

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans *Revue de littérature comparée*, no 3, juillet-septembre 1997, p. 341-365.

**Notes de traduction et sensation d'exotisme  
dans *La trilogie* de Naguib Mahfouz**

Rachel Bouvet  
Université de Montréal

*Les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d'autrui, braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrit, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir.*  
Michel de Certeau

La lecture de textes dans lesquels une culture éloignée est représentée constitue aujourd'hui un acte banal, suscitant très peu d'intérêt parmi les spécialistes de la lecture. L'une des difficultés réside peut-être dans le fait que les récits inspirés par les voyages, les textes traduits, ou encore provenant de régions francophones lointaines, les romans d'aventure se déroulant à l'autre bout du monde, les textes écrits par des auteurs immigrés, etc., forment un ensemble des plus disparates, tout comme les réactions des lecteurs. Certains évoqueront le plaisir de se sentir dépaysé, la déception de ne pas l'être assez, ou encore l'absence totale d'intérêt pour ces textes. Pour d'autres, ayant déjà parcouru le pays, la lecture sera le lieu où les souvenirs surgissent, où la nostalgie s'installe, quand ce n'est pas l'agacement face aux clichés rencontrés le long des pages qui prévaut. Comment expliquer ces variations? Évoquer l'idiosyncrasie des lecteurs ne servirait dans le fond qu'à éluder la question. Le problème que ces textes soulèvent est celui, beaucoup plus complexe, du *rapport entre la lecture et l'exotisme*. C'est dans le cadre d'une sémiotique de la lecture que j'envisage de l'étudier, en limitant toutefois ma réflexion à un seul des multiples modes d'appréhension de l'étranger: *la lecture de traductions*. Je tenterai de montrer que la lecture peut engendrer une sensation d'exotisme en prenant comme exemple l'une des œuvres les plus importantes de la littérature arabe: *La trilogie* de Naguib Mahfouz, traduite en français par Philippe Vigreux<sup>1</sup>. Je m'intéresserai dans un premier temps aux propositions de Segalen, qui définit l'exotisme comme "appréhension du divers"; dans un deuxième temps, j'examinerai certains traits du discours de la presse occidentale sur Mahfouz, en particulier la récurrence d'une dénomination qui fonctionne

comme un cliché; enfin, je procéderai à l'analyse des notes explicatives de la traduction, qui, parce qu'elles obligent le lecteur à prendre de la distance par rapport au récit, peuvent être considérées comme l'espace réservé au "divers"<sup>2</sup>.

## **L'exotisme**

### *la sensation d'exotisme*

La réflexion la plus originale sur l'exotisme en littérature se trouve sans nul doute dans *l'Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, recueil de notes rédigées entre 1904 et 1918 dans le but d'écrire un livre<sup>3</sup>. Au point de départ, deux préoccupations: "Commencer par la *sensation* d'Exotisme. Terrain solide et fuyant. Écarter vivement ce qu'elle contient de banal: le cocotier et le chameau"<sup>4</sup>.

La sensation d'exotisme est selon lui "la notion du différent; la perception du Divers"<sup>5</sup>. C'est d'ailleurs dans le but de définir "Une esthétique du divers", sous-titre de l'essai, qu'il rédige ces notes. Il tente par là de comprendre et d'expliquer le principe essentiel de son œuvre. Ayant ressenti cette sensation lors de ses voyages à Tahiti, en Chine, ou encore au Tibet, il s'est efforcé de la traduire dans ses romans, dans ses poèmes, avec toutes sortes de procédés non conventionnels, et à la susciter chez ses lecteurs. Pour la décrire, Segalen évoque son caractère inattendu, immédiat, le plaisir créé par la distance, par le fait de ne pas comprendre:

L'Exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance (...), la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.<sup>6</sup>

Il affirme sans détours qu'il écrit pour les voyageurs-nés, les exotes, qui savent savourer, déguster, apprécier la distance, la différence. Deux phases sont identifiées dans le "moment d'exotisme": "Le sujet épouse et se confond pour un temps avec l'une des parties de l'objet, et le divers éclate entre lui et l'autre partie. Autrement, pas d'exotisme"<sup>7</sup>. Ce que Todorov, dans son ouvrage *Nous et les autres*, commente ainsi: "sans identification, on ignore l'autre; sans l'éclat de la différence, on se perd soi-même"<sup>8</sup>. Pour pouvoir appréhender le divers, il est donc nécessaire au préalable de "s'imbiber" (c'est le terme utilisé par Segalen), de s'imprégner de l'étranger.

Si l'on s'interroge maintenant sur l'appréhension du divers à laquelle donne lieu la lecture d'un texte, comment peut-on qualifier la sensation d'exotisme? Ce changement de

cadre implique plusieurs remarques. Premièrement, il faut bien voir que la perspective poétique a conduit à limiter la réflexion à un seul type de textes, à un seul versant du problème, centré sur le regard que l'écrivain occidental porte sur l'Orient. Pourtant, ces textes sont loin d'être les seuls à mettre en scène une culture éloignée. S'interroger sur l'exotisme en fonction de la lecture permet de prendre en considération d'autres types de textes, comme les textes en traduction, de mettre l'accent sur les variations qu'il peut connaître. Il s'agit en fait de substituer à la question de la thématization de l'exotisme dans le texte littéraire celle de la sensation d'exotisme qui se dégage de la lecture, activité possédant ses propres caractéristiques. Nous verrons que le mode de traduction choisi, les procédés de traduction utilisés, jouent un rôle important dans la création d'une telle sensation.

Deuxièmement, même si la métaphore du voyage est fréquemment utilisée quand il s'agit de décrire la lecture, il n'empêche que lire et voyager sont deux actes différents. Le lecteur a beau se déplacer d'une page à une autre, s'évader pour un temps hors de son monde quotidien, il ne foule jamais du pied une terre lointaine. C'est uniquement sur le mode de la fiction qu'il expérimente l'étranger. L'univers créé au fil de la lecture est purement imaginaire: sa construction évolue au gré des mots rencontrés lors de la traversée du texte. Certains faits culturels jusque-là inconnus du lecteur pourront ainsi être appréhendés; toutefois, il ne faut pas oublier que la perception du divers a nécessairement lieu à l'intérieur du processus du lecture et non pas au moyen d'un contact direct avec un objet, engageant tous les sens.

### *le refus des clichés*

La deuxième préoccupation de Segalen concerne les clichés, qui renvoient à une mode littéraire encore présente à l'époque où il écrit ces notes et à laquelle ont obéi des auteurs comme Loti, Farrère ou encore Saint-Pol Roux<sup>9</sup>. Il rejette violemment la conception réductrice de l'exotisme des écrivains présentant uniquement leurs impressions de voyage et n'étant sensibles qu'à la surface des choses observées. Les nombreux clichés véhiculés par ces textes ont en quelque sorte occulté la sensation d'exotisme dans toute son ampleur.

Ceux-ci constituent en effet une caractéristique importante de la littérature dite exotique des XVIIIème et XIXème siècles. Comme le souligne Jean-Luc Moura, auteur d'un livre intitulé *Lire l'exotisme*,

Clichés et stéréotypes culturels organisent le texte exotique à ce premier niveau. Réduisant les mondes lointains par schématisation et généralisation, ils permettent la création, ou plutôt la fabrication, d'un monde à la fois dépaysant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle, qui renvoie à une série familière de conventions.<sup>10</sup>

C'est d'ailleurs ce qui expliquerait, selon lui, pourquoi cette mode s'est peu à peu retirée du champ littéraire pour envahir d'autres lieux, comme la paralittérature, où l'usage du cliché et du stéréotype est de règle. Dénoncé comme “collection de procédés littéraires convenus”<sup>11</sup>, pourvu d'une connotation péjorative dans certains milieux, l'exotisme se retrouve maintenant dans les romans d'espionnage et d'aventure, là où il peut encore faire rêver.

La mort de l'exotisme comme source d'inspiration littéraire aurait également, selon Sartre, une autre raison. Dans une citation célèbre, qui sert d'ailleurs à illustrer le sens d'*exotisme* dans le dictionnaire, il affirme ceci:

Remplis de clinquant, de verroteries, de beaux noms étrangers, les livres de Morand sonnent pourtant le glas de l'exotisme; ils sont à l'origine de toute une littérature qui vise à anéantir la couleur locale en montrant que les villes lointaines dont nous avons rêvé dans notre enfance sont aussi désespérément familières et quotidiennes pour les yeux et le cœur de leurs habitants que la gare Saint-Lazare et la Tour Eiffel pour notre cœur et pour nos yeux...<sup>12</sup>

Dans l'œuvre de Morand, qui inverse le point de vue en le plaçant à l'intérieur plutôt qu'à l'extérieur, les différences se trouvent banalisées. D'ailleurs, on parle plus souvent de cosmopolitisme à son sujet que d'exotisme. La première phrase de Sartre reste malgré tout ambiguë, étant donné que le clinquant, la verroterie et les beaux noms étrangers sont présentés comme étant l'apanage de la littérature exotique. Comme si, vue de près, avec la distance que permet de prendre l'âge adulte par rapport à l'enfance, la splendeur orientale louée par Baudelaire n'était dans le fond qu'artificielle, comme si les trésors fabuleux s'avéraient être du toc. Des artifices qui parvenaient à faire rêver les amateurs de littérature, pouvoir qu'ils ont perdu au cours des siècles.

Segalen se situe quant à lui à une époque où l'exotisme est encore à la mode. Pour redéfinir ce terme, il juge nécessaire de le dépouiller des clichés auxquels on l'a associé, de l'extraire du contexte dans lequel il est apparu, à savoir le colonialisme:

Jusqu'à ce jour le mot *Exotisme* fut à peine synonyme de “impressions de pays lointains”; de climats, de races étrangères; et trop souvent mésemployé par substitution à celui plus compromis encore de “colonial”. Sous les termes redoutables de “littératures exotiques”, “impressions d'exotisme”, ... on réunissait et on réunit encore tout l'attirail clinquant d'un retour de chez un roi nègre; les grossiers oripeaux de ceux qui reviennent on ne sait d'où...<sup>13</sup>

C'est en effet vers 1845, alors que la colonisation était en pleine expansion, que ce terme a fait son apparition dans le dictionnaire. C'est un dérivé de l'adjectif *exotique*, terme technique au départ, qui s'est finalement transporté dans la sphère culturelle. Sa définition a en effet subi des glissements sémantiques importants, comme le montre bien Vincenette Maigne dans une étude sur l'évolution du mot<sup>14</sup>. Employé comme hellénisme (du grec *exotikos*, qui signifie “étranger”, “extérieur”) dans le *Quart livre* de Rabelais (1548), où il est question de “marchandises exotiques”, il ne devient usuel qu'au XVIIIème siècle. Il s'agit alors d'un terme technique, qui sert à désigner les plantes ne poussant pas dans le pays. Son champ d'application s'élargit par touches successives, allant de la sphère de la nature à la sphère commerciale (produits et denrées), puis, au début du XIXème siècle, à la sphère culturelle (termes, usages, charme). Il prend également à ce moment une valeur impressive, *exotique* devenant synonyme d'*étrange*, de *bizarre*. Fait à signaler, le premier élément de définition du *Petit Robert* (“qui n'appartient pas à nos civilisations de l'Occident”) provient du glissement sémantique le plus tardif, la division Orient-Occident n'étant pas au préalable nommée de façon explicite<sup>15</sup>. En fait, ce qui se dessine en filigrane dans l'évolution de ce terme, ce sont les rapports que l'Occident a entretenus avec l'Orient, tout d'abord par le biais des voyages de découverte, du commerce, puis avec le colonialisme<sup>16</sup>.

