Revue de Traduction et Langues Volume 22 Numéro 01/2023
Journal of Translation Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

L'écriture comme métaphore de la traduction dans le champ littéraire algérien

Writing as a Metaphor for Translation in the Algerian Literary Field

Charef Djihed
Institut des langues et cultures orientales Inalco-France
c.djihed@gmail.com
Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas LACNAD
0009-0005-3098-309X

Comment citer cet article :
Charef, D. (2023). L'écriture Comme Métaphore de la Traduction dans le Champ Littéraire Algérien. *Revue Traduction et Langues 22 (1)*, pp-pp. 40-54.

Reçu : 14/01/2023 **; Accepté :** 07/06/2023**, Publié :** 30/06/2023

Auteur correspondant : Charef Djihed

Keywords

Algerian literature; Crossbreeding; Heterolinguism Translation; Transtextuality

Abstract

This article seeks to explore the translation paradigm in the production of Algerian novels. It is not about considering translation from the usual and traditional categories that tend to approach it from the perspective of a dichotomous relationship between " source language" and "target language". In the context of Maghrebian and, in particular, Algerian literary creation, the act of translation does not relate to issues of comparison between the original and its translation(s). Instead, this paper will attempt to account for "writing" as a translation that does not have an original work as a reference. We, therefore, intend to present some of Mohammed Dib's most interesting texts in the contemporary Algerian literary field to better understand this phenomenon. We will particularly insist on 'Neiges de Marbre' and 'L'Arbres à Dires'. Based on the premise that the theories of reception mainly focus on the modalities of reading, setting aside the implication of a translation process, and that, on the other hand, the theories of translation give very little interest to the creative aspect of translation, it seems important to us to dig into / go through / contrast and correlate/ throw light on the different approaches and perspectives, to reach a better understanding of the specific role of translation in the creation and reading of the Maghrebian text and, above all, of its importance in the redefinition of the poetics, symbolic and ideological aspects of the text. This being so, one cannot forget - let alone minimize - the anthropo-historical and poetic depth of the Algerian (and more generally Maghrebian) literary adventure. In fact, as previously mentioned, the crossbreeding of languages and imaginaries is a process that goes back very deep into the collective history of North African communities. Given this essential dimension, it can be said that Algerian literatures illustrate, in a particularly original way, a set of phenomena common to all artistic creation, whatever the cultural area or epoch. In a way or another, for the writer, it has always been about creating a new language (one's "own language") from and within the one(s) in which he/she has been shaped since childhood.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Mots clés

Littérature algérienne ; Hétérolinguisme ; Translation ; Transtextualité ; Métissage

Résumé

Cet article propose d'explorer le paradigme traductif dans la production romanesque algérienne. Il ne s'agit pas de penser la traduction à partir des catégories habituelles et historiques qui tendent à l'envisager dans un rapport dichotomique entre « langue de départ » et « langue d'arrivée ». Dans le contexte de la création littéraire maghrébine et en particulier algérienne, l'acte traductif ne relève pas des questions liées à la comparaison entre l'original et sa(ses) traduction(s). Il s'agira, en revanche, de rendre compte de l'écriture lorsqu'elle est traduction n'ayant pas une œuvre originale de référence. C'est précisément pour mieux cerner ce phénomène que nous nous proposons de présenter quelques textes de Mohammed Dib, parmi les plus intéressants dans le champ littéraire algérien contemporain. Nous insisterons plus particulièrement sur Neiges de marbre et L'Arbres à dires. Si l'on considère que les théories de la réception se sont focalisées sur les modalités de la lecture, en mettant à l'écart l'implication du processus traductif et, parallèlement, les théories de la traduction n'accordent que très peu d'intérêt à l'aspect créatif de la traduction. A partir de là, il nous semble important de croiser les chemins et les visées, afin de tenter de comprendre le rôle spécifique de la traduction dans l'engendrement et la lecture du texte maghrébin, mais surtout, son importance dans la redéfinition des enjeux poétiques, symboliques et idéologiques dans le texte. Ceci étant, on ne peut oublier - et à plus forte raison minimiser - la profondeur anthropo-historique et poétique de l'aventure littéraire algérienne (et plus généralement maghrébine). En réalité, comme cela a déjà été mentionné, le métissage des langues et des imaginaires est un processus qui remonte au plus loin de l'histoire collective des communautés nord-africaines. Compte tenu de cette dimension essentielle, on peut dire que les littératures algériennes illustrent de manière particulièrement originale un ensemble de phénomènes communs à toute création artistique, quelle que soit l'aire culturelle ou l'époque. D'une manière ou d'une autre, il s'agit toujours pour le créateur et la créatrice d'inventer sa propre « langue » à partir de et à l'intérieur de celle(s) dans lesquelles il a été formé depuis l'enfance.

