



L'imagination active entre création et traduction danse, dessin, jeux et rêves mandaliques dans *l'Infante maure* de Mohammed Dib et sa traduction en arabe

Active imagination between creation and translation mandalic dance, drawing, games and dreams in Mohammed Dib's *L'infante maure* and its Translation Into Arabic

Samira MOHAMED BEN ALI¹

Université 20 août 1955-Skikda | Algérie
s.mohamedbenali@univ-skikda.dz

Résumé : La présente étude vise à explorer le champ de l'imagination active dans la perspective de Carl Gustav Jung au sein de la littérature algérienne francophone et à l'épreuve de la traduction, le cas du roman *l'infante maure* (1994) de Mohammed Dib et de sa traduction en arabe par Abderrezak Abid (2011). L'analyse de la traduction permet de mettre en relief les métamorphoses, les manquements et les variations que peut revêtir le processus de l'imagination active dans son ensemble face au trauma et lors de sa (re) traduction, notamment l'irradiation du mandala de la création à la traduction, à travers la danse, le dessin, le jeu et le rêve, et la manière dont celui-ci traduit la survivance et la résilience de la fillette.

Mots clés : Imagination active, Traduction, Étrangéisation, Mandala, Trauma.

Abstract: This study aims to explore the field of active imagination in Carl Gustav Jung's perspective within the French-language Algerian literature and its translation into Arabic, in Mohammed Dib's novel *L'Infante Maure* (1994) and its translation by Abderrezak Abid (2011). The study of the translation highlights the metamorphoses, omissions, and variations that can occur in the active imagination as a whole process when faced with trauma during its (re) translation, particularly the mandala's irradiation from creation to translation, through dance, drawing, game and dreams, and the way in which it conveys the girl's survival and resilience.

Key words: Active imagination, Translation, Foreignization, Mandala, Trauma.



L'imagination active est un processus psychanalytique qui opère par la visualisation active d'images qui émanent de l'inconscient, permettant ainsi à la dimension consciente de la psyché d'interagir et de dialoguer avec lui. Elle peut se manifester sous diverses formes à travers le rêve, la musique, la danse, le dessin, etc., et permet d'intégrer la dimension inconsciente de l'individu en favorisant le jaillissement de symboles, de motifs, et d'archétypes. Le recours à l'imagination active révèle l'existence d'un trauma, d'un dialogue intérieur, une tentative de réalisation de soi, ou un dialogue possible avec l'ombre et toutes les parties formant la totalité de l'individu. Cette pulsion

¹ Auteur correspondant : Samira MOHAMED BEN ALI | s.mohamedbenali@univ-skikda.dz

créatrice permettrait l'interaction entre le *Moi* et l'inconscient. Ainsi, le rêve dans l'imagination active ne traduit pas forcément un état statique, passif que nous subissons, mais une conscience en éveil qui agit, transforme, compense, intervient, dialogue et contribue donc à une restructuration de la psyché et du chaos. La peinture quant à elle n'est pas simple expression artistique du beau, mais une puissance à partir de laquelle l'inconscient émerge et irradie en explicitant ce que le conscient risque de nier ou de refouler. Aussi le dialogue intérieur contribuerait à rendre conscients les conflits internes et les refoulements tapis dans l'ombre. L'imagination active est par conséquent, un processus créatif qui peut intervenir dans des moments troublés de trauma et de déséquilibre psychique. C'est un processus que nous tenterons d'en sonder les profondeurs en traduction, en la rapprochant de la psychanalyse et de la littérature, lorsque le langage, le mot, l'expression du moi et du soi se heurte à la représentation de soi, de l'autre, au malaise identitaire, à la subjectivité et à l'art. De surcroît, les personnages que l'écrivain algérien Mohammed Dib (1920-2003) nous dépeint à l'ère postcoloniale, sont sujet à des états de névrose et de mal-être pour diverses raisons sociopolitiques, historiques et psychologiques et l'œuvre de Mohammed Dib *l'infante maure* (1994), que nous étudierons, s'inscrit dans la littérature de jeunesse et dans l'imaginaire des voix marginales. Elle donne voix à un personnage fragile, vivant en marge de la société, privé de toute représentation et proie à des injustices que Mohammed Dib tente de portraiturer. Il s'agit d'une fillette qui, faute de mots, de connaissance et de conditions de vie « ordinaire » se cherche, en donnant libre cours au chant, à la rêverie et à la danse, pour dire l'indicible. L'étude de la traduction en arabe élaborée par Abderrezak Abid (2011), édition Sedia (Algérie), tente de concevoir la manière dont le traducteur (re) traduit le trauma de la fillette et les modalités de sa survivance, via une traduction destinée à une nouvelle communauté d'accueil.

Nous procéderons à une étude analytique et psychocritique et traductive des différentes manifestations de l'imagination active, des aspects, des symboles et des motifs qu'elle implique en comparant le texte source à sa traduction. Par ailleurs, nous nous focaliserons sur l'interaction entre la traduction et les concepts psychothérapeutiques de Carl Gustav Jung (1875-1961), essentiellement l'imagination active, afin de mesurer la portée de celle-ci dans son odyssée interlinguistique et interculturelle. Nous tenterons dès lors, de répondre à la problématique suivante : *Quelles sont les manifestations de l'imagination active dans le roman et comment sont-elles assumées par le traducteur ?* Pour cela, nous proposons les hypothèses suivantes :

- Issue d'une union mixte et souffrant de l'absence réitérée du père, Lyli Belle se retrouve dans une situation complexe, elle préfère s'exprimer par le mouvement et l'action circulaire plus que les mots, à savoir la danse et le dessin. Ces pratiques seraient moyen inconscient de contourner son désordre émotionnel. Ils seraient une forme d'imagination active à travers laquelle jaillit l'archétype de l'ordre (le mandala).

- Le traducteur, au-delà de l'aspect protéiforme de ces pratiques actives deviendrait témoin du trauma de la fillette et des pratiques actives qui le contournent. Il tenterait de s'identifier au protagoniste, de (re)traduire ses états d'âme, ce qui risquerait de d'accentuer sa représentation, de l'atténuer ou carrément de le métamorphoser selon les choix traductifs subjectifs et contextuels puisant dans le rapport entre traduction et trauma.

Avant de procéder à l'étude de l'imagination active dans l'enfant maure, nous nous attarderons sur ce phénomène en psychothérapie chez Carl Gustav Jung, tout en nous focalisant sur le jaillissement du symbole de *mandala* afin d'en saisir la nature et les fonctions.

1. Carl Gustav Jung et l'expérience de l'imagination active : le rêve, le *mandala*

C'est Carl Gustav Jung (1875-1961), célèbre psychiatre suisse et fondateur de la psychologie analytique, qui a expérimenté l'imagination active à travers l'étude de ses propres rêves et dessins. Il l'a également théorisé à travers l'expérience psychothérapeutique de ses patients. Jung a étudié des symboles en métamorphose appelés *mandalas* qui apparaissaient dans les rêves, les représentations artistiques, architecturales et à travers la danse -*que certaines de ses patientes pratiquaient*-. Il prit conscience au fur et à mesure, que le jaillissement du *mandala* à travers les rêves, les dessins ou les danses émergeait spontanément au moment d'un désordre psychologique, d'une confusion quelconque, afin de rétablir l'ordre, de compenser des pertes ou des déséquilibres psychiques. La manifestation du *mandala* transcende la volonté de l'individu. C'est une force qui surgit et invite à l'individuation, au passage au *Soi*. Carl Gustav Jung, au-delà de l'interprétation jugée artistique de ses phantasmes, a pu, entre 1918 et 1919, comprendre que les mandalas qu'ils dessinaient étaient à l'image de sa situation intérieure « en m'appuyant sur ces images, je pouvais observer, jour après jour, les transformations psychiques qui s'opéraient en moi » (Jung, 1966, p. 233). Les représentations protéiformes du *mandala* étaient étroitement liées aux expériences, de l'affect et aux états d'âme du psychanalyste. Jung dessinait des *mandalas* parfois partiellement amputés ou d'une symétrie troublée (Jung, 1966, p. 233). Il affirme avoir compris petit à petit le sens des mandalas qu'il dessinait et qu'avec formation rimait transformation, car « le mandala exprime le Soi, la totalité de la personnalité qui, si tout va bien est harmonieuse, mais qui ne tolère pas que l'on s'abuse soi-même » (Jung, 1966, p. 233).

