier par « sont bons » qui est en pluriel, les escargots dans la ville de l'auteur est un plat à manger et ils sont très bons et c'est typiquement Tlemcenièn, c'est la raison pour laquelle les autres traducteurs qui ne connaissent pas la culture Tlemceniènne.

L'auteur-traducteur Mohammed Dib a gardé la même structure que le texte traduit et il a ajouté les marques de ponctuation, nous remarquons que le traducteur a utilisé les équivalences culturelles (الببوش → les escargots) et il a procédé par correspondance (القدرة → marmite) et a procédé aussi par équivalence (جيب → pousse).

### La chansonnettes de Bouchekchak :

Le texte de Mohamed Dib	La version du patrimoine
<p><i>A bechakchak, chak, chak,</i>  <i>Allons sur l'aire jouer,</i>  <i>Orge et blé te donnerai, O la</i>  <i>grande meule !</i>  <i>O L'abeille-guitare !...</i></p>	<p>بوشق شاق طويل الشاق  عبانى عند امراتو  أعطاتنى قديده مالحة و جديدة  خطفها لي القطة هي تجري و انا تجري  حتى الباب العكري خيط أحمر و خيط صفر و</p>

	خيطة معمر بالجوهر
--	-------------------

La chansonnette est appelée Bouche'che' parce que dans la ville de l'auteur "Tlemcen", le "ق" se prononce "أ" mais nous avons gardé le "ق" dans l'écriture

Nous remarquons qu'il y a une altération dans cette traduction, ici Mohammed Dib nous a gradé seulement le même thème qui est la cigogne ou « بوشق شاق » comme point de repérage, cela nous a aidé à faire la liaison entre les deux poèmes. Ce poème est chanté par les enfants à la vue d'une cigogne comme c'est le cas pour Omar et ses compagnons dans l'incendie, puisque notre auteur est aussi un poète donc il a changé le poème est juste gardé « بشق شاق » comme référence de repérage de l'intertexte.

Dans la version originale dans le dernier vers « خيط اصفر وخيط احمر وخيط » l'énoncé de ce vers n'est pas les couleurs des fils mais en réalité ce sont des symboles de bijoux « خيط اصفر » veut dire le collier de « الويز » porté par nos grand-mère autre fois un collier avec des pièces de monnaie française ce collier a une très grande valeur dans cette ville, « خيط احمر » qui veut dire « العنبر » ou « l'ambergris » ce collier avait une grande valeur et le troisième fil « خيط معمر بالجواهر » qui veut dire collier de « perles », cela veut dire que les Tlemcenien racontaient à travers ces chansonnettes leurs traditions, leurs quotidiens, comme nous l'avons ces chansonnettes ont une grande valeur culturel, elles témoignent sur l'histoire de la ville.

### La chansonnette de "dans mon jardin" :

Le texte de Mohammed Dib	La version du patrimoine
<p><i>Dans mon jardin</i> <i>J'ai semé des graines d'anis ;</i></p>	<p>في جناني غرست حبة حلاوة وحلاوتها جانبلي الطيور</p>

<p><i>Attirés par leur douceur</i> <u><i>Les oiseaux sont venus ;</i></u></p> <p><i>Je les ai chassés</i> <u><i>Avec des paraboles...</i></u></p> <p><i>Les oiseaux rouges et tristes</i> <i>N'assailliront plus mon enfant.</i></p>	<p>و كي طردتم بكلام معبر ما بقاوش الطيور الحومر و المدلولين يدورو بوليدي</p>
--	--

Ce poème est une berceuse chantée par les femmes de Tlemcen pour endormir leurs enfants comme nous le montre Mohammed Dib lorsqu'il raconte l'histoire de Saïd qui s'est enroulé autour du cou de sa mère et elle a commencé à le balancer en lui chantant cette berceuse,

Nous remarquons que la structure de la langue est différente de celle de la langue française, puisque dans la langue traduite le traducteur a divisé les vers en deux couplets et il a séparé chaque deux vers pour montrer que ses deux vers porte le même sens et le même énoncé,

Dans le premier vers, Mohammed Dib dans le premier couplet a traduit « حبة حلاوة » par « graines d'anis », l'expression « graine d'anis » dans la culture de l'auteur représente le bébé qui est appelé ainsi qui veut dire que le bébé est doux et adorable.