1. Introduction

À la veille d'une tragédie qui a frappé l'Algérie à partir des années 1990, caractérisée par la montée fulgurante de l'intégrisme, une décennie des plus chaotiques projette épisodiquement le temps dans l'abîme, apparaît alors *Neiges de marbre* de Mohammed Dib. Une écriture qui se cristallise dans l'hétérogénéité, déportée à l'autre bout du monde. Bien qu'il soit certes difficile de constituer un corpus sur la question de la translation dans la littérature algérienne, ce texte de Mohammed Dib permet de saisir, concrètement, le rapport entre le traduire et l'écrire, de comprendre l'enjeu, aussi, le rôle de l'hétérogénéité des textes dans la « fabrique de la langue[1]» (Gauvin, 2004, p.139), car « là où la traduction

[1] Dans son ouvrage *La fabrique des langues*, Lise Gauvin explore les concepts élaborés par les auteurs qui écrivent en français (dit francophone), sans que cette langue ne soit leur langue maternelle, à partir par exemple de la « créolité » (E. Glissant), « la bi-langue » (A. Khatibi), la

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

substitue les langues les unes aux autres, le texte hétérolingue les fait cohabiter» (Suchet, 2014, p. 23). Le choix porté sur quelques textes de Mohammed Dib, notamment, *Neiges de marbre* (1990) et *L'arbre à dires* (1998), nous permet d'examiner des écritures « à la croisée des langues » (Gauvin, 2009) à partir d'une réflexion articulée sur la traduction. C'est donc dans cette perspective que nous avons interrogé les liens entre la narration et le traduire et leurs modalités de déploiement. Ces modalités semblent se décliner selon deux principales configurations : la scénographie de l'équivalence et la translation narrative.

2. Les articulations du geste traductif

Dès les premières pages de *Neiges de marbre*, le narrateur se trouve confronté au « mur de la langue » (Dib, 2003, p.14) la question de l'épreuve de Babel nous semble se poser déjà ici : le narrateur et sa fille ne se comprennent pas, chacun parle sa langue, l'un s'exprimant en français l'autre en finnois. Dans le cas de la *scénographie de l'équivalence*, les mots et/ ou expressions finnois sont intégrés dans le texte sous forme de scènes et participent du tissage de la narration. Ces scénographies permettent au lecteur de mieux saisir le contexte dans lequel sont énoncés les mots étrangers, de s'habituer à une forme d'écriture hétérogène, mais surtout de ne pas avoir recours à ce qu'Eco appelle « l'extension parenthétisée » (Eco, 1985, p.84), c'est-à-dire l'opération qui consiste à chercher une signification en dehors du texte qu'on lit. C'est alors dans l'échange interculturel et la communicabilité articulée entre les langues que non seulement s'instaure « une complicité croissante avec le lecteur » (Suchet, 2007, p.37), mais aussi dans lequel l'auteur tisse une poétique de l'équivalence du mot finnois « Valo » qui signifie lumière. La pratique translationnelle est au cœur de l'expérience narrative, de l'une à l'autre se forme une relation entre le texte et le lecteur, comme le montre cet échange entre le narrateur et sa fille Lyyl :

> Je la pris dans mes bras. Pendant que je la promenais à travers la maison et la consolais, calmais, elle me conduisit jusqu'à une pièce. Là elle me montra de ses yeux humides l'interrupteur et puis, tournant la tête, l'ampoule qui brûlait. La lumière se fit en moi aussi. Il s'agissait de cela ! La lumière. *Valo.* Et je me rendis compte de ce qui s'était passé. Allumer, elle y avait réussi en sautant le bras levé, vers l'interrupteur. Mais pour éteindre, ce fut une autre affaire ça n'avait pas été possible. (Dib, 2003, p.18)

« francographie » (A. Djebar). Cette chaîne conceptuelle montre que les écrivains en question taillent leur propre langue dans la langue française par le biais du traduire (interne).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

La pratique translationnelle[2] (De Toro, 2009, p.28) demeure ainsi le support sur lequel repose la narrativité plurielle[3] (Leperlier, 2018, p.174) Face à l'effet d'étrangeté produit par la présence de différentes langues dans le texte, des zones troubles peuvent en effet perturber la compréhension, du fait que le lecteur rencontre des mots ou des formules étrangers qui risquent de rendre difficile la lecture. À ce moment-là, la translation se présente comme le principal outil, l'essentielle voie(x) et le truchement le plus à même pour éclaircir les questionnements du lecteur par rapport à ces situations qui relèvent de l'altérité culturelle. La présence des langues dans un même texte incombe à la translation la tâche de fournir des explications, dès lors qu'il est question de donner l'équivalent qui, tout au long du texte, porte sur la désignation des objets, c'est-à-dire sur la nomination[4], mais aussi sur la manière de penser l'être et ses références culturelles.

