



ISSN 1958-5160

ISSN en ligne 2260-5029

La Traduction comme Créolisation dans *Nedjma* de Kateb Yacine

Samira Mohamed Ben Ali

Université 20 août 1955- Skikda, Algérie

s.mohamedbenali@univ-skikda.dz

<https://orcid.org/0000-0002-5669-3200>

Reçu le 18-09-2021 / Évalué le 03-12-2021 / Accepté le 30-03-2022

Résumé

La littérature algérienne francophone prône la pluralité et le métissage. Elle est lieu de contestation, de revalorisation de soi et de quête identitaire par le choix d'écrire dans la langue française qui absorbe d'autres langues vernaculaires ou standards, pour dire la différence, l'angoisse et la complexité d'une existence de l'entre-deux. La traduction y est invoquée de manière consciente ou pas, pour exprimer cette différence à la croisée des langues et des cultures. Le texte algérien francophone devient lieu de créolisation dans la mesure où il est au confluent de rencontres, de relations et d'affronts que l'écrivain tente d'exprimer sous forme de traductions littérales, d'adaptations, d'emprunts, de mélanges de codes et de reformulations, etc. De ce fait, la traduction ravive la mémoire collective, lutte contre l'oubli de l'héritage oral, rapproche les religions, encourage la coexistence et dévoile les conflits.

Mots-clés : créolisation, traduction, identité (racine et rhizome), *Nedjma*, syncrétisme

الترجمة بوصفها كريلة في رواية نجمة لكاتب ياسين سميرة محمد بن علي

ملخص

يختص الأدب الجزائري الفرنكوفوني بترسيخه لفكر التعدد والتمازج الثقافي، فطالما كان موضعاً للتدبير والاحتجاج وإعادة تقدير الذات ومبحثاً للهوية، مستخدماً لهذا الغرض اللغة الفرنسية التي بمقدورها استيعاب لغات دارجة أو فصحي في طياتها، تعبيراً عن الاختلاف مسألة الوجود المعقدة وظاهرة البينية. يلجأ الكاتب أحياناً إلى الترجمة عن درايته والارتباك أو عن غير قصد تعبيراً عن هذا الاختلاف، فتصير الترجمة رافداً للغات وثقافات مختلفة، ويصبح النص الجزائري الفرنكوفوني موضع كريلة ومكاناً تتقاطع فيه العديد من الوجوه والعلاقات والمواجهات التي يصوغها الكاتب مستخدماً الترجمة الحرفية والتعديلات والاقتراضات والتناوب اللغوي وإعادة الصياغة، الخ، فتغدو الترجمة وسيلة لإحياء الذاكرة الجماعية والتصدي للنسيان الذي قد يفتك بالمخزون الشفهي للغة الأم وتصبح وسيلة لتقارب الأديان والتعايش والكشف عن أصل الخلافات.

الكلمات المفتاحية: الكريلة، الترجمة، الهوية (الأصلية والمكتسبة)، نجمة، النزعة التوفيقية.

Translation as Creolization in Kateb Yacine's Novel *Nedjma*

Abstract

The Francophone Algerian literature promotes plurality and miscegenation. It is a place of contestation and self quest of identity through the choice of writing in the French language that absorbs other vernacular and standard languages, in order to express the difference, the anguish and the complexity of an in-between existence. Translation is involved consciously or not, to express this difference at the cross-roads of languages and cultures. The Francophone Algerian text becomes a place of creolization to the extent that it is at the confluence of encounters, relations and affronts that the writer try to express by means of literal translations, adaptations, borrowings, code mixing and reformulations. Translation thus revives the collective memory, fights against the forgetfulness of the oral heritage of the mother tongue, brings religions together, promotes coexistence and reveals conflicts.

Keywords: creolization, translation, identity (Single-root and Rhizomic), *Nedjma*, syncretism

Nous sommes tous Caribéens, aujourd'hui.

James Clifford (1988)

Introduction

Synonyme de l'effondrement des barrières linguistiques et culturelles, la pluralité s'avère une tendance textuelle postcoloniale motivée par le renversement de l'idéologie de domination du conformisme et de l'anti-universalisme colonial. C'est une prise de conscience des enjeux identitaires et historiques, une abolition des frontières réelles ou virtuelles pour une ouverture sur l'Autre. Elle s'est affirmée très tôt, avec l'émergence des études de Mikhail Bakhtine sur l'hybridité, le plurilinguisme, le dialogisme, et révolutionnera des années plus tard la critique littéraire par l'avènement de *l'intertextualité*: néologisme introduit par Julia Kristeva en 1967. La pluralité a émergé d'une conscience multiculturelle, en faveur du métissage, du syncrétisme, de l'hétérolinguisme et de la Créolisation.

Chargé de multiples significations, le concept de créolisation se réfère avant tout au contexte de sa naissance dans les sociétés antillaises, mais court le risque d'un usage abusif, de surinterprétation et d'être confondu avec d'autres processus, tels que le métissage et la pidginisation considérée comme son prédécesseur (Hall, 1958). Certains chercheurs affirment que ce phénomène, né aux Amériques et à l'océan indien, était déjà perceptible aux temps les plus reculés dans certaines régions comme la Gaule antique, l'Italie du Nord, l'Inde du Sud et les îles Salomon. (Massé, 2013 :136).

C'est un processus de transformation transculturelle, chargé de connotations à l'origine anthropologiques, puis politiques, et idéologiques, outre sa confusion avec la créolité. Dérivée du mot Créole dont l'origine serait *Crollo* (1598) puis *Criollo* (1643) en espagnol ou Crioulo en portugais (1632) ; et de l'emprunt francisé *Créole* (1670), la *créolité* est définie comme :

Mot et concept proposé par Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant, dans le sillage de l'antillanité (Edouard Glissant), désigne l'appartenance à un groupe humain dont la langue maternelle est un créole et la culture syncrétique d'un tel groupe (Ray, 2012: 902).

Ainsi, le concept de Créolité s'avère le résultat du processus de créolisation. Il s'agit d'un mouvement littéraire propre aux Antilles, qui s'intéresse à la problématique de la langue et de l'essence créole. Il est né du mouvement de la Négritude des années quarante et de l'antillanité d'Edouard Glissant en 1981, puis défendu par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (*Eloge de Créolité*, 1989).

Considérée comme résultante d'une rencontre interculturelle, menant à un processus de brassage et d'hybridation puis de créolité, la créolisation serait pur produit d'une rencontre de deux volontés parfois oppositionnelles, celle de l'assimilation-intégration ou celle de la résistance-domination, ses enjeux sont également mais pas seulement politiques et idéologiques.