Carl Gustav Jung savait déjà que les dessins répétés des mandalas, malgré leur différence, étaient très significatifs et dotés d'une valeur centrale, une force au confluent de tout, un centre générateur et centripète « je compris toujours plus clairement que le mandala exprime le centre. Il est l'expression de tous les cheminements ; il est senté qui mène vers le milieu, vers l'individuation » (Jung, 1966, p. 234). Pour Jung le *mandala* est l'expression de *Soi*. Cette assertion fut confirmée en 1927 lorsqu'il a commencé à rêver le *mandala* qu'il a pu produire sous forme d'un dessin qu'il appela *la fenêtre sur l'éternité*. Il eut l'étrange expérience de dessiner un *mandala* qui ressemblait à un château chinois. Quelque temps plus tard, Jung reçoit un manuscrit d'un traité alchimique taoïste « traité de la fleur d'or », ce qui confirmait ses spéculations sur les mandalas et le *Soi* « je compris que le *Soi* est un principe, un archétype de l'orientation et du sens : c'est en cela que réside sa fonction salutaire » (Jung, 1966, p. 235). Cette expérience de *synchronicité*, était décisive dans son parcours et son propre processus d'individuation. Ainsi, cette vision a aidé Jung à mieux se positionner, à structurer sa propre entreprise et à l'expérimenter en psychothérapie.

1.1. Qu'est-ce qu'un mandala ?

C'est une figure géométrique dont l'apparition date des temps les plus reculés des traditions et textes anciens à l'instar du *Rig-Véda* livre des hymnes sacrés de l'Inde antique

rédigé en Sanscrit. Le *mandala* est un symbole en forme circulaire, porteur d'une quaternité qui représente l'univers, ses points cardinaux, la totalité du cosmos et la vision de la réalité dans sa globalité. De nombreuses représentations lui ont été dédiées à travers les temps les plus immémoriaux, les religions et les cultes anciens tels que l'hindouisme, le bouddhisme et le jainisme.

Lors de son entretien avec Richard Evans (1961), Carl Gustav Jung définit le *mandala* comme :

Une forme caractéristique de l'archétype. C'est ce qu'on appelle ultimo exquadra circulae, le carré dans le cercle ou le cercle dans le carré. C'est un très vieux symbole qui remonte à la préhistoire de l'homme. On le trouve partout et il exprime la divinité ou le Soi. Et les deux termes sont psychologiquement très proches l'un de l'autre. (2018, p. 38)

Le *mandala* est ancré dans la culture tibétaine. Il était sculpté et fabriqué par les moines tibétains avec du sable puis détruit, ce qui est représentatif du principe de détachement et de l'effacement caractéristiques du mouvement du monde et du cycle de la vie. C'est une sorte de distanciation de toute forme d'attachement ou d'appropriation qui risque de gangrener l'existence de l'individu et de l'empêcher d'accéder à l'intelligible, à l'éveil. Les formes du *mandala* sont nombreuses. Les temples, les églises et toutes sortes d'édifices le représentent. Il entre également dans l'architecture et l'urbanisme comme symbole artistique et géométrique complexe à concrétiser, ainsi que pour des fins de méditation, de thérapie, d'invocation du divin et de renouement avec le sacré. Il est considéré comme une forme *microcosmique* de l'univers, des cycles de la vie et de la totalité.

C'est l'archétype de l'ordre interne et il est toujours employé en ce sens, soit pour signifier l'ordonnance des divers aspects de l'univers -c'est-à-dire un schéma cosmique -, soit, pour ordonner les divers aspects de la psyché. Il exprime le fait qu'il y a un centre et une périphérie et il veut embrasser la totalité. C'est le symbole de la totalité. (Evans, 2018, p. 38)

Les mandalas sont porteurs de prémices de restructuration et de réhabilitation du chaos de l'âme et des désordres internes, notamment lorsque l'individu arrive à saisir cette manifestation et à comprendre sa symbolique dans les arts, car « de même, le mandala est la reconnaissance du Soi, des rôles joués par les divisions de la psyché en relation avec l'ensemble, le mandala, en tant que motif artistique, peut se consacrer à l'intégration à la fois de son créateur et de son public à travers le texte » (Walker, 1994, p. 2). La présence attestée des *mandalas* au cœur de rites et des rituels sous diverses formes, à travers le temps, leur confère un caractère universel (sans prétendre à les dénaturer ou surinterpréter leur symbolique). Ils peuvent se manifester indépendamment de la volonté humaine, à travers le corps, le jeu, le rêve ou la danse. Ils réorientent, redirigent et se métamorphosent selon le cas et la situation.

1.2. La danse *mandala* : *Mandala Nritya* et *Kagura Mai*

Carl Gustav Jung a observé que le *mandala* chez certaines de ses patientes pouvait aussi émerger à travers la danse. C'était une manière de vivre pleinement l'espace, de s'harmoniser avec l'entourage, d'immortaliser le moment présent, de s'élever en transe comme pour la pratique de la danse *mandala nritya* chez les hindous ou encore la danse *mandala* chez Moribei Ueshiba : « Ueshiba pratique une danse, *Kagura Mai*, en état de transe de possession (*Kamigakari*), du type *mandala*, lors de laquelle le corps est mis en mouvement spontanément et l'espace est modifié par l'apparition de « frontières »

(Andrieu, 2022, p. 9). L'étude menée dans un atelier de recherche sur cette danse a donné lieu à de multiples observations et constats, explicitant le lien entre l'inconscient personnel et l'inconscient collectif, la relation entre les individus, l'espace intérieur et l'espace extérieur, la spontanéité du corps en mouvement ainsi que la géométrie mandalique de l'espace.