Il faut noter que la quête d'équivalence dans *Neiges de marbre* est toutefois menée par le narrateur et sa fille, cette interaction, ces échanges dialogiques qui cheminent entre les signes, les gestes, les mimiques débouchent le plus souvent sur un langage commun. Le mot finnois « Omena » fait tout autant l'objet d'une scénographie de l'équivalence en désordre, fragmentée, éparpillée. Certes, les situations d'incompréhension auxquelles Borhan et Lyyl font face sont inévitables, « les conversations ne […] livrent que leur bruit sans plus » (Dib, 1998, p.13), dit le narrateur. Mais il semble que c'est dans le bruissement des mots que le sens jaillit et suit sa trajectoire sensorielle jusqu'à l'entendement tel qu'il est décrit par le narrateur :

> Je me rappelle qu'un matin Lyyl me réclama aussi un objet, à la cuisine, et ne sut le nommer qu'en sa langue. Bientôt mon incapacité à l'identifier lui parut évidente. Elle se mit en devoir de me le décrire. Elle tenait sa brosse à dents à la main et l'agitait devant moi. Le mot *oména* employé par elle parmi beaucoup d'autres, me fit dresser l'oreille, l'inspiration me visita. Dans le placard à vaisselle accroché au-dessus de l'évier, trop haut, j'atteignis une timbale décorée de pommes blanches – omena, pomme- sur fond d'émail et la lui mis entre les mains. La joie dont s'inonda son regard m'inonda également (Dib,1998, p.13)

[2] Le terme de « traduction » est « traditionnellement trop lié aux aspects linguistiques et sémantiques et parce que la traduction est toujours un aspect d'une activité plus globale que nous voulons appeler translation ».

[3] Dans son travail sur le champ littéraire algérien de la décennie noire, Tristan Leperlier constate que "le roman, genre moderne […] se nourrit de la tradition locale, en voie de disparition, du conte oral, en suivant les méandres du narrateur parlant à un enregistreur, et quelques récits enchâssés sur le mode narratif des *Mille et une nuits*".

[4] La nomination est une question épineuse que Mohammed Dib lui consacrera deux chapitres dans *L'Arbre à dires*.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

La construction du récit implique le lecteur dans le processus translationnel, « Papa et moi, nous parlons chacun notre langue » (Dib, 1998, p.13), dit Lyyl. Le jeu des équivalents, les émotions véhiculées, la tension générée par la différence et les procédures de contextualisation contenus dans un texte vertigineux, en somme, des questions sur la filiation et l'espace identitaire s'imposent. En ce sens, la translation n'est pas l'alibi de la narration mais sa condition de production et son mode de fonctionnement. Là où le geste tente de mimer le signe, là où la parole est insaisissable, là où le lexique est figé, découpé et segmenté, l'impact sur le lecteur est sans doute vertigineux. La matière du livre s'articule sur le *malentendu* qui entrave, incommode et trouble le moment intime de la narration. Or, la communication ne s'inscrit dans l'instant du possible que par le recours à une parole étrangère qui jalonne les énoncés des personnages, comme le montre cette formule luthérienne : « Erhalt uns Herr bei deinem Wort » (Garde-nous, Seigneur, près de ta parole), (Dib, 1998, p.14).

Une parole qui symbolise l'union et l'intimité qui risquent de se trahir dans la distance, l'absence et la contingence de l'oubli. La scène du retour du père de son long voyage révèle une chaîne de références mentales construite en secret par Lyyl afin de représenter le rapprochement et le retour. Cependant, Roussia, la figure de la mère – jouant aussi le rôle de la traductrice et interprète des énoncés de Lyyl – a eu le soin de rapporter et de traduire cette corrélation entre le bruit de l'avion et le retour du père :

> Et Roussia de raconter :
> Juste avant ton retour, nous rentrions de l'école, Lyyl et moi. Lyyl entend un bruit d'avion. Elle montre alors le ciel du doigt et s'écrie : papa tulee ! Papa tulee ! (Papa arrive ! Papa arrive !) (Dib, 1998, p.52).

L'insertion de la parole étrangère dans l'espace fictionnel n'est pas anodine, car elle participe de l'intrigue du récit. La transtextualité vient renforcer ce statut confus d'une écriture qui ne se confectionne pas dans son propre espace, l'étrangeté s'écrit de prime abord comme étant une problématique ontologique complexe, puisque la parole sauvage[5], dirait le narrateur, se refuse à jamais d'être accomplie et achevée. Elle recèle