Dans le deuxième vers, le traducteur a traduit « حلاوتها » par tout un ver qui est « attirés par leur douceurs », continuant dans le deuxième couplet par « les oiseaux sont venus » qui est en arabe « جانبلي الطيور », qui veut dire que la douceur des bébés a attiré les oiseaux.

Pour le troisième vers « كي طرتم بكلام معبر » traduit par un seul vers, « je les ai chassés » et dans le deuxième couplet « avec des paraboles... », Le traducteur a omis le mot « كي » qui veut dire « quand » et il a ajouté les trois points de suspension, cela veut dire que la maman a chassé ces oiseaux pour ne pas déranger son bébé.

Quant au quatrième vers, Mohammed Dib a traduit « المدلولين » par « tristes »

L'énoncé de cette berceuse est le suivant ;

La graine d'anis est utilisée comme symbole pour représenter le bébé et la douceur de ce bébé qui a attiré les oiseaux rouges et tristes qui sont le symbole du diable et de la malveillance et la maman a chassé ce diable avec des paraboles qui sont les douâ pour protéger son fils et pour chasser le diable pour qu'il ne puisse pas déranger son bébé.

#### La chansonnette de “ce que rouge rougeoyant“ :

Le texte de Mohammed Dib	La version du patrimoine
<i>Ce que rouge rougeoyant,</i>	يا حمر حماير في السما يطاير
<i>Piquée par sa mère</i>	جيت نلقبو
<i>Je n'ai pu attraper,</i>	نقبتني يماه
<i>Ce qui tête de serpent</i>	الحية فوق الحية
<i>Ne pique pas,</i>	و الحية ما تطحنش
<i>Ce qui meule sur meule</i>	وراسها راس اللفعة
<i>Ne moud pas.</i>	و ما تقرشش
<i>Ce qu'emporte le vent.</i>	والرحى فوق الرحي
<i>Ce qui vieillard chenu</i>	ما يطحنش
<i>Se plaint quand rossignol</i>	عباه الريح

<i>Lui, meurt en chantant</i>	و الشيخ الشايب يشكي كالعندليب هو يموت و يغني
-------------------------------	--

Ce poème a été inclus par Mohammed Dib dans le recueil l'aube Ismaël, c'est une charade, qui à son tour est composée de deux charades la première est celle de "rouge rougeoyant" et la seconde est celle de "ce qui meule sur meule" ! Fusionné par l'auteur en une seule charade.

La raison qui a poussé Mohammed Dib d'insérer cette charade dans une danse orphique, c'est parce qu'elle est la réponse à l'enfant de l'intifada "Ismaël" qui cherche à retrouver selon H. Sari « le paradis perdu : L'unité » et il rajoute en disant qu'il « revient vers son origine : l'esprit. Mais il y un seuil qu'il ne peut pas franchir : celui de son humanité. L'expérience spirituelle ou mystique a des limites, non des obstacles mais autant d'étapes nécessaires à la quête. L'humain est une manifestation de l'être. Sans l'espace charnel, celui de l'écriture en l'occurrence, il ne peut y avoir d'épiphanie donc l'expérience mystique est aussi ces limites »<sup>1</sup>.

En lisant la traduction de la charade en langue française par Mohammed Dib, en ressens toujours cette présence culturelle que porte la charade originale ;

« Dib a respecté la structure d'origine, la traduction n'a pas fait perdre à la charade son âme populaire, et nous avons l'impression en lisant la danseuse

1-H. Sari, « le mythe d'Orphée et l'Aube Ismaël de Mohammed Dib », in synergie Algérie, N° 3, 2008.

bleue, que sa structure s'est adapté à celle de la charade. L'ambiguïté et les non-dits qui caractérisent les charades épousent le récit de l'aube Ismaël »<sup>1</sup>.

L'auteur a transmis l'énoncé de cette charade mais nous trouvons qu'il a modifié au niveau de la structure,

Par exemple dans le premier vers, on ne trouve pas cette expression « في السما يطاير » dans le texte traduit par Mohammed Dib, nous constatons qu'il l'a omis pour qu'elle soit plus adaptée avec le contexte de la danseuse bleue.

