

La perception des couleurs et de lumière dans *L'Étranger* d'Albert Camus dans la traduction arabe

Narjess Ennasser, Adnan Smadi, Shereen Kakish *

Résumé

Cet article se propose d'examiner et d'analyser la perception et l'interprétation des couleurs et de lumière qui submergent le récit de *L'Étranger* d'Albert Camus dans la traduction arabe. Nous comparons dans cette étude les interprétations de deux grands traducteurs arabes du récit en question : celle d'Aida Matarji et celle de Mohammad Ghattas. En effet, la perception des couleurs dans les extraits du récit de Camus se trouve un peu différenciée selon le point de vue et l'expérience de chacun de ces traducteurs. Nous notons ici, bien sûr, l'écart entre la couleur réelle (défini par les physiciens en terme de longueur d'onde, et la couleur perçue du point de vue culturel et social. Vu les différences et les nuances des traductions, cet article vise à confirmer le fait que les textes – surtout littéraires – sont difficilement interprétables isolément, ils doivent être replacés dans leur contexte culturel et social. De plus, l'incertitude et les différences des interprétations nous conduisent à la perception de l'absurde et du rapport entre les couleurs de ce récit et la vision existentialiste de l'auteur.

Mots-clés: colors, translation, literature, perception.

Les mots prennent toujours la couleur des actions
ou des sacrifices qu'ils suscitent.

Albert Camus, Lettres à un ami allemand.

Introduction

À la différence de la communication courante le plus souvent univoque, le texte littéraire est par nature ambigu car il est constitué de réseaux de signification complexes qui rendent possible une pluralité de lectures. Comme il émane d'un regard personnel sur le monde, il n'existe pas à proprement parler de référents extralinguistiques qui puissent aider à la construction et à la vérification du sens de l'extrait littéraire. Ainsi, le traducteur, comme tout lecteur, prend appui sur l'expérience de la vie et du savoir partagé pour comprendre le texte de fiction. Sa compréhension reste donc un acte d'interprétation hautement subjectif qui conditionne à son tour, dans une très large mesure, la perception ultérieure de l'œuvre par le public. Dès lors, chaque texte est lu en intertextualité, à l'aide de schémas d'interprétation élaborés lors de lectures précédentes. Selon Fortunato Israël, l'exactitude de l'information dans la traduction littéraire compte moins que la création d'un effet propre à susciter une réaction affective et une émotion esthétique voisines de celles qu'engendre le contact avec l'original ; « l'enjeu n'est pas de produire un texte en vue d'une confrontation directe avec l'original mais de « faire goûter une parole venue d'ailleurs en lui conférant une valeur communicative » (Israël 1990: 22-23).

En revanche, un texte littéraire est le produit de tout un héritage et d'un tissu culturel dont il porte la marque. Ainsi, tout transfert suppose une décontextualisation et engendre inévitablement un processus d'acculturation pour que la lisibilité de l'ouvrage soit assurée dans un réseau de relations autre que le contexte de production. Dans cette veine par exemple, de nombreuses recherches comparatives ont démontré que même une sensation physique commune, aussi objective que la couleur, est reflétée différemment selon les langues et ces différences touchent aussi bien la distinction

*Department of French language and literature, The University of Jordan. Received on 13/3/2019 and Accepted for Publication on 26/6/2019.

des couleurs et leurs nuances que les moyens de les dénommer. Ainsi, les couleurs sont perçues dans leur contexte social et non pas physique. Par exemple l'opposition entre une couleur *chaude* et une autre *froide* est une convention à géométrie variable et non pas fixe.

Monteil confirme cet aspect à travers des exemples linguistiques et empiriques pertinents. Il ajoute même que, dans ce secteur de la réalité: « chaque nom de couleur évoque, dans un domaine linguistique déterminé, certaines associations d'idées qui s'expriment dans des tournures, des phrases toutes faites; Celles de l'Europe ne sont pas celles des Arabes » (Monteil, 1960:219). La symbolique autour de la couleur noire comme une couleur de deuil est très relative. Au Soudan par exemple, le deuil est symbolisé par le port d'habits blancs et la couleur rouge s'applique à un individu de couleur blanche. La bleue, par contre, à une personne noire, tandis que la couleur verte désigne un individu qui n'est ni tout à fait blanc, ni tout à fait noir. Les dénominations des couleurs sont utilisées dans une sphère précise de communication avec des intentions spécifiques. C'est pourquoi nous pouvons considérer que l'analyse des couleurs se trouve à la frontière de la langue de spécialité et la langue commune. En effet, la couleur constitue un paramètre non négligeable dans le discours littéraire et sa réception dans la langue d'arrivée car les couleurs ont la faculté d'être perméables à des arguments relevant du vouloir-dire et de décrire, elles évoquent, suggèrent et valorisent l'objet en question. Ainsi selon les traducteurs, les couleurs dans les textes littéraires ne sont pas réduites à leur fonction colorimétrique mais renvoient à un point de vue perceptif, symbolique et culturel du traducteur. À cet égard, la couleur pourrait être interprétée dans les extraits littéraires comme une sorte de langue maternelle, forgée par le contexte individuel, intellectuel et géographique du parcours de chaque traducteur. Chacun établit un modèle révélateur de son appréhension des couleurs dans les textes à traduire. Privilégiant les sensations, ces traducteurs réduisent les couleurs aux impressions visuelles particulières qu'elles produisent et s'appuient sur un vocabulaire d'ordre psycho-émotionnel pour les décrire et pour faire communiquer aux lecteurs leur perception presque analytique de leur appréhension du récit.