Les chercheurs Bruno Traversi et Bernard Andrieu (2022) ont donc départagé leur étude en plusieurs points desquels nous retiendrons les constats qui suivent :

- Un état de transe pendant lequel le sujet est en état de dissociation, de détachement et d'observation de soi « la motricité est modifiée : elle n'est plus celle habituelle du sujet, elle reflète l'état modifié de conscience, l'«autre instance » qui a remplacé le moi » (Andrieu, 2022, p. 10)
- L'observation de la danse donne lieu à un relâchement de la prise de décision et un repos de l'âme : « ainsi dans cette expérience de la danse du mandala, les limites de l'espace, ses fermetures, ses ouvertures, qui guident le corps, remplacent la nécessité pour l'état de conscience ordinaire de choisir, de décider et de vouloir. » (Andrieu, 2022, p. 12)
- L'émergence de l'archétype de l'ordre correspond à une certaine géométrie de l'espace au sein de laquelle le sujet s'inscrit, tout en étant en relation inconsciente avec d'autres corps vivants « ainsi, l'architecture de l'espace vécu nous apparaît être le reflet de ce que Jung appelle l'archétype de l'ordre » (Andrieu, 2022, p. 15)

2. L'extériorisation du *mandala* : Traduire l'imagination active dans *L'infante maure* (1994) de Mohammed Dib à travers le corps lui confère un élan unificateur d'harmonisation d'un univers chaotique, d'un moi en mal d'être. Elle se concrétise dans le rapport avec l'espace au sein duquel l'individu tente d'intégrer toutes les facettes de Soi. Le mandala est dès lors « La personnalité complète, le centre de la personnalité complète et l'on peut voir le grand rôle qu'il joue par exemple dans les cultures orientales, anciennes et modernes » (Evans, 2018, p. 39). Les manifestations des *mandalas* en tant que processus propre à l'imagination active sont multiples. Rêvés, dessinés, sculptés ou dansés, ils tracent des trajectoires, révèlent des états d'âmes, compensent et réordonnent la psyché humaine. C'est le cas de Lyli Belle, protagoniste du roman *l'infante maure* (1994) de Mohammed Dib, qui, usant de l'imagination active, tente de se créer un monde meilleur et part à la découverte d'une partie méconnue de son identité, à travers la rêverie, initiée par la pratique du dessin et de la danse mandala.

Dans *l'infante maure*, l'auteur dépeint la situation dissociative d'une fillette en quête de soi, tiraillée entre deux univers distincts et prisonnière d'un entre-deux traumatique. L'absence fréquente du père la conduit à se refuser et à refuser l'univers domestique (maternel). Elle choisit l'isolement et se crée un monde imaginaire au sein duquel elle interagit avec des personnages fictifs et tente de réhabiliter sa relation avec son père en ayant recours au dessin et à la danse mandala, pour surmonter son malaise et échapper au délire de l'entre-deux.

2.1. *L'infante maure* ou *Gharibat at-thalj wa ar-rimal* : une traduction mandalique

Le titre fait déjà allusion à un malaise psychique par égard au statut de l'enfant/ infante Lyli Belle : c'est la fille illégitime d'un père maghrébin et d'une mère européenne tout

comme le sont ces enfants des royautés espagnoles, non reconnus, vivant dans l'ombre et privés de l'accès au trône. La fillette vit dans l'ombre d'un père fréquemment absent, en marge de la famille et de la société. Le titre source est une projection des origines identitaires paternelles que Lyyli Belle ne connaît pas et pourtant convoite. Elle rêve de son origine paternelle mauresque, maghrébine qui l'obsède et devient principalement cause de sa dissociation.

Le titre du roman traduit *غريبة الثلج والرمال* *gharibat at-thalj wa ar-rimal* a fait l'objet de domestication par le traducteur. Celui-ci s'est focalisé sur le statut d'entre-deux identités de la fillette et de l'exil intérieur qui l'isole et la distancie des deux rives. Le vocable *غريبة* *Ghariba* (*étrangère*), explicite l'état d'âme de la fillette et son malaise, faisant allusion à son statut d'*infante* du titre source et en accentuant l'état de trouble psychologique et les peurs qui la tourmentent. Ce titre dialogue avec l'étranger d'Albert Camus ainsi que sa traduction arabe intitulée *Al-gharib* *الغريب*. Il rappelle fortement le statut de Meursault étranger, à sa famille, à sa société et à son propre destin et place la version traduite dans le réseau littéraire de l'institution d'accueil. La dichotomie du sable et de la neige du titre traduit *غريبة الثلج والرمال* *Gharibat at-thalj wa ar-rimal* que le traducteur a explicité de manière assez lyrique, retrace une géographie du monde départagé entre Orient et Occident. Le sable représentatif de l'Orient et la neige de l'Occident deviennent des motifs d'orientation du monde, rappelant ainsi les points cardinaux et la quaternité du *mandala* formant ainsi une variation d'images qui font émerger l'archétype de l'ordre. Le traducteur s'est imprégné de la dichotomie *sable* et *neige* fort présente à travers tout le roman, notamment la dernière partie où les symboles de deux civilisations se mêlent et renvoient au cosmos, à la totalité monde.

2.2. La danse *mandala* dans *l'infante maure* de Mohammed Dib

Le roman s'ouvre sur la solitude de la fillette Lyyli Belle qui se réveille et entame sa journée avec une danse circulaire dans l'espace maison. Elle refuse toute communication et fait l'éloge du silence qui règne sur la maison. Il faut rappeler que Lyyli Belle souffre de l'absence répétée de son père maghrébin. Ce manque et l'éventuelle perte de l'amour et de la présence paternelle ont favorisé l'émergence de l'imagination active qui lui évite de sombrer dans la dépression. Lyyli Belle crée un monde propre à elle qui panse continuellement cette blessure paternelle et rompt en même temps avec le maternel, évitant ainsi la dépression et la double blessure, celle de l'enfant qui sait, puis celle du néophyte qui tente de mûrir et mieux comprendre la condition de sa propre mère. La danse s'avère le premier moyen d'expression à partir duquel elle communique et soliloque pour accueillir le jour venant. Lors de la danse, on remarque que Lyyli Belle est détachée du reste de ses organes. Elle s'observe de l'extérieur « *ses pieds, ses jambes, son corps* » et son trouble dissociatif devient *dépersonnalisation*. La fillette devient donc spectatrice de ses membres qui tournoient. Même si c'est son conscient qui a décidé de se lancer dans la danse, elle perçoit son corps comme entité étrangère. Cette danse matinale, circulaire et mandalique se substitue à toute forme de communication verbale car c'est un langage du corps. Le choix de la danse est un acte volontaire et contrairement au commun des usages, il se substitue aux gestes habituels du réveil. On remarque que cet acte de réflexion et de planification de la danse tend à séparer la fillette de sa propre tête comme pour attester que l'acte de danse se fait indépendamment de son propre *Moi* « J'avais déjà préparé des pas de danse dans ma tête quand elle était encore sur l'oreiller » (Dib, 2009, p. 11). La danse devient une négociation entre le corps et l'esprit « *et me voilà dansant*.

Je danse toute nue, il n'y a personne d'autre que moi » (Dib, 2009, p. 11). Le traducteur soucieux de ces détails porteurs d'indices de dissociation et d'isolement chez la fillette, a par explicitation, traduit l'objet ordonnateur de danse *la tête* en deux formes possibles, la première ذهني (*mon esprit*) en tant qu'organe de réflexion, de cognition et de conscience. Ensuite, pour marquer la séparation de cet organe ordonnateur du reste du corps, notamment les pieds, il opte pour l'équivalent رأسي (*ma tête*), alors que la fillette Lyyli Belle percevait sa tête comme un organe autonome « *elle* », ce qui appuie l'hypothèse de la *dépersonnalisation*. Cette transposition n'a pas transmis les symptômes de ce malaise identitaire et le refus de soi qu'est un refus de sa situation. Elle propose donc, une lecture tout à fait factuelle et probablement artistique du phénomène de danse en traduction. L'axe syntagmatique le prouve, surtout lorsque Lyyli Belle affirme « mes pieds ont plaisir à danser, et mes jambes, tout mon corps » (Dib, 2009, p. 12). La fillette est étrangère à tout son corps. Elle l'observe et note l'effet de la danse sur lui. Ce que le traducteur rend littéralement/ fidèlement, mais dans une certaine rupture avec la linéarité des faits relatés plus haut "كانت قنماي تجدان متعة كبيرة في الرقص، وكذلك رجلاي وكافة جسدي" (ديب، 2011، صفحة 14)

On constate que la danse *mandala* émerge d'une conscience en éveil, mais indépendamment du corps et de la volonté de la fillette qui recule offrant au corps, au sensible la possibilité de se détacher du moi et de tourner dans l'espace clos de la maison, en particulier la cuisine « je fais le tour de la cuisine et je recommence. Je n'ai pas besoin de musique. La musique je l'ai dans la tête aussi » (Dib, 2009, p. 12). Le traducteur, explicitant le trouble de *dépersonnalisation*, l'accentue ce par le biais d'un étoffement qui suggère une autre variation mandalique "أخذت ألف ثم أعيد ألف في جنبات المطبخ. لم أكن بحاجة إلى موسيقى لأنها كانت في رأسي هي الأخرى." (ديب، غريبة التلج والرمال، 2011، صفحة 14)

La modulation, pour le mouvement circulaire, suggère une représentation plutôt quadrillée du symbole « *dans les recoins de la cuisine* » في جنبات المطبخ.