La nouvelle définition de l'exotisme que propose Segalen vise donc à déplacer l'ancrage culturel, à donner au terme une réversibilité qu'il n'avait pas auparavant. Les deux acceptions que présente le dictionnaire, la première se référant aux objets (“caractère de qui est exotique. *Décoration qui met une note d'exotisme dans une maison*”), la seconde au regard porté par un sujet (“goût des choses exotiques”), sont toutes les deux concernées par ce changement de direction de l'attention. En effet, chez Segalen, l'objet à la base de la sensation d'exotisme peut appartenir aussi bien à une civilisation occidentale qu'orientale. Tout dépend en fait de l'endroit où l'exote se trouve: pour le voyageur, la source d'exotisme est amenée à se déplacer indéfiniment. Ce qui était jusque-là familier peut, en raison de la distance, être perçu comme différent car il ne s'agit pas d'un simple goût passager et superficiel pour ce qui est étranger<sup>17</sup>, mais d'un désir transportant sans cesse vers l'ailleurs. C'est ainsi que lorsque Segalen pense à la Bretagne à partir de la Chine, où il séjourne plusieurs années, son lieu d'origine finit par revêtir un caractère exotique. En ce qui concerne la deuxième acception du terme, faisant intervenir le point de vue du sujet, et l'on comprend qu'il s'agit dans ce cas du regard que porte un Occidental sur une autre culture, c'est vers l'œuvre de création de Segalen qu'il faut se tourner pour trouver une illustration de cette possible inversion du mouvement. Dans *Les*

*immémoriaux*, le point de vue adopté est tout à fait à l'opposé de celui qu'il est courant de trouver dans les récits de voyage. Ici, ce ne sont pas les impressions de l'Occidental découvrant une terre inconnue qui sont relatées, mais bien celles d'un prêtre maori au moment où les Blancs débarquent sur son île. Il observe et décrit leur façon de parler, de s'habiller, de prier, en soulignant tout ce que leur comportement a d'étrange pour lui, en s'étonnant de voir à quel point leurs mœurs sont éloignées des siennes. Appartenant à une culture considérée généralement comme source d'exotisme, il est cette fois en position de sujet, ce qui fait que la sensation d'exotisme n'est pas liée à un ancrage culturel occidental.

C'est donc en réaction à une conception européocentrique de l'exotisme que l'"exotisme au deuxième degré" de Segalen se définit. Refuser de l'associer au cliché, c'est refuser la réduction du monde étranger à quelques traits caricaturaux, c'est refuser l'artificialité du regard et son ancrage occidental. D'après Moura, ces deux types d'exotisme, l'un faisant usage du cliché et du stéréotype et l'autre entendu comme appréhension du divers, mettent en jeu des attitudes opposées:

L'exotisme répond à un vertige qui nous entraîne vers les mondes autres, soit afin d'enraciner notre identité en réduisant ceux-ci à quelques éléments concrets ou comiques, soit afin de nous ressourcer et de découvrir dans l'altérité une indispensable et enrichissante expérience.<sup>18</sup>

Afin d'illustrer ces deux types d'exotisme, j'aurai recours, d'une part, au discours de la presse sur Mahfouz, qui fonctionne à partir d'un cliché, et, d'autre part, aux notes explicatives de *La trilogie*, qui peuvent créer une sensation d'exotisme chez le lecteur. Mais auparavant, il importe de s'interroger sur une notion proche de l'exotisme, celle de l'altérité.

#### *exotisme vs. altérité*

Chez Segalen, exotisme est par moments synonyme d'altérité, comme le montre bien la note suivante:

Définition du préfixe *Exo* dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale coutumière".<sup>19</sup>

Si l'exotisme géographique est le plus amplement développé dans cet essai, d'autres formes sont également abordées, comme l'exotisme dans le temps, celui des sexes, de la nature, des races, etc. Il peut, certes, être tentant d'englober dans le divers tout ce qui est autre, mais le problème de l'exotisme finit par se confondre avec celui de l'altérité, ce qui lui fait perdre toute spécificité. Plutôt que de songer à étendre l'étude de la littérature dite

exotique à la science-fiction, aux “gender studies”, qui posent l'altérité sexuelle de la lectrice ou du lecteur au centre de la réflexion, au fantastique végétal, minéral et animal, sur lequel Caillois s'est longuement penché, etc., il me semble plus utile pour l'analyse de conserver une dimension importante, celle du lointain, de l'espace inconnu et d'envisager l'exotisme comme un exotisme géographique uniquement.

C'est d'ailleurs ce que fait Francis Affergan dans son ouvrage *Exotisme et altérité*. En rappelant que l'anthropologie s'est construite autour du problème de l'altérité, il constate un double effacement: d'une part, la *différence* est devenue le seul objet d'étude; d'autre part, le contact existentiel entre l'anthropologue et l'indigène a été totalement effacé. La notion d'exotisme telle qu'élaborée par Segalen permet de redonner à l'altérité la place qui lui revient:

L'altérité prise en compte devrait ainsi faire naître une nouvelle dimension de la conscience que nous appellerons, à la suite de Segalen, exotique, dans la mesure où elle essaie d'embrasser le lointain et d'en élaborer une théorie. (...) la saisie de l'altérité exige la perte, l'abandon momentané de ses repères; la conscience de la différence, comme conscience de la quantité, convoque seulement un objet de la proximité, afin que des comparaisons, substitutions, combinaisons puissent s'opérer.<sup>20</sup>

Il s'agit dans le fond de substituer à une typologie basée sur la dialectique entre le même et l'autre, fonctionnant à partir d'une binarité exclusive (différence/égalité), une nouvelle typologie, centrée sur l'altérité cette fois, “entendue comme rupture discontinue dans un champ perceptif et symbolique”<sup>21</sup>. L'analyse des récits de découverte du XVIème siècle permet de mettre en évidence le désir de l'ailleurs qui préside au voyage, possédant bien souvent les caractères de la fuite, et de s'interroger sur le moment de la rencontre avec l'Autre. Celle-ci provoque d'abord et avant tout un choc, une stupéfaction devant les visages et les couleurs, une impossibilité de dire ce qui est perçu, un dépaysement tel que les repères habituels ne suffisent pas pour en rendre compte. Comme le rappelle Affergan,

[L'Autre] s'enracine dans un désir jamais assouvi d'un Ailleurs lointain. Il implique dès lors, par l'étrangeté et l'extranéité qu'il révèle, une déperdition de cette pseudo-identité différentielle pour, grâce à l'inquiétude et au souci exotiques, en indiquer une autre, inachevée, et fondée sur le respect d'un temps et d'un espace hors soi et reconnus en tant que tels.<sup>22</sup>

On ne retrouvera pas beaucoup de traces de cette rupture dans les discours anthropologiques des XIXème et XXème siècles, qui se voudront avant tout neutres, scientifiques, impersonnels. S'interroger sur l'exotisme en anthropologie amène donc à prendre en considération le sujet de l'observation, ses sensations, son regard, les réactions qu'il suscite par sa seule présence, etc. Cela permet également de rétablir la distance entre soi et autrui, trop souvent occultée du fait de l'assimilation:

La conscience exotique se joue à ce prix: aller loin de soi n'est pas nécessairement se perdre ou s'oublier, et se sentir proche d'autrui n'est pas le connaître. *Savoir mesurer la distance qui me sépare d'autrui (c'est-à-dire en fait: différer de...) ne consiste ni à le connaître, ni à me comprendre, mais à saisir une distance, rien de plus.*<sup>23</sup>

L'anthropologie préconisée par Affergan, qu'il nomme interlocutrice et dialogique, se déploie selon une démarche herméneutique. Le dialogue qui se noue entre l'anthropologue et l'indigène au sujet de la culture, considérée comme un texte à interpréter, les amène à occuper tour à tour la position d'interprète; la culture acquiert ainsi une multiplicité de sens. Les notions de temps, d'exotopie, d'hétéroglossie sont utilisées dans le but de mieux comprendre les conditions de ce dialogue.

Il s'agit pour l'anthropologue de rendre compte d'une culture, de l'interpréter, de trouver une façon de dépasser ce qui est de l'ordre du sentiment d'étrangeté, alors que chez Segalen, ce sentiment était, si l'on peut dire, à la fois le point de départ et d'arrivée d'un travail de création, en ceci que la recherche de formes et de procédés grâce auxquels l'étrangeté d'une culture peut être inscrite permet de susciter lors de la lecture une sensation d'exotisme. Cela suppose bien entendu l'acquisition d'un savoir sur la culture, la mise en place d'une interprétation; toutefois, le but n'est pas de construire un savoir sur l'altérité mais de recréer l'exotisme.

En quels termes poser maintenant le problème de l'altérité en lecture? S'interroger sur l'activité de lecture plutôt que sur le discours anthropologique amène à hiérarchiser les notions d'une autre façon. Étant donné qu'en anthropologie toute interrogation part d'un face à face avec l'Autre, on comprend que l'“altérité lointaine” soit au centre des préoccupations. La situation de lecture ne comporte, quant à elle, qu'un seul acteur. Il ne saurait donc être question de donner à l'altérité le statut déterminant qu'elle possède en anthropologie.

Là où on pourrait cependant envisager d'accorder la préséance à cette notion, c'est dans le cas où la rencontre avec une autre culture est thématifiée. On pense bien entendu aux récits de voyage, présentant très souvent le point de vue d'un narrateur occidental, auquel le lecteur peut s'identifier. Mais il faut bien reconnaître que même dans ce cas, l'exotisme prend le pas sur l'altérité, puisque ces textes font partie de ce qu'il est convenu d'appeler la “littérature exotique”. Cette appellation provient d'ailleurs d'un glissement sémantique non encore répertorié dans les dictionnaires: de fait, on désigne par ces termes uniquement la littérature montrant un goût prononcé pour ce qui vient de l'étranger, et non pas celle qui vient d'ailleurs, comme l'usage habituel du terme aurait pu nous le laisser

croire. Est-ce parce que cette dernière, présente en majeure partie sous forme de traductions, ne thématise pas l'altérité? Ce qu'il faut bien voir, c'est que l'altérité concerne ici le rapport entre un lecteur, qui découvre une culture éloignée par le biais d'une fiction, et un texte, qui provient d'ailleurs.

