

ÉCRITURE OU TRANSMUTATION DE LA TRACE DANS LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE FRANCOPHONE À LA LUMIÈRE DE LA PENSÉE DE LA TRACE D'ÉDOUARD GLISSANT

Samira MOHAMED BEN ALI
Université 20 août 1955- Skikda, Algérie
s.mohamedbenali@univ-skikda.dz

Résumé : La traduction intralinguistique et la transmutation représentent une aventure interculturelle qui marque le texte francophone. Elles proviennent d'un esprit traducteur, pluriculturel et métis qui puise dans ses propres racines et s'ouvre sur la diversité. Elles témoignent de la complexité de la quête de soi et de la richesse des références culturelles d'un pays qui ne cesse de raconter son histoire combien même complexe. La traduction sculpte les mots et les revêt d'une expérience transformatrice, qui transgresse les règles de l'écriture/ création et prône l'opacité, l'éclatement et de la dénonciation. Nous nous proposons d'étudier le recueil de nouvelles, intitulé « *Cinq dans les yeux de Satan* » paru en 2006 aux éditions *Casbah*, de l'écrivain algérien *Hamid Ali-Bouacida*, lauréat du prix *Mohammed Dib*. Le titre offre déjà un avant-goût de toute une vision du monde qui puise dans l'héritage des époques les plus reculées de la société algérienne, par le biais de la traduction littérale d'une expression/ croyance exorcisant le mauvais œil. Nous y analyserons les modalités de la traduction au carrefour des relations, des rapprochements, des transmissions du patrimoine oral et des fabulations, comme processus en quête de *trace* et de *Chaos-monde* selon la conception d'Édouard Glissant (1997). Pour ce faire, nous tenterons à travers l'étude de nouvelles au goût lyrique, satirique, mystique et fantastique de déconstruire le processus d'écriture dupliquée et de cerner les enjeux de la traduction intralinguistique et de la transmutation, leur rapport aux faits sociohistoriques, culturels, mythiques et à la postmodernité dans une écriture métisse qui n'a pas encore dévoilé tous ses secrets.

Mots-clés : Traduction intralinguistique, transmutation, pensée métisse, pensée de la trace, Chaos.

WRITING OR TRANSMUTATION OF THE TRACE IN THE ALGERIAN FRANCOPHONE LITERATURE IN THE LIGHT OF THE THOUGHT OF THE TRACE BY EDOUARD GLISSANT

Abstract: Intralinguistic translation and transmutation represent an intercultural adventure that marks the francophone text. They emanate from a translating, multicultural and mixed spirit which draws on its own roots and opens up to diversity. They reveal the complexity of oneself' knowledge and the richness of the cultural references of a country still telling its own History, however complex it is. The translation sculpts the words and endows them with a transformative experience, which transgresses the rules of writing/creating and upholds opacity, fragmentation and denunciation. I propose to study the collection of short stories, entitled *Cinq dans les yeux de Satan*, published in 2006 by *Casbah editions*, by the Algerian writer *Hamid Ali-Bouacida*, winner of *Mohammed Dib* award. The title already offers a foretaste of a whole vision of the world drawing on the heritage of the most distant time of the Algerian society, through the literal translation of an expression/ belief exorcising the evil eye. I will analyze the methods of translation at the crossroads of relationships, reconciliations, transmissions of oral heritage and fiction, as a process in search

of traces and Chaos-world according to the conception of *Edouard Glissant* (1997). Therefore, through the study of the short stories with lyrical, satirical, mystical and fantastic spirit, we will deconstruct the process of duplicated writing and identify the issues of intralinguistic translation and transmutation, their relationship to socio-historical facts, cultural, mythical and postmodern writing in a mixed style that has not yet revealed all its secrets.

Keywords: Intralinguistic translation, transmutation, mixed thought, thought of the Trace, Chaos.

Introduction

Les mots sont des catalyseurs de signification, de charge culturelle et symbolique, de fantasmes et de mythes. Les mots sont en éternelle mouvance grâce aux contacts des langues, aux échanges divers. Ils relèvent de l'insaisissable mais aussi de l'intraduisible. Les mots et plus exhaustivement les textes, traduisent non seulement la pensée, mais également toute une existence, une relation, une fusion entre personnes, communautés ou nations. Trancher sur leur appartenance serait échec de la communication et dispersion, c'est ignorer *parole* et restreindre *langue*, isoler l'univers extralinguistique et donc une part importante de la signification, c'est semer l'intraduisible et l'incompréhensible et récolter chocs et chaos, c'est entraver tout changement positif en faveur de l'échange et de la diversité. C'est appréhender l'univocité, l'unicité absolue et le monolinguisme qui voile une part importante de la communication. Dans une quête du divers et de la relation, nous aspirons à étudier la dimension traductive de la littérature algérienne francophone comme expression d'une expérience ou d'une fiction dans un certain cadre socio-historique propre à un *Je*, via la langue d'un tout *Autre*, durant laquelle l'écriture devient la voix d'une expérience orale ancrée dans une réalité sociale différente, conditionnant l'aventure créative en prenant part à son imprévisibilité dans un recueil de nouvelles publié en 2006. Pour cela, nous tenterons de répondre à la problématique suivante : Comment –narrativisée– la traduction transcende-t-elle les lois linguistiques et extralinguistiques de la création littéraire ? Quels sont les processus traductifs mis en œuvre dans la littérature algérienne francophone qui puisent dans les ressources maternelles et orales et quelles sont leurs fonctions ?

Nous postulons que le fait de traduire d'une langue à une autre suppose le passage obligé par une étape de décodage et d'interprétation intra-langagière qui institue la traduction dans une optique herméneutique préalable à l'opération traduisante. Aussi, écrire dans une langue autre que la langue maternelle suppose un contournement, une délocalisation de la langue d'expression à savoir le Français et l'invocation de la culture source de l'auteur ainsi que des techniques d'écritures inventives aux résultats imprévisibles. Nous avons choisi d'étudier trois nouvelles parmi quatorze de ce recueil à savoir : *Le Brasero*, *Amelettes (petits états d'âme)*, à la recherche du temple perdu. Nous y interrogerons le processus de transmutation employé comme figure du métissage, de la diversité qui illustre le tragique, la pulsion obsessionnelle et traumatique de la décennie noire en Algérie, ainsi que ses répercussions.

1. Littérature algérienne francophone postmoderne : bipolarité, double et traduction

La bipolarité de la littérature francophone émanant de thématiques purement algériennes dans une expression française, contribue à la création d'écart, de techniques inventives servant à exprimer le double, l'insaisissable, le non-dit et la réalité sociale en éternelle effervescence pour y décrire des situations de cri, de chaos, d'aliénation, de pauvreté, d'exploitation sociale et de présence coloniale, en empruntant la langue française d'expression et en tentant de s'approprier cette langue dominante. Cette bipolarité avec tout ce qu'elle implique, était visible dès les premiers écrits nés sous le joug colonial tels que les œuvres de *Mouloud Feraoun*, de *Mohammed Dib* et de *Kateb Yacine*. Leurs écrits engagés exprimaient le refus de la colonisation et proclamaient une identité algérienne plurielle. Ils comptaient des traductions littérales, des adaptations, des emprunts et la retranscription de la littérature orale par nostalgie et/ ou par affirmation de la quête nationaliste et identitaire algérienne.