Le choix du traducteur n'altère point l'émergence du *mandala* mais l'accentue, car à l'origine, c'est un cercle portant un carré et un triangle, outre le fait que la traduction explicite les périmètres de l'espace que le corps de la fillette tente de redéfinir et d'expérimenter. Le conscient commence à se retirer, laissant au corps le soin d'expérimenter des frontières nouvelles et donner plus de force à la *fillette* « Je n'ai plus peur ni pour moi ni pour les miens. » (Dib, 2009, p. 12)

2.3. Le père comme périphérie du *mandala* : traduire le détachement

L'absence fréquente du père a toujours été compensée par le refuge dans le jardin et le dialogue avec les arbres, par contre sa présence donne lieu à différentes interactivités et jeux à travers lesquelles Lyyli Belle tente de communiquer avec son père. Dans le chapitre *l'héritière des arbres*, le père raconte un de ces moments d'interaction par le chant et la danse avec sa fille et rapporte en détail le langage et les métamorphoses de son corps. Cette phase d'interaction à travers la musique et la danse donne lieu à une extériorisation par le corps de Lyyli Belle du *mandala*. On remarque que le jaillissement ce celui-ci est de plus en plus complexe voire intense. Cependant, le *Moi* de Lyyli Belle demeure la force centripète du *mandala*. Il continue à s'imposer et son père demeure en *périphérie*, d'ailleurs il est réduit à un instrument (de musique) qui crée, improvise, joue alors que la fillette s'agite de plus en plus et crée une danse très complexe, rapide et intense « j'imité un instrument, puis un autre et même deux ensemble parfois. Et elle, lancée : écarts,

entrechats, voltes, pirouettes suit, pas un instant prise en défaut ou à contretemps. Ses yeux avec leur sourire, dans un visage grave, ne me quittent pas » (Dib, 2009, p. 33).

Lyyli Belle n'est plus seule. La danse et la musique créent une complicité avec le père qui s'implique de plus en plus car il est l'objet de convoitise et il tente de jouer le jeu. Le traducteur, pour rendre la situation autonome, détachée et ordonnatrice du corps en mouvement régit par l'inconscient et, pour suivre la complexité de ses gestes mandaliques circulaires, procède par modulation favorisant une succession d'actions verbales non nominales, accentuant ainsi le faire, le *mouvement rapide*, la *transe* أما هي فقد انطلقت تتباعد وتنثني وتلتف في سلسلة من الحركات دون خطأ أو تعثر ولو لمرة واحدة. (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 36)

Le détachement du corps voire la *dépersonnalisation* devient de plus en plus sévère, elle est déréalisation. Elle se fait dans la précipitation voire l'effusion, arrivant à un point culminant la *folie* comme métaphore de la transe ou de la dissolution de l'être comme essence. Le conscient se rétracte et on assiste à une autonomie inquiétante du corps qui se referme sur soi et qui agit jusqu'à la simulation du suicide même.

L'espace et ses frontières sont abolis, c'est le corps qui s'exprime, se révolte, s'affole et devient le centre de toute l'énergie mandalique. Il simule la mort tragique, en analogie avec l'initiation et la condition de passer au domaine de la mort pour que le novice puisse rompre avec sa personnalité première et naître sous un nouveau jour «exactement comme on se jetait dans un incendie pour y nager à la brasse, et le bois nourrit de nouvelles flammes. » (Dib, 2009, p. 34)

Par ailleurs, le sémantisme de la métaphore de l'immolation rendu littéralement en arabe, véhicule l'état d'angoisse croissante de la fillette qui mène à la folie et annonce le renouveau :

"تماما كما لو كنا نرمي بأنفسنا في حريق لنسبح فيه على الصدر، في حين يغذي الحطب لها جديدا. (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 37)"

Il véhicule de près l'image du feu comme énergie purificatrice et illuminatrice, rappelant les rituels initiatiques qui simulent la mort, la descente aux enfers « il s'agit désormais pour le néophyte de dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre » (Vierne, 1973, p. 19). Le feu représentant l'un des quatre éléments primordiaux du cosmos, est une force créatrice qui a permis -grâce à *Prométhée*- au genre humain de prospérer mais aussi de dégénérer. Le feu détient le pouvoir de consumer l'égo, les passions et l'attachement qui gardent Lyyli Belle prisonnière de son statut conflictuel de l'entre-deux. Il symbolise l'annihilation des incertitudes, l'intégration des peurs et des refoulements, pour enfin se libérer et s'engager dans la voie de l'individuation. Cette métaphore accentuée par le champ sémantique du feu لهب، حطب، حريق، crée une image à effet d'initiation dont le précepteur serait -volontairement ou pas- le père.

2.4. Le père comme centre du mandala : traduire l'esthétique de l'impermanence

Dans le chapitre intitulé *l'infante maure*, profitant de la présence du père, la fillette, eut le geste spontané de dessiner un cercle mandalique dans le jardin -représentatif de l'espace paternel- dans lequel elle avait l'habitude de se réfugier pour combler l'absence

du père et pour échapper à l'emprise maternelle. Le *mandala*, cette fois-ci, n'émerge pas via la danse mais à travers le dessin. En un geste conscient, la fillette place son père au centre du *mandala*, alors qu'elle s'écarte et occupe la zone périphérique externe, contrairement à la phase de la danse mandala. Elle continue à tourner autour du cercle (créant un jeu mandalique) tout en récitant de petits vers de poésies funèbres, lyriques et ambiguës, à l'image des cérémonies initiatiques, « tout en dictant ces paroles sibyllines, elle tourne autour du cercle en marquant de brefs arrêts » (Dib, 2009, p. 56). Contrairement à la phase de « *l'héritière des arbres* » au sein de laquelle Lyli Belle figurait comme force centrale de la danse mandala, le cercle qu'elle a tracé a fait l'objet d'une modification, car dessiné, le mandala marque désormais un changement dans ses états d'âmes : c'est le père qui devient la force focale centripète du mandala, étant à l'origine même du désordre psychique de la fillette. Le rapport à l'espace du jardin en tant que refuge lors de l'absence du père et éternel échappatoire, est désormais réduit à l'espace mandalique dessiné par la fillette qui forme une frontière à ne pas dépasser ou transcender. Le père appartient désormais au *mandala* et il en est prisonnier.