La seule chose qu'expérimente vraiment le lecteur, ce sont ses sensations, en particulier la sensation d'exotisme. Si un sentiment d'étrangeté se crée au cours de la lecture, il ne naît pas du contact existentiel avec l'Autre, mais du contact avec un texte. Il peut se produire une rupture dans le champ perceptif, liée par exemple à la présence de translittérations, qui affectent le processus perceptuel dans l'acte même de lire, mais elle demeure minime comparé à ce que peut expérimenter un voyageur. L'appréhension d'objets inconnus peut également avoir lieu, notamment grâce à la lecture des notes explicatives, mais comme il est impossible de les voir, de les toucher, de les entendre ou de les goûter, on demeure dans un en-deçà de la perception; la rupture ne concerne pas une perception directe de l'objet mais seulement l'idée que l'on peut s'en faire. Étant donné que l'autre culture est seulement imaginée, que le seul espace investi est celui du désir de l'ailleurs, j'ai choisi de subordonner la question de l'altérité à celle de l'exotisme. C'est dans le cadre d'une réflexion sur la sensation d'exotisme qui se crée au cours du processus de lecture que j'envisage de placer la question de l'altérité, car celle-ci se construit au fur et à mesure que le récit progresse, évoluant dans un espace saturé d'indéterminations. Finalement, ce que l'on perçoit le mieux, c'est la *distance* qui nous sépare de l'autre culture. Afin de mieux comprendre ce qui se passe lorsque le lointain n'est appréhendé que par l'imagination, regardons comment la traduction française de *La trilogie* de Naguib Mahfouz se donne à lire.

### ***La trilogie* de Naguib Mahfouz en traduction française**

Une trentaine d'années séparent la publication en arabe de *La trilogie*<sup>24</sup> de sa traduction en français, échelonnée entre 1985 et 1989. Ayant connu un énorme succès en Égypte et dans les pays arabes, c'est aussi l'un des récits arabes contemporains les plus lus dans les pays occidentaux, du moins depuis 88, date de l'attribution du prix Nobel de littérature à Naguib Mahfouz. Il faut rappeler que la traduction de textes arabes contemporains vers le français est un phénomène très récent, qui n'a pris de l'ampleur que dans les années 80, grâce à une initiative de l'Institut du Monde Arabe à Paris. Dans les années 70, seules les éditions Sindbad publiaient des livres traduits de l'arabe. L'IMA a alors fait un appel d'offres auprès des maisons d'édition dans le but de rendre la littérature

arabe contemporaine plus accessible au public francophone. C'est ainsi qu'en 1985, la collection "Lettres arabes" des éditions Lattès a été créée. Les œuvres à traduire ont été choisies par un comité constitué de poètes, linguistes, critiques littéraires francophones et arabophones, auquel participaient Badr Eddin Arodaki, directeur des relations culturelles de l'IMA et Odile Cail, directrice de la collection "Lettres arabes". *La trilogie* de Naguib Mahfouz a pu ainsi être traduite et publiée<sup>25</sup>. Cet écrivain était donc très peu connu du public occidental lorsqu'il a reçu le prix Nobel, ce qui est d'ailleurs souligné dans les nombreux articles de presse parus à cette occasion. Actuellement, plusieurs de ses livres sont disponibles en livre de poche, donc accessibles à un large public. Beaucoup ont considéré ce prix comme une reconnaissance de la littérature arabe dans son ensemble et il faut bien avouer que depuis cette date, les traductions de l'arabe vers le français ont connu un essor considérable<sup>26</sup>. Actuellement, de nombreuses maisons d'édition (Albin Michel, Gallimard, Actes Sud, Julliard) publient des traductions de textes littéraires arabes<sup>27</sup>.

*La trilogie* ne se laisse pas aisément résumer, et pour cause, elle s'étale sur près de 1400 pages. Je me contenterai donc de donner quelques repères. Le récit se déroule entre 1917 et 1944, dates auxquelles les deux guerres mondiales touchaient à leur fin. De multiples intrigues, amoureuses et politiques, s'y croisent inlassablement, à l'image des ruelles du vieux Caire. Trois d'entre elles forment d'ailleurs le titre des différents tomes<sup>28</sup>. Trois ruelles, mais surtout trois maisons, habitées par trois générations: Ahmed Abdel Gawad, sa femme Amina et leurs cinq enfants demeurent à *Bayn al-Qasrayn*, "Impasse des deux palais"<sup>29</sup>; lorsque le fils aîné, Yasine, se marie, il s'installe dans l'impasse de *Qasr al-Shawq*, "Le palais du désir"; les deux filles, Khadiga et Aïsha, épousent deux frères et vont vivre à *Al-Sokkariya*, un nom de rue formé à partir du mot "sukar" (le sucre), totalement absent dans le titre français *Le jardin du passé*. Il est assez difficile de comprendre pourquoi ce titre a été choisi. La traduction anglaise, *Sugar Street*, même si elle n'est pas tout à fait fidèle, a quant à elle le mérite de présenter un nom de rue et de conserver la notion de sucre<sup>30</sup>.

J'ai choisi d'étudier ce texte pour deux raisons: la première tient au fait que le traducteur, Philippe Vigreux, a rédigé énormément de notes explicatives, espace privilégié pour l'inscription du divers, comme nous le verrons plus loin. À cela, il faut ajouter que l'édition la plus récente du texte, qui regroupe les trois tomes<sup>31</sup>, comprend une préface, signée par Jamal Chehayed, qui a également ajouté des notes explicatives. 245 notes sont ainsi regroupées à la fin du volume, occupant une vingtaine de pages<sup>32</sup>. La

seconde raison concerne le statut particulier de l'œuvre de Mahfouz dans les pays occidentaux. Il s'agit en fait d'une situation exceptionnelle en matière de réception de la littérature arabe contemporaine par des critiques non-arabisants. Il serait tout bonnement impossible de constituer un dossier de presse comme celui qui a été fait pour Mahfouz, sur d'autres auteurs d'expression arabe, en raison du nombre insuffisant d'articles.

*le cliché dans le discours sur Mahfouz*

Parmi les témoignages de lecteurs non-spécialistes, c'est-à-dire ne possédant pas un savoir précis sur la culture arabe, on peut citer celui de Philippe Jousset, qui signe un article sur Mahfouz dans *La nouvelle revue française*. Voici les questions qu'il se pose au sujet de l'utilisation de la forme romanesque par Mahfouz:

n'est-ce pas tout de même un peu gênant que nous soyons tellement de plain-pied avec un roman "oriental"? Ne devrions-nous pas nous sentir plus dépaysés? en éprouver de l'étrangeté? (...) n'est-ce pas dénaturer l'"Orient" —le trahir—, que de lui donner pour véhicule une forme qui est, inséparablement, une certaine vision de l'homme et de l'histoire propre à l'Occident?<sup>33</sup>

Il faut reconnaître en effet que l'apparition du roman dans la littérature arabe est un phénomène du XXème siècle, qui doit beaucoup à l'influence occidentale<sup>34</sup>. Mais est-ce bien la seule raison pour laquelle le critique s'étonne de ne pas être dépaysé, de ne pas éprouver un sentiment d'étrangeté, de ne pas retrouver l'Orient? On est en effet en droit de se demander de quel Orient il s'agit au juste, étant donné que la littérature arabe était quasiment inconnue du public francophone avant cette date. Exception faite, bien sûr, des *Mille et une nuits*, mais leur traduction en français remonte au XVIIIème siècle<sup>35</sup>... Ce célèbre récit a néanmoins joué un rôle important dans la création de ce que Thierry Hentsch appelle l'"Orient imaginaire":

Lieu de tous les clichés, synonyme de tous les exotismes, catalyseur de toutes les contradictions et de tous les excès. (...) Immense fourre-tout de notre imaginaire. L'Orient est dans notre tête. Hors de nos têtes d'Occidentaux, l'Orient n'existe pas.<sup>36</sup>

Ce n'est que lorsque l'on se fait une certaine idée de l'Orient que l'œuvre de Mahfouz peut apparaître comme une "trahison". Elle semble d'ailleurs si proche de la tradition romanesque occidentale que certains n'ont pas hésité à comparer Mahfouz aux auteurs réalistes du XIXème siècle. C'est ce que l'on constate lorsqu'on lit le dossier de presse constitué à l'occasion du prix Nobel<sup>37</sup>. Dans les articles parus dans les journaux et revues francophones européens, le nom de Mahfouz est très souvent accolé à celui d'un autre<sup>38</sup>. L'entrée sur la scène occidentale nécessitait-elle l'attribution d'un nouveau nom,

ou d'un surnom, un baptême en quelque sorte? C'est ce que laissent croire les citations suivantes:

celui que l'on a souvent baptisé "**le Zola du Nil**". (*Livres Hebdo*, 24 oct. 88; *Livres de France*, nov. 88)

[titre] **LE ZOLA DU NIL**

(...) Les critiques occidentaux, toujours en veine de comparaisons, mais pour une fois clairvoyants (...) avaient surnommé Naguib Mahfouz, le "**Zola du Nil**". (*Le monde*, 15 oct. 88)

Certains commentateurs incapables de penser autrement que par référence à l'Europe parlent de **Zola du Nil, de Dickens du Caire**. La comparaison n'éclaire pas grand-chose. (*Révolution*, 12- 88)

[titre] **NAGUIB MAHFOUZ, UN ZOLA DU CAIRE** (*Témoignage Chrétien*, 24-10-88)

On a dit de Mahfouz qu'il était le "**Zola du Moyen-Orient**", un "Garcia Marquez qui aurait beaucoup lu Proust" (...) La description est le point fort de cet art narratif qui montre moins qu'il ne met en scène. (*L'humanité*, 15-10-88)

On l'a appelé le **Flaubert ou le Zola de la littérature arabe** et c'était sans doute vrai à ses débuts. (*24 heures* (Lausanne), 14-10-88)

Alors Naguib Mahfouz, **un Zola égyptien, un Charles Dickens du Nil**? C'est vrai, comme eux, il sait peindre le petit peuple (...) mais il n'en demeure pas moins un authentique écrivain arabe. (*Actualité*, 2-11-88)

Les critiques occidentaux ont voulu voir dans l'auteur du tryptique **un Balzac ou un Zola égyptien**. (*Lire*, déc. 88)

En un sens, le **Flaubert égyptien** (pour reprendre non pas une idée fausse, mais une analogie suggestive), ouvre la voie à un modernisme encore hésitant. (*Le figaro littéraire*, 21-12-87)

[titre] **MAHFOUZ, L'HOMME DU CAIRE**

[légende de la photo] Naguib Mahfouz, le "**Flaubert du Moyen-Orient**"... (*La croix magazine*, déc. 88)

[titre] **LE PAGNOL DU CAIRE** (*Libération*, 27-10-88)

[titre] **NAGUIB MAHFOUZ? UNE SORTE DE ROGER MARTIN DU NIL** (*Présent*, 7-11-88)

À n'en pas douter, ces constructions verbales frappent l'imagination, ce qui les rend efficaces. Même ceux qui récusent cet emploi de la comparaison, la jugeant indigne d'intérêt, ne refusent pas le plaisir de citer ces expressions. Elles constituent en quelque sorte un passage obligé, un lieu commun du discours sur Mahfouz. Il s'agit bien entendu d'une stratégie journalistique visant à capter l'attention du lecteur en utilisant son propre cadre de référence. La ressemblance avec Zola, Flaubert, Balzac, etc. n'a pas besoin d'être expliquée; elle apparaît comme une évidence. Ce qui est intéressant ici, c'est que les critiques ne sont pas tous d'accord sur le choix de la personne, même si Zola devance les autres d'assez loin<sup>39</sup>. Assimiler un écrivain à six auteurs tout de même assez différents les

uns des autres ne relève-t-il pas en soi d'un tour de force? Il serait peu utile pour la présente étude de questionner le bien-fondé de telles identifications; par contre, l'observation du fonctionnement de cette stratégie journalistique permet d'éclairer l'un des versants de l'exotisme.