Les écrivains, pour ainsi dire, ont toujours recouru à la traduction dans leur tentative d'assumer leur bilinguisme et/ ou polyglottisme et leur différence, parfois en ayant conscience de ses enjeux comme pour *Kateb Yacine* pour qui cette traduction était synonyme de *reformulation*. En s'appropriant la langue française, les textes algériens francophones ont pu introduire un univers extralinguistique algérien assumé par la traduction, joignant la *parole de Je* à la *langue de l'Autre*, servant la compréhension d'éléments socioculturels et historiques empruntés à la langue maternelle, en présence de différents lecteurs, car « Toutes les connaissances extralinguistiques que l'on possède servent à interpréter la signification des mots articulés en phrases, pour en tirer un sens ». (Lederer, 1997, p. 21) La culture algérienne composite issue de siècles d'interactions, de domination et de résistances, se manifeste par la présence dans le texte de différentes sources culturelles et linguistiques telles que la langue et la culture berbère, arabe, espagnole, turque, française réfutant dans leur interférence et mouvement l'univocité de la racine. Teinté d'opacité le texte devient réservoir de mémoires, de trace: « c'est manière opaque d'apprendre la branche et vent être soi, dérivé de l'autre. » (Glissant, 1997, p. 20). Cette quête de trace requiert une écriture diversifiée, parfois éclatée qui fait surgir les traits propres à la culture et la littérature orale, une sorte de réminiscence qui invoque les contes et les chants d'antan, l'univers et la représentation du monde tel qu'il est vu et vécu par l'Algérien. La traduction serait à l'œuvre dans le transfert intralinguistique de toute une oralité en mouvance, menacée de restriction voire d'extinction. La traduction intralinguistique et intersémiotique ou transmutation (Jakobson, 1959, p. 79) considérées comme partie prenante de la signification, servent ainsi la *pensée de la trace* dans leur quête de transgression de la pensée/ écriture système clos, en privilégiant l'ouverture, transcrivant l'oralité, la diversité et l'altérité : « Là où l'écrit fréquentait la transcendance et tentait d'illustrer l'Être, l'oral-écrit-oral multiplie l'ouverture et trace dans l'impromptu ardent du monde, qui est la seule forme de sa permanence. » (Glissant, p. 114) Ainsi l'écriture traductive se veut contournement voire délocalisation de la langue française par son expressivité composite, une sorte de babélisation qui appréhende le divers pour ressusciter un vécu traditionnel et conceptuel différent.

2. Écrire ou traduire : transcodage et transmutation

Traduire d'une langue à une autre suppose la création d'un produit appréhendé comme version parmi tant d'autres d'un original, mais traduire dans une seule et unique langue suppose l'interaction vivace entre *langue et parole* dans une optique de transcodage (Lederer, 1997), comme étant travail préalable à la traduction d'une langue à une autre et qui implique plusieurs facteurs comme la polysémie, l'ambiguïté, le contexte, le discours et le savoir. (Lederer, pp. 20-21). Par ailleurs, et dans le même principe, Paul Ricoeur distingue la présence de : «deux versants extra- et intra-langagiers : théoriquement incompréhensibles mais effectivement praticables.» (Ricoeur, 2004, p. 27), pour ainsi distinguer la traduction interlinguistique aux termes de *Jackobson* (1959) de la traduction comme interprétation au sens large, qui conditionne le passage d'une langue à une autre, en la soumettant à un travail intralinguistique et intersémiotique (transmutation) de compréhension et d'interprétation, s'inspirant de la conception herméneutique de *George Steiner*. En abordant la question de la perfection en traduction, la quête de la langue pure substituée par le principe de *Deuil*, *Paul Ricoeur* rappelle une part importante du processus de traduction qui se fait au sein d'une même communauté langagière, comme étant un travail sur soi de la même langue, et comme processus qui révèle l'écart entre la langue pure et les langues naturelles. (Ricoeur, 2004, pp. 43-44) Ainsi, la pratique de la traduction intralinguistique et la transmutation de l'oralité par les auteurs algériens francophones prend des formes et des dimensions différentes à l'ère de la postmodernité. Son usage conscient ou inconscient est accentué avec l'éclatement des frontières linguistiques, littéraires et culturelles et la valeur ajoutée au métissage et à l'hybridité. La littérature algérienne postmoderne nous propose plusieurs lectures pour cette écriture du double qui nécessite la coopération du lecteur. Tout comme les traducteurs dont le travail se situe au carrefour des cultures et des langues, ces :

Écrivains sont placés dans une position d'intermédiaire entre deux peuples et leurs cultures. [...] Maitrisant parfaitement la langue et la culture française, ils sont à la fois le Même et l'Autre, l'élite du peuple qu'ils permettent aux étrangers de comprendre.

Bourget, 2002, p. 13

En tentant d'assumer un héritage ensanglanté et englouti dans des impasses difficiles à surmonter, l'écriture postmoderne algérienne aborde des questions de chaos, d'ambivalence et de double échec. Hantée par le spectre de la mort et des génocides de la décennie noire en Algérie comme prolongement de siècles de colonisation voire désolation, elle rappelle en même temps valeur, authenticité, racine et différence dans un certain retour aux sources vecteur d'altérité et de relation :

J'appelle poétique de la relation ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible.

Glissant (1997, p. 22)

Cette situation bipolaire particulière conditionnée par le choix de faire résonner l'oralité et la langue maternelle via une langue d'expression dominante à travers la traduction, offre au lecteur une expérience particulière du double, de

l'opaque et de l'incertain, mais elle se veut fécondité à la fois, au carrefour de deux ou plusieurs langues, cultures, systèmes de valeurs et imaginaires différents parfois opposés: « dès lors cette autre proposition, que l'usage de la traduction nous suggère: d'opposer à la transparence des modèles l'opacité ouverte des existences non réductibles. » (Glissant, 1997, p. 29) Pour l'écrivain francophone la langue et la culture d'origine constituent le creuset d'une écriture où tous les moyens de création littéraire se mêlent pour générer un texte métis. La lecture du texte algérien francophone postmoderne et outre l'outil linguistique susmentionné et en invoquant le patrimoine oral, s'ouvre sur des tendances d'écriture moderne, telle que l'entremêlement des genres et des registres, la pluralité des voix, la rupture, la transgression et l'éclatement :

Le passage de l'oralité à l'écriture par le biais de la langue d'emprunt, celle de l'Occident devient un passage obligé. Il se révèle une pratique courante familière inhérente à tous les genres : la poésie, le conte, la légende, l'épopée, le roman, la nouvelle, etc.