[5] Ce passage est un exemple qui illustre les moments de tension entre l'écriture et la parole, la relation de l'oralité entre les langues, les représentations qu'elle tente de transmettre et ceux qui se donnent à la lecture et à l'écoute : « La parole comparée à l'écriture, l'écriture qui peut servir à apprivoiser, ou au moins à tenter de le faire, la parole et la vie. Avant de connaitre les scènes qui nous dressent, Roussia contre moi, et moi contre elle, j'avoue n'avoir pas soupçonné combien la parole est sauvage, indomptable » (Dib, 2003, p.64). On retrouve aussi la formule de « parole sauvage » dans les textes d'Assia Djebar, plus précisément, dans *Ces voix qui m'assiègent*, qui met en rapport l'écriture avec la translation : « Oui, ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises – jusqu'à un texte français qui devient mien. Ces voix qui ont transporté en moi leur turbulence, leurs remous, davantage dans le rythme de mon écrit,

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

indéfiniment une part d'intimité non-dite, non dévoilée, inexprimable et qui demeure « inentendue » (Dib, 1998, p.29) dans l'écriture. En effet, dans cette étendue septentrionale, le narrateur est livré à une étonnante aventure qui consiste à traduire les dires de Lyyl afin d'écrire ce texte. Cette écriture ne pourrait point se réaliser sans le truchement de Roussia.

L'écriture, en ce sens, tente de photographier le geste du corps, de capter et d'apprivoiser la parole sauvage, et à défaut, compenser le déficit communicationnel par l'interprétation des signes du visage qui ont accompagné l'énonciation. La tâche du/ des narrateur(s) a donc pris ici une dimension translationnelle tant sur le plan énonciatif que corporel. Il paraît très important d'en tenir pleinement compte lors de la lecture :

> Je n'ai même pas à savoir les mots. Je lis simplement sur son visage. Et son visage se multiplie : amusé, surpris, dubitatif, concentré, heureux, malheureux, excité, il change encore, il change sans arrêt. Elle y met malice sans en avoir l'air, et voilà qu'elle me fait perdre pied dans un flot de paroles finnoises. Mais sans doute perce-t-elle ma mine, qui doit s'allonger autant que son papotage (Dib, 1998, p.96).

L'empreinte des différentes langues en contact est visiblement présente dans *Neiges de marbre*. Si la langue française demeure la langue d'écriture de Mohammed Dib, néanmoins, l'hybridité constitue le substrat culturel et linguistique qui suggère de nouvelles réalités. Nous repérons dans le champ de la textualité l'intégration d'éléments étrangers par rapport à la langue française, tels « paiva » en finnois, « nonsense » en anglais, « spasiba » en russe, « baba » en arabe, etc. L'auteur emploie une phrase de Martin Luther en allemand, « Erhalt uns Herr bei deinem Wort », sans ajouter un équivalent français. Or, ce qui poserait peut-être problème dans l'usage d'un lexique hétérogène dans le texte, ce n'est pas tant l'incorporation de ce lexique pluriel et divers, mais l'absence d'un glossaire qui risque de rendre difficile l'accès au texte, puisque ces mots et formules étrangers, ne sont pas connus de tous les lecteurs. Néanmoins, dans le cas de Mohammed Dib, l'auteur a mis en place une stratégie d'équivalence au sein même du texte qui repose sur la scénographie. Ce processus permet d'appréhender la signification de l'énoncé étranger, notamment à travers la formation de l'image mentale du lecteur, comme nous l'avons précédemment montré.

Dans un deuxième temps, la « translation narrative » dans le roman de *Neiges de marbre* relève d'une pratique intrinsèque qui consiste à occulter les marques traductives et les traces du passage d'une langue à une autre, dès lors que l'écriture se mue en translation interne. Ce qu'il y a d'ailleurs de plus remarquable dans ce roman, *Neiges de marbre*, nous semble-t-il, c'est cette manière singulière qu'il a de se cristalliser à la mesure de la parole traduite et du dire travaillé et retravaillé sans cesse. Autrement, les

dans le style de narration que je ne choisis pas vraiment, dans la non-visualisation qui serait ma tentation, dans le cadrage des corps » (Assia Djebar, 1999, p.29).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

questions que soulève le texte se situent précisément à cet endroit de la translation qui diffère, réfléchie, rapatrie, perturbe et rend l'écriture d'autant plus vertigineuse, puisque l'on ne peut écrire comme on traduit.

En ce sens, l'écriture dibienne se définit par un double travail de réflexivité et de translation, l'un portant sur le texte original (la langue maternelle, l'oralité atavique), projeté dans une présence spectrale. L'autre sur l'opérativité du processus traductif. Dans un cas comme dans l'autre, Mohammed Dib met en évidence le statut d'un écrivain-traducteur qui nous invite à le lire dans cette perspective. Son travail d'écriture-traduction est assez singulier, il se propose dans un premier temps de penser l'original comme un possible retour du signe premier, puis l'original comme trace insaisissable. C'est alors dans cette démarche que nous sommes amenés à nous interroger sur la possibilité d'une arrivée sans départ et d'une éventuelle translation en quête infinie d'un original. En ce sens, la traduction et l'écriture se confondent en un seul geste/ acte, de l'une à l'autre se glisse confusément et en permanence le masque de l'écrivain et celui du traducteur, au point que le passage devient peu visible voire indécelable. Ainsi, l'auteur de *Neiges de marbre* attire l'attention sur l'une des spécificités du roman maghrébin, celle de penser conjointement la translation et l'écriture :