Ce type de dénomination conjugue deux mouvements: la première partie suggère un mouvement d'*appropriation*. Mahfouz est en effet situé dans la lignée des auteurs occidentaux, des romanciers réalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle européen surtout. Il est assimilé à des auteurs célèbres, placé dans un cadre de référence connu du public. En ce qui concerne la deuxième partie de l'expression, elle se présente sous la forme d'un adjectif (cairote, égyptien) ou d'un complément du nom. Mis à part les cas où on le replace dans son contexte culturel (la littérature arabe), c'est plus volontiers à un élément géographique (le Nil, le Caire, le Moyen-Orient) qu'il est associé. L'image du fleuve, de la ville étrangère, de l'Orient amène un processus d'*exotisation*. Comme l'œuvre de Mahfouz n'apparaît pas "exotique" (au premier degré), comme on ne peut y retrouver les clichés traditionnellement associés à l'Orient, on a recours à la figure de l'auteur pour réinscrire l'exotisme. Transposer imaginativement un auteur bien connu, un classique de la littérature, dans un cadre exotique, tel est le geste que le lecteur de l'article doit effectuer s'il veut se faire une idée de l'écrivain venant d'obtenir le prix Nobel. Notons que l'on retrouve ici la dialectique du même et de l'autre dont parle Affergan: Mahfouz est à la fois mis sur un pied d'*égalité* avec certains romanciers occidentaux et caractérisé par une *différence*, d'ordre géographique, et non pas d'ordre culturel. Il s'agit donc d'une figure hybride, mêlant un espace culturel et un espace géographique.

Appropriation et exotisation: deux processus qui semblent à première vue s'opposer mais qui participent malgré tout d'une même logique. On retrouve un mouvement similaire quand on observe le statut du nom attribué à Mahfouz. Le cas de "Roger Martin du Nil" est particulièrement intéressant car la substitution du Gard par le Nil permet de créer un nouveau nom à particule. D'autres dénominations, contenant la préposition "du", peuvent elles aussi être lues comme des titres de noblesse. Par ailleurs, un certain jeu poétique peut y être décelé. On note en effet la présence d'allitérations en "l", "k", "è" et "r" dans les expressions "Zola du Nil", "Dickens du Caire", "Flaubert du Moyen-Orient". Mais cet ennoblissement, dû à la fois à la particule et à la poésie, qui possède elle aussi ses titres de noblesse, est contrebalancé par la présence d'un article (un, le) ou d'une locution (une sorte de), qui fait du nom un nom commun. Auteur plus noble que Zola, il

est cependant affublé d'un nom à particule qui n'arrive pas à se hisser au rang des noms propres... justement parce qu'il ne lui appartient pas *en propre*.

Ce type de dénomination semble en fait posséder de nombreuses caractéristiques appartenant au cliché. S'il ne s'agit pas d'une expression figée, sens habituel du mot *cliché*, on remarque que sa structure reste stable (article + nom d'un auteur européen + qualificatif), qu'elle tend à se figer. On n'a pu le localiser que dans le cercle restreint des journalistes, mais, comme ceux-ci sont lus par tout un chacun, il n'a pu faire autrement que de circuler, de main en main ou de bouche à oreille. Il possède manifestement un pouvoir d'engendrement, puisqu'il suffit de remplacer Zola par Flaubert, le Nil par le Caire ou par le Moyen-Orient pour obtenir une nouvelle dénomination. Autre caractéristique: il est impossible de situer l'origine, la première fois où une telle dénomination est apparue. A-t-on d'abord parlé de Zola, de Flaubert ou de Balzac? Difficile de savoir. En fait, ces dénominations appartiennent à tout le monde, ce qui fait que l'on peut s'en servir sans avoir à citer ses références. Si ce cliché ne correspond pas tout à fait à la définition que l'on en donne traditionnellement, c'est peut-être parce qu'il en est encore, dans le discours de la presse, au stade de la formation, de l'émergence. C'est d'ailleurs le seul stade qu'il a connu, étant donné qu'il ne s'est pas cristallisé, qu'il ne s'est pas ancré dans la langue. Un cliché avorté, en quelque sorte.

Si ce cliché tend à réinscrire l'exotisme dans le discours sur Mahfouz alors que son œuvre n'apparaît pas exotique à première vue, quel rapport unit dans ce cas précis cliché et exotisme? Il ne s'agit certainement pas du rapport auquel on est accoutumé. Il faut bien voir en effet que la plupart du temps, lorsque l'on parle de l'exotisme et de ses clichés, c'est à propos des images véhiculées par les textes littéraires, images figées du chameau, du cocotier, du désert, etc., et très souvent évoquées par des expressions elles-mêmes figées. C'est l'idée d'un catalogue de clichés qui en jeu. Par contre, dans le discours sur Mahfouz, le cliché ne sert pas à évoquer l'œuvre; celle-ci ne ressemble en rien aux *Mille et une nuits*, qui ont suscité les rêveries exotiques les plus diverses. Ce n'est donc pas au niveau de la description de l'œuvre littéraire, mais au niveau du fonctionnement du discours lui-même que se trouve le cliché. Devant parler d'un écrivain étranger à un public qui ne le connaît pas, le discours construit un cliché à partir d'éléments connus: auteurs classiques de la littérature et lieux occupant déjà une place de choix dans l'imaginaire. Putôt que de puiser dans un catalogue, il intègre à même son fonctionnement un élément caractéristique de l'exotisme au premier degré.

S'étonnera-t-on du fait que les articles parus dans la presse égyptienne<sup>40</sup> ou encore dans les revues francophones s'adressant à un public non-occidental (*Jeune Afrique, Algérie-Actualité, La Presse (Tunisie), Croissance des jeunes nations, Arabies, etc.*) n'utilisent pas ce type de dénomination? Différentes expressions servent à qualifier l'auteur égyptien, mais on ne retrouve pas le mécanisme d'appropriation permettant de l'inscrire dans la tradition occidentale. Par exemple, dans le titre "Mahfouz, le scribe du Caire"<sup>41</sup>, l'écrivain est situé dans une autre tradition, celle des scribes de l'Égypte ancienne. Une tradition qui n'est pas de l'ordre du littéraire, mais de l'écriture, qui provient d'une autre civilisation tout en s'enracinant dans un même espace géographique. La coïncidence est pour le moins curieuse: il faut en effet rappeler que les premiers romans qu'a écrits Mahfouz, avant de devenir "celui qui écrit sur Le Caire", étaient justement des romans pharaoniques<sup>42</sup>...

Quant à *La trilogie*, les critiques semblent s'entendre, à quelques exceptions près, à la qualifier de fresque. Certains insistent sur la dimension sociale, ou encore politique, d'autres y voient un intérêt ethnographique. Une bonne partie d'entre eux font des commentaires à propos de leur expérience de lecture et "avertissent" en quelque sorte les futurs lecteurs de ce qui va leur arriver. Les différents motifs de lire s'y retrouvent, allant de la simple curiosité au désir de pénétrer dans un autre monde, de même que les différents degrés de l'appréhension de l'étranger, allant de l'absence de dépaysement à la découverte de secrets habituellement inaccessibles au voyageur:

*lire sans être dépaycé*

Le lecteur français, qui ne connaîtrait pas encore l'œuvre de N.M., ne sera guère dépaycé par la découverte de la trilogie.<sup>43</sup>

*lire pour satisfaire la curiosité*

Les portraits (...), les échos du chaos politique, le dessous de la vie, enfin, font de cette œuvre [*Le palais du désir*] un monument d'élection pour **tout curieux de la vie égyptienne**, et pour tout amateur de saga romanesque.<sup>44</sup>

*lire pour pénétrer dans un autre monde*

Ce prix Nobel le fera lire, en Occident, par un public plus vaste encore, désireux de mieux **pénétrer dans les dédales d'une civilisation** qui, depuis sept mille ans, n'en finit pas de produire des scribes prestigieux.<sup>45</sup>

**Loin de tout pittoresque de pacotille, loin de toute couleur locale pour touristes**, l'œuvre de Mahfouz permet d'accrocher une "Égyptialité" (*sic*) profonde qu'aucun voyage sur le Nil ne saurait nous faire connaître **en pénétrant dans les strates de la mémoire**, entre tradition et désir de neuf.<sup>46</sup>

celui qui ne connaît pas du tout l'Égypte et le monde arabe peut, à travers Naguib Mahfouz, **entrer de plain-pied dans un monde** qui a des sensibilités, des valeurs, des richesses différentes.<sup>47</sup>

*lire pour connaître les secrets inaccessibles au voyageur*

(la trilogie est) dédiée par N.M. à la vie secrète du Caire. **Secrète pour le voyageur, pour le résident étranger**. Mais pain savoureux, amer ou croustillant que se partagent les habitants de chaque quartier de la métropole égyptienne, cette fourmilière que l'on peut détester, mais à laquelle on peut aussi s'attacher d'une manière indéfectible.<sup>48</sup>

L'ambivalence amour/haine présente dans cette dernière citation résulte-t-elle d'une expérience de lecture ou est-elle liée à un séjour au Caire en tant que “voyageur” ou “résident étranger”? Difficile de trancher. Ce qui est clair cependant, c'est que la lecture permet de connaître ce qui est, pour le voyageur, de l'ordre du secret. D'où le paradoxe suivant: en restant chez soi, on peut avoir une meilleure appréhension de l'étranger, s'approcher davantage de la société cairote, qu'en se déplaçant physiquement, qu'en la côtoyant quotidiennement. La lecture serait-elle un moyen efficace pour faire tomber les barrières? En feuilletant le dossier de presse, on s'aperçoit que lorsque la différence n'est pas totalement annulée, comme dans le cas de la première citation, la distance entre le lecteur et la culture représentée apparaît facile à franchir. La lecture transporte immédiatement dans un autre monde et permet de le voir de l'intérieur, non de l'extérieur, d'où la différence entre le tourisme ordinaire et le “tourisme intellectuel” —pour reprendre les mots de Claudine Rulleau, des éditions Sindbad—, qui s'effectue le long des pages.

De là à affirmer que le fait de se rapprocher d'une culture annule ce qui était auparavant de l'ordre du lointain, il n'y a qu'un pas. Les choses sont pourtant loin d'être aussi simples. Lorsque l'on s'interroge sur le processus de lecture de *La trilogie*, on s'aperçoit que l'acquisition d'un savoir sur la culture représentée s'accompagne de mouvements de distanciation, dûs entre autres à la présence de notes explicatives. Étant généralement considérées dans le domaine de la traduction comme des ponts jetés entre deux cultures, grâce auxquels le savoir non-partagé peut être inscrit et les cultures rapprochées, les notes peuvent également être vues sous l'angle de l'exotisme au sens de Segalen, c'est-à-dire comme ce qui permet de ressentir la distance, comme des passerelles plongeant vers l'inconnu, vers le lointain. C'est donc le rapport d'ambivalence entre le proche et le lointain qui sera questionné lors de l'étude de la traduction française du texte de Naguib Mahfouz.