Hammouti (2006, p. 212)

Lire le texte algérien comme transmutation c'est s'ouvrir sur une interprétation et un public large en partant de la transposition de signes relevant de la tradition orale principalement arabo-berbère dans la langue française d'expression, sous le signe de la pluralité des strates, des langues et des cultures présentes dans le texte algérien francophone et à différents niveaux : « Nous écrivons en présence de toutes les langues du monde. Nous les partageons sans les connaître, nous les convions à la langue dont nous usons. » (Glissant, 1997, p. 85) Par conséquent, il convient de rappeler que le dialecte algérien transposé dans le texte francophone, est dans son essence un amalgame de langues et de traces d'origine arabe, berbère, turque, espagnole, italienne, française et même anglaise à un degré moindre; le tout soumis à l'œuvre de *la trace* laissée à travers les siècles par les occupants, formant un dialecte métis qui donne accès à un imaginaire riche et une littérature abondante. Le recueil de nouvelles *Cinq dans les yeux de Satan* de Hamid Ali Bouacida (2006), se prête à une lecture au goût métis qui se focalise sur le principe de transmutation et l'expérience traductive intralinguistique qui dit *la trace* et *chaos-monde* d'une décennie ensanglantée.

3. Cinq dans les Yeux de Satan: Traduire dès le départ

La transmutation est présente à travers les éléments paratextuels de notre recueil de nouvelles, à commencer par le titre qui s'avère dès le départ une traduction littérale donnant accès à tout un univers extralinguistique enraciné dans le vécu algérien depuis la nuit des temps sous des formes différentes. Le recueil qui porte le titre de la onzième nouvelle *Cinq dans les yeux de Satan*, appartient à *Hamid Ali Bouacida*, journaliste et écrivain algérien, né dans les Aurès en 1952. Il a suivi ses études en sciences économiques à Constantine et a travaillé comme journaliste au journal sportif *El Hadeff* en 1986. Il était membre fondateur du premier hebdomadaire indépendant *Les Nouvelles de l'Est* et a créé son propre hebdomadaire satirique *El Gantra* en 1992, puis le quotidien régional *Le Provincial* en 2012. Il publia en 2006 le recueil de nouvelles *Cinq dans les yeux de Satan* à Casbah Editions qui lui a valu le prix de Mohammed Dib, puis son roman *la dernière Carte*, édition l'harmattan en 2013, avant de succomber à une longue maladie en 2018. Le titre *Cinq dans les yeux de Satan*

ou *Khamsa fi aynine Achaytan* en langue arabe exprime une formule ancestrale qui exorcise le mauvais œil. Elle est tributaire d'une superstition ancrée dans la tradition populaire maghrébine qui associe le mal à Satan *šayṭān* et aux âmes envieuses à l'image de celui-ci.

Le chiffre cinq de l'incantation est la traduction en Arabe de *Khamsa*, concrétisée par les cinq doigts de la main. Dans le langage du corps le fait de montrer ses cinq doigts à quelqu'un aurait le pouvoir de chasser le mauvais œil ainsi que ses conséquences et exprimerait la crainte du mauvais œil dégagé par la personne envieuse qui s'apparente à la crainte du diable et des démons à l'origine du mal de l'humanité depuis le prophète *Adam*. *Al Khamsa* est représentée par des objets qui servent selon la croyance populaire à protéger du mauvais œil. Elle est utilisée comme ornement, bijou, amulette pour protéger les personnes concernées. Elle est généralement représentée par une main au sein de laquelle est dessiné un œil et est présente dans la tradition juive sous l'appellation de la *main de Marie* et berbère *Tafust*. Elle est représentée par la main de la déesse *Tanit* qui protège du mauvais œil. Certains l'associent à *Fatma Zahra* la fille du prophète *Mohamed* QSSL et lui attribuent un bijou en forme de main ouverte d'or ou d'argent qu'on appelle *la main de Fatma*.

3.1 Cadre générique du recueil :

Le recueil dans son ensemble dépeint une Algérie en mal de vivre et une période critique frappée par le *mauvais œil* et la terreur d'une décennie ensanglantée marquée par la folie, les génocides, la dépression et le désespoir ; une Algérie frappée par la malédiction, qui résiste et panse ses blessures profondes depuis la nuit des temps. Le recueil de nouvelle s'inscrit dans la littérature algérienne postmoderne toujours hantée par le spectre de la décennie noire appelée également les années de braise. Il est tissé dans un entremêlement de genres, de thématiques et de registres qui soulèvent plusieurs questions dans un fond bien étriqué, à travers allusions, symboles ludiques et sarcastiques qui interpellent le lecteur. La traduction y fait un va-et-vient entre lettre et esprit et s'impose dès lors comme troisième langue qui dénonce, proteste, pleure et célèbre dans une sorte de manipulation voire délocalisation de la langue d'expression. Dans sa préface, *Zoubir Souissi* souligne la joie d'accueillir le recueil de nouvelles, genre peu ou pas pratiqué dans les milieux littéraires algériens pendant la décennie noire :

Sous les coups de boutoir du fanatisme religieux et des intolérances de tout acabit, nous avons subi une authentique disette culturelle, la culture comme beaucoup d'autres éléments qui favorisent la réflexion et le développement de l'esprit étant considérée comme incompatible avec les nouveaux canons de pensée.

Ali-Bouacida (2006, p. 9)

Il qualifie le recueil d'un coup de maître par son style alerte, son écriture au carrefour de plusieurs genres, les néologismes ou les jeux inventifs créés, le délire de thématiques pourtant sages et puisant dans la philosophie, ce qui lui a valu le prix de *Mohammed Dib*. L'avant-propos est dédié à l'explicitation du titre du recueil de nouvelles ancré dans la superstition et la croyance algérienne et les pays avoisinants. Il situe également l'œuvre dans son cadre spatio-temporel et se veut déconstruction explicative du processus d'écriture et des thématiques du recueil. La préface et

l'avant-propos dont la fonction principale est la présentation de l'œuvre en question contribuent à expliciter les zones voilées de la signification de l'œuvre. La multiplicité des voix, les allusions, les néologismes et l'univers extralinguistique supposent une coopération de la part du lecteur, car la pratique de la traduction provoque des pertes et nécessite compensations que seul le lecteur pourra proposer :

Or, nous savons désormais que les codes du destinataire peuvent différer, tout ou partie, des codes de l'émetteur, que le code n'est pas une entité simple mais plus souvent un système complexe de systèmes de règles, que le code linguistique n'est pas suffisant pour comprendre un message linguistique.