> Assis à ma table de travail, je me paie le luxe de réécrire une traduction en oubliant le texte original. Je tâche en tous cas de l'oublier. Traduire, résoudre des équations, cela se vaut, des équations toujours promptes à demander plusieurs réponses à la fois, même pour les plus simples. Laquelle de ces réponses retenir puisqu'il n'en faut qu'une ? La balance qui vous la donne est à la merci d'un souffle. C'est vous, cette balance d'où tombe la formule qui s'impose et va s'inscrire dans du marbre, mot-à-mot, et constituer l'opacité capable de repousser à l'arrière-plan l'autre langue, la dissoudre (Dib, 2003, p. 99).

Ou encore ce passage, où le narrateur (sous le masque du traducteur et sous celui de l'écrivain) nous livre un témoignage des plus importants : C'est donc la translation qui enclenche la narration ; Borhan, le narrateur et le père de Lyyl, ne se trouve pas devant un manuscrit, une phrase, un texte original de référence à traduire, mais il est confronté à des subjectivités différentes, des mimiques, des bribes de mémoire et des silences qui lui sont complètement étrangers. En ce sens, le narrateur s'affirme en tant que « traducteur : il est le témoin, le médiateur, le passeur, le messager entre deux mondes qui existent déjà et qui peuvent être traduit l'un dans l'autre » (Proto Pisani, 2017, p.32)

La force de la narration réside dans la « promesse translationnelle » provoquée par la tension qui traverse tout le texte, dès lors que la compréhension fait défaut. Ainsi, retranché dans sa chambre de travail et sur son bureau d'écriture, le narrateur fabrique

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

alors le récit d'une vie en rupture, des mots qu'il ne comprend pas, de l'amour paternel voué à sa fille Lyyl qui ne parle pas sa langue, de la méditerranée boréale et de tous les paradoxes qui déferlent dès l'incipit.

À partir de ce moment, l'écriture s'inscrit dans une délicate aventure qui tente de symboliser le sentiment qu'éprouvent les relégués de la translation et de la voie/x migrante grâce à l'agilité du déplacement poétique. De fait, l'écrivain devient bien évidemment un traducteur qui (re)travaille sans cesse son texte afin d'accomplir une tâche qui exige une double tenue : éthique et esthétique. Cela nécessite, en effet, d'inventer de nouvelles postures et positionnements capable de garder la différence culturelle et de permettre toutefois la mise en place de différentes modalités de représentation et d'apparition, « les choses fuient, s'émeuvent ou s'apaisent, mais la vérité est là, dans la fixation en l'homme du concret. Du moins, dans l'attention ouverte qu'il y met » (Glissant, 1997, p.77).

Le recours à l'usage des multiples masques, celui de l'écrivain et du traducteur, semblent déterminer l'entrée de l'écrivain dans l'exercice de la narration. En outre, l'expérimentation de ces masques le conduit à lever le voile sur la véritable identité de l'écrivain-traducteur, celle d'un « producteur de texte indigène » :

> J'ai encore traduit quelques pages ; c'est mon métier traduire. Activité qui donnerait à penser, et sur elle-même et sur ce que l'on fait. Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain, tout en l'étant […], oui, c'est une activité paradoxale. Nous affectionnons, nous traducteurs, d'avancer derrière un masque emprunté et qui est pour nous l'autre écrivain, toujours un étranger. Et afin que l'équivoque, ou la confusion soit totale, excitante, nous nous imposons de changer sans cesse de masque, d'en adopter un de notre sexe, aujourd'hui, le lendemain du sexe opposé. Sorcellerie, imposture, machiavélisme du double : au choix. On vous présente un écrivain d'au-delà les frontières et c'est un producteur de texte indigène qui vous fait face, – sous ce masque (Dib, 2003, p.54-55)

3. L'épreuve de l'instant énonciatif

Dans les écrits de Mohammed Dib, plus particulièrement dans la trilogie nordique, s'opère une véritable réflexion sur la translation littéraire d'une nature complètement différente, et qui relève d'une expérience assez particulière. Contrairement à certains écrivains, tels que Vladimir Nabokov, James Joyce ou Umberto Ecco, qui ont consacré toute une réflexion sur la traduction littéraire en tant que paradigme dichotomique, c'est-à-dire le passage d'un texte d'une langue à une autre[6] (Vrinat-Nikolov, 2014, p.12) et les difficultés auxquelles l'acte de traduire est

[6] Ou plus précisément, comme le signale Marie Vrinat-Nikoilov : « On ne traduit pas des langues, mais des textes en langues », c'est-à-dire que le balsacien, le flaubertien, le proustien, par exemple,

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

confronté. Par ailleurs, la translation chez Dib ne s'attache pas à un texte donné, mais plutôt à une oralité enfouie dans la mémoire, dont le geste d'écrire consiste à la saisir et à l'inscrire dans la narration au travers d'une autre graphie. Car, comme l'explique Lise Gauvin :

> L'écrivain francophone, qu'il serait plus juste de désigner sous le nom de francographe, sait au début qu'il doit s'appuyer sur des dualités croisées, souvent antagonistes [...] Ses stratégies sont multiples : elles vont de l'intégration de mots étrangers à la création lexical en passant par la traduction en simultané (Gauvin, 1999, p.13).