L'auteur a changé de position pour les vers, il a reculé le deuxième vers et a avancé le troisième, il a aussi omis deux vers le quatrième et le cinquième, malgré les modifications qui furent dans cette charade le traducteur Mohammed Dib a réussi à garder l'énoncé de cet intertexte.

L'auteur a inséré ces charades, chansonnettes et berceuses pour montrer le rôle qu'elles jouent dans la société algérienne et tlemceniène en particulier et pour représenter la réalité éternelle et l'authenticité puisque ces poèmes ont été apportés de deux romans réalistes qui racontent la vie quotidienne et la souffrance d'un peuple, ces poèmes, « ils reflètent l'esprit et la moralité des peuples et ils représentent leurs natures, leurs habitudes, leurs croyances, leurs principes et leurs contradictions »<sup>2</sup>.

Mais en réalité cette inscription de la tradition orale est un « substrat culturel inhérent à la pensée de l'auteur, comme signature d'une identité »<sup>3</sup>.

---

1 - Farah Soulimane, mémoire de Magistère « la mise en texte de l'oralité chez Mohammed Dib et dans d'autres productions littéraires », Université de Tlemcen, 2009, p.84.

2- Sonia Ghattas-Soliman, les proverbes ou la sagesse des nations, in humanities working paper, California, 1981, p.4

3 - Naget Khadda, cette intempestive voix recluse, op.cit, p.117

# Conclusion

## Conclusion :

---

Mohammed Dib fait partie des écrivains maghrébins qui ont choisi d'exprimer leur culture et leurs origines dans la langue française.

L'objectif de cette étude portait sur le rôle de la traduction dans la sauvegarde de ce patrimoine dont une bonne partie a été transmise par l'oralité seulement. Les écrits de Mohammed Dib comportent une dimension intertextuelle importante à analyser d'un point de vue traductologique. Ces écrits ont suscité l'intérêt de plusieurs traducteurs dont certains qui les ont traduits vers l'arabe comme "Samy Doroubi", "Mohammed Bekkali" et "Hakim Miloud" que nous avons évoqués dans le troisième chapitre tout en étudiant les différentes approches de la traduction pour essayer d'extraire la méthodologie qu'ont suivi ces traducteurs pour traduire les poèmes qu'on a choisi comme corpus et qui se constituent de chansonnettes, de berceuses et de charades. Ces chansonnettes appartiennent au patrimoine oral de la ville de Tlemcen et l'auteur a marqué cette présence de l'étranger en le caractérisant en Italique.

L'émergence dans les poèmes en Italique manifeste dans l'énoncé romanesque cette notion opaque du phénomène énonciatif mais facilite le repérage de l'intertexte, ce qui nous a intéressé dans cet usage de l'Italique c'est la présence de la langue-mère, ainsi que l'utilisation de la langue de l'autre comme matériau d'expression qui a donné naissance à cette hybridité et à cet exotisme qui a produit des obstacles lors de la traduction surtout pour les traducteurs qui n'ont pas réussi à transmettre l'effet intertextuel par méconnaissance de la culture de cet intertexte.

Nous avons conclu de cette recherche que les traducteurs cités précédemment se sont éloignés en quelque sorte de la version originale, par exemple le traducteur syrien "Samy Doroubi" s'est complètement éloigné

## Conclusion :

---

dans sa traduction, au point où quand on lit ses traductions, on ne ressent aucune présence intertextuelle et il a omis presque tous les éléments intertextuels comme les interjections et les expressions dialectales qu'a utilisé l'auteur dans ses écrits plus précisément dans la "trilogie Algérie", c'est la preuve que le traducteur n'avait aucun contact avec Mohammed Dib, ni avec sa culture et c'est ce qui a causé l'échec de la transmission de l'effet d'intertextualité. Samy Doroubi a été le premier à la traduire, mais sa traduction a été critiquée par les disciples et les partisans de Mohammed Dib qui n'étaient pas satisfaits et ont par la suite fait appel à "Bekkali" pour les retraduire, ce traducteur est originaire de Alger la capitale de l'Algérie, il a utilisé le dialecte en traduisant les œuvres de Mohammed Dib, ce qui a donné un aspect culturel à ses traductions qui est assez proche de celui de la version originale de la ville de l'auteur, mais nous avons remarqué qu'il y a une altération au niveau de la traduction de l'intertexte surtout dans la traduction des poèmes, il a omis des expressions et ajouta d'autres et il a procédé par équivalence culturelle.