#### *les notes de traduction comme passerelle vers l'inconnu*

Le procédé qui consiste à placer dans un espace parallèle à celui du texte, la définition d'un terme, l'explication d'un jeu de mots, un complément d'information, une contextualisation, etc., est souvent utilisé lorsqu'il s'agit de *traduire un fait culturel*. D'autres procédés sont également à la disposition du traducteur: l'adaptation (visant à

supprimer ce qui risque de dépayser le lecteur), la paraphrase, la translittération ou la transcription, selon les cas, souvent accompagnées de notes<sup>49</sup>. Ce qu'il faut bien voir, c'est que le choix entre les divers procédés ne se fait pas au hasard, mais dépend largement du mode de traduction utilisé pour l'ensemble du texte. Le traducteur connaît les deux cultures et il est à même de mesurer la distance qui les sépare. Il a donc le choix entre réduire cette distance ou jeter des passerelles permettant de la franchir, entre donner au texte une très grande lisibilité ou tenter de préserver son caractère étranger.

Les traductions française et américaine de *La trilogie*<sup>50</sup> constituent à cet égard un exemple intéressant, étant donné qu'elles relèvent de modes de traduction très éloignés l'un de l'autre, comme le montre bien l'étude de Carlos Chalhoub<sup>51</sup>. Dans la première, les procédés les plus largement utilisés sont les translittérations et les notes explicatives, tandis que dans la seconde, l'adaptation et la paraphrase ont été privilégiés: les termes désignant des objets inexistant dans la culture d'arrivée ont été soit remplacés par des termes génériques neutres, soit encore expliqués à l'intérieur même du texte. Les phrases sont du même coup devenues plus longues, mais aucune note explicative n'a été ajoutée. Suivant la version que l'on a sous les yeux, la lecture subit des variations importantes, ce qui apparaît assez clairement dans l'extrait suivant:

Le garçon avait retenu chacune de ses paroles [du cheikh] et n'avait cessé de les tourner et retourner dans son esprit, jusqu'au moment de traverser la rue en direction de la boutique de *basboussa*<sup>52</sup> située de l'autre côté. (p. 87-88)

The boy learned by heart every word he [the shaykh] said. He kept on turning the lesson around in his mind until he crossed the street to get to the pastry shop. (p. 46-47)

Selon qu'il s'agit d'une translittération agrémentée d'une note ou d'un nom générique neutre supprimant la différence, les gestes de lecture ne sont pas les mêmes. Lire la note, acquérir un savoir sur le *basboussa*, implique de décrocher de la lecture du texte, de quitter pour un temps l'univers romanesque. Une certaine distanciation s'effectue par rapport au récit, le temps de vérifier ce que veut dire le mot translittéré et de revenir là où on s'était arrêté, juste le temps d'être intrigué, d'appréhender un élément culturel n'existant pas dans l'environnement quotidien. Bien entendu, nombreux sont ceux qui n'effectuent pas ce va-et-vient entre le récit et les notes, surtout quand elles sont situées à la fin du volume, car cela occasionne une perte de temps. La compréhension reste alors en suspens; il faudra compter sur la suite du récit pour pouvoir éventuellement faire une inférence, découvrir quel type de marchandise on vend dans les boutiques de *basboussa*.

La lecture de la version anglaise ne rencontre quant à elle aucun obstacle. Le garçon ayant traversé la rue, le récit peut se poursuivre sans heurts; aucun élément étranger ne vient déranger le paysage puisque la petite échoppe où l'on vend du *basboussa* a disparu pour céder la place à un édifice des plus courants: *a pastry shop*<sup>53</sup>. Aucun effort de compréhension n'est requis pour suivre le texte, qui n'offre prise à aucun mouvement de distanciation.

Pour bien montrer qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé dans *La trilogie* mais qu'il a valeur d'exemple, observons les deux versions de la chanson suivante, entendue par Yasmine au théâtre:

*Je vendrai mes oripeaux  
Pour un baiser sur la peau  
Crémeuse de ta joue, ô malbane  
Toi qui est douce comme une basboussa  
Ou comme une mouhallabiyé<sup>54</sup> et mieux que ça!* (p. 379)

*I'll sell my clothes for a kiss  
From your creamy cheek, you Turkish delight;  
You, there, sweet as a tart,  
You're a pudding too or even smoother.*  
(p. 314)

Ou encore le menu “trilingue” obtenu par compilation des autres mets faisant l'objet d'une note dans *Impasse des deux palais* et de leurs correspondants dans *Palace Walk*<sup>55</sup>:

**qatayef** (p. 53)

Pâtisserie en forme de rouleau, fourrée d'une pâte de noix, amandes et miel. À l'origine, pâte fibreuse ayant l'aspect de vermicelles, obtenue par aspersion sur une plaque chaude.

**foul** (p. 62)

Ou plus précisément en Égypte: *foul mdemmes*, fèves cuites à l'huile: c'est le plat national égyptien.

**mouloukhiya** (p. 77)

La *corette* ou *gombo*. Plante mucilagineuse, dite aussi guimauve potagère ou guimauve des juifs, cultivée pour ses feuilles que l'on sèche, broie et prépare en soupe ou avec du riz. C'est, avec le *foul*, le plat national égyptien (le nom désigne à la fois la plante et le plat). On dit que le calife fatimide al-Hakim en avait fait interdire la préparation à cause de son odeur.

**pain du sérail** (p. 314)

Ou le “pain des riches”, sorte de galette de pâte feuilletée.

**konafa** (p. 543)

Plat de vermicelles, faits de fleur de farine, frits dans du beurre et sur lesquels on verse du miel fondu.

**moughat** (p. 549)

Le *moughat* est une boisson épaisse que l'on sert aux invités après un accouchement. Elle se compose de graines de fenugrec broyées, de noix de coco, de beurre et d'amandes pilées.

**doughnuts** (p. 14)

**beans** (p. 23)

**mallow greens** (p. 37)

**“palace” bread pudding** (p. 256)

**sweet shredded pasta bars** (p. 466)

**traditional broth** (p. 471)

Est-il besoin de se demander laquelle de ces deux traductions permet lors de la lecture de ressentir l'exotisme? La réponse va de soi, car ces deux versions sont à l'opposé

l'une de l'autre en ce qui concerne la traduction de faits culturels: la première conserve l'élément n'existant pas dans la culture d'arrivée, grâce à la translittération, et en donne une brève définition, tandis que la seconde efface ce qui est étranger à la culture d'arrivée, quitte à remplacer un objet par un autre, comme dans le cas du *qatayef*, pâtisserie orientale consommée traditionnellement pendant le mois de ramadan, traduit par *doughnut*, pâtisserie nord-américaine.

Il est nécessaire d'ouvrir ici une parenthèse, pour signaler que certaines erreurs se sont glissées dans la traduction française<sup>56</sup>. Le *basboussa*, par exemple, n'est pas fait à base de farine et d'huile mais de semoule et de sirop de fleur d'oranger<sup>57</sup>; la note relative au *qatayef* correspond en fait à un autre gâteau: le *konafa malfoufa*; la *mouloukhiya* est synonyme de *corotte*, soit, mais pas de *gombo*, qui désigne un autre légume, connu en Égypte sous le nom de *bamya*, etc. Ces erreurs entravent-elles la progression de la lecture? Pas vraiment, étant donné que leur identification nécessite une bonne connaissance de la cuisine égyptienne et une lecture des notes très attentive, ce qui réduit considérablement le nombre de lecteurs à même de les déceler. On peut bien entendu souhaiter que les définitions soient le plus exactes possibles, mais dans le fond, que les ingrédients ne soient pas les bons, qu'une définition se soit substituée à une autre, que deux légumes soient confondus, cela importe peu quand le but de la lecture est de se faire une vague idée de la chose, de se l'imaginer. Après tout, il ne s'agit pas d'un dictionnaire, où l'on va vérifier ou apprendre une définition, mais de la lecture d'un roman, où l'attention se porte davantage sur l'intrigue que sur les notes explicatives. Ce qui importe finalement, c'est d'avoir l'impression d'en savoir un peu plus sur la culture représentée. Ceci dit, croire que la note présente un savoir sur le monde réel relève dans certains cas de l'illusion, car le savoir en question peut être factice et n'entretenir avec la réalité que des liens très lâches.

Les deux phases identifiées par Segalen dans la sensation d'exotisme, à savoir s'imprégner de l'objet, s'en imbiber, puis percevoir le divers, apprécier la distance à laquelle il se situe, se retrouvent-elles dans le processus de lecture de la traduction française? Ce qu'il faut bien voir, c'est que le petit chiffre arabe placé à la fin d'un mot ou d'une phrase signale une déviation, un détour, que l'on fera si la curiosité l'emporte, si on est prêt à interrompre notre progression à travers le récit. Propulsés dans un mouvement de va-et-vient entre le récit et les notes, les yeux commencent alors à se promener entre deux espaces, quand ce ne sont pas les doigts qui se mettent à feuilleter les pages ou à manipuler des signets dans le but de retrouver, à la fin du livre, le numéro correspondant.

Lire une note de traducteur, c'est aussi changer de régime de lecture, passer d'une lecture axée sur la progression à travers le texte à une lecture visant une meilleure compréhension des faits culturels évoqués<sup>58</sup>. Lors de la progression à travers le texte, l'attention se porte principalement sur le développement de l'intrigue, ce qui favorise une identification aux personnages, un investissement affectif important. Le lecteur est totalement absorbé, plongé dans l'univers romanesque qu'il est en train de construire<sup>59</sup>, ce qui semble correspondre à la première phase identifiée par Segalen. Les notes explicatives l'obligent à prendre de la distance, à perdre de vue le récit, à se détacher momentanément de cet univers. La distanciation occasionnée par ce changement de régime peut donc être considérée comme la deuxième phase de la sensation d'exotisme.

Toutefois, on ne peut véritablement parler d'exotisme que si la distanciation vis-à-vis du récit s'accompagne d'une distanciation vis-à-vis de la culture représentée. Il faut en effet que la distance culturelle puisse être sensible et non pas abolie, que la note permette de naviguer un peu plus loin dans l'espace du désir de l'ailleurs, que le savoir acquis ne vienne pas résoudre toutes les indéterminations. Le cas des objets qui ne sont jamais véritablement connus tant qu'ils ne sont pas perçus, comme tout ce qui relève du culinaire, est intéressant à cet égard. La note permet assurément au lecteur de découvrir un élément culturel, de connaître certains de ses aspects, mais il ne s'agit dans le fond que de bribes de savoir: tant que l'on n'aura pas goûté au *basboussa*, on ne saura pas vraiment ce que c'est. La meilleure explication possible ne donnera jamais qu'un avant-goût de la chose décrite; celle-ci contiendra toujours une part d'inconnu tant que l'expérience de la perception n'aura pas eu lieu. Grâce à la lecture de la note, on apprend l'existence d'un mets inconnu, ses ingrédients, la façon il est fait, etc., mais on reste toujours dans un en-deçà de la perception.