Certains chercheurs limitent le concept aux milieux créoles de sa naissance, et considèrent les phénomènes ressemblants comme pure manifestation de l'hybridité ; d'autres comme Edouard Glissant et Stuart Hall ont contribué à son extension, en prenant compte des transformations que le monde subit à l'ère de la mondialisation, et l'idéologie qu'il véhicule, étant donné que « Nous sommes tous caribéens aujourd'hui » (Clifford, 1988: 173).

Il s'agit d'un processus qui part de l'essence créole en distinguant la créolisation propre aux Antilles de son extension métaphorique et idéologique aux situations semblables à travers le monde. De ce fait, nous tenterons de projeter le processus de créolisation sur la littérature algérienne francophone et plus particulièrement sur l'écriture de Kateb Yacine, afin d'y déceler ses différentes manifestations et points de rencontres bruts et imprévisibles, en étudiant les résultantes dans leur rapport au phénomène de la traduction.

Dès lors, nous répondrons à la problématique suivante : Dans quelle mesure la littérature algérienne francophone se lit comme traduction et comment cette dernière est-elle le vecteur de la créolisation dans tous ses états et à différents degrés dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine ? Pour ce faire, nous étudierons

différentes zones d'écriture créolissante dans l'œuvre de *Nedjma* de Kateb Yacine, en nous axant sur le volet métalinguistique et métadiscursif ainsi que les fonctions de la traduction d'un point de vue socioculturel, anthropologique, intersémiotique, interartistique et synchrétique. Bien avant d'aborder en détail ces points, nous devons tout d'abord cerner la question de créolisation telle qu'elle fût développée par Edouard Glissant dans l'optique de la relation.

1. Poétique de la relation et de la créolisation chez Edouard Glissant

Sous le signe de *la Poétique de la Relation*, Edouard Glissant (1997) aborde la problématique de la culture et de l'identité du point de vue la Créolisation. *La Relation* implique un échange constant qui part de la spécificité à la globalité universelle, qui met en avant les traits personnels et ancestraux d'une communauté/ civilisation et l'intègre dans la totalité-monde, grâce au processus de créolisation qui se manifeste par acquisition, intégration, interaction voire confrontation.

Pourtant, Edouard Glissant semble exclure la méditerranée de *la pensée archipélique*, un point de vue auquel s'oppose Mourad Yelles (2004) qui la qualifie de :

Culture méditerranéenne traditionnelle, culture d'échange, culture vivante, travaillée par des forces souvent historiquement antagoniques et des valeurs parfois antinomiques, mais qui réussit néanmoins à pousser toujours plus loin l'aventure de la civilisation et la quête du sens. (Yelles, 2004 : 160).

Par sa position géographique et son *Histoire*, la Méditerranée a toujours été au confluent de contacts, langues, communautés, cultures et proie à des événements conflictuels, liés aux éternelles tentatives d'expansion et d'asservissement, devenant par la force des choses terrain propice à l'échange, l'interaction et la confrontation transformatrice, car « La Méditerranée a toujours été vécue par ses habitants comme un espace ouvert, polycentrique, comme une immense ronde d'îles au carrefour des autres mers voisines - océan atlantique ou « mer de sable » du légendaire Sahara. » (Yelles, 2004 :160).

Les résultats de cette interaction entre langues et cultures dans un même lieu, entre dans la composition de l'identité culturelle ; pour cela Édouard Glissant fait la distinction entre l'identité/culture racine unique et l'identité/culture rhizome qu'il préfère comme incarnation de la relation : « Mais la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer pour élargissement la racine en rhizome, qui ouvre Relation ? Elle n'est pas déracinée : mais elle n'usurpe pas alentour » (Glissant, 1997 : 21).

C'est une tendance composite qui tient compte du rapprochement et du contact réel entre les cultures, ainsi que leur interaction, contrairement aux cultures ataviques qui tendent à s'appropriier le territoire et à légitimer toute action d'expansion au détriment des autres cultures ; la colonisation française en est le parfait exemple.

Qu'est-ce que la Créolisation pour Édouard Glissant ? Cette notion, synonyme de métissage et d'hybridité, est pourtant différente. Elle est l'incarnation du phénomène de relation dans tous ses états pour les identités rhizomes. C'est pourquoi il déclare : « Je vous présente en offrande le mot créolisation, pour signifier cet imprévisible de résultantes inouïes qui nous gardent d'être persuadés d'une essence ou d'être raidi dans des exclusives ». (Glissant, 1997: 194). Elle n'inclut pas forcément l'homogénéisation ou la négation des particularités, bien au contraire : elle favorise ces particularités qui font l'identité de chaque communauté en interaction avec d'autres, et dont les résultats ne peuvent être prédits ou calculés : « La créolisation ne conclut pas à la perte d'identité, à la dilution de l'étant. Elle n'infère pas le renoncement à soi. Elle suggère la distance (l'en-aller) d'avec les figements bouleversants de l'être » (Glissant, 1997 : 25).

De ce fait, Edouard Glissant (1997) distingue la créolisation du métissage et de l'hybridité par l'imprévisibilité qui caractérise son processus et affecte ses résultats, car la créolisation est un processus en perpétuel mouvement qui met en relation deux ou plusieurs cultures, sans porter atteinte à leur quintessence et leur composante. Elle opère sur un lieu où se focalisent plusieurs cultures qui interagissent et s'influencent. C'est un processus inarrêtable et régénérant qui s'impose comme pulsion de rapprochement, de coexistence, de confrontation et d'interaction, qui tend à transcender l'idéologie classique de l'expansion, de la servitude, et de la colonisation en quête de *territoire* : « La créolisation est imprévisible, elle ne saurait se figer, s'arrêter, s'inscrire dans des essences, dans des absolus identitaires. (Glissant, 1997: 26).

La Créolisation prône la multiplicité et la diversité à l'état brut, dans le respect des spécificités ; c'est abandonner l'appropriation, *l'avoir*, pour embrasser l'incertitude, le changement, la transformation de *l'étant*. Elle s'oppose à toute politique d'uniformisation « *globalisation* » qui détruit ce que la culture a de plus spécifique et d'unique, au service de la perpétuelle transformation et ouverture : « Un pays qui se créolise n'est pas un pays qui s'uniformise. La cadence bariolée des populations convient à la diversité-monde. La beauté d'un pays grandit de sa multiplicité » (Glissant, 1997 : 210).

Nous nous intéresserons dans cette étude à l'écriture de Kateb Yacine dans le roman de *Nedjma* (1956), comme expression de libération et de contestation, une écriture qui s'inscrit au cœur des débats postcoloniaux sur les relations entre centre et périphérie, car rebelle à tout essai de classification, son écriture renverse les valeurs anciennes de la conception traditionnelle de la littérature, en condamnant l'*originalité* qui coïncide avec les premières expansions coloniales, lorsque l'Europe a dépassé ses frontières en quête de territoires à s'approprier (Harish, 2002).

