

D'une éthique de la traduction : Assia Djébar ou les apories de l'écriture en langue française

Hervé Sanson
Université d'Aix-la-chapelle

«Sous le poids des tabous que je porte en moi comme un héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?»

L'Amour, la fantasia, p. 298.

«Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.»

L'Amour, la fantasia, p. 285.

Résumé :

Dès le premier opus de la seconde partie de l'œuvre d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), la romancière propose une véritable réflexion sur l'acte de traduction par la mise en place de ce «parler près», qu'elle énonce en ouverture, mais aussi par un personnage d'ethnomusicologue et traductrice dans la nouvelle-titre. Par la suite, que ce soit dans son célèbre roman *L'amour, la fantasia* (1985), ou dans *Vaste est la prison* (1995), l'activité de traduction à l'œuvre chez Assia Djébar relève toujours d'un souci éthique de fidélité aux siens, de respect des récits qui lui sont confiés. C'est ainsi à une véritable poétique de la traduction que nous invitent les œuvres de Djébar et ce sont ses différentes modalités que nous nous proposons d'explorer.

C'est entendu. Toute traduction porte le manque en soi, la défaillance : et Assia Djébar le sait mieux que quiconque, elle qui en

tête du «Tzarl-rit final» de son roman *L'Amour, la fantasia*, inscrit les deux définitions – hétérogènes – de ce cri propre aux sociétés maghrébines : ainsi, là où le dictionnaire Beaussier donne : «pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)», le Kazimirski traduit : «crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive).»¹ C'est bien inscrire cette «tunique de Nessus» (autre chapitre du roman) qu'est l'écriture-dans-la-langue-de-l'-autre que signifie cette convocation des deux dictionnaires arabe-français. Dès lors, Djébar composera avec cette ambivalence, ce «jeu» dans la langue, conférant à la courbe de son écriture cette tension des contraires. Mettant en place une poétique qui, selon Henri Meschonnic, constitue la seule véritable «politique du traduire»².

I - Quelque chose résiste à la traduction, mais...

Le chapitre-poème «Sistre» dans *L'Amour, la fantasia*, met précisément en scène ce mouvement de transport entre deux langues, l'arabe et le français : Djébar a, en effet, explicité à plusieurs reprises, avoir voulu transposer dans la langue française les rythmes, les sonorités de la poésie arabe par un système d'allitérations et d'assonances savamment orchestré, ce que Sofiane Laghouati nomme un «montage sonore»³. C'est alors pour Djébar exhausser le poétique, en ce qu'il est déni de l'«essentialisation du comprendre», théorisée par Heidegger, et dont Meschonnic a entrepris la critique sans concessions. Ainsi : au-delà du sens, «Sistre» fait retour sur la langue elle-même, sur l'outil linguistique, et fait percevoir au lecteur exclusivement francophone la langue sous-jacente à la langue d'écriture, c'est-à-dire son corps. Instaurant ce que Laghouati désigne par ailleurs comme une «diglossie littéraire»⁴. Le souffle, le timbre, les accents d'un arabe poétique dont Djébar conserve la nostalgie, et même le regret, résonnent alors en ces lignes :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de la mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.⁵

Un autre fragment poétique du roman, intitulé «Biffure», exprime le passage d'une langue à l'autre, et notamment une