Le troisième et derniers traducteur "Hakim Miloud" qui est issu de la même ville que l'auteur, et qui partage donc la même culture, il était imprégné de la culture originale, il a utilisé la méthode de l'incrémentalisme, en traduisant la charade qui se trouve dans le recueil poétique "l'aube Ismael" vers l'arabe classique en la traduisant littéralement mais cela ne l'a pas empêché de transmettre l'effet intertextuel puis, il a inclus la version originale en note de bas de page (l'oralité).

Et enfin, nous avons comparé les poèmes de Mohammed Dib en langue française avec la version patrimoniale qu'il l'a inspiré, et cela a prouvé l'attachement de l'auteur à son patrimoine et à sa culture. Nous avons remarqué que le traducteur a traduit les poèmes en langue française mais pour le poème de "Bouhekhek", le traducteur l'a changé complètement comparé

## Conclusion :

---

à la version originale, nous constatons que Mohammed Dib entant que traducteur a réussi à transmettre l'effet intertextuel de ses poèmes.

Nous remarquons que ces chansonnettes chantées autrefois par les habitants de la ville de Tlemcen, elles ont sombré dans les oubliettes.

Ce travail se veut une collecte des procédés de traduction les plus adéquats aux écrits de Mohammed Dib, ceux qui préservent le mieux la charge culturelle initiale et qui permettent au lecteur de faire le voyage que l'auteur a voulu.

Nous espérons qu'à travers cette recherche, nous contribuerons un tant soit peu à poursuivre ce que Mohammed Dib avait commencé en sauvegardant ses écrits dans la mémoire collective.

# Bibliographie

# Bibliographie

## 1. Corpus :

### A. Livres en langue française :

- L'Incendie, Seuil, Paris, 1954
- L'Aube Ismael, Edition Barzakh, Alger, 2001

### B. Livres en langue arabe :

- تر. سامي الدروبي، الحريق، منشورات مكتبة الأطلس، دمشق، 1965
- تر. أحمد بن محمد بكلي، الحريق، سيديا، الجزائر، 2011
- تر. حكيم ميلود، فجر إسماعيل، البرزخ، الجزائر، 2001

## 2. Dictionnaire :

- Aron, Paul et Al., Le dictionnaire du littéraire, paris, Quadrige, 2004.
- Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue française, Paris, Gallimard, 1990.

## 3. Œuvres de Mohammed Dib :

### • Romans originaux :

- La Grande Maison, Seuil, Paris, 1952.
- Le métier à tisser, Seuil, Paris, 1957. ANEP
- Laezza, Albin Michel, Paris, 2006 (posthume).
- Simorgh, Albin Michel, Paris, 2003.

- **Romans traduits :**

-تر. محمد بن أحمد بكلي، الدار لكبيرة، سيديا، الجزائر، 2011

-تر. محمد بن أحمد بكلي، المنسج، سيديا، الجزائر، 2011

#### 4. **Ouvrages Critiques :**

- Arnand J. et al, Hommage à Mohammed Dib, in Kalim, OPU, Alger, 1985.
- Bakhtine Mikhaïl, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984.
- Bakhtine Mikhail, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes Roland, Le bruissement de la langue, Paris, Sedes, 1999.
- Berthoz Alain, La décision, Paris, Odile Jacob, 2003.
- Bonn Charles, Lecture présente de Mohammed Dib, entreprise nationale du livre, Alger, 1988.
- Bouillage Annick, l'écriture initiative. Pastiche, parodie, collage, Nathan, 1996.
- Bourqui Claude, Les sources de molière, Paris, Gallimard, 1985.
- Déjeux Jean, *Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française 1945-1977*, SNED, Alger, 1979.
- Déjeux Jean, La littérature maghrébine d'expression française, Volume 2, Rencontre Culturelle, Centre Culturel Français, Alger, 1970
- Déjeux Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Naaman, Sherbrook, 1987