Par ailleurs, la période contemporaine constitue une période importante de renouvellement du langage pour la langue arabe et pour la réception des travaux traduits, d'emprunts aux autres langues et de créations de nouveaux vocables. Ceci s'applique bien évidemment au lexique des couleurs. Nous remarquons par exemple l'apparition dans la presse féminine de nouveaux termes chromatiques calqués sur l'anglais comme *fuchsia* ou *peach*. En réalité, l'analyse des principales dénominations chromatiques permet de mettre à jour la problématique de significations des couleurs, leurs aspects essentiellement culturels et les problèmes de traduction en littérature. Cependant, la traduction des couleurs ne peut être réduite à une recherche de solutions préfabriquées. Si certaines couleurs ont une forme et une signification relativement stables, il n'en reste pas moins qu'à partir du moment où elles s'inscrivent dans un acte de communication, elles contribuent à l'élaboration d'un vouloir-dire inédit, et peuvent faire l'objet de toutes sortes de créations personnelles (emplois inattendus, jeux de mots, etc.).

Considérant le discours, le traitement des couleurs est pris dans sa dimension communicative, car on ne parle jamais sans but ou sans intention de communiquer. En effet, si l'on considère la fonction la plus essentielle du langage, qui est, selon Seleskovitch : « un moyen d'exprimer les choses et les notions » (Seleskovitch 1984 : 20), on peut dire que les mots des couleurs sont utilisés dans le texte littéraire pour désigner, présenter et décrire une réalité ou un fait investis du point de vue ou de la conception du monde de l'auteur. Il est donc nécessaire, pour le traducteur, de bien comprendre le rôle sensoriel de la couleur pour en réaliser une traduction appropriée en fonction du message véhiculé en contexte littéraire.

À cet égard, *L'Étranger* de Camus nous ouvre la porte béante à un espace de couleurs assez présent, répétitif et très représentatif d'un point de vue analytique dans le domaine de la traduction surtout arabe. C'est un roman assez court qui se caractérise par un style neutre, méthodique et descriptif, Roland Barthes parle d'une écriture « blanche » (Barthes 1953 :60), une sorte de langue basique, éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit. Nous y trouvons 87 mentions de couleurs, représentant 6 teintes, parmi lesquelles le rouge est très présent dans la première partie, (18 occurrences), le noir (23 occurrences), le blanc (22) et le gris (3). Il s'agit d'une vision

majoritairement en noir et blanc. Concernant le noir, il est utilisé dans un emploi en majorité descriptif, soit directement (cravate noire, boue noire, lunettes cerclées de noir), soit par extension du sens pour évoquer la privation de lumière, l'obscurité (escalier noir, la nuit déjà noire). Le blanc est omniprésent, dès l'enterrement de la mère et également dans un emploi descriptif. Mais il apparaît souvent comme un ennemi, blessant pour les yeux, surtout quand il se lie à la lumière. On le trouve, ainsi, cinq fois dans le chapitre qui clôt la première partie, et qui relate la sortie à la plage qui se termine tragiquement. Ainsi, dans ce texte, si le noir suggère la monotonie, le blanc porte parfois une menace, et n'est pas toujours synonyme de candeur. D'ailleurs, selon Benaben et Cahier, malgré le tragique profond qui habite ce texte, il en dégage de la clarté, cela : « laisse une impression de lumière et de chaleur, sûrement à cause du cadre méditerranéen dans lequel elle se déroule, ce fait étant renforcé par l'apparente blancheur de la narration et, peut-être, par la candeur du narrateur ». (Benaben et Cahier 2012 : 3). En effet, la question de la lumière et du soleil occupe une grande place dans l'œuvre d'Albert Camus, et lui-même l'affirmait : « Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable » (Camus 1954: 606).

D'ailleurs, Benaben et Cahier font un tableau selon les occurrences des couleurs dans ce texte de Camus :

**Tableau des occurrences des couleurs dans l'Étranger d'Albert Camus.
(D'après Benaben et Cahier, B (2012))**

Couleur	Noir	Blanc	Rouge	Bleu	Jaune	Vert	Gris	Rose	Total
Nombre total d'utilisations	23	22	18	10	5	4	3	2	87
Utilisation pour 10 000 mots	7,16	6,85	5,6	3,11	1,56	1,24	0,93	0,62	27,07

Ainsi, d'après eux, c'est surtout la lumière qui tient une place importante dans le roman (17 mentions), surtout à des moments clés : « lors de l'enterrement de la mère (5), et lors de la douloureuse errance sur la plage qui aboutira au meurtre (4) » (Benaben et Cahier 2012 : 5). Pourtant cette lumière n'est qu'un outil provocateur et gênant.