traduction inversée, puisque partant du français, langue de l'autre, vers l'arabe des aïeules, lequel doit être désenfoui, désinhumé, ramené à l'air extérieur : et la narratrice pose la question du bien-fondé de sa démarche : «Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?...»⁶ Le corps lui-même reçoit atteintes de cette transduction, de ce renversement et nous rappelle que la langue, c'est aussi affaire de corps, et que l'on ne passe pas impunément de l'une à l'autre : «et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules.»⁷ Le «corps renversé» de la narratrice qui quête les sons du passé convoque une posture d'inversion vis-à-vis de la langue, puisque celle-ci s'appuie déjà sur l'alphabet arabe, lequel s'écrit de droite à gauche, a contrario de l'alphabet latin. Mais il est question d'une traduction bien spécifique : de l'oralité des vaincus d'hier par la conquête coloniale française à l'écrit dont la narratrice s'est emparée pour dire dans la langue de l'autre la spoliation, la souffrance, la déculturation. Une mise en écrit de la voix ? Non pas ; Djébar évoque «une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent»⁸. Ainsi, Assia Djébar entend-elle élaborer dans chaque ouvrage une mise en scène de la voix, un tressage de la voix et du corps dont la table des matières témoigne (*L'Amour, la fantasia, Vaste est la Prison*). Bref, cette transmission pour l'écrivaine algérienne consisterait dans une recherche d'équivalence entre arabe et français, mais qui ne pourrait se rapporter à une simple opération de traduction :

Peut-être même, pendant longtemps, me suis-je sentie portée le plus souvent par des voix non françaises – elles qui me hantent et qui se trouvaient être souvent voix ennemies du français, puisque celui-ci fut si longtemps langue de l'occupant – pour les ramener, elles, justement en les inscrivant et je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, *mais sans hâtivement les traduire...*⁹

Certains termes arabes dans les écrits des vainqueurs d'hier, tel ce «khalkhal» arraché à une femme autochtone par l'amputation de son pied¹⁰, qui ranime le sang et la souffrance de façon aigüe pour la narratrice, agissent comme des corps conducteurs des sons d'autrefois, ce langage des siens que l'écrivaine cherche à ranimer, à réveiller. Et sont exhaussés en tant que signaux pathétiques – à la lettre –, capteurs affectifs. Ils font *saillie* dans la langue d'arrivée et induisent un

rapport de l'écrivaine à la traduction qui entend ne pas sacrifier la poéticité, la valeur phonique de la langue de départ, au profit de la langue d'arrivée, laquelle nivellerait la différence dans une adhésion de nature idéologique (relevant d'une pensée du langage que dénonce Meschonnic) à la transmission du signifié – au détriment du signifiant, que la littérature questionne et refonde pourtant à chaque coup d'écriture. La différence des langues, nous dit Meschonnic, est précisément niée autant que faire se peut, car regrettée. Mais l'authentique littérature travaille depuis la différence des langues, et fonde son acte depuis la prise en compte de Babel, et non son occultation¹¹.

À ce titre, des voix féminines qui émaillent la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, «Les voix ensevelies», par leur témoignage, Djébar vise-t-elle à garder et inscrire traces ; dans une écoute du différentiel de la langue, c'est-à-dire d'une attention au discours des sœurs analphabètes, anciennes maquisardes (à ne pas confondre avec la langue), notamment par la conservation des tours, tournures, expressions de la langue de départ : ainsi, dans le témoignage de Chérifa, une expression récurrente, directement issue de la langue d'origine, est-elle employée à diverses reprises, «la France». «La France est venue et elle nous a brûlés.»¹² Ce tour conservé depuis la langue arabe donne portée signifiante accrue au récit de l'ancienne combattante : c'est pointer de manière signifiante la mobilisation, la force de frappe implacable d'une nation qui mobilise tous les moyens à sa disposition pour écraser ce qu'elle qualifie de «rébellion». Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'écrivaine évoque ces tours propres à la langue de départ qu'elle isole alors et identifie comme caractéristiques d'une «langue des femmes»¹³, langue des femmes dont elle prend conscience lors des repérages cinématographiques de son film *La Noubia des femmes du mont Chenoua*.

Dans mon écoute d'alors, je me mis à repérer quelques-unes de ces réticences, de ces retenues, ou de ces litotes du parler des femmes – y compris la résurgence, par instants, de la langue berbère qui réapparaît spontanément aux forts moments d'émotion, pour ainsi dire presque comme une langue du refoulé (parfois dans la bande-son de mon film :

La Noubia des femmes du mont Chenoua).

[...]

Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment : le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force – voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profondes, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant.¹⁴

Par ailleurs, la narratrice dans divers romans d'Assia Djébar fait état de mots, de termes spécifiques, qu'il est bien malaisé de traduire de façon univoque, *une fois pour toutes*. Ces «mots-porteurs», tels *derra* dans *Ombre sultane*, *ijtihad* dans *Loin de Médine*, *l'e'dou* dans *Vaste est la prison*, *tzarl-rit* dans *L'Amour, la fantasia*, *abtal* dans *Le blanc de l'Algérie*, ou bien encore *homeland* dans *La disparition de la langue française*, sont des tuteurs qui supportent toute la construction narrative en français. Davantage : suscitent cette narration, sans eux frappée d'inanité. D'inefficience. Par un mouvement de dilatation, d'amplification qu'adopte la narration, ces mots sont ensuite dépliés, déployés, et leurs significations doubles, parfois hétérogènes, explicitées, c'est-à-dire narrativisées. Il convient de noter que ce sont mots porteurs en arabe (mis à part «homeland», mot anglais) et qu'ils permettent, qu'ils favorisent la narration en langue française. Ainsi, l'on pourrait y voir une stratégie compensatrice vis-à-vis de la langue arabe, langue dont Djébar déplore, pour sa part, son ignorance des chefs d'œuvre poétiques. Cette non-maîtrise de la langue arabe revient de façon récurrente dans son œuvre, dans *L'Amour, la fantasia*, tout d'abord, mais aussi dans le dernier opus, *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans le premier, évoquant les lettres d'amour qu'elle adresse à celui qui n'est pas encore son époux, elle écrit :

Préliminaires de la séduction où la lettre d'amour exige non l'effusion du cœur ou de l'âme, mais la précision du regard. Une seule angoisse m'habite dans cette communication : celle de ne pas assez dire, ou plutôt de ne pas dire juste.

Surmonter le lyrisme, tourner le dos à l'emphase ; toute métaphore me paraît ruse misérable, approximative faiblesse. Autrefois, mes aïeules, mes semblables, veillant sur les terrasses ouvertes au ciel, se livraient aux devinettes, au hasard des proverbes, au tirage au sort des quatrains d'amour...

En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle.¹⁵

La difficulté d'adéquation entre la langue ancestrale dont l'écrivaine s'est vue sevrée et la langue héritée, la langue d'émancipation, la française, s'exprime en premier lieu sur le plan de l'affectif : la langue française, pour Djébar, agit tel un voile, qui gêne l'expression de l'intimité, en toute transparence. Dès lors, toute traduction à cet égard étant empêchée, l'œuvre de l'écrivaine, en sa deuxième période, la plus féconde, fait retour sur cette aphasie du langage amoureux en français, sur ce rapport ambivalent à la langue d'écriture. C'est précisément la valeur éthique du rapport à la traduction dans l'œuvre de Djébar : dire que *cela ne revient jamais au même*, et qu'il convient, par-delà la souffrance d'une acculturation et de la perte d'une culture ancestrale, de cultiver le différentiel linguistique, de «faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient «mon» français.»¹⁶

II «L'aile de quelque chose d'autre» : le passage entre les langues et entre les supports :

Mais l'opération de traduction chez Djébar mute en une opération de transmutation, de transformation ; de charriage des sédiments entre les langues, des traces, des ruines, des vestiges. La traduction usuelle vise à éliminer au maximum les scories, les éléments surnageant en dehors de la langue nivelée que ménage la langue d'arrivée ; Djébar, bien au contraire, exhausse ces scories, et les questionne en tant que vecteurs différentiels identitaires, témoignant du malentendu culturel ayant régi les rapports entre colonisateur et colonisé. Dès lors, toute approche binaire se voit en fait récusée par la démarche créatrice d'Assia Djébar : il intervient toujours un troisième élément déjouant la confrontation attendue, un tiers que Djébar nomme autrement : «l'aile de quelque chose d'autre», lorsqu'elle évoque la langue berbère, celle-ci jouant son rôle, invisible, mais pourtant présent, au sein du face-à-face arabe/français.