On assiste dès lors, à une rupture avec l'espace jardin et les arbres qui supplantaient le père dans la première phase de la quête et qui, de leur statut d'*axis mundi* peuvent relier le monde terrestre au monde divin. L'espace premier intimement lié à l'absence et à la perte, est reconfiguré par le *mandala* en un lieu sacré d'initiation, où l'*axis mundi* relie les deux mondes et facilite l'ascension (le passage au domaine des morts et des ancêtres). Ce nouvel espace « est au regard du sacré, le raccourci du monde ou bien un point privilégié du monde : un arbre ou un poteau y figurent le lien entre le monde humain et le monde divin » (Vierne, 1973, p. 16). L'espace mandalique s'assimile désormais à la présence effective (même forcée) du père en prenant l'allure d'un rituel comme expliqué plus haut « (...) je le savais pourtant, elle me faisait don de la danse. On aurait cru qu'elle accomplissait un rite devant moi » (Dib, 2009, p. 34). Les vers incompréhensibles « sibyllins » énoncés par la fillette telle une incantation, expriment un profond chagrin :

Elle met sa robe blanche

Non pas pour se marier

Mais pour se coucher. (Dib, 2009, p. 56)

La traduction littérale de cette métaphore filée, calquant ces vers funèbres lyriques, révèle au même degré dans la version arabe le désespoir de la fillette. À travers le sens connotatif, détourné de la robe blanche comme linceul et du sommeil comme simulation de la mort, désigné en langue arabe par la métaphore *الميتة الصغرى la petite mort*. La fillette, malgré son détachement de l'environnement maternel et de sa réalité profane, commence à se défaire de son statut d'enfant s'ouvrant sur l'individuation et affiche une nette compréhension du malheur de sa mère :

"ارتدت فستانها الأبيض

لا لتتزوج

بل لتنام." (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 59)

Traduites, ces paroles sibyllines révèlent l'incompréhension voire la relation familiale dysfonctionnelle qui finit par provoquer les larmes de la fillette et la confrontation désormais, consciente de l'origine de sa dépression, à travers l'irradiation de l'archétype de l'ordre. Après avoir effectué plusieurs rotations, la fillette par acte volontaire,

demande au père de sortir du cercle au sein duquel une force magique souhaitait le garder présent. Il s'agit d'un moment de prise de conscience qu'il est vain de maintenir l'attachement et qu'elle devrait se préparer à toute forme de détachement. On est tout de suite confronté à la dissolution totale père -*qui s'est volontairement adonné aux rotations de sa fille*- au sein du *mandala*. Son conscient ne peut décider ou agir, car il cède la place à une force supérieure qui le domine, une énergie qui empêche le père en sa qualité d'objet de convoitise de sortir du cercle mandalique. Il est désormais proie à la passivité, à l'inaction.

Sa déambulation circulaire l'a conduite assez loin. De sa place elle me regarde avec des petits hochements de tête et m'encourage :

Tu peux sortir. Oui.

Oui : C'est vite dit, je le voudrais. Je suis entré dans ce cercle avec ton concours, ma fille. Comment, tout seul, pourrais-je en sortir ? Une force invincible m'y retient prisonnier, une chose contre quoi je suis impuissant.

(Dib, 2009, p. 57)

La fillette s'initie peu à peu au principe de l'impermanence représentatif du mandala. La clé de la liberté du père est en fin de compte entre ses propres mains, mais elle décide de lâcher prise au moment où son père cède à la force du *mandala* « une force invincible m'y retient prisonnier, une chose contre quoi je suis impuissant. Une flamme auprès de quoi je vais brûler. Un mur fait d'air, invisible, fait de mort » (Dib, 2009, p. 57). Le cercle magique fait de feu et d'air, dont le motif est le *mur*, reflète une variation de la force cosmique mandalique en constitution.

"هناك قوة لا تُقهر تمسكني كسجين هناك، شيء ما كنت عاجزا إزاءه. شعلة كنت سأحترق بقربها. جدار صنع من هواء، غير مرئي، صنع من موت." (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 61).

Il annonce un mandala en quadrature, en connexion avec les quatre éléments primordiaux du cosmos dont l'énergie paralyse un moment le père, mais porte des prémices de transformation pour la fillette. Le *mandala* serait dès lors, une forme de résilience par le renoncement. Par ailleurs, le traducteur et par le choix de l'adaptation de la scène de tournoiement de la fillette « Sa déambulation circulaire l'a conduite assez loin. De sa place elle me regarde avec des petits hochements de tête et m'encourage : Tu peux sortir. Oui. » (Dib, 2009, p. 57), qu'il traduit *طواف دائري tawaf* ou circumambulation, propose une variation sacrée d'un mandala qui se dessine lors des pèlerinages mystiques, notamment à la Mecque pour les musulmans.

"كان طوافها الدائري قد أقصاها بعيدا جدا. ومن مكانها نظرت إلي وشجعتني بهزات صغيرة من رأسها:

-أجل. يمكنك الخروج." (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 61)

La scène rituelle du pèlerinage à la Mecque peut être doublement interprétée, non seulement comme sacralisation de la figure du père autour duquel gravite le monde de la fillette -*qui finit par s'éloigner voire s'initier à l'impermanence*- "قد أقصاها بعيدا", mais aussi comme une image microcosmique de l'union avec le Divin, durant laquelle, la circumambulation autour de la *Kaaba* traduit la croyance en l'unicité et l'adoration d'Allah pour les musulmans. Ce choix traductif produit un engagement dans la voie de l'individuation et la *Kaaba* y fait figure d'*axis mundi* reliant l'humain au Divin, un centre

d'équilibre sacré. Le *tawaf* pratiqué en masse, symboliserait la fusion dans la création divine, l'imitation du mouvement de l'univers et l'inscription de l'humain dans l'ordre cosmique, outre la réitération de la soumission à l'ordre divin et la simulation du jugement dernier. C'est un détachement du monde physique, du sensible et de l'égo qui cède la place à un pacte originel entre l'humain et le divin et à un cheminement vers *Soi*. Par ailleurs, la danse qui prend déjà dans le texte source un air mystique, irradie dans la version arabe de la traduction. La fillette piège son père à travers une série de questions qui tournent autour de son refus de danser avec sa mère (habituellement la valse), clin d'œil au refus de l'engagement dans la relation et si la religion du père en l'occurrence l'Islam l'interdit, pour que la réponse du père soit : « Non ma religion dit : « Qui aime la danse vit en Dieu » » (Dib, 2009, p. 76)

Dans la traduction, on assiste à une transmutation de la valse en tant que manifestation du mandala en une danse mystique : "كلا إن ديانتني تقول: من يحب الرقص يحيى في ذات الله" (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 82)

L'explicitation pour *Dhat-Allah* ذات الله, traduit l'essence et la suprématie transcendante de Dieu. Le rapprochement du Divin par la danse est attributif à l'Islam soufi, allusion peut être faite à la danse mevlevi, le *samaâ*, qui vient se superposer à l'image du pèlerinage comme irradiation mystique du mandala, durant laquelle le derviche tourneur entre en union avec le Divin. Cette image que propose consciemment ou inconsciemment le traducteur, attribue à la danse une signification mystique, du fait qu'elle véhicule un langage sacré du corps humain qui transforme la conscience humaine. La danse mevlevi fait du corps humain un lieu de dialogue avec le sacré et l'expression de l'extase et de l'harmonie avec le cosmos. Les mouvements de la danse font que le corps se fonde dans l'espace et chaque geste exprime le mouvement de l'univers et devient un hymne aux cycles de la vie.