Ces quelques éléments que nous venons d'aborder montre que la translation interne est un élément constitutif de la littérature maghrébine, laquelle est la transmission de l'oralité par la fiction dans une langue étrangère, car « les écrivains postcoloniaux, en effet, ne traduisent pas à partir d'un texte de départ mais à partir d'un substrat culturel » (Suchet, 2014, p.24). Ce jeu/ enjeu des différents modes d'êtres, implique « d'être le même dans la langue autre et Autre dans la langue de soi » (Ashcroft, 2014, p.23).

Ce mouvement paradoxal ne serait-il pas à lire comme un projet d'écriture pour retracer l'histoire d'une mémoire exilique qui affronte d'entrée de jeu la subjectivité inhérente à chaque langue ? On se retrouve là en présence d'une véritable problématique d'affinités translationnelles, d'autant plus qu'on n'a pas manqué de relever à quel point l'auteur dans son travail d'écriture, fait ressentir le besoin d'élaborer de nouvelles options « poétiques » afin que le texte puisse rendre compte non seulement de la pluralité des voix (celle du narrateur autant que celles des personnages hétérogènes). Mais aussi, de ce que Michel Morel appelle une « appropriation axiologique personnelle » (Morel, 1995, p.22) du sens, produit par le rythme de l'oralité, des gestes et regards.

Si l'on suit le raisonnement de Mohammed Dib, l'œuvre se fait également dépositaire du témoignage d'une *mémoire translationnelle*, qui nous introduit dans une pratique de la traduction comme un processus essentiellement transtextuel, qui s'apparente le plus souvent au travail de l'écrivain. Cette pratique, rappelle Dib, ne va pas sans quelques confusions des plus complexes :

> Ce ciel est une écriture qui en recouvre une autre. Cela, pour le traducteur que je suis. Je le scrute par-dessus les perruques des arbres, des conjectures, des présomptions de sens prêtes à se vérifier. Mais qui ne se vérifient pas finalement. Jamais le sens lui-même, celui qui importe et vous écrit (Fares, 1976, p.61).

sont autant de langues que de textes. Cette nuance « traductive » donne encore une fois à réflechir quant à la perspective que nous donnons à la traduction.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Il s'agit encore de se demander dans quelle mesure cette mémoire translationnelle parvient-elle à se lier avec les « pérégrinations des paroles et des actes» (Fares, 1976, p.66). En effet, et pour revenir à la démarche de Mohammed Dib déjà évoquée, il est clair que l'énonciation cherche une certaine compatibilité avec les « opinions ou [les] théories personnelles professées en matière de traduction » (Dib, 2003, p. 55) sur ce que doit être justement le geste traductif.

La traduction des dires et actes des personnages par l'auteur, ne redéfinit-elle pas l'acte de traduire dans la mesure où celui-ci ne se limite pas à transférer un texte, mais engendre, construit et fabrique un récit ? Sur cette question, bien que les avis soient nuancés entre ceux qui défendent une écriture créolisante, hétérogène et ceux qui l'attaque. Néanmoins, une hypothèse semble toutefois vérifiable et même confirmée : dans la perspective de la « pensée entre les langues » développée par Heinz Wismann, très fragile demeure en effet le mur qui sépare l'écrivain du traducteur, si tant est qu'il y en ait un. Car l'assimilation d'une nouvelle langue ou d'une langue autre, passe nécessairement par le processus d'une translation au sein d'une même langue.

C'est alors aux confins de l'écrire et du traduire que s'invente un nouvel espace de l'expérience culturelle. Ainsi, le geste esthétique repose sur l'horizon humaniste de ces écritures maghrébines. La littérature algérienne, et en particulier celle de langue française « s'est imposée dans sa spécificité historique, culturelle et géopolitique. Elle s'est aussi affirmée comme entreprise humaniste et esthétique à vocation universelle, parce qu'elle a su réaliser, en son creuset, une synthèse d'éléments vitaux de civilisations différentes, historiquement concurrentes ou même antagoniques et établir un trait d'union entre elles » (Khadda, 2020, p. 44).