Le choix d'embrasser la pluralité et la créolisation, à travers une révolution linguistique et culturelle à tendance universelle émane d'une « surconscience linguistique qui propose une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues-littératures dans des contextes différents » (Gauvin, 2003 : 20).

Kateb et à l'instar de son homologue Edouard Glissant - qui l'a accompagné pour la présentation de la pièce de théâtre *le Cadavre encerclé*, à Bruxelles, et a préfacé le recueil de pièces de théâtre *Le Cercle des repréailles* - invente des formes nouvelles et crée le premier mythe nationaliste algérien, en entremêlant la passion à la révolution et au chaos. Il prône, à travers son œuvre, une Algérie plurielle qui s'inscrit dans le Tout monde : « Le propre d'une œuvre vraie, c'est d'abord d'être universelle, c'est d'abord de tendre vers la signification la plus large possible » (Abdoun, 1983 :121).

La créolisation se manifeste déjà dans la diégèse. À travers deux forces se disputent domination et raison d'être : *le colonisateur et le colonisé*, dans un contexte de violence où les chocs et les affronts se multiplient mais également leurs résultantes, à savoir : ambivalence, aliénation, assimilation, reconnaissance et résistance. Elle se manifeste également à travers les personnages créoles que *Kateb* crée, *Nedjma* fruit du Rapt d'une Française d'origine juive par les pères des protagonistes et supposée être mariée à son présumé frère *Kamel*, ce qui complique la quête identitaire et la place au cœur de la problématique de Créolisation; quant à Rachid l'orphelin métis : « il avait tété à trois poitrines : les seins blancs d'Aïcha, ceux de la seconde épouse, et les globes noirs que lui tendait en riant de toutes ses dents, la troisième épouse, la négresse de Touggourt (...) » (Kateb, 1956 :147). Nous assistons dès lors à une aporie de l'atavisme synonyme de l'originalité pure, et l'écriture katébienne invoque pour ce faire polyphonie, dialogisme, entremêlement des genres, parodie, et même la traduction intratextuelle comme moyen de dire l'*indicible*, et de dévoiler la complexité de la cause algérienne.

2. Le métalangage à l'œuvre : Dialectique de l'être et de l'étant

La problématique de l'appartenance de l'Algérie à la culture arabe apparaît dans les déclarations de Si Mokhtar à Rachid :

Selon l'un des rares ulémas qui connaissent l'histoire de nos tribus dans les détails, Keblout serait venu d'Espagne avec les Fils de la Lune et se serait d'abord établi au Maroc puis serait passé en Algérie. (Kateb, 1956 : 117).

L'appartenance à *Beni Hilal* que l'auteur traduit par *Fils de la Lune*, venus du Moyen Orient, a dû inspirer à Rachid, personnage en quête de ses racines, les moyens de lutte pour s'affirmer, d'où le désir de promouvoir la langue arabe.

Rachid, fasciné par sa mère-Patrie et par l'institutrice Mme Clémence- *symbole de la civilisation française*, se fraye tout de même un chemin sur *les traces* de son père, et le *Congrès des musulmans* : comme la voie menant à *l'arabité* racine fixe, seule issue de secours pour lui : « (...) Et Rachid reconstitua le comité soutenu par son père. » (Kateb, p. 148). Le projet est vite interrompu par les autorités coloniales, outre sa tentative de créer *un théâtre arabe*. (Kateb, p. 149).

Ce rêve de la promotion de la langue arabe, réprimé par les autorités coloniales s'ajoute aux tentatives de réhabilitations interrompues à travers le temps, depuis le tout premier crime du *Nadhor*. Il en est de même pour Mustapha, l'un des protagonistes intellectuels, lors ses entretiens d'érudition, étalant les richesses de l'Algérie, conscient de son aliénation :

Il faut bien dire que le vocabulaire français comprend 251 mots d'origine arabe... Nous aussi nous influençons leur civilisation... 2000 pinassiers européens se partagent les bénéfices et nous buvons de l'eau (ni le marchand ni les auditeurs ne savent que je bois du vin). (Kateb, p. 75).

Quant au personnage de Si Mokhtar l'assimilationniste et se vengeant à sa manière de la langue du colonisateur, « Ne prononçant jamais un mot de français sans l'estropier comme par principe », Kateb (p. 99) en fait l'objet de son ironie en la parodiant dès que l'occasion se présente.

L'enterr'ment di firiti. I la cause di calamiti (Kateb, p. 114)

Une expression qui veut dire : *L'enterrement des vérités, est la cause des calamités* », expliquée par l'auteur en note de bas de page, véritable mise en scène joignant théâtre et dimension visuelle, qui a servi l'interruption de son voyage initiatique. La créolisation se manifeste donc par un jeu de métadiscours sur la langue et l'appartenance, qui cible la force coloniale et la défie, en se prévalant d'une identité algérienne arabe, consciente de son caractère rhizome.

3. La Traduction comme Créolisation

La traduction occupe un espace important dans l'expression de la complexité de la cause nationaliste et devient un écart stylistique dans l'œuvre de Kateb. Elle se manifeste sous différentes formes et fait transparaître toute une culture-littérature orale en quête d'affirmation et de revalorisation.

La traduction contribue dès lors au renversement des rapports de domination et à l'expression de la particularité, en embrassant une diversité linguistique et culturelle, qui inscrit l'écriture katébienne dans le Tout monde, la plaçant aux premiers rangs des œuvres postmodernes. La traduction ravive la mémoire et active les rencontres, c'est un moyen de transgression, car :

L'art de traduire nous apprend la pensée de l'esquive, la pratique de la trace, qui contre les pensées de système, nous indique l'incertain, le menacé, lesquels convergent et nous renforcent (Glissant, p. 28).

La littérature algérienne francophone dans la manifestation de l'étant quant à la question identitaire et au rapport à la langue serait traduction dans la mesure où le bilinguisme et le plurilinguisme est à l'œuvre et tend à se manifester davantage en réfutant l'idée de l'originalité et du purisme à l'origine de la ségrégation et de complexités diverses. La traduction est présente dans l'esprit métis des écrivains et se pratique est presque inconsciemment à travers l'alternance codique, les reformulations, la littéralité, la traduction libre, et le retour à la culture source dans la langue d'expression.

Les écrivains algériens se sont vite approprié la langue de l'Autre pour perpétrer leur quête nationaliste teintée de réalisme, Kateb quant à lui, nous a donné à lire un roman dialogique fragmenté, d'une structure dédoublée, qui subvertit les écrits coloniaux et la littérature traditionnelle linéaire. L'hétérolinguisme du texte katébien se veut détournement de la langue d'expression et lieu de contestation, de créolisation « J'écris en Français pour dire aux Français que je ne suis pas Français » déclara-t-il en 1966.