2.5. L'inconscient collectif ou les points cardinaux comme mandala à l'épreuve de la traduction

Consentant au même jeu, la fillette entre dans le cercle mandalique qu'elle a tracé et le père prend la périphérie. Le père prononce des paroles sages qui projettent chez Lyli Belle l'image d'un monde idéal, une rêverie dont les principaux repères sont les quatre points cardinaux qui stimulent l'inconscient collectif. Elle part d'un territoire où l'espace est figé, tracé et encerclé en tout point vers un espace ouvert, une terre vaste où sable et neige s'entremêlent. Son espace n'est plus territoire, refuge ou prison mais un cosmos bien agencé, structuré et infini. Le Nord et le Sud ne se rencontrent que pour se compléter et leur bordure n'est point liminale, territoriale, plutôt prolongement « Si tu veux toujours voir la lumière et jamais l'obscurité, cours sans cesse plus loin vers le couchant parce que loin à l'ouest, le soleil ne descend que pour relever la tête. Loin à l'Ouest, c'est l'est. L'Est céleste » (Dib, 2009, p. 58).

La transmission en traduction de l'élan poétique de la dichotomie lumière vs obscurité, lever vs coucher du soleil, crée par conséquent une vision collective du cycle de la vie incarnée par le culte du soleil : "إن كنت تريدان دائما رؤية النور، ولا ترين الظلام أبدا، اجري بدون توقف إلى أبعد نقطة باتجاه المغيّب؛ لأن الشمس لا تغيب هنا بعيدا في الغرب، إلا لترفع رأسها من جديد فبعيدا إلى الغرب هناك الشرق. الشرق السماوي." (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 62)

Le choix de مغيب *Maghib* au lieu de غروب *Ghurub* pour le coucher, transmet l'idée de l'absence du soleil et de l'espoir en son éternel retour. Revivifié, le culte du soleil en tant que puissance primordiale de création qui rééquilibre le chaos du monde et d'un ciel nouveau devient une renaissance pour Lyyli Belle. La personnification d'un soleil qui ne baisse la tête que pour la relever إلا لترفع رأسها من جديد (un soleil qui ne meurt que pour revenir tout brillant), adhère au chemin de l'initiation en tant que passage par le domaine des morts pour renaître à nouveau plus fort et invincible.

Ces symboles de conscience primordiale émanant de l'inconscient collectif, soutiennent l'ascension et la fusion de Lyyli Belle dans un lieu plus vaste. Au-delà de son enfermement dans l'espace clos précédent, survient la rencontre avec un espace plus vaste, d'où l'émanation de l'archétype de l'ordre qui restructure les espaces conflictuels à travers la symbolique des points cardinaux et qui donne lieu à la tentative par Lyyli Belle d'intégrer les facettes de sa personnalité. On assiste dès lors, aux signes d'un cheminement du Moi vers le Soi.

L'initiation qui lui a permis de faire face à ses fantômes, de simuler la mort due à l'absence du père par la transe « Seigneur je perds confiance [...] peut être même suis-je déjà morte » (Dib, 2009, p. 143); et la rupture transformatrice avec le monde maternel comme l'exige l'initiation « maman qui m'appelle. Et moi je suis un fantôme, je joue à la fille de l'air » (Dib, 2009, p. 37), lui permettent peu à peu de s'ouvrir sur un univers aux possibilités multiples qui lui permettraient de renaître et de mieux comprendre sa situation car « l'initiation introduit le novice à la fois dans la communauté humaine et dans le monde des valeurs spirituelles » (Vierne, 1973, p. 8)

3. De la parole salvatrice à la poétique de relation

La fillette, pour compenser l'absence du père, trouve dans les contes racontés par lui des souvenirs qui nourrissent sa solitude. Lyyli Belle revivifie et raconte de nouveau à sa mère et à soi-même, des contes venus du Maghreb, de l'Orient tels que l'histoire de *Salem et d'Iblis*, *la perle du bonheur*, l'histoire du prophète Ibrahim et les *mille et une nuit* « Je voudrais effleurer des doigts tous les mots, tous les points sensibles des histoires que sont aussi notre vie, notre monde. Je vais, je viens tant dans la maison que dans le jardin, je grimpe aux arbres et je cherche ces mots, ces points sensibles » (Dib, 2009, p. 137). L'enchâssement crée une dimension circulaire qui réitère et rappelle la mémoire individuelle et collective. Il donne à la parole le moyen de lutter chaque jour contre la linéarité du temps et à Lyyli Belle la force d'attendre et d'évoquer l'image du père absent. L'enchâssement n'est pas simple distraction ou répétition mais une forme intertextuelle qui puise dans l'oralité et suscite une purge des émotions qui traversent la fillette. Il offre plusieurs lectures selon le contexte et les différentes interprétations. Les histoires narrées par le père sont réitérées par la fillette prenant la forme d'invocation, de méditation, tant par leur signification que par leur nature mystique. Elles deviennent pour Lyyli Belle une manière de déjouer la mort et de garder son père présent, d'où l'identification à la princesse Shéhérazade « mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi ; son mari d'une nuit, pour ne pas mourir » (Dib, 2009, p. 144)

L'allusion intertextuelle à Shéhérazade prend son sens lorsque la fillette s'identifie à elle et décide d'adopter la même stratégie narrative de survie. Shéhérazade tentait à travers

la parole contée de survivre à la tyrannie du sultan et de changer son destin en racontant de multiples histoires attrayantes, dont les aventures ont pu supplanter le désir de vengeance que le sultan avait nourri. Alors que Lyyli Belle qui mourrait à chaque absence du père décide d'échapper à la mort en suivant l'exemple de Shéhérazade. Le processus d'identification dans l'hypotexte des *Mille et une nuit* a permis au sultan Shahriar de se transformer en adhérant aux expériences vécues par les personnages des contes, tout en développant une vision plus mature et moins impulsive des tourments de l'existence. Chez Lyyli Belle, l'identification s'assimile, comme nous l'avons expliqué plus haut, à l'image d'un père fréquemment absent. C'est une manière de ne pas le perdre complètement et l'imagination active maintient cette présence vitale dans sa mémoire et devient une stratégie de survie. Le récit prend la forme d'une rêverie, lorsque Lyyli Belle affirme que l'« on voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plait d'être. Et partout au milieu » (Dib, 2009, p. 146). Elle se voit dans le désert, le raconte et une image primordiale de l'inconscient collectif lui apparaît.

Pour l'instant, je suis au milieu de cette neige de sable toute chaude. Même brûlante. Moi venant de mon pays, j'aime qu'elle le soit, là, au milieu, où il est possible d'attraper le soleil à la main en attendant je ne sais pas quoi. Ce qui va se produire, parce qu'il se produira quelque chose, je suis sûre. (Dib, 2009, p. 147)

La traduction de cette quaternité émergente, met l'accent sur un cinquième centre créé par les quatre points cardinaux, et donne sens à la destination de la fillette et les possibilités qu'elle espère embrasser.

"أنا الآن موجودة وسط ثلج الرمال الحارة تماما، بل الحارقة. وأنا القادمة من بلادي، أحب أن تكون هي كذلك في الوسط حيث يمكن القبض على الشمس باليد، في انتظار لا أدري ماذا. وهذا ما سيكون لأن شيئا ما سيحدث، أنا متأكدة من ذلك. (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 157)

L'image magique d'une quaternité se dessine dans l'espace originel et atemporel rêvé par la fillette, car le désert -évoquant l'aube de l'humanité- et le *chikh* شيخ, le grand-père qu'elle rencontre sont des symboles archétypaux de l'inconscient collectif, le désert étant le berceau des civilisations, lieu d'initiation et de spiritualité ainsi que la figure du grand-père étant l'archétype de l'ancêtre, du sage. Au vu de son immensité, le désert peut être lieu de désorientation tel que représenté en littérature. Dans l'œuvre autobiographique d'Éric-Emmanuel Schmitt *la nuit de feu* (2015), le désert, lieu de désorientation et d'agonie, devient espace de questionnement et d'éveil. Alors que dans *le désert sans détour* (1992) de Mohammed Dib, il devient un espace d'errance où chaque détour est un éternel retour, un lieu où se confondent la vie, la mort, la genèse et l'espérance pandorique qui rappellent les tribulations de Don quichotte et de Robinson Crusoé dans un élan mystique- *cher à la plume dibienne*- au sein duquel le mythe d'Adam et Ève irradie.