La même remarque s'applique aux notes reliées au vêtement, qui renvoient à une perception visuelle ou tactile, ou encore à la musique arabe classique, qui occupe une place importante dans le récit de Mahfouz. Par exemple, lors d'une soirée entre amis, Ahmed Abdel Gawad s'attend à ce que l'almée, parvenue à la fin de sa chanson, se mette à chanter des *layâli* (p. 145). La note nous apprend qu'il s'agit d'une

improvisation vocale sur les paroles *Ya Layli ya Aïni: "Ô nuit, chère nuit"*. Ce genre intervient souvent comme prélude à une pièce classique dont elle sert à présenter le mode tonal.

En fait, il s'agit d'un terme très évocateur pour un lecteur arabe étant donné qu'il renvoie à l'une des caractéristiques les plus importantes de la chanson arabe telle qu'elle s'est développée à l'époque d'Oum Koulthoum. Le fait de ne pas connaître la culture arabe

empêche la formation d'une association spontanée entre un mot et une perception auditive. On peut tout au plus se rendre compte de notre ignorance des *layâli*... et les imaginer à notre guise. L'imagination constitue en effet une ressource importante, qui permet de pallier momentanément à l'absence d'expériences perceptives. Le lecteur de la traduction américaine n'a quant à lui que peu d'éléments à sa disposition pour imaginer la scène étant donné que le texte ne parle que de "vocal improvisation". Même chose pour les "conical drums", terme plutôt neutre quand on le compare à *darabukka* (p. 141)

ou *derbouka* au Maghreb, tambour dont le corps est un vase en forme de calice, le plus souvent en poterie, tendu à son ouverture la plus large d'une peau de chèvre ou de poisson. (NdT)

L'impression sonore, visuelle du mot translittéré et/ou le savoir acquis peuvent servir de tremplin à l'acte d'imagination et déclencher une sensation d'exotisme. Ne faut-il pas, dès lors, concevoir la note explicative autrement que comme une passerelle permettant de combler la distance culturelle? Ce qu'il faut prendre en considération, c'est le fait qu'elle peut, dans certains cas, rendre la distance plus sensible qu'auparavant, plus à même d'être appréciée, goûtée par le lecteur. Passerelle vers l'inconnu, la note propulse dans un espace imaginaire où l'on peut côtoyer les éléments culturels les plus divers, formes floues construites au cours de la lecture, où l'on prend plaisir à évoquer ce qui se situe au-delà de la perception quotidienne, où le mouvement nous emporte, irrésistiblement, vers un ailleurs indéterminé.

Changer d'espace à l'intérieur du texte, c'est aussi passer du mode narratif au mode encyclopédique. Mis à part les références au Coran qui sont données en note lorsque des versets ou des sourates sont intercalés dans le récit, les notes se présentent dans la majorité des cas comme des entrées d'encyclopédie, où l'on retrouve des définitions, des biographies sommaires, des exposés historiques succincts, des résumés d'œuvres, etc. Elles concernent des domaines variés: la cuisine, le vêtement et la musique, mais aussi la toponymie du Caire, la langue, la littérature, la religion ou encore la politique, domaine privilégié puisqu'il compte à lui seul une soixantaine de notes<sup>60</sup>. Ce dernier ensemble est à n'en pas douter le plus complexe, car il se présente comme un récit fragmenté, venant en quelque sorte se greffer au récit principal; c'est pourquoi j'ai choisi de l'étudier plus en détail.

*les notes explicatives comme lieu du savoir*

C'est surtout par le biais des discussions, mais aussi lorsque certains événements politiques touchent de près les personnages fictifs, que sont évoquées les intrigues se jouant au palais entre les représentants du gouvernement anglais, le khédive turc et l'aristocratie égyptienne. Le premier tome, par exemple, montre un personnage engagé dans la vie politique. Fahmi, qui étudie à la Faculté de droit, distribue des tracts, participe à des réunions et meurt sous les balles anglaises au cours d'une manifestation pacifique. Il ne s'agit pas malgré tout d'un récit historique: à aucun moment n'est présenté un exposé sur la vie politique du pays. Les notes servent parfois de point de repère, de ligne de démarcation entre la fiction et l'histoire. Par exemple, lorsque Fahmi lit le tract reproduisant la lettre de Saad Zaghloul au khédive, une note vient confirmer son authenticité. Des points de repère qui sont de toute évidence familiers au lecteur égyptien, étant donné que la plupart des partis politiques nommés dans le texte existent encore et que les cours d'histoire donnent une place importante à cette période cruciale de l'histoire de l'Égypte. La lecture s'effectue pour lui sur le mode de la reconnaissance, alors que le lecteur de la traduction découvre simultanément, et sur le mode imaginaire uniquement, les personnages fictifs du roman et les personnages politiques.

À d'autres moments, les notes ont pour fonction d'apporter des informations permettant de mieux comprendre les faits culturels relatés. Voici par exemple comment s'amorce une discussion entre Fahmi et son demi-frère Yasine, pendant l'une des innombrables séances de café en famille:

(Fahmi) — Une nouvelle surprenante s'est répandue aujourd'hui parmi les étudiants, elle a fait notre sujet de conversation de la journée: une délégation égyptienne composée de Saad Zaghloul pacha, Abdelaziz Fahmi<sup>61</sup> et Ali Shaarawi s'est rendue hier à la Maison du protectorat et a rencontré le vice-roi pour exiger la levée du protectorat et la proclamation de l'indépendance... (p. 387)

Une note explique que *délégation* se dit

en arabe *wafd*. Nom qui désigne le parti nationaliste égyptien fondé par Saad Zaghloul, mais qui a pour origine cette "délégation" de l'Assemblée législative qui alla trouver le haut commissaire anglais le 13 novembre 1918 en vue d'effectuer un voyage à Londres. (p. 1389)

Elle permet donc d'apprendre le sens du mot *wafd* et de restituer le lien entre le nom commun, traduit par "délégation", et le nom du parti, que le traducteur a choisi de translittérer (*Wafd*). En apprenant que cet événement est à l'origine de la création d'un parti politique, le lecteur est du même coup projeté dans le futur par rapport aux événements racontés par Fahmi. En effet, cette rencontre à la Maison du protectorat

n'acquiert véritablement de signification que plus tard, au moment de la création du Wafd. La lecture de la note implique donc une distanciation par rapport aux événements racontés, puisque le lecteur possède un temps d'avance sur le récit. Décalage temporel qui amplifie en quelque sorte la distance séparant les notes explicatives du récit lui-même.

La situation est très différente pour le lecteur arabophone, qui reconnaît aussitôt ce moment, même s'il ne connaît pas les détails de l'histoire de l'Égypte contemporaine. Lire dans une même phrase les noms "wafd"—le parti qui a permis à l'Égypte de devenir indépendante—, et "Saad Zaghloul"—héros de la lutte d'indépendance—, cela suffit pour comprendre qu'il y a là l'amorce d'un processus. La lecture repose sur des éléments connus, ce qui fait qu'il n'est pas nécessaire de passer par une note pour pouvoir faire l'inférence<sup>62</sup>.

Un peu plus loin dans la discussion, Yasine et Amina, la mère de Fahmi, interviennent à leur tour:

— [Yasine] (...) Dis-moi, mon frère, que peut bien faire Saad face à un État considéré aujourd'hui comme le maître incontesté du monde?

Amina abonda dans son sens par un signe de tête comme si ces paroles lui étaient adressées et commença à déclarer:

— Orabi pacha<sup>63</sup> était le plus grand et le plus courageux des hommes! Ni Saad ni aucun autre ne peut lui être comparé. C'était un cavalier, un guerrier, et qu'est-ce qu'il a obtenu des Anglais, ô Seigneur? Ils l'ont jeté en prison avant de l'exiler à l'autre bout du monde! (p. 390-391)

Comment savoir, lorsque l'on ne connaît pas Orabi, si la comparaison avec Saad a la moindre pertinence? Il est en effet difficile d'adhérer aux propos d'Amina, personnage analphabète, vivant cloîtrée dans sa maison et ne connaissant par conséquent le monde extérieur que par le biais des conversations<sup>64</sup>. Tout le monde se méfie de ses jugements sur la politique car elle ne possède pas toujours le savoir adéquat pour suivre ces discussions. Comme on s'en aperçoit un peu plus loin, elle ne sait pas où est Londres et trouve la démarche de Saad auprès de la reine Victoria, qu'elle croit toujours sur le trône, très impolie:

Est-ce "humain" de nous en prendre à eux après toute cette vie de cohabitation et de voisinage pour leur dire crûment, et dans leur pays à eux, allez-vous-en? (p. 390)

Le comportement de la reine est de la même façon évalué en fonction d'un univers très éloigné de la politique:

Qui qu'elle soit, reprit Amina, elle n'en demeure pas moins une femme dont la poitrine renferme, j'en suis sûre, un cœur sensible et, s'ils s'adressent poliment à elle ou savent gagner son amitié, elle les traitera comme il faut... (p. 390)

Mais revenons à Orabi pacha et à la note qui lui est consacrée. On s'aperçoit très vite qu'il s'agit d'un personnage quasi-légendaire aux yeux d'Amina; elle s'est forgée cette image durant son enfance, en écoutant son père parler. Dans la note explicative, la différence d'interprétation saute aux yeux: le “guerrier courageux” est aussi éloigné du “ministre de la Guerre” que peut l'être l'épopée du livre d'histoire<sup>65</sup>. Le résumé biographique permet donc à la fois de connaître les événements ayant fait d'Orabi un héros national et de mettre en perspective un autre épisode de la révolte contre la domination anglaise, Saad et Orabi apparaissant comme deux acteurs importants dans cette histoire<sup>66</sup>. La distanciation occasionnée par la lecture de la note concerne cette fois le mode d'interprétation: c'est le fait de prendre connaissance d'une interprétation différente du personnage, de se situer pour un temps dans un autre cadre de référence, celui de l'histoire, qui amène à se distancer des propos d'Amina.

Une sensation d'exotisme peut-elle se créer à la lecture de ces notes? Si la distanciation par rapport au récit se double d'une distanciation temporelle ou interprétative, elle n'entraîne pas forcément une distanciation par rapport à la culture représentée. La présence de notes peut en fait susciter des réactions opposées. Selon les lecteurs, le trajet entre ces deux espaces parallèles sera marqué soit par un effacement de l'exotisme, soit par son amplification.