La lumière est composée de toutes les couleurs; elle donne un aspect poétique aux couleurs, ce qui engendre de l'émotion et de la sensualité ; ainsi, dans les *Noces à Tipasa*, le soleil apparaît avant les couleurs. Il est présenté comme ce qui les révèle et leur donne une existence et un sens : « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros brouillons dans les amas de pierres » (Camus 1993 : 11). Le soleil permet les contrastes de couleurs et la multiplicité de leurs expressions. La notion de création vient de cette dimension inattendue que la luminosité peut donner aux couleurs dans ses récits : « À certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils » (55). Cette image noire du soleil est ambivalente dans ce récit de Camus.

Le soleil et les couleurs révèlent autant la beauté du monde que l'horreur de la condition humaine : La beauté du monde est contrastée par les différentes formes de misère (pauvreté, maladie, guerre, etc.). Or, dans *l'Étranger*, le soleil joue un rôle symbolique étroitement lié à la souffrance et à la mort. En outre, le soleil chez Camus a des significations philosophiques sur l'existence de l'homme dans la société. Ceci est souligné également dans « L'image du Soleil dans *L'Étranger* de Camus » de LüJiqun qui va même loin dans son analyse par rapport à la symbolisation de noms et des termes liés à la lumière. Selon Jiquan:

le héros du roman s'appelle Meursault. De ce nom, pourraient se dégager trois mots: «mort», «mer» et «soleil», puisque «meur» fait entendre «meurtre» ou «mort», et éventuellement aussi «mer», alors que la prononciation de la partie «sault» rappelle plutôt le soleil. Une preuve de plus pour constater l'image forte du soleil dans le roman. (Jiquan 2016: 66).

Au départ, le soleil figure pendant l'enterrement de la mère de Meursault comme une instance insupportable et

désagréable: « Le soleil était monté un peu plus dans le ciel: il commençait à chauffer mes pieds » (Camus 2004: 17). Cette instance va au fur et à mesure peser sur le personnage : « Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre. [...] J'avais chaud sous mes vêtements sombres » (20). « Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer » (58). Cela va même rendre pour le personnage le paysage plus sombre: « Le soleil débordant qui faisaitressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant » (20). Ainsi, le soleil devient chez Camus une instance étouffante et lourde :

Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable. [...]. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'unenuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées. (21)

Même dans la détente sur la mer, le personnage se trouve dérangé par la chaleur du soleil: « je pensais à la source fraîche derrière les rochers. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femmes, envie enfin de retrouver l'ombre et le repos » (62). Cette même instance va apparaître plus loin dans l'événement du meurtre: « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman » (63). Le soleil apparaît cette fois comme un élément gênant et la cause même du meurtre: « Je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance » (61). C'est comme du feu qui tombe du ciel: « Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (62). Ainsi, le soleil – présent 42 fois dans le roman – apparaît comme le responsable principal du crime ; ce soleil parfois plaisant, réconfortant, est souvent vécu comme un harcèlement, une agression, provoquant aveuglement et brûlures. Meursault lui-même explique devant le juge qu'il tue l'Arabe à cause du soleil.

Ayant vécu une époque qui a connu deux conflits mondiaux, Camus va être très influencé et contaminé par le non-sens de la vie. Il appartient donc aux générations marquées par les guerres et s'interrogeant sur le sens de l'existence. Il va d'ailleurs exprimer cette vision du monde dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* où le personnage de Sisyphe va incarner « l'homme absurde » confronté au non-sens de l'existence. On retrouve cette philosophie dans *L'Étranger*, où Dieu et le péché sont niés. Seule la mort, à laquelle personne ne peut échapper, est concevable. La mort est d'ailleurs présente dès les premières lignes du roman. La mort ; l'obscurité, le néant et l'ombre, opposés à la vie et le soleil non compris et non voulus par le personnage. Le soleil accompagne le personnage tout au long du roman et va rendre le paysage méditerranéen inhumain et déprimant de son point de vue. À cause du soleil, tout va peser sur Meursault, l'atmosphère va devenir suffocante : « La maison était calme et des profondeurs de la cage d'escalier montait un souffle obscur et humide. Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnait à mes oreilles » (37). Ainsi un malaise se voit de plus en plus perceptible, ce qui va participer à l'enchaînement tragique d'actions et enfin au meurtre :

Nous mangions tous sans parler. Masson buvait souvent du vin et il me servait sans arrêt. Au café, j'avais la tête un peu lourde et j'ai fumé beaucoup. ... Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. Il n'y avait personne sur la plage. Dans les cabanons qui bordaient le plateau et qui surplombaient la mer, on entendait des bruits d'assiettes et de couverts. On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol. (57)

Aida Matarji Idriss et Mohammad Ghattas nous ont présenté une traduction magnifique de l'œuvre de Camus surtout des contrastes entre la lumière et l'obscurité qui sont très présentes dans *L'Étranger* chacun selon sa perception. Par exemple dans la phrase : « Le soir était tombé brusquement ; très vite, la nuit s'était épaissie au dessus de la verrière » (12). Ayda Matarji a traduit les deux mots *soir* et *nuit* par un seul mot [*layl*] lequel signifie *nuit* et elle a gardé l'image de la nuit qui s'épaissit sur la verrière:

عائدة مطرجي إدريس، ص 15: "كان الليل قد هبط فجأة و بسرعة، ويتكاثف فوق الزجاج".