Abdellah Hammouti, chercheur marocain, justifie cela par l'ambition des écrivains francophones, à la recherche de l'ouverture sur un public plus large, en quête de célébrité et d'universalité, ce qui le pousse à abandonner sa langue maternelle :

On choisit d'écrire dans la langue de l'Autre, mais ce n'est en fait qu'un semblant de choix, un choix fait dans la contrainte comme aurait dit Sartre, car pour se frayer un chemin dans le monde de la création, pour tenter de percer, de pousser la célébrité au-delà des frontières de son pays, l'écrivain africain

comme tout écrivain d'autres aires culturelles, se voit astreint à abandonner sa (ou ses) langue(s) locales (s), car il est parfois bilingue avant de fréquenter l'école- cas de beaucoup de Maghrébins arabo-Amazighs (Hammouti, 2005 : 212).

Pour Kateb, le choix de maîtriser la langue française, imposé par son père, est conditionné par les rapports de force à l'époque, puisque la langue arabe ne mènerait nulle part sous le joug colonial : « Il a décidé que j'apprendrais le français puisque la culture française dominait » (Abdoun, 1983 : 110).

Kateb a toujours été conscient de la complexité de dire l'Algérie dans une langue autre que l'Arabe et de la nécessité de s'ouvrir sur d'autres cultures et de s'enquérir d'autres racines, dans une perspective *Tout monde* :

Il faut prendre ce gosse algérien qui est déjà façonné dans une mentalité arabe ou berbère, qui a déjà des racines, très sensibles dans ce domaine-là, qui tout d'un coup bascule dans une autre langue et est obligé d'acquérir d'autres racines qui ne sont pas des racines maternelles. Il fait son chemin, il utilise cette langue mais il n'est pas Français. : Donc il ne peut pas l'utiliser comme un Français (Abdoun, 1983 :115).

Conscient également de l'aspect traduisant de son écriture sous l'influence de la langue maternelle (Mediene, 2003: 82), Kateb place la révolution au centre de la créativité, ce qui place aussi la Créolisation au-devant de la poétique de l'écriture traduisante.

3.1. Fonction socioculturelle et anthropologique de la Traduction

Kateb traduit dans le moindre détail les traits socioculturels de la société algérienne traditionnelle et patriarcale, en remettant ses valeurs et ses rites en question. Il puise dans sa littérature orale, transmet par le biais de la traduction un héritage en proie à la disparition et dessine dans les détails le portrait de l'Algérien de l'époque.

Des exemples nombreux traduisent littéralement des réalités et des pratiques ancestrales, enracinées dans la société algérienne et dans l'imaginaire social, que le lecteur bilingue ou plurilingue peut déceler ou à défaut savourer l'opacité et le flou découlant de cette multiplicité. Pour l'ornement et l'habillement, nous avons relevé des traductions explicatives et étoffées servant à reconstituer l'image détaillée de l'ornement en vue de le rapprocher du lecteur : « Rachid jeta dans sa poche la pièce d'or qui restait, que sa mère décousit de sa ceinture » (Kateb, p. 149).

Kateb nous offre, dans cette traduction explicite, un joyau d'ornement que les femmes algériennes doivent posséder avant ou pendant le mariage- *comme dot par exemple*-, selon les conditions de chaque famille. Il s'agit d'une ceinture en or que les femmes portent à la taille appelée *Mahazma* et qu'elles exhibent pendant les fêtes. Ce passage dévoile les efforts fournis par Rachid en vue de réaliser son rêve de théâtre arabe, vendant les *louis d'or* de sa mère ; c'est un bref rappel de l'usage de ce joyau qui servait de moyen de subsistance dans les temps durs, et de la présentation d'un portrait type de la femme algérienne traditionnelle.

Il en est de même pour la poudre noire *Khôl* كحل, avec laquelle les femmes se maquillaient les yeux. Kateb explicite même son vase porteur المروود, qu'il traduit en encensoir (un vase brûle-parfum), ainsi que l'origine de la poudre : « (...) l'encensoir sert à noyer la poudre du soudan par les sourcils. » (Kateb, p. 185).

Dans ce passage, Mustapha décrit une fillette qu'il admire :

La porteuse d'eau a de longs yeux très noirs, des paupières légèrement bridées, des sourcils arqués, elle a le teint mordoré, lisse brillant, de la grenade ; elle se rougit les gencives avec des écorces de noyer ; elle a neuf ans. (Kateb, p. 204).

L'enfant a remarqué que la fillette utilise l'écorce de noyer pour rougir les gencives, il s'agit d'une pratique ancestrale connue en arabe sous l'appellation de سواك. Cette pratique sert à nettoyer les dents et soigner les maux de la bouche, pour une bonne haleine, outre l'embellissement et la propreté, dressant ainsi le portrait modèle de la femme algérienne traditionnelle, grâce à un processus d'explicitation à valeur interculturelle rapprochant ce portrait type au lecteur.

D'autres pratiques sont dévoilées par le narrateur, traduites offrant au lecteur une image nette de l'enfance de Lakhdar dans la campagne : « Il défait par embardées le bandeau dont Zohra persiste à l'entourer comme un noble égyptien ; Lakhdar se voit puissant et paralysé » (Kateb, p. 183).

Une traduction paraphrasée des moindres détails du geste appelé en arabe dialectal القمطاة, des langes qui emmaillotent les bébés, une pratique ancienne servant à envelopper le petit pour le protéger, et lui offrir une croissance saine selon l'imaginaire social. Kateb traduit littéralement des formules et des expressions idiomatiques de l'Arabe dialectal :

« Laisse le puits couvert, comme on dit. » (Kateb, p. 179) خلي البير يغطاه est un proverbe qui exprime le refus de dévoiler les détails d'une situation donnée. L'expression : « Que Dieu te maintienne en vie. » (Kateb, p. 193), ربي يعيشك est une prière de longue vie pour l'interlocuteur.

Lorsque Lakhdar, voyageur, rend visite à Lella Fatma dans la villa Nedjma, celle-ci s'exclame: « -Lakhdar! *Quel nom de paysan! Non Sidi Ahmed n'était pas un homme...* » (Kateb, p. 81).

L'expression *n'était pas un homme* est la traduction littérale de l'arabe dialectal ماشي راجل, qui signifie que le comportement de Sidi Ahmed n'était pas digne d'un père de famille respectueux et correspond au déshonneur que l'on combine à la virilité d'un homme ayant trahi les siens. C'est un clin d'œil historique au crime du *Nadhor* jamais vengé par les descendants de *Keblout*.