Eco (1979/ 1985, pp. 64-65)

C'est le rôle de ces éléments paratextuels censés compenser les pertes essentiellement dues à l'hétérolinguisme et l'opacité de l'œuvre, pouvant être conditionnés par le monolinguisme ou le bilinguisme des lecteurs. L'œuvre est susceptible de résister à l'interprétation et l'intraduisible intratextuel pourrait être résolu par la préface et l'avant-propos qui explicitent les points forts et les zones d'ombre de l'œuvre aux lecteurs.

4. Poétique de la transmutation dans le recueil des nouvelles :

Le recueil de nouvelles commence par une *Carte d'identité littéraire*, une sorte d'itinéraire intertextuel à travers lequel l'auteur rend hommage à plusieurs créateurs qui l'ont influencé, et lui ont inspiré ses œuvres littéraires. C'est un poème assez long ou le nouvelliste se prête à un jeu de mot ludique et des allusions intertextuelles aux auteurs et œuvres d'Orient et d'Occident qui l'ont marqué, à savoir *La Fontaine*, *Blaise Pascal*, *Victor Hugo*, *Charles Baudelaire*, *Arthur Rimbaud*, *Jean Jacques Rousseau*, *Alphonse de Lamartine*, etc. En voici un fragment dédié aux écrivains algériens qui l'ont influencé:

Je suis Fouroulou, fils du pauvre
Je suis Z'hor, je suis omar
Je suis Nedjma, inaccessible étoile
Et dans les flammes de l'incendie je me consume. (Ali-Bouacida : 16)

Dans cette strophe à titre d'exemple, il rend hommage à trois grands repères de la littérature algérienne francophone à savoir : *Mouloud Feraoun* à travers son roman *le fils du pauvre*, *Mohammed Dib* à travers sa *trilogie* et plus particulièrement *l'incendie* et le roman de *Nedjma* de *Kateb Yacine*. La strophe à la première personne réitérée marque l'affirmation de l'appartenance et l'identité littéraire de l'écrivain. Le poème en entier laisse au lecteur le soin de deviner différents auteurs et ouvrages ayant influencé le nouvelliste et par conséquent suivre leur trace à travers la lecture du recueil de nouvelles.

4.1 Nouvelle *Le Brasero ou l'éloge de la folie*

Le brasero est le titre de la deuxième nouvelle du recueil. Une nouvelle écrite sous le signe de traditions algériennes rattachées à des croyances superstitieuses ancrées dans le vécu social. *Le Robert* dictionnaire étymologique le définit :

Bracero (1722) emprunt phonétique, puis Bresero (1784) est emprunté à l'espagnol brasero, « grand bassin de cuivre à pieds rempli de charbons ardents destiné au

chauffage ». (1529-1539) Le mot est dérivé de brasa (braise) avec le suffixe Ero. (...)
En Français d'Afrique un réchaud pour faire la cuisine.

Rey (2012, pp. 479-480)

Titre et motif emprunté à l'espagnol, la nouvelle *Brasero* révèle à grand jour l'ouverture de la culture algérienne sur les autres cultures, sa convergence avec différentes civilisations, le polyglottisme qui teinte la création littéraire algérienne et qui la place au cœur de la modernité littéraire. La nouvelle dans son ensemble rejoint le choix conceptuel et traductif de *Kateb Yacine* (1956) que le nouvelliste désigne de *frère d'encre* (Ali-Bouacida, 2006, p. 17) dans sa dédicace. Kateb était le premier à avoir choisi l'emprunt espagnol *Brasero* par analogie et adaptation au *Kanoun* traditionnel, dans la scène tragicomique de la captivité de *Rachid*, l'un des protagonistes et déserteur dans le roman de *Nedjma* (1956).

Le brasero qui constitue la trame de la nouvelle et par inférence n'est pas le chauffage ou le réchaud de cuisine à proprement parler. Il s'agit d'un récipient en terre cuite appelé *Kanoun* qui s'apparente au brasero dans certains points mais en est différent d'un point de vue anthropologique et historique. C'est un ustensile indispensable à chaque maison avec des dimensions différentes, employé à des fins spirituelles et mystiques. On y met de l'encens, du benjoin et d'autres plantes ou graines aromatiques censées apporter apaisement et bien être aux habitants d'une même maison, chasser les démons et les énergies négatives, reconforter les personnes en souffrance et exorciser la maison. *Le Kanoun* peut être utilisé à des fins culinaires et plus particulièrement à la préparation du café, du thé, des marrons que l'on cuit sur la braise. Son emploi est fort répandu pendant les festivités notamment les mariages, les circoncisions et les fêtes religieuses pour chasser le mauvais œil, protéger les concernés et faire régner l'ordre et l'entente dans la maison. Cependant il peut être utilisé pour jeter des sorts, et peut être source de tensions entre ceux qui l'utilisent et se déplacent avec à cause de son double pouvoir. Le narrateur introduit la nouvelle par l'usage que le vieux en fait pour parfumer la ville :

C'était le temps où le brasero parfumait la ville. Un vieillard marchait nonchalamment et, balançant son bras en avant et en arrière, répandait la fumée bleuâtre qui se dissipait dans l'air. Les passants ne prêtaient plus attention au personnage et secrètement, ils croyaient tous qu'il était là pour chasser le mauvais esprit.

Ali-Bouacida (2006, p. 22)

Comme lorsqu'on remonte dans le temps et tout comme un conte populaire, il y a transmutation même si la source orale est imprécise. Le narrateur introduit sa nouvelle par la locution *c'était le temps* par brouillage de la chronologie. Il mêle le passé au présent dans une conciliation générale grâce au parfum émanant quotidiennement du *Kanoun*, et l'ambiance mystique qu'il faisait régner. La transmutation crée une image représentative de pratiques anciennes et renoue avec le passé harmonieux et pacifique de la population et le vieillard y fait figure d'un sage. Effectivement, le vieil encenseur avait la réputation d'un mage que tout le monde respectait. Il était doté du pouvoir surnaturel de tout remettre dans l'ordre comme par magie, comme un personnage sorti tout juste d'un conte fantastique ou de l'un des récits mythiques des milles et une nuit ou des contes des frères Grimm.

C'est comme si le vénérable vieillard mettait de l'ordre dans ces têtes depositaires exclusives du dérèglement de la pensée, ramassait ces mémoires désagrégées, recousait le fil perdu de ces folles idées, rassérénait toutes ces

solitudes et par enchantement le calme revenait dans la gare routière en attendant l'aube, ses autocars, ses marchands de merguez et ses jeteurs de pierre.

Ali-Bouacida (2006, p. 25)

Le vieil encenseur s'occupait des fous et des dépravés vivant en marge de la société, exclus et maltraités de tous. La nouvelle et à l'instar des *mille et une nuit* se poursuit en récits enchâssés racontant l'histoire tragique de chacun des fous, disciples du vieux sage. Le vieillard dégageait une *aura* particulière qui lui donnait un pouvoir réconciliateur et plonge le lecteur dans un réel mêlé au fantastique dans la remise en cause du concept de folie, par l'attention qu'il voue aux fous vivant en marge de la société, et par le rapport folie/histoire de chacun: *histoire de Sergène un rescapé de la guerre d'Indochine, histoire d'Alioua éternel fugitif, Hadda l'aveugle abandonnée*. La nouvelle lyrique est pourtant satirique. Elle dénonce le mépris et l'injustice de la société, l'exclusion voire le rejet de ces victimes à la recherche de compréhension et que le lecteur conçoit chez l'encenseur.