Alors que Mohammad Ghattas a choisi de traduire *le soir* par l'équivalent d'obscurité tout en employant une expression arabe consacrée, à savoir [*hallaEdalam*] et un adjectif consacré [*halek*] pour marquer la noirceur de la nuit : محمد غطاس، ص 12: «وكان الظلام قد حل فجأة و الليل قد صار حالكا عبر النافذة».

Le soir et la nuit impliquent le noir ou au moins des couleurs sombres. Dans un autre exemple, la nuit est interprétée par son lien aux textures et aux vêtements sombres : « J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. » (Camus 2004 :20). Dans la traduction de Mohammad Ghattas, les adjectifs *gluant* et *terne* se rapportent aux noms *goudron* et *habits*, et non pas à la couleur noire comme dans le texte français ; il a traduit *laqué* par [*nase*][ناصع]qui signifie *pur* et qui est plutôt un colloquant du blanc et non pas du noir ; cette adjectif ne reflète pas l'idée de la couleur de peinture ou laqué ; il a aussi rendu *terne* par [*daken*] qui veut dire *foncé* :

محمد غطاس، ص 19: "كنت أحس بالدوار، بين ألوان السماء الزرقاء و البيضاء و القار الأسود اللامع، و الملابس السوداء الداكنة، و العربية السوداء الناصعة".

En revanche, AydaMatarjy a rendu ces nuances du noir en gardant la structure du texte français :

عابدة مطرجي إدريس، ص. 24: "كنت ضائعا بعض الشيء بين السماء الزرقاء و البيضاء و رتابة هذه الألوان، الأسود اللزج من الزفت المكشوف، و أسود الملابس الكدر و أسود العربية المدهون".

Par ailleurs, dans la phrase : « C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil » (Camus 2004 : 7), la couleur noire n'est pas présente ni en français ni en arabe mais on comprend qu'il s'agit du noir parce que c'est la couleur du deuil en France. En tout cas, qui dit deuil, dit « non- couleur » ou peut-être « neutralité », car le deuil impose en général des couleurs et des manières « sobres ». Nous remarquons que Mohammad Ghattas a ajouté le mot [*malabes*] qui signifie tenues ou vêtements, le passage à l'arabe nécessite donc une explicitation :

محمد غطاس، ص 7: " باختصار، لم يكن هناك شيء يدفعني إلى الاعتذار، بل لقد كان عليه -هو- أن يقدم إلي تعازيه. ولا بد أنه سيفعل ذلك بعد غد، عندما يراني في ملابس الحداد".

Ce qui n'est pas le cas d'AydaMatarjy qui s'est contentée d'une expression calquée sur l'expression française « en deuil » :

عابدة مطرجي إدريس، ص10: " بل كان الأجد ر به أن يقدم لي تعازيه؛ ولكنه سيفعل ذلك بلا شك، بعد غد، عندما يراني في الحداد".

En effet, pour analyser les différences et les nuances de traductions, il faut s'interroger sur le traducteur ou la traductrice. Il ne s'agit pas ici de se tourner aux informations biographiques ou aux états d'âme du traducteur, mais plutôt d'examiner l'expérience de traduction, nationalité et langue maternelle de chacun des traducteurs. À cet égard, dans *Pour une critique des traductions* Berman souligne l'importance d'étudier la position traductive visée de chaque traducteur : « La position traductive est, pour ainsi dire, le "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire (les "normes") » (Berman 1995 : 74-75). Ainsi d'après Berman, la position traductive est influencée d'une part par la position langagière du traducteur, son rapport avec les langues, et d'autre part, par sa position scripturale, sa position face à l'écriture et aux œuvres. Cette position traductive, qui peut être déduite à partir de l'analyse du texte traduit, donne lieu à un projet de traduction: « Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la "manière de traduire" » (Berman 1995 : 76). Nos deux traducteurs sont des arabes natifs. Donc c'est l'arabe, la langue cible de la traduction, qui les réunit. La langue française est une langue indo-européenne et classée comme langue latine à laquelle s'ajoute un bon nombre de mots qui sont d'origine celtique et germanique. L'histoire de la langue française commence avec l'invasion de la Gaule par les armées romaines sous Jules César alors que l'arabe est une langue sémitique. Cette dernière langue est divisée en l'arabe littéral : une langue écrite et soutenue dont le Coran offre le parfait modèle, et l'arabe familier ou dialectal lequel comprend plusieurs dialectes à peu près identiques par leurs vocabulaires et qui se distinguent surtout par des différences de prononciation. Ainsi, nous parlons de deux mondes différents, de deux cultures différentes, et de deux Histoires différentes d'où la difficulté de la traduction. En effet le déplacement linguistique et culturel avancé par la

traduction relève du fait que le traducteur doit comprendre l'essence de l'œuvre puisque dans le fond, et comme le dit Walter Benjamin: « Ce qu'elle [l'œuvre littéraire] a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message » mais l'essence (Benjamin 2000 : 245). Nos deux traducteurs parlent l'arabe littéraire, mais appartiennent quand même à deux cultures ayant des dialectes un peu différents : Matarji est une Libanaise mariée à un Algérien, et Ghattas est égyptien. Ainsi, nous parlons de variations et de différences au niveau du sociogramme de chacun des traducteurs, d'où la différence aussi de point de vue traductologique et perceptif de couleurs.