La traduction en tant que choix explicitant un certain mode de vie, ou le modèle d'une société serait une tentative de restitution d'une particularité, valorisation d'une Algérie en quête de reconnaissance, que l'auteur tente de redéfinir dans ses écrits. C'est une situation de Créolisation à caractère anthropologique et inter-culturel qui tente d'introduire les traits d'appartenance et d'authenticité dans le texte et la langue de création.

D'autre part, l'écriture traduisante de *Kateb* revêt une dimension satirique, lorsque le narrateur décrit certaines relations familiales :

Les deux mères se rencontrent au bain, puis aux mausolées de divers saints, elles se confient qu'elles sont toutes deux de descendance aristocratique ; l'une ayant le profil de l'aigle, l'autre du condor ; elles habitent toutes deux Beauséjour, ne parlent que de Constantine et d'Alger au temps des braves, se montrent parcimonieusement des bijoux, remontent leur arbre généalogique jusqu'au Prophète, sautent par-dessus les siècles, ôtent enfin leurs fausses dents, pour s'embrasser sans plus de retenue (Kateb, p. 63).

Ce passage traduit synthétiquement les relations familiales et sociales de l'époque, les coutumes et rites exploités pour célébrer des mariages arrangés, allant parfois à l'encontre de la volonté de la mariée en question. La traduction intratextuelle sert l'écriture féminine et dénonce la condition de la femme de l'époque, réduite au silence et à la soumission, tout comme *Nedjma*, personnage éponyme central dans le roman mais qui agit et s'exprime à peine.

Moyen de subversion et de résistance voire de Créolisation, la traduction dénonce la société patriarcale, revêt une dimension ludique voire ironique grâce aux détails relatés par le narrateur qui dévalorisent et mettent à nu les pseudos-valeurs auxquelles la société tient et qui l'empêchent de s'ouvrir sur le Tout monde.

Lella Fatma dénoue fébrilement le foulard qui lui entoure la tête, un foulard de mauvais garçon, elle fait tomber nombre de sachets de velours, ramasse furieusement ses amulettes tout en chassant Mourad et Nedjma. (Kateb, p. 81).

Ce passage offre le portrait-type de la femme traditionnelle victime de la superstition et de la magie, qui invoque les forces surnaturelles pour réaliser des vœux de progéniture, de mariage, de protection, etc.

Les sachets en velours cachés dans le foulard de *Lella Fatma*, ne sont autres que la traduction en Français du vocable حروز, connus dans les milieux algériens comme des morceaux de tissus cousus, contenant des inscriptions aux pouvoirs magiques, que l'auteur traduit par *amulettes*, une adaptation qui rapproche l'image de l'amulette dans la société algérienne au lecteur francophone. L'explicitation, dans ce cas, rappelle cette pratique et la distingue des autres formes de magies, l'auteur reconstitue également toute la scène qui décrit l'attitude de la femme algérienne et sa réaction lorsque les amulettes sont tombées, ce qui dénonce l'aspect illicite de cette pratique.

Dans le passage qui suit, une autre pratique est explicitée par la traduction ; Mustapha relate son enfance au sein de sa famille, en mettant l'accent sur la souffrance de son père à cause de la maladie.

Quatre rides croisent sur son front les parallèles de la dernière saignée ; père sommeille en son alacrité, on peut me poser n'importe quelle question sur le participe. C'est le coiffeur qui saigne mon père. Il baisse son front froidement tailladé au rasoir. Ce que c'est que d'avoir trop de sang ! Cette fois père se fait tailler la nuque ; la prochaine fois ce sera le font ; environ une saignée par mois (...) (Kateb, p. 197-198).

Dans ce passage, nous remarquons la présence d'une pratique ancestrale *la saignée*, que le père de Mustapha devait subir tous les mois, afin de soulager ses maux. La saignée est très réputée dans la société algérienne et est pratiquée à l'aide d'un rasoir ou d'un couteau, visant à évacuer le sang pour guérir le malade, c'est une pratique dangereuse même si elle a pour origine *Hippocrate* et *Galien*.

L'auteur, pour exprimer l'idée de la saignée التشليط الشلاط en arabe, ou l'actuelle médecine des ventouses *Hijama* حجمة, procède par équivalence, car cette pratique existe en occident depuis très longtemps, même si le rituel qui l'accompagne est différent. Outre l'équivalence, il décrit dans un souci d'explicitation, puis d'« étoffement » la scène détaillée et réitérée de la vue de la saignée par le protagoniste qui désapprouve cette pratique. La traduction prend une dimension lyrique et transmet l'impuissance ressentie par Mustapha face à la maladie de son père. La créolisation se manifeste par le refus et la volonté de changement réduite à l'échec, par la force de réitération.

Une autre pratique enracinée est restituée par l'auteur grâce à la traduction :

La soirée se teint dans le salon occupé par Lakhdar, qui fit disparaître les photographies sous verre représentant Nedjma, partie avec Lella Fatma pour plusieurs jours, en compagnie d'autres femmes conduites par une cartomancienne, chargées de cierges et de pâtisseries qu'elles espéraient faire admettre à un célèbre saint sur sa tombe dans un douar des environs. (Kateb, p. 232).

Ce passage décrit une autre pratique ancestrale, très répandue dans la société algérienne, appelée *حضره- زردة- وعدة*, une sorte de cérémonie culte organisée par une large population pour vénérer un saint patron, durant laquelle les familles préparent des festins, pratiquent des rituels de magie, se recueillent sur la tombe d'un saint patron, etc.

L'auteur, afin de reconstituer l'image de ce rituel à son lecteur, lui explicite son trajet et ses aspects. La cartomancienne est une traduction par adaptation du vocable arabe *شوافة- قرانة- مشعوذة*, la première prédit l'avenir par le tarot dans la société occidentale, mais la deuxième, complètement différente, prédit l'avenir par d'autres moyens rudimentaires comme le sable, les pierres, etc.

Pour les pratiques suscitées, même si l'auteur fournit grâce à la traduction des images détaillées, les rapprochant du lecteur, il emprunte aux cultures occidentales des vocables et expressions issues de situations approximativement similaires, d'où la créolisation qui opère sur la dimension double en langues et en cultures et comme lieu de convergences et de rapprochement.

3.2. Fonction intersémiotique et hyperartistique de la traduction

L'écriture traduisante est l'espace de la transmission de tout un héritage oral et mythique à travers la réécriture des contes, des légendes et des chants des aïeuls, une quête de perpétration d'un héritage menacé de disparition et tentative de revalorisation de toute une culture racine qui résiste à l'assimilation, qui va à la rencontre de l'imaginaire social commun.

Nedjma l'héroïne tant convoitée mais inaccessible prend de multiples représentations dans l'œuvre de Kateb : elle est *la vierge en retraite, la vestale, l'amazone, Salammô, l'Andalouse, cendrillon, la sultane et l'ogresse* des mythes qui reconstitue le mythe de la femme fatale :

(...) J'avais toujours vécu à Constantine avec les ogres et les sultanes, avec les locomotives de la gare inaccessible, et le spectre de Si Mokhtar. (Kateb, p. 101), disait Rachid en souvenir de sa rencontre avec *Nedjma* dans la clinique.