« Hadda a beau maudire tous ceux qui lui jettent la pierre, ça ne les empêche pas de rire comme si la malédiction d'une folle n'était pas recevable par Dieu. »(Ali-Bouacida, 2006, p. 24)

Ce passage illustre la souffrance de Hadda et les fous qui subissent harcèlement et jet de pierre quotidiennement. Il y a là inversion des rôles et le passage qui traduit littéralement une situation d'affront avec des malédictions *Laâna* en arabe proférées par Hadda, lui confère la position de sage par rapport aux membres de la société qui se disent normaux, que la religion et la morale n'arrivent pas à empêcher de faire du mal. Il s'agit d'une violence très répandue dans la société algérienne à laquelle consentent même les adultes : « *sans doute rassurés par leur santé mentale.* »(Ali-Bouacida, 2006, p. 24) Les fous, et dans leur rapport au sage, qui connaissait leurs histoires tragiques et leurs noms, étaient en quête de compréhension et d'harmonie concrétisée en fin d'histoire par l'odeur du benjoin émanant du *kanoun* comme motif de sagesse après folie et de calme après le tempête.

L'inversion des rôles susmentionnée trouve son origine dans l'imaginaire arabe, véhiculé par un fameux dicton arabe *La sagesse sort de la bouche des fous*. Il provient d'un conte arabe qui résume toute une tradition orale, dans laquelle la folie et la sagesse n'en font qu'un dans l'esprit des dépravés. C'est également un clin d'œil aux aventures de *Djeha*, personnage universel dont le nom est lié à maintes histoires; perçu tantôt comme un sage, tantôt comme fou, ayant mis à l'épreuve les plus raisonnables des marchands et des sultans. Ses histoires transmises de bouche à oreille sont teintés de sagesse et de connaissance du monde. Allusion est faite également aux aventures de *Buhlul* considéré comme le plus sage des fous *Aaqal Al Majanin*, ayant vécu dans l'esprit d'un fou afin d'échapper au châtement du Calife à cause de ses croyances religieuses à l'époque abbasside. Tout cet ancrage dans l'imaginaire arabe suppose une redéfinition du concept de folie et la reconsidération des normes de la société par rapport leur transgression. Ainsi le *brasero/Kanoun* opère comme motif médiateur entre deux types de sociétés (traditionnelle et moderne), deux époques assez différentes dans sa quête de réconciliation et deux couches sociales l'une représentant l'autorité et l'autre la marge périphérique; l'écart entre celles-ci se mesure au degré d'acceptation et de communication presque inexistant dans la nouvelle.

4.2 Amelettes (petits états d'âme): Restituer la voix ou traquer la trace

Le titre de la nouvelle dérivé de l'italien *animella* ou *anima* est un diminutif du mot âme expliqué entre parenthèses dans le titre. La nouvelle se présente sous forme dialoguée, tout d'abord entre le personnage de *Khaled.S* et le narrateur, puis entre les victimes du terrorisme et l'ange de la mort *Azrael*. Elle se construit comme transposition de la vie après la mort de nombreuses célébrités mortes dans l'anonymat et l'indifférence absolue de la société. S'inspirant du jugement dernier *Al Qiyama* en Arabe selon le dogme islamique, le nouvelliste reconstruit une image à trois étapes, celle de la mort, du rassemblement et du jugement dernier. Cette transposition traduit la quête de la justice divine à laquelle aspirent les victimes du terrorisme de la décennie noire en Algérie, ayant conviction que la vie d'ici-bas est éphémère et que seul compte le jugement dernier qui rétablira enfin l'ordre. L'histoire de chacun des personnages cités, nous est introduite par la locution *là haut*, faisant référence au monde céleste et donc au jugement dernier, selon la mort de chacun d'eux. On y retrouve plusieurs références à des intellectuels algériens victimes du terrorisme de cette décennie, à commencer par *Tahar Djaout* (1954-1993), célèbre poète et écrivain algérien, l'un des premiers intellectuels victimes du terrorisme, le psychiatre *Mahfoud Boucebc* (1937-1993) universitaire et psychiatre algérien, fondateur de la psychiatrie algérienne et de la première ligue des droits de l'homme en Algérie, *Abdelkader Alloula* (1939-1994) célèbre metteur en scène et dramaturge algérien, *Mohamed Boudiaf* (1919-1992) président algérien et *Abdelhak Benhammouda* (1946-1997) syndicaliste algérien et secrétaire général de l'UGTA.

Référence est également faite à l'ange de la mort *Azrael* dans la religion musulmane. Le nouvelliste en fait un personnage central détenteur de l'autorité extrême, il le qualifie de *Sidna Azrael maître Azrael*, par allusion à la crainte et au respect qui lui sont voués. Le narrateur imagine un dialogue entre l'archange *Azrael* et *Tahar Djaout*, dans un ton de clémence et d'empathie dues aux circonstances de son meurtre et à sa position angélique de poète qui lui vaut le paradis. Pour le psychiatre *Mahfoud Boucebc*, dont le jugement dernier *Al Qiyama*, est qualifié de *terrible examen* traduction littérale de *Bala' Adim* en Arabe; il exerce un métier profane pour le narrateur à cause de tous les fous qu'il a traité et à l'égard desquels le narrateur éprouve de la sympathie et de la pitié, en espérant qu'il sera épargné par l'archange: « Mais un type comme Mahfoud Boucebc s'en sortira aisément avec Sidna Azrael : il était propre et il pratiquait trop la conscience pour salir la sienne ». (Ali-Bouacida, 2006, p. 45) Dans la même optique que la nouvelle *le Brasero* susmentionnée, le narrateur prend la défense des fous, condamnés à être maltraités par tous, et les qualifie de *messagers* porteurs de lumière divine. Il les épargne du jugement dernier au vu de ce qu'ils ont enduré par les psychiatres (médicaments, thérapies) et la société (jet de pierre, refus, marginalisation), ce qui nous renvoie aux enseignements de la religion islamique qui épargne le fou du jugement dernier sauf s'il recouvre sa santé mentale. L'image d'Abdelkader Alloula quand à elle traduit la contestation qui franchit les limites du sacré dans un ton assez ludique:

« Alloula [...] Il paraît qu'il a juste démonté les planchers de son cercueil pour monter dessus et jouer son rôle de goul, diseur d'injustice devant l'Éternel? » (Ali-Bouacida, 2006, p. 45)

Célèbre metteur en scène algérien *Alloula* a été imaginé par le narrateur dans le rôle d'un *Goul* dans l'au-delà, comme prolongement de sa mission de metteur en scène. Inspiré de toute une tradition orale qui s'étend du Maghreb à tout le monde

arabe, le *Goual* est un emprunt dérivant du mot *Dire, Qala* en Arabe, correspondant au fait de conter et de narrer dans le folklore algérien. C'est un phénomène socio-historique réinvesti par *Abdelkader Alloula* dans ses pièces de théâtre *El-Agoual, El-Litham, El-Ajwad*.