Ainsi, chacun des traducteurs examinés dans cet article perçoit la clarté et la couleur blanche qui signifie la lumière selon sa perception des couleurs, des matières et de leur traduction. Dans : « Je suis entré. C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière » (Camus 2004 : 10), AydaMatarjy a traduit l'adjectif français *très claire* par un adjectif arabe : *trèsrayonnante* :

عايدة مطرجي إدريس، ص 13: "دخلت؛ كانت غرفة مشرقة جداً، مطلية بالكلس و مسقوفة بالزجاج".

Tandis que Mohammad Ghattas emploie : *une couleur intensément blanche* ; cette dernière expression ne montre pas qu'il s'agit de la clarté de la lumière :

محمد غطاس، ص 10 : "دخلت: كانت حجرة ناصعة البياض، مطلية بالجير".

Dans une traduction anonyme, nous avons trouvé la tournure : « submergée par la lumière ». "وجدت نفسي في قاعة" "Nous pensons qu'en Algérie comme dans d'autres pays méditerranéens, une pièce pourrait être très lumineuse dès les premières heures de la journée, notamment en été. S'agissant de l'expression « blanchie à la chaux », nous savons que la chaux est blanche ; en français, la couleur apparaît dans le verbe, celui-ci a été transformé en arabe pour donner l'équivalent de *peint* mais tout le monde sait que la chaux est blanche, d'où nul besoin de mentionner la couleur blanche en arabe ; il y a donc dans cette traduction une substitution du verbe *blanchir* par l'équivalent du verbe *peindre*.

Par contre, dans cette phrase : « La pièce était pleine d'une belle lumière de fin d'après-midi » (Camus 2004 : 11), l'expression et l'image en arabe chez Matarjy et Ghattas correspondent au français. Ainsi, dans la traduction arabe, il n'y a pas de mention directe de couleurs. Il s'agit plutôt de la lumière, celle de l'après-midi, qui est, en général, douce. Nous remarquons ici que les deux traducteurs ont rendu le mot *beau* par [جميل][jamy] :

عايدة مطرجي إدريس، ص 14: "كانت الغرفة مليئة بآخر شعاعات المساء الجميلة".

Or, il s'agit de la douceur de la lumière à la fin de l'après-midi par opposition à la forte luminosité vers midi ou en début de l'après-midi ; c'est pourquoi Mohammad Ghattas a ajouté le mot [khafet] [خافت] qui signifie *tamisée* :

محمد غطاس، ص 11: "كانت الحجرة مليئة بضوء ما قبل الغروب الخافت الجميل".

Aussi, dans : « Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière » (Camus 2004 : 12), il n'y a pas de mention de couleur mais il s'agit du thème de la clarté de la lumière qui revient tout au long du roman comme l'élément blessant, voire aveuglant. AydaMatarjy a rendu l'idée d'éclaboussement par le mot [dafaqat] qui signifie *flot* ou *jets* :

عايدة مطرجي إدريس، ص 15: "فتح البواب زر الكهرياء فبهرت بدفقات النور المفاجئة".

Les deux traducteurs ont traduit *aveuglé* par [bahara] qui veut dire *éblouir* :

محمد غطاس، ص 12: "فأدار الحارس مفتاح التيار فيهرني الضوء المفاجئ".

Dans ce récit de Camus, apparaissent également des contrastes entre le noir ou les couleurs sombres et les couleurs claires (le blanc, le bleu ciel et dans une moindre mesure, la couleur argentée, l'écru, le rose et le jaune). Il y a également des occurrences du gris ou de la couleur de la cendre ou même du blanc comme couleurs de la vieillesse par opposition au rose et au rouge comme couleurs de la jeunesse. Dans la phrase suivante par exemple, l'expression *plein de rougeurs*, inspire plusieurs tons ou degrés du rouge : « Quand je suis sorti, le jour était complètement levé. Au dessus des collines qui séparent Marengo de la mer, le ciel était plein de rougeurs. » (Camus 2004 : 16).

AydaMatarjy a rendu l'idée par « taches rouges » qui est selon elle plus fidèle au texte originaire :

عايدة مطرجي إدريس، ص 19: "عندما خرجت، كان النهار قد بزغ تماماً، وفوق الروابي التي تفصل مارينغو عن البحر، كانت السماء مليئة بالبقع الحمراء".

Tandis que Mohammad Ghattas a choisi de la rendre par « Le ciel était rougeâtre » :

محمد غطاس، ص15: "وعندما خرجت، كان النهار قد طلع تماماً، وكانت السماء تميل إلى الاحمرار، فوق المرتفعات التي تفصل مارينغو عن البحر".