Nedjma, l'ogresse au sang obscure comme celui du Nègre qui tua Si Mokhtar, l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères. (Kateb, p. 169).

Qualifier Nedjma d'ogresse serait un clin d'œil aux légendes d'antan, à la terreur et au fantastique. L'ogresse nous transporte vers les contes des frères Grimm et de Charles Perrault, une créature géante et terrifiante, mais aurait-elle la même représentation dans l'imaginaire algérien ou maghrébin ? Pas forcément, parce qu'un bref retour aux légendes maghrébines rappelle les histoires de *Loundja* fille de l'ogresse *Tseriel*, que certains écrivains à l'instar de *Taos Amrouche* (*Le Grain magique*, 1966) et *Mouloud Mammeri* (*Contes berbères de Kabylie*, 1980) ont réécrit.

Nedjma, l'ogresse représente la femme rêvée mais insaisissable tout comme l'Algérie, et la figure de *Aïcha Kandicha*, ou *Aïcha la comtesse* qui a combattu le colonisateur à l'ouest de l'Algérie ou au Maroc, devenue folle suite au meurtre des membres de sa famille, puis se venge en s'attaquant aux gens et en les dévorant, imaginée comme créature mi-femme mi-chèvre.

Symbole d'héroïsme farouche, tout comme *la Kahina* que Kateb a réécrit dans son œuvre, *Aïcha Kandicha* s'est ancrée dans l'imaginaire populaire comme une femme combattante en quête de liberté mais farouchement sanguinaire.

De même pour le mythe de *Djeha*, très présent dans la dramaturgie de Kateb et dans *Nedjma* à travers les aventures de Lakhdar et de son âne, teintées de ludisme, qui traduisent l'obstination de Lakhdar et de l'animal, dans une certaine confusion entre l'âne et son maître :

Le chevreau ? -Mort. Qui ? -L'âne. -Quel âne ? Toi ou moi. (Kateb, p. 188).

Les critiques s'accordent pour affirmer que *Djeha* a bel et bien existé, il serait *Abou el Ghosn Doudjain El Ferazi*, issu de la tribu arabe *Feraza*, ou *Nasr-Al-Dîn Khodja*, célèbre philosophe turc ; pour d'autres, il s'agirait d'*Abou Nawas El Baghdadî* de l'époque préislamique, ou *Mollah Nasreddine* en Iran.

Djeha, personnage énigmatique aux traits insaisissables, dont toutes les communautés se disputent l'origine, est devenu un mythe universel porteur de toute une philosophie, même si les avis restent partagés sur ses traits de caractère tantôt de sagesse, tantôt de folie et de stupidité.

Kateb réécrit les aventures de *Djeha* dans ses pièces de théâtre, il est *Nuage de fumée* dans la poudre de l'intelligence (1959) et le personnage de *Mohammed* dans *Mohammed prends ta valise* (1972), outre de nombreuses chroniques qu'il signe : *J'ha*, dans son ouvrage intitulé *Kateb Yacine Minuit passé de douze heures* (2007), écrits journalistiques réunis par son fils *Amazigh Kateb*.

Insaisissable, *Djeha* prête à la plume katébienne la manière ludique et satirique de renverser la réalité, d'en rire en vue de la changer, de la confisquer et de la mettre à nu. La résistance armée d'humour produit une Créolisation carnavalesque qui puise dans la force du peuple en quête de justice et de liberté.

Un autre exemple issu des chants populaires algériens attire notre attention :

Mère le mur est haut ! Me voilà dans une ville en ruines ce printemps (Kateb, p. 37).

C'est un refrain traduit, réitéré puis adapté à la situation des bagnards de *Lambèse*, dédié à mémoire latine de l'Algérie sous le règne des Romains, prédécesseurs du colonisateur français.

Il est extrait d'un chant populaire lyrique, dont voici un fragment :

يما السور عالي**خفت نطيح ونتكسر. ديرو قبيري في صدرها**والكيسان هما شهودي.
نحرث تجيني الصابا**والمحراث داو هولي

La chanson populaire source dénonce dans sa dimension lyrique l'asservissement, l'exploitation, l'expropriation des biens, et exprime le désespoir et le mal d'amour.

En dépit de l'écart créé par la traduction intratextuelle, il y a transmission d'une dimension lyrique et poétique, qui s'appuie sur le retour en arrière au temps de l'invasion romaine, et du double asservissement systématisé. La créolisation par les chansons populaires est un acte de prise de parole audacieux, un message de résistance artistique, de la préservation de l'être et de ses particularités, pour perpétuer une tradition, et se libérer par la force de la parole poétique.

Un autre exemple extrait de l'œuvre s'inscrit dans le même contexte ; l'un des amis de Rachid, chantait au souvenir d'une femme admirée :

Avec sa pantoufle, avec sa pantoufle, Elle a quitté le bain, avec sa pantoufle. (Kateb, p. 152).

Les deux vers sont traduits d'une chanson de malouf constantinois, dérivé du chant andalou. Ils sont extraits de la célèbre chanson de malouf intitulée : *Win nbatou* وين نباتو ? chantée par *Alice FITUSSI* et qui décrit la fraîcheur de la femme à la sortie du bain :

وينن نباتو إذا طاح الليل. وين نباتو تحت اوراق الفل وضليلاتو. بالريحية خرجت من الحمام.
«...» بالريحية ما عرفتها للغير ولا ليا

Ces vers réitérent l'image symbolique de la Nudité de *Nedjma* à la sortie du bain au Nadhor, dans le récit mythique de la genèse et de la légende tribale. Ils rappellent la célèbre véritable histoire d'amour entre *Nedjma* et *Saad Djaballah* qui a eu lieu à Constantine au XIX^e siècle.

Ce fragment extrait de l'héritage arabo-andalou ravive la mémoire mauresque de l'Algérie, l'histoire de la défaite des Maures, et de *la reconquista*. Un chapitre historique que Kateb tente de restituer, dans un lyrisme élégiaque dédié au *Rummel*, témoin de la tragédie :

Car l'oued évadé qui coule au littoral n'est qu'un pseudo Rummel devenu le Grand fleuve, l'oued El-Kebir en souvenir de l'autre fleuve perdu : le Guadelquivir, que les Maures chassés de l'Espagne ne pouvaient transporter avec eux. (Kateb, p. 168)

L'auteur retrace la défaite des Maures, condamnés à quitter leur pays vers d'autres destinations ; c'est une part de l'identité algérienne que Kateb incite à assumer, un appel à la survie grâce à *la pensée de la Trace* (Glissant, 1997), que *l'hétérolinguisme* (Espagnol, Arabe, traduction) a contribué à transmettre à travers une dimension géographique de l'espace qui s'incarne dans l'oued El-Kebir, comme motif qui assure le retour à une période importante dans l'Histoire de l'Algérie.