[...] derrière deux langues, presque toujours subsiste *l'aile de quelque chose d'autre*, de signes suspendus, de dessins rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité : ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'aïe appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent

ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage...¹⁷

C'est dire que la prosodie, le rythme du discours élaboré par Djébar et dont Meschonnic affirme qu'ils sont l'essence même de l'opération que l'on nomme «littérature», trouvent leur source, leur origine dans cette langue oubliée, «à demi effacée parfois», le berbère, langue dont le caractère refoulé et évanescent hante la langue d'écriture. Fait retour, en un «non-dit», un «blanc, qui se devinait tout autour»¹⁸. *Vaste est la prison* narre le rapport de la parentèle féminine de l'écrivaine à la langue berbère : la mère de la narratrice, tournant le dos au berbère durant son enfance, à la suite d'un deuil, ramène le berbère à la métaphore du blanc, au silence qui habitera ultérieurement la narration djébarienne.

Pourquoi revenir sur cette croûte stérile et noirâtre d'un deuil autrefois refusé : sans doute parce que, au préalable, elle a enterré, avant et avec le bébé de six mois emporté trop rapidement, comme dans un rapt cruel, elle a enterré surtout la langue, celle qui aurait pu être, pour ce premier fils, une couronne de fleurs d'oranger !¹⁹

Djébar fait ici référence au double deuil qui frappa Bahia, sa mère : celui de sa propre sœur, Cherifa, précédant celui de son premier fils, mort en bas âge. Dès lors, le berbère devient pour l'écrivaine une «tache aveugle», une langue occultée, mais qui continue de travailler en sous-main, notamment à partir du canevas sonore sur lequel elle s'appuie. Ainsi, le bébé de Bahia, avant sa mort, fait-il entendre à l'oreille de sa grand-mère Lla Fatima, un «babillage», une «roucoulade d'oiseau» que celle-ci identifie à du berbère, «sans un sens continu»²⁰ : hors des significations, l'enveloppe phonique est donc bien privilégiée, comme en préfiguration de l'écoute des voix ancestrales par l'écrivaine ! Le berbère dès lors fait doublement retour sous la plume d'Assia Djébar ; les vers berbères, retranscrits en leur langue première, dans l'alphabet latin, puis dans leur équivalent français, dans le cours du chapitre «3^e mouvement : de la mère en fillette», en leur tout début confèrent titre au roman. C'est encore signe de présence blanche pour la langue berbère, de non-dit irriguant la pulsion d'écriture en français.

L'expérience cinématographique (et l'élaboration de ce qu'elle aura nommé «l'image-son») aura constitué pour Assia Djébar un autre nom de : littérature, en ce que le matériau sonore enregistré (vingt-cinq heures d'entretien avec les femmes de sa région natale) sera réinséré dans l'acte littéraire même, puisque la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* est précisément constituée des «voix» de ces femmes dont Djébar tente de restituer la parole dans un français étonnamment sobre, dépouillé, mais gardant certains tours de la langue d'origine. C'est bien le motif vocal qui assure le lien entre les différentes pratiques de Djébar, qui permet la «traduction» entre littérature, cinéma et opéra, en une migration des formes. Djébar envisage ces différentes pratiques par le biais d'un même terme, «écriture». Évoquant ses années de non-publication, elle écrit :

[...] ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différente, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma...²¹

De fait, l'expérience cinématographique sera à nouveau capitalisée, reconvoquée dans le roman *Vaste est la prison*, en sa troisième partie «Un silencieux désir», au titre de : «Femme arable», égréné en sept chapitres, véritable journal de tournage de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. L'esthétique de la forme-opéra incarne au plus haut point cette migration des formes et la subtilité du travail compositionnel d'Assia Djébar, en ce qu'il procède du motif de la variation, de la réécriture, contre une muséification de la parole, une sacralisation de l'écrit. À propos de *Filles d'Ismaël, dans le vent et la tempête*, opéra adapté du précédent opus, *Loin de Médine*, et monté à Rome à l'été 2000, Mireille Calle-Gruber analyse :