Dans la description de M. Pérez, le narrateur exprime un contraste entre les cheveux blancs et la couleur rouge du visage : « Ses lèvres tremblaient au dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa. » (Camus 2004 : 18), Ghattas explicite ce contraste en employant le mot [yataarad] qui veut dire s'opposer :

محمد غطاس، ص 17: "وكانت شفاته ترتعشان تحت أنفه المزين بالكثير من النقاط السوداء، و شعوره البيضاء تخرج من بينها أذناه الكبيرتان المتهللتان بلونهما الأحمر الذي يتعارض تماما مع وجهه الشاحب".

Tandis qu'AydaMatarjy est allée un peu plus loin dans ce contraste en utilisant le verbe [yuthiruni][يثيرني] qui signifie énerver ou provoquer :

عائدة مطرجي إدريس، ص. 22 : " كانت شفاته ترتعجان تحت أنف مزروع بالنقط السوداء، وكان شعره الأبيض الأملس بعض الشيء يظهر أذنين مرتجفتين غير مستديرتين، يثيرني لونهما الأحمر القاني في هذا الوجه الشاحب".

Dans un autre extrait de Camus : « Je regardais la campagne autour de moi. À travers les lignes de cyprès qui menaient aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien dessinées, je comprenais maman. Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique » (Camus 2004 : 19). AydaMatarjy a rendu *rousse* par [Barsaa]. Selon le dictionnaire Arabe-Français de Jabbour Abdel-Nour (1983 : 395), [ArdBarsaa] signifie : sol ras dont les herbes et les plantes ont été dévorées :

عائدة مطرجي إدريس، ص23: "تظرت إلى الريف حولي، من خلال صف السرو الذي كان يقود إلى الروابي قريباً من السماء، و من هذه الأرض البرصاء والخضراء، وهذه البيوت النادرة، والواضحة، كنت أفهم أُمي. فالمساء، في هذا البلد، لا بد أنه كان أشبه بهدنة كئيبة".

Alors que Ghattas l'a rendu par [bunnié][بنية] qui veut dire *brune*. Ainsi, selon lui, l'équivalent arabe de l'adjectif *roux* n'est pas un colloquant du nom *terre* :

محمد غطاس، ص18: "رحت أنظر إلى الريف من حولي عبر أشجار السرو الباسقة الممتدة حتى المرتفعات القريبة من السماء، و إلى الأرض البنية والخضراء، و إلى البيوت القليلة الجميلة. لا بد أن يكون الليل في تلك البقاع هادئاً و حزيناً".

Par ailleurs, dans la phrase : « J'ai eu très envie d'elle parce qu'elle avait une belle robe à raies rouges et blanches et des sandales de cuir. On devinait ses seins durs et le brun du soleil lui faisait un visage de fleur » (Camu, 2004 : 38), AydaMatarjy a considéré que le bronzage du soleil a donné au visage de Marie la Rougeur des fleurs :

عائدة مطرجي إدريس، ص47: "اشتيتها كثيراً؛ لأنها كانت ترتدي ثوباً جميلاً ذا خطوط حمراء و بيضاء و حذاء من الجلد، وكان المرء يحزر، وراء الثوب، نهديها القاسيين، و كانت سمره الشمس تضفي على وجهها حمرة الورد".

En revanche, Ghattas a utilisé une comparaison ; le soleil a hâlé ou roussi son visage qui est devenu comme une fleur :

محمد غطاس، ص32: " كانت رائعة في ثوبها ذي الخطوط الحمراء و البيضاء و صندلها الجلدي، و كانت الشمس قد لفحت وجهها فصار كالزهرة".

Dans quelques extraits de Camus, Ghattas tend à expliquer et à lier les couleurs à la sensation qu'elles fournissent tel que : « J'avais laissé ma fenêtre ouverte et c'était bon de sentir la nuit d'été couler sur nos corps bruns » (Camus 2004 : 39). Cette phrase a été interprétée par Ghattas ainsi :

محمد غطاس، ص 33: " كنت قد تركت النافذة مفتوحة، فكان شيئاً رائعاً أن نشعر بليل الصيف الدافئ يتدفق فوق أجسادنا البرونزية اللون".

Pour Ghattas donc, la douceur de la nuit d'été contraste avec la chaleur de la journée qui a permis de faire bronzer leurs corps. Nous voyons ici que la couleur est liée au toucher et à la sensation en général, la nuit d'été semble couler. Cela reflète une sensation de fraîcheur et de brise. Ghattas a ajouté l'adjectif [dafî][دافئ] pour qualifier la nuit d'été.

Matrajy par contre n'est pas allée plus loin dans l'interprétation dans sa traduction :

عيدة مطرجي إدريس، ص 48: " و كنت قد تركت نافذتي مفتوحة، و كان لنذياً أن نحس ليل الصيف يسيل على جسدينا الأسمرين".