- Genette Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipse, 2005.
- Khadda Naget, *Mohammed Dib : cette intempestive voix recluse*, Édisud, Aix-en-Provence, 2003
- Khadda Naget, *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib, Proposition de l'analyse de deux romans*, OPU, Alger, 1983.
- Kristeva Julia, *Séméiotiké ; recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Point, 1969.
- Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.
- Schneider Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- Guidère Mathieu, *Initiation à la traductologie*, Belgique, édition de Boeck, 2<sup>ème</sup> édit, 2010.
- Seleskovitch, Danica et Lederer, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 4<sup>ème</sup> édit. 2001.
- Vinay et Darbelnet, *La stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

##### **5. Thèses consulté :**

- Bouhadjer, Rima, *Analyse intratextuel de Simorgh et Laezza de Mohammed Dib*, thème de magister en langue française, Université de Constantine, année 2008,2009
- Soulimane, Fareh, *mémoire de Magistère « la mise en texte de l'oralité chez Mohammed Dib et dans d'autres productions*

littéraires », sous la direction de Paul Siblot, Université de Tlemcen, 2009.

## 6. Articles et revues périodiques :

### • En langue française :

- De Laderel, Aloisi, « coopération internationale pour la conversation du patrimoine mondial », in Patrimoine Mondial, Paris, UNESCO, 2003.
- Durieux Christine, « vers une théorie décisionnelle de la traduction », Revue Lisa/ LISA e-journal [en ligne], vol. VII, N°3| 2009, mis en ligne le 01 mars 2009, consulté le 10 avril 2015. URL : <http://lisa.revues.org/119> ; DOI : 10.4000/lisa.119.
- Henri, Hélène, « traduire l'intertextualité », in Palimpsestes, La Sorbonne nouvelle, Christine Raguet, 2007, N°18.
- Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », in poétique, N° 27, 1976.
- Ghattas-Soliman, Sonia, les proverbes ou la sagesse des nations, in humanities working papaer, California, 1981.
- Martel, Kareen, « les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », érudit, Montréal, Université de Montréal et al., consulté le 14/03/2015 à 07 :51, disponible à l'adresse: <http://id.erudit.org/iderudit/012270ar>
- Riffaterre, Michael, « L'intertexte inconnu » in Littérature, N° 41, 1981.
- Roud-faucard, Geneviève, « Intertextualité et traduction », méta journal, vol. 51, n 1, les presses de l'université de Montréal, 2006.

- Sari, H., « le mythe d'Orphée et l'Aube Ismaël de Mohammed Dib », in synergie Algérie, N° 3, 2008.
- UNESCO, « le patrimoine redéfini », in année des Nations Unies pour le patrimoine culturel, 2002.
- Venuti, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes* [En ligne], 18 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 02 février 2015. URL : <http://palimpsestes.revues.org/542> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.542.
- **En langue arabe :**

- صالح، صهيب، "الدروبي، كلات دو ستوفسكي قتلته باكر"، الرياض، 2014/08/24، العدد 16862 ، تصفح يوم 27 /05 /2015 على الساعة 00:30 على العنوان التالي: <http://www.alriyadh.com/963271>

## 7. Les sites internet :

- <http://www.limag.com>
- <http://www.fabula.org>
- <http://www.erudit.org/revue/>
- <http://palimpsestes.revues.org/>

## Résumé :

La traduction de l'intertexte peut être un obstacle lors de l'opération traductionnelle, ce qui est le cas chez les traducteurs des travaux Dibiens. En effet, La plupart des traducteurs arabophones de l'œuvre de Mohammed Dib ont échoué à le transmettre à cause de la méconnaissance de la culture de l'auteur. Ce travail consiste à présenter la traduction de l'intertexte comme moyen pour réhabiliter le patrimoine littéraire tlemcenien.

## Abstract:

The translation of intertextuality, can cause obstacles during the translational operation, which is the case of Dib's works translators, that most of these arabic translators failed to transmit it because of the misunderstanding of the culture of the author, this work present the translation of the intertext as mean to rehabilitate Tlemcen's patrimony.

## ملخص:

يمكن لترجمة التناسل أن تكون عقبة في العملية الترجمة كما هو الحال بالنسبة لمترجمي أعمال ديب، معظم مترجمي أعمال محمد ديب للغة العربية فشلوا في هذه العملية بسبب جهل ثقافة الكاتب، يتطلب هذا العمل تقديم ترجمة التناسل لإعادة تأهيل التراث الأدبي لمدينة تلمسان.