Le désert pour Lyyli Belle devient l'espace de découverte et d'enseignement. Elle s'initie à une rencontre mythique avec des symboles de l'inconscient collectif à travers la rêverie.

Et ça se produit. Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir où dans tout ce désert ? Devant une tente de bédouins. (...) Près de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-t-il, que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc, je sais que je suis arrivée pour le reconnaître, moi debout en robe non moins blanche ».

(Dib, 2009, p. 147)

"وها قد حدث! لم يكن بوسعي غير تركيز نظري على الأفق، ورأيت نفسي مدفوعة إلى أبعد، إلى أبعد دون توقف، لأنتهي إلى أين في هذه الصحراء؟ لأنتهي أمام إلى خيمة بدوي. ... قرب فتحة الخيمة يجلس شيخ بلحية بيضاء وعمامة بيضاء وكل ما عليه أبيض شيخ يجلس على ما يبدو إلا من أجلي. ومن هيئة جلوسه وهو متقاطع الرجلين ولباس أبيض، عرفت أنني قد وصلت لأنتعرف عليه وأنا واقفة بفستان ليس أقل بياضا. " (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 158)

L'arrière-plan arabo-berbère de la plume dibienne, très présent dans l'exemple ci-dessus, et à travers tout le roman, caractéristique de la littérature maghrébine en général, revêt une forme particulière d'écriture, où se rencontrent cultures, visions identités multiples dans une spirale mandalique qui propose plusieurs pistes de lectures. Les emprunts tels que *Chikh* شيخ, *bédouins* بدوي, *turban* (emprunt turc) عمامة, les images fantômes que suggèrent le désert, les dunes, le sable de neige, suscitent un questionnement sur la nature même de leur traduction en arabe. La traduction pourtant littérale en tout point n'est point revêtue d'étrangeté, car la langue de la traduction se réapproprie l'arrière-plan culturel et mythologique qui lui revient de droit et qui prouve qu'une langue (le français dans ce cas) est capable d'assimiler de multiples références linguistiques et culturelles propres à d'autres langues. Ce voyage de retour qu'est la traduction du texte francophone, pose la problématique de l'écriture traductive. Les emprunts culturels et les images-fantômes ou même mirages attributives au désert, sont assimilables à une *rétrotraduction*, un retour en arrière traductif, car elles seront doublement traduites.

Traduire l'écriture dibienne double, c'est attester du statut de l'écrivain drapé dans la peau de traducteur et de la traduction comme acte de création. Ce phénomène de l'écriture double et/ ou multiple entraîne un jeu de *miroirs opposés* لعبة المرايا المتقابلة que Hocine Khomri (2006), analyse dans son ouvrage *Jawhar At-tarjama* جواهر الترجمة (p. 161) dans une optique plurilingue et pluridisciplinaire qui inclut l'écrivain-traducteur, l'auto-traduction, les œuvres miroirs (éditions bilingues destinées à des lecteurs bilingues ou polyglottes) les dictionnaires bilingues ou plurilingues, les évangiles (au XVIe et XVIIe siècles), etc. La métaphore des *miroirs opposés*, remet en cause la sacralisation du texte source comme fondement théorique de la traduction qui contraint le traducteur à se soumettre à l'autorité du texte source. Elle soutient l'emprise de la pensée de l'auteur, autrement dit la perception religieuse sacrée du texte à traduire « *la réflexion sur la traduction s'est développée à partir d'une sorte de mystique du sens qui convergerait avec une mystique de la lettre, dont le texte sacré qu'est la bible a grandi l'idée d'un sens du texte qui, venant de Dieu, serait transcendant au texte lui-même, un sens qui échapperait à l'esprit et à la lettre* » (Blanc, 1965, p. 26). Cette métaphore des *miroirs opposés* place le texte source et cible à la fois, dans un réseau infini de relations interculturelles et inter(intra)textuelles et ouvre différentes possibilités d'interprétations et de traductions. Par ailleurs, elle réfute le purisme linguistique découlant selon certains philosophes, de « classifications ethnologiques qui considèrent la langue comme un critère de classification du monde et de segmentation de la réalité, car selon elles, c'est la langue qui détermine l'existence de l'individu » (خمرى, 2006, p. 164)

Ce voyage du texte traduit à son contexte source confirme l'hypothèse que le trauma est vécu, expérimenté puis traduit en mots par le sujet et retranscrit en témoignage par l'auteur ou le narrateur. Cependant, sa traduction interlinguistique se lit comme double traduction ou retraduction, car « la traduction des textes témoignant de traumatisme se présente finalement comme la traduction d'une traduction » (Samoyault, 2025, p. 6). Ce même voyage traductif rapproche l'image primordiale qui émane de l'inconscient collectif,

à la transcription poétique du désert maghrébin, de la figure du grand-père nomade et d'une image mirage du désert émanant d'une rêverie, d'une illusion. On assiste à une réédification de l'espace. L'*entre-deux* identités voire l'*entre-deux* mondes en éternels négociations et conflits, cèdent la place au principe du *milieu*, à la force centrale du *mandala* et d'une identité *relation* au sein de laquelle l'ici est l'ailleurs, le sable est la neige, l'Orient est Occident. Ainsi, Lyyli Belle s'initie à la relation.

Et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays, un pays plein de neige que d'autre chose. Où on ne sent que l'odeur des sapins et du froid. Mais où, comme là-bas, on est partout au milieu. Notre sable, nous, c'est la neige. Ainsi je connais la neige et le sable. Et quelque part ils sont frères et sœurs. (Dib, 2009, p. 147)

La relation est explicitée par la traduction du vocable *milieu* en *وسط* *wassat* qui exprime le centre en arabe. Le concept de *milieu* est louable dans la culture arabe, car il réconcilie les opposés et abolit le radicalisme et la possessivité. Le *milieu* suggère une identité-relation qui privilégie le mouvement, la négociation et la continuité, en d'autres termes l'*étant* (Glissant, 2018). Il dispose d'une force modératrice des excentricités, alors que l'*entre-deux* se moue dans l'instabilité, la racine fixe et le conflictuel, en d'autres termes l'*être* (Glissant, 2018). Le *milieu* permet à Lyyli Belle de négocier, de surpasser l'*entre-deux* même en souffrance.

"وأنا إذن لن يمنعني أحد من أن أقول أنه بلدي، رغم أن لي بلدا آخر، بلدا مليئا بالثلج أكثر من أي شيء آخر. حيث لا نشتم غير رائحة أشجار التنوب والبرد. ولكن أين نكون، كما هو الحال هناك، في الوسط أينما كنا. ورمطنا نحن هو الثلج. وفي مكان ما، هما أخ وأخت." (ديب، غريبة الثلج والرمال، 2011، صفحة 157).