Dans un autre extrait du récit de Camus, le narrateur insiste ici sur l'effet de la lumière qui a giclé, comme du sang,

pour lui donner l'impression d'être touché au front et le pousser donc à commettre un crime : « Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front » (Camus 2004 :63). La traductrice a choisi de traduire gicler par *infajara* qui signifie exploser et qui reflète l'approche du drame, à savoir le meurtre :

عايدة مطرجي إدريس، ص 77: "هذه المرة، و من غير أن ينهض، سحب العربي سكينه التي عرضها أمامي في الشمس، و لطح النور القصدير، فكان كشفرة طويلة لماعة تضربني في الجبين".

Pour Ghattas, les couleurs dans ce passage sont celles de l'acier submergé par le soleil, c'est une couleur argentée mais qui est étincelante donc elle comprend du rouge :

محمد غطاس، ص 55: "و في هذه المرة، و دون أن ينهض، أخرج العربي سكينه، و أمسك بها تحت الشمس، فكان الضوء ينعكس فوقها وكأنه نصل طويل ملتهب قد امتد ليصيب جبهتي".

Par ailleurs, la traductrice a choisi de traduire « Il se brisait en morceaux » dans la phrase : « Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer » (Camus 2004 : 60) par : ses rayons flamboyants se brisaient. Elle a donc introduit la notion de couleur en ajoutant le mot *flamboyants* qui inspire du rouge ; couleur du feu et du sang qui filtre à travers la description de la scène qui finit par le meurtre de l'arabe. Et plus loin, nous trouvons : C'était le même éclatement rouge (60) :

نفس وهج الحرارة الأحمر

Les rayons flamboyants contrastent avec les couleurs paisibles du sable et de la mer pour indiquer l'approche du drame. Il s'agit de toute une scène où l'impression avec la couleur flamboyante, le toucher et l'appréhension, se conjuguent pour annoncer la gravité de l'heure. Matarjy a rendu le mot *morceaux* [shathaia][شظايا], cela veut dire, des éclats d'obus, ce qui nous approche un peu de l'événement du crime :

عايدة مطرجي إدريس، ص 72: " كانت الشمس الآن ساحقة، و كانت تتكسر شظايا على الرمل و على البحر".

Ghattas est resté cette fois fidèle au texte français en gardant le mot *morceaux* :

محمد غطاس، ص 52: " كانت الشمس قد صارت لا تطاق، وكأنها تتناثر قطعاً قطعاً فوق الرمال و البحر".

Sur un autre plan, le brun ou le teint bronzé des méditerranéens s'opposent à celui des gens du nord, les parisiens à la peau blanche ; et les bâtiments blancs d'Alger submergés par la lumière du jour s'opposent à ceux sombres, gris et vieillis de Paris. Par exemple, Mohammad Ghattas a utilisé une comparaison : « la veille inconmode avait donné à leurs visages une couleur qui ressemble à la cendre » dans sa traduction de la phrase suivante : « Cette veille inconmode leur avait fait des visages de cendre » (Camus 2004 : 15) :

محمد غطاس، ص 15: " كانت تلك الليلة غير المريحة قد أعطت لوجوههم لونا كالرماد".

Alors que Ayda Matarjy a gardé l'image exacte du texte français :

عايدة مطرجي إدريس، ص 19: " كانت هذه السهرة المتعبة قد جعلت لهم وجوها من الرماد".

Dans ce contexte submergé de couleurs, de leurs nuances et de leur contraste, l'effort du traducteur se voit doublé. D'une part, le traducteur veut travailler fidèlement au texte ; et d'autre part, le côté symbolique des significations des couleurs rend le traducteur comme un deuxième auteur du texte. Ici joue les mécanismes créatifs et analytiques chez les traducteurs.

En effet, dans *L'Étranger*, tout est *étrange* et tout ne répond pas à la morale et aux normes sociales. Le personnage principal est mystérieux lui aussi et ne se conforme pas aux canons de la morale sociale. Meursault semble étranger au monde et à lui-même. Même quand il a tué l'arabe, Meursault ne répond donc pas à un instinct meurtrier. Tout se passe comme s'il avait été le jouet du soleil et de la lumière. C'est un homme qui n'entre pas dans le rang d'une certaine normalité. Il est condamné à mort parce qu'il ne montre pas d'émotion : il ne pleure pas à l'enterrement de sa mère, il ne regrette pas d'avoir tué, il dit sa vérité par rapport au mobile du meurtre : « J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil » (Camus, 2004 :158). Les couleurs et la lumière, aussi, dans ce récit ont une identité sociale un peu mystérieuse, et c'est au traducteur de les interpréter et de les expliquer. Comme le personnage principal qui refuse de jouer le jeu du monde, les couleurs paraissent aussi s'éloigner de leur rôle de description de la souffrance et du déchirement humain. Avec les contrastes et les nuances des couleurs,

on s'interroge sur le sens de la vie. C'est comme s'il ne s'agit pas de la blancheur parfaite, ni du noir complet, ni du rouge foncé, mais tout est placé dans l'incertitude et tout a perdu ses repères et ses codes attendant le secours d'un traducteur expert du domaine de *l'absurde*.