Dans l'un des cas, l'exotisme suscité par la présence d'un personnage légendaire comme Orabi s'efface parce que la description proposée par la note entraîne une banalisation du personnage. Telle qu'évoquée par Amina, la figure d'Orabi peut apparaître exotique aux yeux des lecteurs rencontrant son nom pour la première fois: pacha en exil, valeureux chevalier mis en prison par les Anglais... le personnage semble sorti tout droit d'un récit d'aventure se déroulant dans un pays lointain. La note contribue à défaire cette figure, à la ramener à des dimensions humaines, à commencer par les dates de naissance et de décès. Le personnage reste malgré tout important, mais une fois replacé dans son contexte, il perd de son prestige; ses exploits et son exil se trouvent en quelque sorte banalisés. Dans ce sens, la note coupe court à l'imagination: se trouver en position d'apprentissage, comme si un livre d'histoire s'ouvrait subitement devant nous, amène un changement d'attitude. L'encyclopédie, au lieu d'ouvrir de nouveaux horizons, de laisser suggérer l'existence d'objets inconnus, réduit cette fois l'espace imaginaire ouvert par la lecture du récit en montrant où se situent ses frontières. Elle restreint du même coup l'espace du désir de l'ailleurs, ce qui fait que la sensation d'exotisme qui avait commencé à se former quelques secondes auparavant s'atténue.

Dans l'autre cas, ce même trajet qui va du récit aux notes permet la création d'une sensation d'exotisme. Il n'est guère facile dans une analyse de rendre compte de l'effet que peuvent produire sur la lecture une soixantaine de courts paragraphes où sont consignées différentes informations sur le pays. Il faudrait examiner chacun d'entre eux en détail, expliquer le contexte narratif qui lui donne sa raison d'être, inventorier les liens que le lecteur est amené à tisser entre les différents hommes politiques, les partis, les événements historiques, etc., un travail fastidieux qui laisserait finalement dans l'ombre l'essentiel, à savoir l'impression d'ensemble produite à la lecture de ces notes. Il faut bien voir en effet que pour certains lecteurs, le mode encyclopédique, loin de réduire l'exotisme, peut constituer son lieu d'ancrage. Plus on accumule des connaissances sur l'histoire de l'Égypte contemporaine, plus la situation politique de l'entre-deux guerres apparaît complexe. Ceci n'est pas sans créer une certaine confusion au cours de la lecture. Il n'est pas aisé de saisir les liens entre les politiciens, de suivre l'évolution des partis en raison du caractère fragmenté des notes: d'une part, ces dernières ne suivent pas un ordre chronologique mais vont dans toutes les directions; d'autre part, comme les événements sont présentés à chaque fois en fonction d'un personnage ou d'un fait différent, les informations se recourent inévitablement. Si une impression de confusion, de malaise, ressort de tout cela, c'est peut-être parce que l'on prend soudainement conscience du fait que nous connaissons très peu l'histoire de ce pays. Alors que d'ordinaire, cela ne nous gêne en rien — nous ne nous en apercevons même pas —, la distance apparaît tout à coup très grande: entre la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle telle que décrite dans l'histoire occidentale et celle qu'un lecteur peut découvrir à travers le récit de Mahfouz, il y a tout un monde, ou plutôt une distance infranchissable. Ce que laisse percevoir cette somme de notes éparpillées, c'est l'existence d'un autre récit, qui se profile en filigrane. Nous pouvons tout au plus deviner sa présence, connaître le seuil de cette intertextualité dont nous ne possédons pas la clé. Nous apprenons par le biais de la note que ce récit, dans lequel tous ces personnages et événements ont une place, nous est inaccessible si nous nous contentons de lire le roman. La note est peut-être le lieu du savoir, mais on reste malgré tout dans un en-deçà de la connaissance. Ce que l'on apprend sur l'histoire de l'Égypte contemporaine ne conduit pas à un rapprochement. Pour reprendre les termes d'Affergan, la lecture amène à “mesurer la distance qui sépare d'autrui”, et c'est dans cette saisie de la distance que l'exotisme vient se loger.

## **Conclusion**

Trajet aux arrêts fréquents, faisant jouer l'imaginaire dans des régions inexplorées, multipliant les mouvements de distanciation, la lecture d'une traduction agrémentée de notes apparaît donc comme un espace privilégié pour ressentir l'exotisme. La note explicative qui nous place dans un en-deça de la perception des objets joue pleinement son rôle de passerelle vers l'inconnu, en ce qu'elle permet d'avancer un peu plus loin dans l'espace du désir de l'ailleurs. Mais, lorsqu'elle vise à expliquer un contexte politico-historique, il se peut qu'elle joue le rôle inverse, à savoir transformer l'espace du désir en espace du savoir. Plutôt que de donner un avant-goût de l'inconnu, le passage du mode narratif au mode encyclopédique conduit dans ce cas à l'acquisition d'un savoir d'où le plaisir semble exclu. Une certaine ambivalence caractérise malgré tout cette situation de lecture où des notes brèves, sèches et neutres sont appréhendées. Selon les lecteurs, le savoir acquis entraîne soit une annulation de l'exotisme soit son amplification. Source de confusion pour un lecteur qui ne connaît pas l'histoire de l'Égypte contemporaine, ces fragments d'information indiquent l'existence d'un récit absent de la culture occidentale, un enchaînement d'événements qui demeure, même après la lecture de *La trilogie*, saturé d'indéterminations. Si le fait d'effectuer quelques pas dans un domaine jusque-là inconnu permet de satisfaire une certaine curiosité, cela amène également à mesurer à quel point il demeure éloigné. C'est le fait de se trouver dans un en-deça de la connaissance qui explique dans ce cas que l'on puisse ressentir l'exotisme.

On peut dès lors considérer les notes comme l'espace réservé au “divers”. Ces passerelles jetées entre deux cultures, ces constructions ajoutées lors de la traduction, attirent l'attention sur des faits culturels très éloignés du quotidien des lecteurs. Le “divers” y est thématiqué, pointé du doigt. Si ce discours parallèle permet d'apprendre une quantité de choses sur le pays représenté, la distance ne se trouve pas réduite pour autant. Ce qu'il faut souligner, c'est que le plaisir ressenti à la lecture des notes réside dans le fait de pouvoir évaluer avec beaucoup plus d'acuité la distance interculturelle, de se rendre compte qu'il reste toujours une part d'inconnu, de percevoir des formes indéterminées dans le lointain. En définitive, la sensation d'exotisme ne peut se créer que si le lecteur est capable —pour reprendre les mots de Segalen—, de savourer, de déguster, d'apprécier la distance, autrement dit de l'appréhender sur le mode du plaisir.

---

<sup>1</sup> Naguib Mahfouz, *La trilogie: Impasse des deux palais-Le palais du désir-Le jardin du passé* (traduction de Philippe Vigreux), Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1993.

<sup>2</sup> Cette recherche a été rendue possible grâce à une bourse post-doctorale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

<sup>3</sup> Il est mort un an après (1878-1919).

<sup>4</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 19, souligné par l'auteur (note du 17 août 1908).

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 23.

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 25.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 59.

<sup>8</sup> Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, Points-Essais, 1989, p. 435.

<sup>9</sup> Il a d'ailleurs été invité à se joindre à des écrivains se réclamant de l'exotisme à l'occasion de la publication d'un recueil de nouvelles intitulé *Les exotiques*. Comme le signale Gilles Manceron dans sa biographie sur Segalen, il a dans un premier temps accepté l'offre, "en se cabrant sous l'invite". Il n'a en fait jamais envoyé la nouvelle qu'il avait commencé à rédiger. (Gilles Manceron, *Victor Segalen*, Paris, JCLattès, 1991, p. 268-275).

<sup>10</sup> Jean-Luc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 106.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 100.

<sup>12</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1954, p. 227.

<sup>13</sup> Segalen, *Essai sur l'exotisme, op. cit.*, p. 83.

<sup>14</sup> Vincenette Maigne, "Exotisme: évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique", dans Roland Antonioli, éd., *Exotisme et création*, Lyon, L'hermès, Publications de l'Université Jean Moulin, 1985, p. 7-16. Voir également le *Robert. Dictionnaire historique*.

<sup>15</sup> Le *Robert* présente quant à lui une variante intéressante: "Qui n'appartient pas à la civilisation de référence (celle du locuteur), et, notamment, aux civilisations de l'Occident".

<sup>16</sup> Ce que laisse entendre cette définition, c'est qu'il s'agit d'une notion exclusivement occidentale. Effectivement, si l'on observe d'autres langues, comme l'arabe, on s'aperçoit que ce mot ne possède pas d'équivalent. Pour traduire *exotique*, il faut se servir d'un terme plus général, *gharib*, qui veut dire étrange, étranger, bizarre, insolite, etc.

<sup>17</sup> Le *Robert. Dictionnaire historique* précise que le dérivé EXOTISME a été "appliqué au goût pour les cultures très différentes de celles de l'Europe, souvent avec une idée de pittoresque superficiel".

<sup>18</sup> Moura, *Lire l'exotisme, op. cit.*, p. III.

<sup>19</sup> Segalen, *Essai sur l'exotisme, op. cit.*, p. 20.

<sup>20</sup> Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, "Sociologie d'aujourd'hui", 1987, p. 9.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 82.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 83-84.

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 281, je souligne.

<sup>24</sup> Comme le rappelle Philippe Vigreux, "Naguib Mahfouz inscrit le mot 'fin' au bas de sa Trilogie trois mois seulement avant le coup d'état du 23 juillet 1952." ("Analyse critique de la Trilogie", *Naguib Mahfouz. Prix Nobel de littérature-La trilogie*, Paris, JCLattès, 1989, p. 24). Quand on sait que le récit retrace l'évolution de la lutte pour l'indépendance, ce détail n'est pas sans importance. Les trois tomes ont été publiés en 1956-1957, soit quelques années après la proclamation de la république d'Égypte.

<sup>25</sup> D'autres événements ont également contribué à faire connaître la littérature arabe, et Mahfouz en particulier, comme le dossier du *Magazine littéraire* sur "les écrivains arabes d'aujourd'hui" (no 251, mars 88, p. 16-65) et le colloque organisé en mars 88 par l'IMA, regroupant des auteurs arabes et français.

<sup>26</sup> Les articles du recueil sur *La littérature romanesque égyptienne traduite en français*, présentés par Richard Jacquemond, font le point sur la situation de la traduction à l'heure actuelle. Ce recueil a été publié en 1992, suite à un colloque organisé en collaboration par les départements d'Arabe et de Français de l'Université du Caire et le département de Traduction et d'Interprétation de l'Ambassade de France au Caire.

<sup>27</sup> J'ai recueilli ces informations lors d'un entretien en février 96 avec Badr Eddin Arodaki, que je tiens à remercier.

<sup>28</sup> Ces rues ont aussi donné leurs noms à des quartiers du vieux Caire.

<sup>29</sup> La note du traducteur indique seulement que Bayn al-Qasrayn est le nom d'un quartier situé entre deux anciens palais aujourd'hui disparus, datant de l'époque fatimide. Elle ne dit pas que c'est aussi le nom de la rue où habite la famille d'Ahmed Abdel Gawad. (voir p. 40: "Le moucharabieh donnait sur la fontaine de Bayn al-Qasrayn et surplombait l'intersection de la rue du même nom.")

<sup>30</sup> Notons que la traduction française de ce dernier tome a fait l'objet d'une analyse linguistique approfondie ayant pour but de rendre compte de la spécificité de la langue arabe. Ce travail a été effectué par Mohamed

Chaire, dans une thèse intitulée *Étude comparative du système verbal en arabe et en français* (thèse de doctorat en linguistique, Université de Paris-VII, 1995).