Œuvre de mémoire et d'exégèse, c'est au désœuvrement de la parole de prophétie que la voue la mise en œuvre. Mis au travail des voix et des corps, au chantier des chants, rompus d'interruptions et cousus ensemble par l'art du rhapsode, les textes de la tradition, moins présents que passant, moins absents que performés, moins représentés que promis à duration rythmique, moins variantes d'interprétations que variations sur un thème, sont appelés à faire foi par leur déconstruction spectrale – seule garantie de non-institutionnalisation c'est-à-dire de non-réification de la parole pré-islamique.²²

Et Calle-Gruber de nommer «conduction» la forme-opéra en ce que son caractère passible assure la transmission ; il appert ici de

façon significative qu'il n'est nul texte original, que l'essence de l'art réside dans le mouvement de «réécriture» : dès lors, il est éclairant que cet opéra soit un aboutissement pour l'écrivaine, car, ainsi que l'énonce Calle-Gruber, «avec Assia Djébar, c'est le principe même d'*opera* qui est à l'œuvre : le *travail*, la mise en travail du texte par les voix atteint son acmé.»²³

Coda :

Traduttore traditore : le fameux adage renvoie au fameux binarisme auteur/ traducteur, texte original authentique/ traduction édulcorée, reproduction, ainsi que le souligne Meschonnic²⁴ dans *Poétique du traduire*. Djébar, au-delà de l'habituel constat d'une défaillance de la traduction, entend déjouer les logiques binaires, et dans sa mise en œuvre des voix au sein de l'écrit en langue française, «inscrire un français légèrement dévié, puisque entendu avec une oreille arabe ou berbère, écrire tout contre un marmonnement multilingue»²⁵. Ce français «qui n'exclut pas les autres langues maternelles qu'elle porte en soi, sans les écrire»²⁶, accepte de se laisser déborder, et avoue son ambivalence : les mots de l'autre «éclaircent» certes les compagnes analphabètes mais ils «séparent»²⁷ aussi irrémédiablement la narratrice de ses consœurs. Dès lors, l'écrivaine, héritant de la déshérence, peut s'écrier :

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.²⁸

Notes :

1- *L'Amour, la fantasia* [1985], Paris, Le Livre de poche, p. 305.

2 - Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier poche, 1999, p. 91.

3- Sofiane Laghouati, «Assia Djébar : quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues... Prolégomènes pour une «diglossie littéraire»», in Assia Djébar, littérature et transmission, colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 100.

4- *Ibid.*, pp. 97-118.

5- Djébar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 156.

6 - *Ibid.*, p. 69.

7- *Ibidem*.

8 - Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 26.

9 - *Ibid.*, p. 29.

10- *L'Amour, la fantasia, op. cit.*, p. 83.

11- H. Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, pp. 109-110.

12- *Ibid.*, p. 167.

13- *Ces voix qui m'assiègent, op. cit.*, p. 36.

14 - *Ibid.*, pp. 36-37.

15- *Ibid.*, p. 92.

16- *Ces voix qui m'assiègent, op. cit.*, p. 29.

17 - *Ibid.*, p. 34.

18- *Ibid.*, p. 37.

19- *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 245-246.

20- *Ibid.*, p. 244.

21- *Ces voix qui m'assiègent, op. cit.*, p. 35.

22- Mireille Calle-Gruber, «La merveille au quotidien», in *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 190.

23- *Ibidem.*

24- Meschonnic, *Pour une poétique du traduire*, op. cit., p. 109.

25- *Ces voix qui m'assiègent, op. cit.*, p. 29.

26- *Ibid.*, p. 39.

27- *L'Amour, la fantasia, op. cit.*, p. 203.

28 - *Ibid.*, p. 202.