Le texte s'ouvre sur la pluralité des langues et l'hétérogénéité des cultures en déjouant ainsi l'emprise hégémonique de la langue autre, comme le confirme Heinz Wismann :

> L'espace que l'on peut voir naître entre les langues n'est pas prioritairement une ligne de transmission où communiquerait les traditions, mais parfois un lieu étrange où la confrontation de deux langues en engendre une troisième, irréductible : un espace de recréation (Wisman, 2012, p. 103)

Cette corrélation entre le geste traductif et l'acte d'écrire est toutefois problématique : elle nous invite, à nouveau, à engager une profonde réflexion sur les stratégies adoptées par le texte et leur manière de faire réagir le lecteur. C'est sans doute parce que Mohammed Dib se présente avant tout comme traducteur, « cela pour le traducteur que je suis » (Dib, 2003, p. 61), c'est-à-dire comme passeur de paroles, conte et signes vers une autre langue et / ou graphie.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

On se trouve là, à l'évidence, face à une posture toute nouvelle dans la littérature algérienne contemporaine, très peu connue même chez les écrivains maghrébins, plus particulièrement, ceux qui produisent en langue arabe. Cette posture qui place justement la narration au cœur de l'enjeu traductif, fait de l'auteur lui-même un « lecteur devant son œuvre » (Dib, 1998, p. 78), pour reprendre une formule souvent employée par Mohammed Dib, mais elle constitue en même temps un moyen par lequel l'auteur entretient un regard réflexif sur le rapport de l'être à la diversité et à la différence à l'ère de la mondialisation.

La scénographie de l'équivalence et les multiples pérégrinations qui traversent le texte, sont autant de façons de rendre compte des espaces de la traduction et de l'irréductible multiplicité des réseaux discursifs, qui s'exercent à deux niveaux : la création du récit et sa lecture[7].

Ce mouvement translationnel qui tente de saisir la « parole en suspens » et ininterrompue, n'est-il pas le geste essentiel qui fait l'œuvre et l'élément fondateur de la création à chaque fois qu'une « frontière indécise » (Boidard Boisson, 2007, p.134) invite inéluctablement à la réflexion sur la possibilité de (se) dire et de (se) traduire ?

La narration se révèle ainsi passage, migration, transfert et transmutation. Le chemin de l'écriture est lui-même celui de la traduction car le verbe vient de l'ailleurs, traverse les lieux et les temps et se déporte afin de tenter la création ou la recréation.

La pulsion qui serait à l'origine de ce mouvement spécifique, mais continuellement sollicitée, qu'elle soit le résultat des circonstances historiques, qui arrachent l'être à sa propre langue et le projette sur les rivages d'une autre, ou au contraire, volonté d'explorer l'élan imaginatif des autres langues, la translation chez Mohammed Dib n'est certes pas une démarche désinvolte ou un processus qui va de soi, mais bien une tension permanente représentée dans le roman par la séparation et la rupture entre Borhan le narrateur et sa femme Roussia. D'ailleurs, cette dissociation a été accentuée par le degré de divergence des opinions et des idées exprimées par chacun à l'égard de la traduction :

> Notre association temporaire dans le travail a très certainement contribué à ouvrir des brèches par où la mésentente s'est insinuée entre nous. Sous couvert d'opinions ou de théories personnelles professées en matière de traduction (Dib, 2003, p.55)

[7] Il est intéressant de remarquer que la narration de *Neiges de marbre* se prolonge dans *L 'Arbre à dires*. Cette partie qui se présente comme un remarquable échange entre le narrateur et sa fille Lyyl, explore justement l'aspect translationnel de la parole et engage toute une réflexion sur la possibilité de revenir à l'original. Lorsque Lyyl demande à son papa s'il était possible de « dé-traduire ensuite ce qu'on a déjà traduit ? », l'auteur ne manque pas, nous semble-t-il, de nous rappeler que l'écriture ne peut se démarquer de la translation, dès lors que celle-ci structure et articule l'instant énonciatif (Dib, 1998, p. 82).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

4. Conclusion

Les tissages des œuvres romanesques maghrébines contemporaines se font écho, tantôt explicitement et tantôt implicitement, en raison des recoupements de leurs trajectoires, notamment celles historiques, culturelles, référentielles et langagières. Les écrits maghrébins se nourrissent, en effet, de leurs contextes sociaux qui se ressemblent.