Le Goual : « était à la fois celui qui inventait le langage, l'apprenait, le transmettait par un canal archaïque qui est celui de l'oralité. » (Rebouh, 2008)

Le Goual qui divertissait jadis la population à travers contes, poésies et sagesses racontées dans des assemblées, a joué un rôle très important dans l'éveil de la conscience de la population et la dénonciation des pratiques coloniales. *Les Gouals* ont toujours été pourchassés et opprimés par les autorités coloniales qui leur refusaient le droit à la parole. Le narrateur et pas le biais de la transmutation et la traduction intralinguistique a ressuscité une pratique en voie d'extinction *Al Halqa le cercle* d'antan, la trace du *Goual* est revivifiée, rappelée grâce à la traduction qui explicite une part assez importante des modalités de lutte anticoloniale algérienne à travers la théâtralisation de l'oralité transposée en Français et dévoile le rapport de force (dominant/dominé) dans la transposition de la quête de justice divine. Le narrateur restitue les discours de *Mohamed Boudiaf* et d'*Abdelhak Benhammouda*, la transmutation se fait par le discours indirect qui rappelle la posture oratoire des deux personnages: « Il raconte que Boudiaf a continué à faire son discours, que Benhammouda a voulu déclencher une grève pour envoyer les terroristes en enfer et sidna Azrael l'a sèchement ramené à l'ordre. » (Ali-Bouacida, 2006, pp. 45-46)

La suite transposée pour ces figures algériennes s'inspire de leurs derniers actes avant leur assassinat, tel que le président algérien *Mohamed Boudiaf* assassiné en plein discours en arabe dialectal sur le combat de la corruption et l'importance du savoir, en date du 29 juin 1992, en voici les derniers propos : « Observons les nations développées comment nous ont-elles dépassées ? Grâce au Savoir, et la religion islamique... ». (Kahoul, 2021) C'est un discours avorté par l'assassinat du président. Un travail d'inférence suggère l'existence d'un lien entre science et Islam, derniers mots proférés par le président. Faisant référence à notre encyclopédie, le discours aurait été une incitation à la quête du savoir argumentée par les enseignements islamiques que l'on résumerait en la première sourate du Coran *Al'Alaq-l'adhérence* qui prône le savoir. De même pour l'image d'*Abdelhak Benhammouda* qui traduit sa position de syndicaliste mort dans l'indifférence totale tel que le souligne son avocat maître *Miloud Brahimi* indigné par tant d'indifférence : « Si l'UGTA a eu cette indécatesse envers un de ses symboles, le peuple algérien est la vraie partie civile lors de ce procès. » (Watch, 2009)

La nouvelle recèle beaucoup de non-dits et stimule la coopération du lecteur. Ces situations exemplifiées par une transmutation du réel sociopolitique à la fiction traduisent des situations d'affront, d'injustice, de fatalité théâtralisées et illustrent un hommage— *qui traque la trace et tente de stimuler la mémoire collective*— transposé par le biais de l'écriture traductive qui lutte contre l'oubli de ces figures mortes dans le mutisme et l'anonymat total. Le nouvelliste revêt les faits d'un trait carnavalesque et réflexif d'une voix avortée à la recherche d'une *parole* concrétisée.

4.3 Nouvelle A la Recherche du Temple perdu : La mémoire en transmutation

Le titre de cette nouvelle évoque le roman de *Marcel Proust A la recherche du temps perdu* et lui attribue une dimension spatiale par la substitution du *temps* par

temple, lieu et sanctuaire sacré dans les religions du monde. Un brouillage de la chronologie mêle la société actuelle qui vit dans la peur à celle d'avant paisible telle que rêvée par le narrateur. Il retrace un long itinéraire emprunté par les voyageurs à travers les wilayas et agglomérations algériennes, dans des conditions d'insécurité pendant la décennie noire, dans une atmosphère de misère et d'une existence terne. Le narrateur et à travers ce court récit de voyage qui mène à Constantine, restitue des images stéréotypiques du quotidien algérien combien même miséreux mais comique. Les emprunts réitérés en font une description spectaculaire et ludique. L'image du chauffeur de taxi est soumise à une généralisation puisant dans une description sarcastique, il est le détenteur de l'autorité extrême et se donne tous les droits : « *le notre est le type même de l'Algérien gros malin qui a tout compris, adepte de l'individualisme poussé à l'extrême.* » (Ali-Bouacida, 2006, p. 64). Tous ses gestes sont prévus à l'avance par généralisation y compris les petits gestes corporels et habituels :

« Le chauffeur (...) et se détend en s'envoyant une pincée de chemma. » (Ali-Bouacida, 2006, p. 64)

« Le chauffeur s'enfoncé une grosse prise de chemma. » (Ali-Bouacida, p. 65)

« Le chauffeur accro à la chemma. » (Ali-Bouacida, p. 65)

Le vocable qui retient notre attention dans ses trois phrases cadencées, quasi réitérées est *Chemma*, emprunté à l'Arabe dialectal, à savoir *la chique* en Français. C'est un tabac à mettre sous la lèvre. Répété à plusieurs reprises comme qualificatif du chauffeur, l'emprunt fonctionne comme diminutif, sa réitération crée un ton comique à l'histoire et à l'image caricaturée d'un algérien dont la lèvre supérieure est déformée par la chique qui se trouve à l'intérieur, en plus d'être malin, hautain et séducteur. Le déplacement en taxi se fait sur un air de *Raiï*, musique en vogue en Algérie très prisée par les jeunes. Parmi les voyageurs se trouvait une jeune fille que le chauffeur de Taxi tente de séduire:

« Une cheba chante ses amours impossibles. » (Ali-Bouacida, 2006, p. 64)

« Elle ressemble à la cheba qui chante ses amours impossibles. » (Ali-Bouacida, p. 65)

Cheba ou Cheb est un emprunt de l'Arabe qui signifie jeune. Par analogie cette appellation désigne un chanteur ou une chanteuse de Rai quel que soit son âge. Ces emprunts arabes illustrent l'ambiance qui régnait lors des déplacements par voie de taxi et traduisent l'art en tendance à l'époque. La répétition ludique de *Cheba* qui chante ses amours impossibles, est fantasmagorique et comique en même temps, mais elle annonce une déception amoureuse. Le narrateur dénonce des situations qui se répètent souvent lors des voyages, nourries par des stéréotypes sur les femmes qui voyagent seules et deviennent proies à des harcèlements. Il en fait une analyse psychanalytique. Arrivés à des endroits anonymes, la vue de l'huile d'olive et des figues plonge le narrateur dans une ambiance mystique et nostalgique où se confond passé et présent :

A une autre époque, ces lieux seraient bénis Puisqu'ils contiennent ces deux produits dont le Coran a fait la sourate « la figue et l'olivier » mais cette terre nourricière émerge lentement d'un conflit tragique et comme si le tribut payé à l'opresseur d'hier n'a pas suffi, il a fallu verser un autre sang plus jeune, plus rebelle sans que ces montagnes ne s'apaisent.