<sup>31</sup> En fait, cela reprend le projet de départ: Mahfouz n'avait proposé qu'un manuscrit, mais pour des fins d'édition, il a dû les séparer en trois tomes.

<sup>32</sup> Par la suite, j'utiliserai les abréviations suivantes: NdT = note du traducteur; NdP = note du préfacier.

<sup>33</sup> Philippe Jousset, *La nouvelle revue française*, no 454, nov. 1990, p. 47. La question de "l'étrange osmose entre un lecteur occidental et le "roman oriental" est également abordée par Hoda Wasfi dans un article intitulé "L'interculturalité dans la *Trilogie* de Naguib Mahfouz" (Richard Jacquemond, éd., *La littérature romanesque égyptienne traduite en français*, Le Caire, Départements d'Arabe et de Français, Université du Caire/Département de traduction et d'interprétation, Ambassade de France au Caire, 1992, p. 61-65).

<sup>34</sup> Le roman de Haykal, *Zaynab*, considéré comme le premier roman arabe, est paru en 1913. Au sujet de l'évolution du roman dans la littérature arabe, voir l'ouvrage de Roger Allen, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction* (Syracuse, Syracuse University Press, 1995 [1982]).

<sup>35</sup> La traduction de Galland est de 1704-1717. Il est difficile de dater exactement le texte original, comme le fait remarquer André Miquel dans *Mille et un contes de la nuit*. Tout au plus, avons-nous des témoignages de lecteurs datant du X<sup>e</sup> siècle. (André Miquel, "Histoire et société", dans Jamel Eddine Bencheikh, éd., *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11-82).

<sup>36</sup> Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1988, p. 7.

<sup>37</sup> *Le sacre de Naguib Mahfouz. Nobel du Caire*, dossier de presse réalisé par Salima Boukris, chef du département de la documentation de l'IMA, mars 89. Ce dossier réunit des articles écrits en français, en anglais et en arabe, et publiés dans des revues européennes, africaines, américaines et arabes (Maghreb et Machrek).

<sup>38</sup> Comme le fait remarquer Fedwa Multi-Douglas, ce genre de comparaison se retrouve également dans la presse de langue anglaise. Dans un article publié dans le recueil *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, elle dit: "The Balzac of Egypt! 'A Dickens of the Cairo cafés'—thus was the Egyptian Naguib Mahfouz, 1988 Nobel laureate in literature, described to non-Arab audiences. But circumscribing Mahfouz's enormous and decades-long literary corpus with comparisons like these is at best misleading. ("Mahfouz's Dreams", dans Michael Beard et Adnan Haydar, eds, *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, Syracuse, Syracuse U. Press, 1993, p. 126).

<sup>39</sup> Dans les 34 articles dépouillés, le nombre d'occurrences des noms d'auteurs est le suivant: Zola (13), Flaubert (6), Balzac (5), Dickens (3), Pagnol (2), Martin du Gard (2). L'essai de Jamal Chehayed sur *La conscience historique dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola et dans les romans de Nagib Mahfuz* (thèse faite à la Sorbonne nouvelle-Paris III et publiée à Damas en 1983, aux Éditions universitaires) n'est sans doute pas étranger au fait que Zola ait été retenu en priorité par les critiques, même si l'auteur insiste davantage dans son étude comparée sur les différences entre les deux œuvres que sur leurs similitudes.

<sup>40</sup> Signalons qu'un autre dossier de presse sur Mahfouz a été réalisé au Caire à la même date, par Yves Gonzalez-Quijano, chercheur au CEDEJ (Centre de documentation et d'études économiques, juridiques et sociales). Il présente une sélection d'articles de la presse égyptienne traduits en français (*Revue de la presse égyptienne*, no 32-33, 2<sup>e</sup> semestre 1988, p. 199-258).

<sup>41</sup> Hédi Dhokar, *Jeune Afrique*, no 1452, 2-11-88.

<sup>42</sup> Il s'agit des romans suivants: *'Abath al-aqdâr* ("Jeux du destin") (1939), *Râdûbîs* (1943) et *Kifâh' T'îba* ("La lutte de Thèbes") (1944).

<sup>43</sup> Alain Sanders, *Présent*, 7-11-88.

<sup>44</sup> C.M.C., *Le figaro littéraire*, 21-12-87.

<sup>45</sup> Philippe Gardenal, *Libération*, 14-10-88.

<sup>46</sup> Dominique Muller, *Le Quotidien de Paris*, 28-12-88.

<sup>47</sup> *24 heures* (Lausanne), 14-10-88.

<sup>48</sup> Claude Michel Cluny, *Le figaro*, 24-10-88.

<sup>49</sup> Des chercheurs comme Eugène Nida et Georges Mounin se sont particulièrement intéressés au problème que posent les différences culturelles lors du processus de traduction. (Nida, "Linguistics and Ethnology in Translation Problems", *Exploring Semantic Structures*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975, p. 66-78; Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955; *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963).

<sup>50</sup> Les trois tomes sont publiés séparément en anglais, sous les titres: *Palace Walk* (translated by William M. Hutchins and Olive E. Kenny, New York & London, Doubleday, 1990); *Palace of Desire* (translated by William M. Hutchins, Olive E. Kenny and Lorne M. Kenny, 1991); *Sugar Street* (translated by William M. Hutchins & Angele Botros Samaan, 1992).

<sup>51</sup> Carlos Chalhoub, *Analyse comparative de la transposition des faits de culture dans les traductions française et anglaise de Bayn al-Qasrayn de Naguib Mahfouz*, mémoire de maîtrise en traduction, Université de Montréal, 1994. J'ai repris quelques exemples relevés par Chalhoub dans ma propre analyse des notes.

<sup>52</sup> (Ndt) *Basboussa*: pâtisserie faite de farine, de beurre fondu, de sucre et d'huile.

<sup>53</sup> En l'occurrence, si le *basboussa* est effectivement une pâtisserie, la boutique où on le vend peut difficilement être appelée *pastry shop*, puisque généralement un assortiment de gâteaux y est offert, pas une seule sorte.

<sup>54</sup> (NdT) Le *malbane* est le nom égyptien du loukoum. La *mouhallabiyé* est une sorte de crème faite de fleur de farine, de lait et de sucre, saupoudrée de pistaches ou d'amandes pilées; c'est une sorte de blanc-manger.

<sup>55</sup> Pour des questions de présentation, j'ai placé le contenu de la note sous le terme expliqué, mais dans la traduction, la note est soit au bas de la page (dans la première édition) ou à la fin du volume (dans la dernière édition).

<sup>56</sup> Celles-ci sont étudiées en détail par Chalhoub (*Analyse comparative...*, *op. cit.*)

<sup>57</sup> Fait à signaler: cette définition erronée se retrouve presque trait pour trait dans le récit historique de Gilbert Sinoué intitulé *L'égyptienne* (Paris, Gallimard, Folio, p. 263). Sinoué est un auteur égyptien écrivant en français.

<sup>58</sup> Ces deux régimes de lecture font l'objet d'un développement dans l'essai de Bertrand Gervais intitulé *À l'écoute de la lecture* (Montréal, VLB éditeur, 1993).

<sup>59</sup> C'est, entre autres, ce qui différencie selon Matei Calinescu la première lecture de la relecture (*Rereading*, New Haven & London, Yale University Press, 1993).

<sup>60</sup> Il y a également une soixantaine de notes relatives à la religion, mais seulement les deux tiers présentent des définitions. Les autres (une vingtaine) ne servent qu'à donner des références (ex. *Coran*, sourate XXX, 1, 2).

<sup>61</sup> (NdP) Abd el-Aziz Fahmi (1870-1948): humaniste et magistrat, il prit la tête des "Libéraux constitutionnels" qui formèrent une coalition avec le Wafd. Il était président de l'Académie et responsable du Syndicat des avocats.

<sup>62</sup> Notons à ce sujet que la grande majorité des études portant sur l'œuvre de Mahfouz sont faites en fonction du texte original arabe. Ceux qui travaillent sur les traductions le font généralement en tant que spécialistes du monde arabe et prennent pour acquis le fait que le lecteur de la traduction est également arabophone. Les problèmes de lecture posés par le non-partage des savoirs culturels n'ont été que très peu soulevés jusqu'à présent. Les études portant sur Mahfouz sont tellement nombreuses que je me contenterai de renvoyer aux différentes bibliographies existantes. Pour les études en langue arabe, voir celle établie par Maher Shafiq Farid (dans M.M.Enani, éd., *Naguib Mahfouz. Nobel 1988. Egyptian Perspectives*, Cairo, General Egyptian Book Organization, 1989, p. 235-240); en français, voir celle de Fawzia A. Al Ashmawi-Abouzeid (*La femme et l'Égypte moderne dans l'œuvre de Naguib Mahfuz (1939-1967)*, Genève, Paris, Labor et Fides, Publications orientalistes de France, coll. Arabiyya, 1985, p. 167-173); en anglais, voir *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz* (Trevor Le Gassick, éd., Washington, Three Continents, 1991, p. 175-178) et *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition* (Beard et Haydar, éd., *Naguib Mahfouz...*, *op. cit.*, p. 189-199).

<sup>63</sup> (NdP) Ahmad Orabi (1841-1911): ministre de la Guerre sous le khédivé Tawfik. Chef du Parti Nationaliste, il dirigea une révolte armée contre l'ingérence des Anglais dans les affaires de l'Égypte (création du service de la Dette, commission d'enquête sur les finances). En 1882, ceux-ci bombardèrent Alexandrie et occupèrent le pays. Après 19 ans d'exil, Orabi revint en Égypte en 1901, pour y passer le reste de ses jours.

<sup>64</sup> C'est en quelque sorte le personnage-pivot de *La trilogie*: 1) l'incipit la montre en train d'attendre son mari; 2) l'événement central du premier tome est son escapade à la mosquée d'Al-Hussein, bravant les interdictions, événement que l'on peut mettre en parallèle avec ce qui se trame tout au long du récit, en l'espace d'une vingtaine d'années, à savoir la lutte pour l'indépendance du pays; 3) le dernier tome prend fin avec l'annonce de la mort imminente d'Amina, plus précisément avec un symbole du deuil: l'achat par

---

Kamal d'une cravate noire. Certaines interprétations, comme celle de Fawzia Al Ashmawi-Abouzeid, considèrent qu'Amina symbolise l'Égypte (*La femme et l'Égypte moderne...*, *op. cit.*).

<sup>65</sup> Cet exemple permet également de faire un parallèle entre l'attitude d'Amina et celle du lecteur de la traduction. Pour pouvoir suivre la conversation, Amina a besoin d'explications: Kamal, en récitant une phrase apprise par cœur à l'école, lui apprend que Londres est la capitale de l'Angleterre; Fahmi finit par lui dire que la reine Victoria est morte depuis longtemps, etc. Au-delà du comique de la scène, c'est donc un véritable processus d'apprentissage qui est en jeu.

<sup>66</sup> Ce que la note ne dit pas, c'est que Saad sera lui aussi exilé par les Anglais et qu'à son retour au pays, il sera accueilli en héros. La réflexion d'Amina est donc loin d'être déplacée.