À la croisée des créations romanesques du Maghreb et plus précisément celles de Mohammed Dib, se transcrivent des voix senties, entendues, écoutées, articulées, émises, parlées, portées, perçues, (in)comprises, (re)formulées, métissées, dédoublées, multipliées, assiégées, (ré)écrites, traduites et (re)créées. Nous avons essayé de sonder les voix des champs littéraires maghrébins, de les interroger sur les caractéristiques de ces écritures à partir de leur poétique, des voies(x) de la pluralité, des aspects et des instruments de l'acte d'écrire-traduire afin de montrer la potentialité de ce geste dans la création littéraire. Le traduire opère dans le texte maghrébin ce que Marielle Macé appelle « une stylistique de l'existence » (Macé, 2016, p.13)

Comme autant de traces, gestes, tatouages, chants, voix et rythmes où le sens et la valeur prêtent forme à des vies narratives où la parole donnerait à éprouver une phénoménalité de la sensibilité plurielle, en privilégiant davantage l'ouverture sur le divers humain, sur sa variance définitoire et sur sa multiplicité figurale. Ces modes d'être fictionnels et ces manières de faire le récit impliquent désormais une sérieuse réflexion sur ce que l'on pourrait appeler la « traducto-phonie » dans les champs littéraires maghrébins.

L'invention littéraire et la création romanesque semblent résider essentiellement dans la capacité à faire résonner des voix provenant d'univers lointains, de langues et de cultures hétérogènes. Mais aussi, dans la manière de refléter des figures, celles de soi et des Autres. Non pas comme une identification et une catégorisation réconfortantes, mais comme une possibilité, voire une potentialité d'imaginer une forme de liberté du présent et des êtres de ce présent, comme le déclare Mohammed Dib : « On vient à l'écriture avec le désir, inconscient, de créer un espace de liberté dans l'espace, imposé à tous, des contraintes » (Dib, 1994, p.24).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Réferences

[1] Ashcroft, B. (2013). *Bridging the silence: Inner Translation and the Metonymic gap, in: Simona Bertucco, Language and translation in Postcolonial literatures, multilingual contexts Translatinal texts*. Routeldge.
[2] Boidard Boisson, C. (2007). L'autobiographie dans l'espace francophone, le Maghreb. Universidad de Cadiz, Servicio de publicaciones.
[3] De Toro, A. (2009). *Épistémologies, le Maghreb*. L'Harmattan.
[4] Dib, M. (1994). *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Revue noire.
[5] Dib, M. (1998). *L'Arbre à dires*. Albin Michel.
[6] Dib, M. (2003). *Neiges de marbre*. La Différence.
[7] Djebar, *A. Ces voix qui m'assiègent*. Albin Michel.
[8] Eco, U. (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Le Livre de Poche, coll. « Essais ».
[9] Fares, N. (1976). *L'exil et le désarroi*. François Maspero.
[10] Gauvin, L. (1999). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Karthala.
[11] Gauvin, L. (2004). *La fabrique de la langue*. Seuil.
[12] Glissant, E. (1997). *L'intention poétique*. Gallimard.
[13] Khadda, N. (2020). *Kateb Yacine, une vie, une œuvre*. Centre culturel du livre.
[14] Leperlier, T. (2018). *Algérie, les écrivains dans la décennie noire*. CNRS Éditions.
[15] Macé M. (2016). *Styles, critique de nos formes de vie*. Gallimard.
[16] Morel, M. (1995). Lecture, traduction, axiologie. *Palimpsestes,* n°9.
[17] Proto Pisani, A. (2017). Le plurilinguisme, une stratégie littéraire pour déjouer la traduction ? In A. Nouss, C. Pinçonnat et F. Rinner (dir.), *Littératures migrantes et traduction*. Presses universitaires de Provence.
[18] Suchet, M. (2007). L'écriture hétérolingue en Afrique postcoloniale : une poétique de la traduction. *Etudes Littéraires Africaines*, n°24.
[19] Suchet, M. (2014). *L'Imaginaire hétérolingue : Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Garnier.
[20] Vrinat-Nikolov, M. Maurus, P. (2014). Mais que traduit-on quand on traduit ? Serge Martin. Paroles rencontres, "Henri Meschonnic". L'Atelier du Grand Tetras, Paroles rencontres.
[21] Wismann, H. (2012). *Penser entre les langues*. Albin Michel.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Remerciements
Nos sincères remerciements vont à Madame Sylvie Brodziak, ses conseils précieux, sa relecture, son soutien indéféctible et sa générosité ont manifestement contribué à la réalisation de ce travail. Qu'elle trouve ici l'expression de notre profonde gratitude pour la confiance qu'elle nous a accordée.
Je déclare que ce travail n'a aucune relation financière qui aurait pu participer à sa réalisation. L'auteur s'affranchit de tout conflit d'intérêt possible.

Notice bio-bibliographique
Charef Djihed est titulaire d'un doctorat en littérature maghrébine et comparée de l'Institut des Langues et Cultures Orientales (INALCO). Il mène des travaux de recherche sur les champs littéreaires maghrébins et plus particulièrement sur l'enjeu de la traduction dans la constitution du texte. Il a traduit vers l'arabe, entre autres, Hannah Arendt, Bernard Stiegler et participe à des projets de recherche au sein du laboratoire LACNAD.

Déclaration de conflits d'intérêt
L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155