Ali-Bouacida (2006, p. 66)

La vue de l'huile et des figes au bord des routes pour le narrateur est un retour obligé aux temps de l'abondance et de la paix transitoire. Il a fait référence à la Sourate *At Tin*, le *figuier* où Dieu a juré par le figuier et l'olivier dans le Saint Coran. Considérés comme source de bénédiction dans l'imaginaire social, les figes et les olives sont sacralisées par la population ayant la conviction de leurs vertus thérapeutiques et leurs bienfaits. Or narrateur et dans un retour au présent et la réalité ensanglantée de la décennie noire supplante l'image de la terre à l'origine de cette récolte sacrée par une scène de désolation, qui traduit l'atrocité qu'elle a subie pendant les années de braise, avec un bref rappel qui traque *la trace* des terreurs à l'époque coloniale, le tout dans une écriture traductive double à fonction lyrique. Le narrateur redresse également le portrait type d'une fanatique :

« A la barbe clairsemée et aux yeux soulignés de khôl. »(Ali-Bouacida, 2006, p. 66)

Cette description annonce le passage de l'ambiance de détente du Raï à celle du prêche virulent qui annonce la fin du monde introduit par le portrait type d'un extrémiste barbu aux yeux maquillés de *Khôl*, emprunt arabe qui signifie poudre noire utilisée par les femmes pour se maquiller les yeux et les hommes pour suivre les pas du prophète.

Le fanatique s'en prend à la jeune femme lors d'une discussion:

« -C'est à cause des femmes qui ne portent pas le hidjab que nous subissons toutes ces catastrophes.

« -Pourquoi ne portes-tu pas le hidjab? » (réaction de la jeune fille)(Ali-Bouacida, 2006, p. 66)

-Maudissez le diable (...) maudissez le diable bis ».(Ali-Bouacida, p. 66)

La jeune femme suscite la fureur du fanatique qui considère les femmes non voilées comme source de calamités, la réponse de celle-ci était outrageante et remettait en cause sa virilité. La formule *maudissez le diable*, répétée par le chauffeur pour calmer les tensions, est une traduction littérale de l'Arabe faisant référence à la croyance populaire qui incrimine *Satan*, tenu pour responsable des adversités qui naissent entre les humains. La scène pourtant comique, traduit des croyances extrémistes accrues à l'époque et rend par la même occasion hommage à beaucoup de femmes assassinées dans l'anonymat pour avoir refusé la soumission. En littérature postmoderne le spectre de la décennie noire constitue un matériau de création, de témoignages et d'hommages rendus aux victimes des génocides. L'emprunt investit dans l'humour noir et illustre le tragique de l'époque ensanglantée dont les femmes étaient les principales victimes condamnées souffrir en silence ou à mourir ce qui plongeait la société de l'époque dans un trauma perpétuel. À la vue d'un accident de route : « *Tout le monde évoque le Mektoub.* »(Ali-Bouacida, 2006, p. 67) *Mektub* est emprunté à l'Arabe *Ecrit* qui signifie *Destin* en son sens global. L'homme n'est pas maître de son destin, et tout est l'œuvre de Dieu, le bien comme le mal. Certains chercheurs appellent *fatum Mahométanum*, ce principe de *fatalisme* auquel croient les sociétés arabo-musulmanes et qui parfois connote défaitisme. Arrivant à Constantine, ancienne *Cirta* capitale de la Numidie, témoin de l'expansion romaine dans la région, la ville au passé tumultueux, le narrateur et après une description détaillée et exhaustive de la ville des ponts suspendus, la résume en la chanson lyrique andalouse de *Salah Bey* :

Ses clochards vous diront qu'en prêtant bien l'oreille, on peut déceler dans le grondement du Rhummel ces noubas d'antan et les sanglots de tous les violons : tout Constantine se résume dans la merveilleuse chanson de Salah Bey et les vieux citadins désabusés jurent qu'ils finiront par : « dresser une tente pour vivre parmi les nomades.

Ali-Bouacida (2006, p. 71)

En esquissant une poétique de la trajectoire, le narrateur nous entraîne dans tous les coins, quartiers, paysages et Histoire même de Constantine, connue par son héritage arabo-andalou et plus particulièrement le *malouf*, évoqué par l'emprunt *Nouba* une musique arabo-andalouse jouée selon un certain ordre au Maghreb. Il s'agit d'un héritage provenant des *Maures* chassés d'Espagne après la chute de l'Andalousie reçu, exploité et développé en Algérie. On y retrouve trois grandes écoles à Alger, Constantine et Tlemcen. Le narrateur ne manque pas de mentionner la célèbre chanson *Dhalma* en Arabe qui signifie *injuste*, et de rendre hommage à l'un des précurseurs de ce genre musical arabo-andalou juif *Cheikh Raymond Leyris* puis *Enrico Macias*. La *Nouba* veut dire en Arabe *Tanawub*, c'est une succession de tours par les musiciens. Un fragment de chanson lyrique dédiée à Salah Bey qui résume tout Constantine est traduit littéralement par le nouvelliste: « dresser une tente pour vivre parmi les nomades. » (Ali-Bouacida, 2006, p. 71) Ce vers est extrait du poème source arabe *Qalou Laarab Qalou, ou Les arabes dirent*, vers 129 : « *Nebni kheyima ala Wladi w naachrou Al Arbane.* » (2021، الخصوصي)