Conclusion :

Alors, parodiant le titre de Camus *Le mythe de Sisyphe*, nous pouvons parler dans *L'Étranger* du mythe de couleurs. Les couleurs et leur contraste dans ce récit se trouve en polarité : la blancheur se contredit avec le noir et la sobriété, la rouge et ses nuances, le brun et la rayons du soleil. Ces couleurs nous peignent un décor fictionnel, qui est celui du monde existentiel de l'auteur. En raison de la particularité du texte littéraire, le traducteur littéraire doit avant tout posséder une certaine sensibilité littéraire qui le rendrait capable de traduire tous les détails et toutes les nuances et les métaphores du texte littéraire source de façon à ce que les lecteurs de la langue cible ressentent tous les plaisirs du texte source. Ceci n'est pas une tâche facile. Nous parlons donc des enjeux énormes de la traduction auxquels chaque traducteur se confronte. Dès lors, le rôle du traducteur traduisant un récit littéraire est crucial. Tel que le note Michel Butor dans *L'écriture en transformation* : « Presque tous les termes de nos langues sont ambigus (...) c'est pourquoi la traduction littéraire est si difficile » (Butor 1993 : 20). Matrajy a essayé de rester fidèle à l'original. Or, sa fidélité est restée stérile, puisqu'elle s'est heurtée dans quelques extraits à l'impossibilité de traduire à la fois le fond et la forme du texte de Camus. Ce qui est évident dans sa traduction. Elle a tenté à plusieurs reprises de s'affranchir du critère de fidélité et de recréer le texte dans la langue d'arrivée surtout dans les extraits où les couleurs en font une grande part de sens ; notamment dans la description de la scène du meurtre qui fut un succès. Il s'agit pareillement pour Ghattas dont la traduction surtout sa perception des couleurs camusiennes était un moyen d'enrichir le texte de Camus et le répéter dans un autre idiome. Par le biais de ces deux traductions en question, nous avons témoigné de l'épanouissement de *L'Étranger* au sein d'une langue et d'une culture autre que celles françaises. Traduire un livre, c'est donc le transporter d'une culture à une autre, et la traduction la plus fidèle ne peut empêcher que la réception d'un texte soit sensiblement différente d'un pays à l'autre.

REFERENCES

- Barthes, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil, coll. « Points » n°35.
- Benaben, Michèle et Cahier, Bernard (2012), *De l'absurde à la révolte : Camus en noir et en couleurs*, ouvrage collectif sous la direction d'Eric Agbessi, de Khaled Zouari et de Mohammed-Salah Abaïdi, *Interculturalité dans les constructions et déconstructions de la couleur noire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (équipe « Communication et Solidarité ») et Sousse (L'Or du Temps, Tunisie), 2014, pp. 97-104.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Oonme*. Coll. « Bibliothèque des idées". Paris: Gallimard.
- Butor, Michel (1993). *Improvisations sur Michel Butor : l'écriture en transformation Michel Butor*, Paris : La Différence.
- Camus, Albert ([1959], 1993). *Noces, suivi de L'été*, Paris : Gallimard.
- Camus, Albert (2004). *L'Étranger: Texte intégral, dossier*, Paris : Gallimard.
- Ghattas, Mohammad (1997). *Traduction de l'Etranger en arabe*, Le Caire : Al Dar el Masreyyah Al Lobnaneyyah, Égypte.
- Jiqun, Lü (2016). «L'image du Soleil dans *L'Etranger* de Camus», *Studies in Literature and Language*, CS Canada, 13 (5), 66-69 Vol. 13, No. 5, pp. 66-69.
- Israël, Fortunato (1991). *La traduction littéraire : l'appropriation du texte*, Marianne Lederer et Fortunato Israël, dir. *La Liberté en traduction. Actes du colloque international tenu à l'ESIT*. Paris : Didier Érudition, pp : 17-41.
- Matarji, Ayda (1982). *Traduction de l'Etranger en arabe*, Beirouth : Dar El Addab, Liban.

Monteil, Vincent (1960). *L'Arabe Moderne*, Paris : Klincksieck.

Séleskovitch, Danica et Lederer, Marianne (1984). *Interpréter pour traduire*, coll. traductologiques, Les belles lettres, Paris : Didier Erudition.

The Perception of Colors and Light in the Arabic Translation of Albert Camus's Novel (The Stranger)

*Narjess Ennasser, Adnan Smadi, Shereen Kakish **

ABSTRACT

This article examines and analyses the perception and the interpretation of colors and light that domine the novel of Albert Camus *L'Etranger* in the Arabic translation. We will study the case of two well-known and distinguished Arab translators of the novel of Camus: Ayda Matarji and Mohammad Ghattas. Indeed, the perception and the translation of the colors in the extracts are not the same for both translators. We make here the difference between real colors defined by the physicist in terms of length and waves, and the color that is perceived from a social and cultural point of view. Regarding these differences, this article aims to confirm the fact that literary texts are not easily interpreted. They must be situated in their cultural and social context. And that the differences in interpretation of colors in this text of Camus is a sign of the link between these colors and the perception of absurdity and the existentialist vision of the author.

Keywords: colors, translation, literature, perception.

*Department of French language and literature, The University of Jordan. Received on 13/3/2019 and Accepted for Publication on 26/6/2019.