De nos montagnes s'élève la voix des hommes libres. » (Kateb, p. 217)

Traduit littéralement, ce fragment est extrait de la célèbre chanson من جبالنا, poème épique de *Mohamed Mahboub Stambouli* paru en 1940. Une chanson, très populaire et culte, récitée lors des manifestations du 08 mai 1945, puis enseignée après l'indépendance dans les établissements scolaires algériens.

Véritable hymne à la révolution et à la liberté, figurant dans la partie qui clôture le cercle *Nedjma* et qui relate, selon une autre vision, les événements du 08 mai 1945, la traduction littérale de ces vers offre au lecteur francophone l'opportunité de revivre un chapitre important de confrontation et de heurt dans sa dimension épique, qui représente un tournant décisif dans la vie de Kateb.

3.3. Fonction synchrétique de la traduction

L'écriture katébienne transgressive est une révolte contre toute pensée système, et contre le cloisonnement provoqué par les frontières. Elle met l'accent sur les conflits entre les doctrines comme objet de dérision. Le narrateur, dans le roman de *Nedjma*, dénonce dans une dimension ludique l'adversité entre catholiques et protestants, lors du mariage de M. Ricard et Suzy.

La subversion n'épargne pas le culte musulman représenté par l'image du Mufti au service des autorités coloniales, du *Congrès des Musulmans* et du pèlerinage de Si Mokhtar et de Rachid tous voués à l'échec. Ainsi, le discours de Lakhdar prêchant la révolution, se veut parodie traductive qui détourne le discours habituel de

l'imam en faveur de la paix, que le discours épique de Lakhdar rejette fermement ; il transmet une prosternation représentative de soumission et qualifie la prière d'hypocrisie religieuse et sociale, qui entrave le processus de la révolution au cœur même de la créolisation transformatrice :

() J'approuve votre présence à la mosquée ; on ne peut pas rêver avec les mégères et les gosses, on ne peut pas être sublime au domicile conjugal, on a besoin de se prosterner avec des inconnus, de se subtiliser dans la solitude collective du temple ; mais vous commencez par la fin ; à peine savez-vous marcher qu'on vous retrouve agenouillés ; ni enfance ni adolescence : tout de suite, c'est le mariage, c'est la caserne, c'est le sermon à la mosquée, c'est le garage de la mort lente. (Kateb, p. 83).

Aussi, le pèlerinage de Si Mokhtar et de Rachid à la Mecque est subverti, car l'auteur y dénonce la politique des autorités coloniales et le détournement du Hadj censé être une quête de purge spirituelle pour les deux amis qui le réduisent au chaos.

Dans le passage qui suit, l'auteur décrit une partie du rituel du pèlerinage et met l'accent sur les habits à porter :

Si Mokhtar descendit acheter pour lui et pour Rachid deux tenues à peu près complètes de pèlerins : les draps sans couture dont on se ceint la taille, les sandales également sans couture, et diverses babioles. (Kateb, p. 109).

Kateb, pour décrire la tenue du pèlerinage *Ihram*, traduit les détails y afférents et réexprime tout le processus du rituel ainsi que la trajectoire empruntée par les protagonistes en quête de purge.

Lorsqu'il vit à travers le hublot s'éloigner le dernier sambouk surchargé d'hommes et bagages, Rachid revêtit en hâte son bleu de chauffe, empaqueta la tenue sacramentelle dans un journal, ouvrit la porte, emporta la clé, franchit la cursive d'un pas mesuré ; sa tête rasée lui semblait mal couronner le déguisement en marin (...). » (Kateb, p. 109).

Dans ce passage, nous remarquons que Rachid, afin d'accompagner Si Mokhtar au pèlerinage, se déguise en marin et présente à l'officier un fascicule de navigateur falsifié ; une pratique malsaine qui s'ajoute à la fausse repentance de Si Mokhtar, que le narrateur offre en anticipation afin de remettre en cause la quête initiatique, une mise en scène comique qui fait appel à la traduction, et emprunte le vocable arabe *Sambouk*, qui signifie *une petite barque*, en le réitérant, pour illustrer les conditions dans lesquelles le pèlerinage à la Mecque s'effectuait sous le joug du colonialisme. Pour *la tenue sacramentelle*, l'auteur plonge le lecteur dans

un contexte de chrétienté et du *Sacrement rituel* institué par le Christ pour donner grâce, en juxtaposition avec la tenue du rituel d'el Ihram.

Cette adaptation à fonction syncrétique distancie l'auteur de toute acception idéologique et place le culte musulman en interpénétration avec les rituels chrétiens. L'adaptation n'appauvrit en rien le culte musulman, car les indices textuels de la quête y renvoient, même si elle procède par emprunt à un autre culte, ce qui intensifie la dimension du double dans tout le voyage initiatique. De même pour le passage qui suit :

(...) À condition de ne pas écouter des chants mais des psaumes ; c'est pas comme en Egypte, ils ont des chefs sauvages, et ce sont tous des misérables qui comptent sur la foi des étrangers (Kateb, p. 110).

L'auteur dénonce la politique des autorités saoudiennes qui réprime la liberté et oblige les pèlerins à n'écouter que les versets coraniques à la radio, d'où la traduction syncrétique de *chants de psaumes* par أناشيد دينية - , les psaumes المزموور sont des chants et textes poétiques sacrés réunis dans *Le livre des psaumes الزابور*, présents dans les rituels chrétiens et juifs. L'auteur privilégie la rupture avec les frontières religieuses, perçues comme à l'origine du *recul révolutionnaire* (Kateb A, 1999 : 168) par un syncrétisme doctrinal et inflexible conciliant les cultes.

(..) Mais justement, pensait Rachid, ils font ce que faisaient leurs pères : ils ont banni à jamais le seul d'entre eux qui s'était levé un matin pour leur confier son rêve d'obscur légende, et ils n'ont pas voulu marcher... (Kateb Y., p. 111-112).

Ce monologue de Rachid, est teinté de lyrisme et de réprobation face aux injustices des Koraïchites à l'encontre du prophète et des croyants. Pour exprimer la *révélation* d'un point de vue dogmatique, l'auteur opte pour toute une expression explicitant la situation de révélation نزول الوحي : « *qui s'était levé un matin pour leur confier son rêve d'obscur légende* ». La distanciation est perceptible par rapport aux cultes religieux susmentionnés. Elle est substituée par des détails explicatifs qui évitent tout choix spirituel, ethnocentrique, ou toute interprétation littéraire- idéologique de la médiation, du sacré et du profane.