Traduit littéralement, ce vers provient d'une élégie dédiée à la mémoire de *Salah Bey Ben Mostafa*, souverain turc de Constantine (1725- 1792), respecté de tous les constantinois, admiré et qualifié de *Bey El beyatte* qui signifie *le bey des beys* pour ses réformes, sa promotion du savoir, ses travaux d'expansion et d'urbanisme, ses expéditions victorieuses, et la paix qu'il a instauré dans tout le Constantinois. Malheureusement, victime de complot, il fut assassiné sur les ordres du nouveau Dey d'Alger *Sidi Hassan*, ce qui plongea la région entière dans un long deuil, au point que les femmes endeuillées de toute la région ne cessèrent depuis l'assassinat et à ce jour de porter la *M'laya*, une sorte de long voile noir qui couvre le corps pour lui rendre hommage. Le célèbre poème arabe lyrique susmentionné, décrivant son assassinat et la perte tragique de ce personnage légendaire lui a été dédié et chanté dans un air andalou mythique et repris à ce jour. Outre l'évocation du *Rhummel* en Arabe *oued Rummel* ou *Oued El-Kebir*, l'un des plus grands fleuves de la région, témoin de civilisations, qui hantait l'esprit de son homologue *KatebYacine* (1956), l'ambiance traditionnelle qui régnait à Constantine et qui constituait toute l'authenticité de la ville, a été véhiculée par des emprunts tels que *Souks, Boureks, Ramadan (P70)*, etc. Cet élan nostalgique transmis par le biais de la traduction/transmutation de *la trace* interpelle l'Histoire millénaire de la région de Constantine et de l'Algérie. La traduction contribue à revaloriser la pensée métisse et la culture composite d'une ville cosmopolite qui n'a pas fini de raconter son histoire. La traduction y traque la *trace* d'un passé très lointain et appelle à assumer la diversité et la pluralité de l'identité algérienne, dans sa restitution de composantes de son identité rhizome et d'une part de son Histoire en voie d'oubli.

Conclusion

L'aventure d'écrire en présence de plusieurs langues et sous différentes formes pose la question de l'identité du texte littéraire et de son orientation. Dans le recueil de Nouvelles *Cinq dans les Yeux de Satan* de *Hamid Ali-Bouacida*, le recours à la traduction a permis d'embrasser la diversité créative et interculturelle, d'ouvrir le texte sur les littératures et les imaginaires du monde et de remettre en cause certains événements historiques et sociopolitiques notamment la période de la décennie noire en Algérie. Écrire, traduire ou transmuter serait une manière de préserver les langages et les littératures orales, notamment la littérature orale algérienne n'ayant pas bénéficié d'actions visant à la préserver. Les efforts fournis dans ce sens demeurent disparates et les résultats sans effet. L'écriture comme transmutation permet également de transposer des réalités, des visions autres que les pensées systèmes imposés par les rapports de force à l'ère de la mondialisation. Par ailleurs, la traduction traque *la trace* de cultures, de pratiques ou de relations réduites au Chaos, au silence, enfouies et oubliées par le fait de la colonisation, de l'intégration, des fusions et des réformes stériles comme pour l'héritage et l'identité mauresque de l'Algérie; *Al Halqa* et le *Goual* dont il ne reste que l'écho dans certains programmes culturels ou pièces de théâtre disparates. La diversité véhiculée par la traduction implique tous types de relations interculturelles de tension, d'acceptation, de refus, de tolérance dans la préservation de la pensée métisse incarnée par l'écriture et la culture plurielle d'une identité algérienne rhizome. Le va-et-vient produit par le retour ingénieux à la langue maternelle ou à d'autres langues vernaculaires ou avoisinantes, dévoile des faits socio-historiques vus sous le signe de l'altérité. Ce va-et-vient à fonctions diverses tend à objectiver l'histoire des idées, les croyances multiples et les réalités sociales en questionnant toutes les facettes possibles des réalités sociales même les plus enfouies. Par sa perméabilité la traduction/transmutation ravive la mémoire collective, et contribue par ses emprunts ludiques, ses adaptations tragicomiques, ses transmutations lyriques et satiriques à prendre part à la construction de la mémoire même de la littérature, d'où son intervention dans les modalités de réécriture et de comparaison.

Dans un retour nostalgique au passé à travers la revalorisation de la maternité, de l'espace et de l'oralité, la traduction emprunte à celle-ci le brouillage subtil des pistes et du temps, les répétitions cadencées, les ambiguïtés, le goût de l'infini et de l'authentique dans un aller-retour du passé au présent et vice versa. Elle remet en question certaines croyances, stéréotypes et images mirages pour ainsi recadrer certains maux, poser des questions en quête de réponse, lutter contre l'oubli, affirmer l'appartenance, assumer son identité jusqu'à faire la paix avec son passé, son trauma. Ces strates interactives favorisent l'opacité de la parole soumise à l'intercommunication et suscitent la coopération du lecteur et de son savoir encyclopédique afin de résoudre les problèmes liés à l'interprétation intra-langagière. La traduction et hormis la transmission du tragique, du double échec et de l'Histoire traumatique, permet à l'imaginaire de se frayer chemin au milieu du Chaos en le transcendant par l'autodérision, les jeux ludiques et la théâtralisation-carnavalisation de l'oralité, à travers sa transposition dans l'écrit. La question de la traduction intralinguistique et la transmutation demeure un champ en quête d'exploration dans les littératures francophones et reflète au mieux l'esthétique de la relation à l'ère de la postmodernité, de la complexité des rapports et le redressement de l'ordre des statuts et des idées du monde. Elle ouvre la voie sur d'autres questions de traduction/transmutation liées au rapport entre centre et périphérie, aux grands

traits psychologiques dans le rapport à l'autre et de la dialectique de *l'être et de l'étant*, des questions certes d'actualité mais qui ont vu le jour prématurément dans la littérature algérienne francophone.

Références bibliographiques

- Ali-Bouacida, H. (2006). Cinq dans les yeux de Satan. Alger: Casbah éditions .
- Bourget, C. (2002). Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine. Paris: Karthala.
- Eco, U. (1979/ 1985). Lector in Fabula: Le rôle du Lecteur ou la Coopération interprétative dans les Textes narratifs. (M. Bouzaher, Trans.) France: Grasset et Fasuelle..
- Glissant, E. (1997). Traité du Tout-Monde Poétique IV. France: Editions Gallimard.
- Hammouti, A. (2006). Ecrire dans la langue de l'autre ou traduire continuellement. *Littératures comparées et Traduction Actes du Colloque international CCLMC* (pp. 211-224). Rabat: CCLMC. Première édition.
- Jackobson, R. (1959). Aspects linguistiques de la Traduction. Essai de Linguistique générale (1963 ed.). (N. Ruwet, Trans.) Editions de Minuits.
- Lederer, D. S. (1997). Interpréter our Traduire. paris: Didier Erudition Collection Traductologie 1 troisième édition.
- Rebouh, H. (2008, 04 08). <https://www.djazairess.com/fr/lemaghreb/9588>. consulté le 04 08, 2021, <https://www.djazairess.com>.
- Rey, A. (2012). Dictionnaire historique de la Langue français. France: Le Robert.
- Ricoeur, P. (2004). Sur la Traduction. Paris: Bayard. Troisième tirage.
- Watch, A. (2009, 12 13). <https://algeria-watch.org>. Consulté le 09 10, 2021, <https://algeria-watch.org/?p=21473>.
- الخصوصي (2021). صالح باي الظاهرة. استخراج من <https://folkculturebh.org>. 2021/03/10 .
- كحول.س (2021). الخطاب الأخير للرئيس محمد بوضياف. استخراج من <https://www.youtube.com> .

Autre

Le Saint Coran