Lyyli Belle apprend peu à peu à se détacher des pulsions de l'*être* en s'initiant à l'*étant*, à la relation où « *tout est dans tout, sans se confondre par force* » (Glissant, 2018, p. 23). L'Occident devient le miroir de l'Orient et le motif de la neige devient sable et vice versa. Sa relation avec son père n'est plus appropriation ou présence physique, elle se meut dans la transcendance du temps et de l'espace « je n'ai plus besoin de me lancer dans de lointaines expéditions pour le retrouver. Le lien ne s'est jamais dénoué » (Dib, 2009, p. 181). Le *territoire* clos devient *terre* et partout Lyyli Belle est chez elle « je suis là-bas de retour, même si je suis ici » (Dib, 2009, p. 163). Elle adopte dès lors, une identité relation qui (se) forme (en) un lieu commun qui « rameute mieux qu'un système d'idées, nos imaginaires » (Glissant, 2018, p. 23). Le traducteur, en s'engageant sur une voie littérale d'étrangéisation - *justifiable en termes de l'emprise de la plume dibienne et d'une conscience de fidélité à son geste de création* -, a pris le soin d'explicitier, d'étoffer et de moduler-tant de choix conscients et inconscients de compensation et d'éclaircissement-, créant ainsi de nouvelles pistes de lecture et d'interprétation même si parfois le sujet Lyyli Belle se confond avec tout individu en quête de soi. Le cheminement qu'a pris le texte dibien destiné à l'institution arabophone d'accueil, a pu conférer au *mandala* dans la version traduite une irradiation géopoétique et mystique, ce qui renforce le statut de la traduction en tant que passerelle entre cultures et confirme le rôle de l'inconscient individuel du sujet traduisant dans l'inconscient collectif qui embrasse les symboles de maintes civilisations et qui peut être (re)transmis à travers la traduction. Il faut souligner que toute traduction est *relation*, que la traduction est une forme particulière de l'*étant* qui joint toutes les facettes des imaginaires et de la parole, quand bien même elle se dérobe à toute forme d'interprétation translucide et à tout acte de justesse et d'adéquation, car traduire « ne revient pas à réduire à une transparence, ni bien entendu à conjoindre deux systèmes de transparence » (Glissant, 2018, p. 29).

Conclusion

Perçue comme voie de réhabilitation et d'individuation en psychothérapie, l'imagination active est transcrite en littérature sous diverses manifestations et variations pour dire autrement la tentative de survivre au trauma et le dialogue avec l'inconscient. La danse, le dessin, le jeu et la rêverie étaient les principaux choix thérapeutiques positifs inconscients qui initièrent le personnage de Lyyli Belle à l'individuation en expérimentant la danse et le dessin *mandalique*, symbole de l'archétype de l'ordre. Le mandala émerge de manières différentes en obéissant au temps, au contexte de son jaillissement et à l'état psychologique du sujet. Il cartographie l'espace refuge et annule les lieux du chaos, puis initie Lyyli Belle au détachement et à l'impermanence dans une dynamique géopoétique et architecturale. La traduction le métamorphose et parfois le dépasse sans perdre de vue sa fonction spatiale, en générant grâce au pouvoir d'interprétation de nouvelles fonctions mandaliques cycliques ou quadrilatères. Il revêt en traduction un élan mystique lorsque les contenus personnels du protagoniste s'ouvrent sur le cosmos et s'acheminent vers le Divin, en embrassant des symboles de l'inconscient collectif tels que le culte du soleil, les éléments primordiaux, l'archétype du désert et de l'ancêtre. Cependant, il risque de ne plus dire le trauma de la fillette qui se fond dans l'espace circulaire pour rendre compte de la condition humaine en général. La narration en spirale devient *mandala* dans la mesure où elle emprunte à l'oralité et à l'enchâssement la force de lutter contre la linéarité d'un temps qui s'écoule car elle perdure le moment présent, qu'il soit en forme de présence (paternelle), de souvenir (de sa présence) ou de réminiscence. L'alternance de la prise de parole entre Lyyli Belle et son père contribue à la progression cyclique mandalique des événements qui supportent la quête de Lyyli Belle et la conjonction d'un monde miroir où l'Orient est le reflet, l'extension de l'Occident. Il est important de rappeler que la littérature contribue à expliciter un aspect habituellement peu décrit, de personnages vulnérables vivant en marge de la société, que personne ne défend, des personnages sans voix pour qui, chaque jour est un défi. Mohammed Dib a su prêter voix et voies possibles à la fillette, donnant au lecteur l'accès à l'imaginaire tragique de figures marginales inoffensives d'entre-deux cultures/ identités.

L'imagination active permet de transformer positivement le mal en patience, afin que le sujet ne sombre pas dans le chaos. L'exemple de Lyyli Belle souffrant de dissociation, marque un cheminement assez positif en vue d'une meilleure compréhension de sa condition et d'une initiation à la *relation*. Cette même imagination active qui prend une forme géopoétique et mystique dans l'enfance maure, ne remplace pas un traitement médical psychothérapeutique d'appoint, mais aide le sujet à se défendre, à mieux confronter ses peurs et à dialoguer avec eux. Aussi, l'émergence du rêve revêt une fonction transformatrice du chaos psychique de la fillette et lui permet d'intégrer les symboles, les archétypes atemporels et primordiaux. En dépit de l'ambition du traducteur du roman de (re) transmettre les facettes de cette pratique active comme moyen de régulation de la psyché et de survie, elle demeure sujette à des métamorphoses assez spectaculaires. Cela ne s'oppose point à la mission noble de la traduction visant à assurer la pérennité du texte source et de lui être fidèle. Toutefois, elle ouvre le texte dibien sur différentes lectures/ (sur) interprétations et sur de nouveaux réseaux littéraires de lecture, tant de champs fertiles que la critique des traductions tentera d'explorer d'un élan pluridisciplinaire. Les choix traductifs puisant dans la volonté objective de rendre le fond et la forme des textes ne peut s'empêcher d'adhérer à des choix interprétatifs,

subjectifs au niveau de la microstructure, qui parfois inconscients, car attributifs au sujet traduisant, ils permettent d'intégrer, à travers la traduction, l'inconscient collectif humain, en reliant l'expérience personnelle des personnages à l'expérience socioculturelle de différentes communautés et en permettant une élévation vers l'intelligible.

Références bibliographiques

- TRAVERSI, B. & ANDRIEU, B. (2022). Le mandala comme espace originel , du dessin à la danse, selon C. G. Jung. *Revue Déméter. Théories et Pratiques artistiques contemporaines*(07). doi:10.54563/demeter.460
- LE BLANC, Ch. (1965). *Le Complexe D'Hermès. Regards philosophiques sur la Traduction*. Ottawa (Ontario): Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DIB, M (2009B). *L'infante maure*. Alger: Editions Dahlab [première édition : 1994].
- EVANS, R. (2018). *Entretien avec Carl gustav Jung*. (Traduit par Coussy, Philippe) France: La République des Lettres.
- GLISSANT, É. (2018). *Traité du Tout-monde Poétique IV*. France: Gallimard [Première édition: 1997].
- JUNG, C. G.(1966). *"Ma Vie" Souvenirs, Rêves et Pensées* (éd. Gallimard). (Traduit par Cahen, Rolland, Le Lay, Yves et Burckhardt, Salomé) France: Gallimard.
- VIERNE, S. (1973). *Rite Roman Initiation*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- WALKER, C W (1994). *Literature as Mandala*. University of Montana. Graduate Student Theses, Dissertations and Professional Papers. 2855. Récupéré sur <https://scholarworks.umt.edu/etd/2855>.
- خمري، حسين (2006). *جواهر الترجمة*. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع.
- ديب، محمد (2011). *غريبة الثلج والرمال*. ترجمة عبيد، عبد الرزاق. الجزائر: سيديا.