Les fragments analysés plus haut traduisent l'initiation comme déplacement physique et spirituel des personnages, durant lequel ils traversent des épreuves, acquièrent un savoir qui les change. Or l'initiation est avant tout un voyage intérieur, qui leur permet d'être à l'écoute de soi, de se redécouvrir et de s'accepter. Elle requiert l'accomplissement de tout un cycle, d'aventures, d'épreuves à surmonter, et de rééquilibrage à trouver pour mener à bien la mission personnelle ou spirituelle du héros.

À mi-chemin, la quête de Si Mokhtar se heurte au refus de ce dernier de franchir le pas, pour se libérer de son fardeau, et réduit la quête à une aventure ludique par sa mise en scène théâtrale.

Au cours de ce pseudo-pèlerinage, la traduction intratextuelle procède par un syncrétisme qui rapproche les deux religions, en entremêlant les composantes de leurs rituels et contribuant ainsi à rompre avec les barrières qui les sacralisent.

Quel que soit le procédé que la traduction invoque, en dépit de la perte de certains éléments du culte musulman en faveur du culte chrétien objet d'emprunt, la traduction s'avère être un *tiers espace* (Bhabha, 2006) syncrétique infléchissant et conciliant, qui assure la distanciation de l'auteur et l'interpénétration de deux visions dogmatiques, car :

L'un des traits principaux de la créolisation semble bien être de concilier la diversité des sources originelles et la construction d'un édifice culturel en partie commun aux différentes composantes de la société, progressivement mis en place à partir de ces divers apports. (Bonniol, 2013: 264).

Le syncrétisme religieux est un aspect de Créolisation qui assure cette influence mutuelle de deux essences qui tentent de s'imposer, sans nuire à la particularité de chacune, en proposant un terrain d'intervalorisation auquel la traduction, revêtue de sa dimension syncrétique et interculturelle, assure va-et-vient et interpénétration.

Conclusion

Narrativisée, la traduction, dans la littérature algérienne francophone devient un espace adoptant des constituants composites, assurant l'équilibre entre racine *fixe* et rhizome comme acception voire transformation. Elle rend compte de l'interaction de phénomènes culturels et mystiques d'une même société multiculturelle en invoquant *la pensée de la Trace* (Glissant, 1997) et l'Histoire.

Dès lors, la traduction tend à préserver l'éveil de la mémoire collective, en ce qu'elle est lutte contre l'occultation et l'oubli. Elle fonctionne également comme mode de distanciation et de renonciation à l'appropriation de l'auteur/narrateur des strates du texte, et s'affirme comme refus de toute idéologie, qui serait la négation de toute forme de Créolisation.

La traduction comme processus créolisant est un *tiers-espace d'hybridation* (Bhabha, 2006) qui renverse les règles d'autorité, de positionnement et de simple échange et devient lieu de syncrétisme désacralisant qui favorise le rapprochement, l'emprunt et l'interpénétration. C'est un moyen de résistance à l'uniformisation qui occulte ce qu'une culture a de spécifique à offrir dans la diversité du *Tout-monde*,

en tant que quête d'ouverture brute et surprenante ; elle devient une transcendance qui prône cette différence.

La traduction se retrouve au cœur de l'entremêlement des genres, des langues et des écritures dans une diversité allant du mythique au folklorique et remet en cause le culturel, le syncrétique, l'anthropologique et l'imaginaire des peuples.

Pour Kateb Yacine, écrire / traduire est une opération complexe et une manière de dire l'Algérie *engloutie*, l'Algérie *en devenir*, l'Algérie qui se cherche et se construit, l'Algérie aux racines arabes, berbères, africaines, andalouses, turques, latines : une Algérie créolisée, *babélienne* que Kateb remet en cause, tente de redéfinir et de reconstruire.

L'étude de l'œuvre de Kateb Yacine comme créolisation peut bien s'étendre à ses pièces de théâtre à travers l'étude de la traduction intratextuelle et toute son esthétique. Elle peut être analysée dans son roman *Le Polygone étoilé* au sein duquel l'influence de l'Arabe littéraire est plus visible, ayant pour origine le retour nostalgique aux sources face au présent tragique lié à l'immigration et à l'exploitation, ainsi que tout l'univers folklorique attestant le retour aux mythes arabo-berbères, tels que la transposition du mythe de *Djeha* dans une écriture révoltée, satirique, transgressive et métisse.

Bibliographie

- Abdoun, M. I. 1983. *Kateb Yacine*. Paris : SNED. Fernand Nathan.
- Amrouche, T. 1966. *Le grain magique*. Paris : Librairie François Maspero.
- Bhabha, H. K. 2006. « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford ». *Multitudes*, n° 26, p. 95-107.
- Bonniol, J. L. 2013. Au prisme de la créolisation. Tentative d'épuisement. *L'homme*, n° 207-208, p. 237-288. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2013-3-page-237.html> [consulté le 10 septembre 2020].
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Confiant, J. B. 1989. *Eloge de créolité*. France : Gallimard.
- Gauvin, L. 2003. « Manifester la différence, place et fonction des manifestes dans les littératures francophones ». *Revue internationale d'études québécoises*, vol 6 n° 1, p. 23-42. [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/globe/2003-v6-n1-globe1497919/1000691ar.pdf> [consulté le 20 novembre 2020].
- Glissant, E. 2005. *La cohée du lamentin*. Paris : Gallimard.
- Glissant, E. 1997. *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris: Gallimard.
- Hall, R. Jr. 1958. "Creole languages and genetic relationships". *Word* 14, p. 367-373.
- Hammouti, A. 2005. *Ecrire dans la langue de l'autre ou traduire continuellement*. Rabat : Littératures comparées et Traduction, Actes du Colloque international. Coordination des chercheurs sur les Littératures maghrébines et comparées. CCLMC.
- Harish, S. B. 2002. "Postcolonial translation: theory and practice". Taylor and Francis e-library.

- Kateb, A. 1999. *Kateb Yacine : minuit passé de douze heures, écrits journalistiques (1947-1989)*. Paris : Seuil.
- Kateb, Y. 1956. *Nedjma*. Paris : Seuil. Réed. Point.
- Massé, R. 2013. « Créolisation et quête de reconnaissance ». *L'homme*, n° 207-208. p. 135-157.
- Mammeri, M. 1980. *Contes berbères de Kabylie*. Paris : Bordas.
- Mediene, B. 2003. *Kateb Yacine : l'homme libre*. Alger: Casbah Editions.
- Ray, A. 2012. *Dictionnaire historique de la langue française*. France : Le Robert.
- Yelles, M. 2004. *Les fantômes de l'identité. Histoire culturelle et imaginaires algériens*. Alger. ANEP.