

# Une lecture allemande d'Assia Djebar

*Nassima Bougherera \**

*Le mot lui-même, ornement pour les officiers  
qui le brandissent comme  
ils porteraient un œillet  
à la boutonnière, le mot deviendra l'arme  
par excellence.  
Des cohortes d'interprètes, géographes,  
ethnographes, linguistes, botanistes,  
docteurs divers et écrivains de profession  
s'abattront sur leur nouvelle proie.  
Toute une pyramide  
d'écrits amoncelés  
en apophyse superfétatoire occultera la  
violence initiale.*

*L'amour, la fantasia, Assia Djebar,  
Lattes-Enal, Paris-Alger, 1985, p. 56.*

*Selbst das Wort, Zierart für die Offiziere,  
die sich damit schmücken wie mit einer  
Nelke im Knopfloch, selbst das Wort wird  
im wahrsten Sinn zur Waffe. Schwärme  
von Dolmetschern, Geographen,  
Ethnographen, Linguisten,  
Botanikern, verschiedenen Doktoren und  
professionellen Schriftstellern fallen über  
die neue Beute her.  
Eine ganze Pyramide aus Schriften,  
die in überflüssiger Wiederholung wie ein  
Auswuchs wuchern, verstellt den Blick auf  
die erste Vergewaltigung.*

*Fantasia, Assia Djebar, Aus dem franzö-  
sischen von Inge Artl, Unionsverlag,  
Zürich, 1990, p. 70.*

Que fait l'auteure Assia Djebar de cette pyramide d'écrits amoncelés par l'administration coloniale ? Elle se les approprie, les détourne, les retourne. Découvrant l'envers du décor, secouant les oripeaux d'une époque, elle annonce aussitôt les suites du désastre.

Ce que je propose ici, est une lecture particulière d'une pensée berbéro-arabe, imprégnée de culture religieuse musulmane, exprimée dans une langue étrangère à son

\*Université Stendhal de Grenoble

substrat – le français – et transmise en une autre langue étrangère : l'allemand.

Il ne s'agit pas d'élaborer des théories de la pratique traduisante ni de finaliser de nouveaux concepts en la matière, mais de poser la question sur ce qu'il advient de la charge symbolique d'une parole de femme façonnée par une réalité complexe, historique et intimiste qui s'élabore en récit et affirme une identité singulière.

Comment la mise en présence de ces cultures différentes s'agence-t-elle dans la pratique discursive ? Qu'advient-il donc du sens au cours des opérations de transfert d'une écriture à l'autre ? Comment cette sensibilité culturelle vit-elle la traduction, le passage des langues originelles (l'arabe, le berbère, le français) à l'allemand ? Est-ce que la traduction rend compte de l'étrangeté même du texte français ? N'engendre-t-elle pas une autre altérité ?

Comment cette évolution singulière, qui ne se laisse pas photocopier d'un coin à l'autre du monde et au sein même des langues originelles de l'auteure, s'y révèle-t-elle ?

Ce sont les mots qui m'intéressent, ces mots pétris de particularités sociolinguistiques, historiques et culturelles et leur transfert interlinguistique : ce transfert est-il caractéristique de l'universalité où ne suscite-t-il pas plutôt qu'une illusion de liberté ? *Car il y a aussi des mots qui refusent de briller ailleurs que chez eux.*

Assia Djebar écrit sa terre natale, une terre du milieu tanguant pourtant d'une extrême à l'autre, traversée par ses propres séismes, mais elle porte aussi à l'extérieur de ce territoire un contenu qui interpelle le monde et nourrit une réflexion sur les non-sens de l'histoire.

L'écrivaine dévoile les pans d'un passé tabou, certes, mais simultanément révèle une humanité familière, ses horreurs, ses espoirs

et ses doutes, sur fond de petite musique baroque et de *noubat*.

Dans cette lecture allemande de ses textes, je me laisse guider par mon intuition de la langue française et de la langue allemande, par le sentiment intérieur que j'en ai et, au-delà des normes grammaticales et sémantiques, par ma propre histoire interculturelle.

La lecture à voix haute des textes traduits, de par ses sonorités, m'éloigne de la langue française et de sa sphère immédiate, textuelle et culturelle : cet ailleurs de la tradition et des ancêtres algériens, transféré dans un ailleurs français qui se germanise, m'est étrange et singulier, mais en même temps familier.

Intériorité, vision du monde (*Weltanschaung*) et mots ne sont pas assimilables dans le transfert par la traduction. M'inspirant des travaux du philosophe allemand, Wilhelm von Humboldt, pour qui toute langue est un essai, j'appréhende cette traduction comme *une tentative de...*

J'ai pris comme objet d'étude *L'amour, la fantasia*<sup>1</sup>. Dans cette œuvre majeure, l'auteure relève la gageure d'articuler le non-dit du chaos franco-algérien. Elle éclaire l'amalgame des langues et des savoirs entremêlés. Elle ouvre des voies dans cet entassement, au cours du temps et à travers l'espace, d'émotions, d'interdits, de conquêtes et de résistances, de sentiments de séduction et de répulsion, d'enfermements et de délivrances. Elle révèle cette lutte incessante entre vie et mort d'une terre et d'un individu-femme étroitement enlacés dans les tourbillons de l'histoire.

*Fantasia*<sup>2</sup> : le titre du roman, ainsi traduit en allemand par ce seul mot, me semble altérer l'essence même de l'œuvre et la quête réitérée de l'auteure de retrouver la tradition arabo-andalouse de l'amour. L'amour est donc et de prime abord absent. Est-ce une difficulté à traduire cet étrange non-amour que l'on découvre aussi et paradoxalement au fil des

pages ? ou la volonté de la traductrice de ne pas le nommer car la rencontre amoureuse n'aura pas lieu ?

Le mot, ainsi employé seul, me renvoie à la comédie d'Alfred de Musset, *Fantasio* (1834), dont l'un des principaux personnages, Fantasio, assure le rôle de fou à la cour de Bavière. Il s'acquitte de cette mission sans pour autant être dupe du grotesque et du tragique qui y règnent.

Le mot arabe, *Fantazia*, d'origine espagnole, exprime dans un registre familier la fanfaronnade, la vantardise, l'ostentation, mais il fait aussi référence au divertissement des cavaliers berbères et arabes, exécutant des figures équestres et déchargeant leurs fusils.

Par analogie au ballet équestre, la « fantazia » c'est aussi la fête : la liesse avec ses vous-yous, ses danses et ses chants.

Titre d'un tableau de Delacroix (1833), il renvoie ainsi au contexte orientaliste dans lequel Assia Djebbar l'utilise. Les références à la fantasmagorie orientale du XIXe siècle français, son exploitation et son détournement par l'auteure sont confirmés à la lecture du roman.

L'illustration de l'édition française de 1985 est une reproduction de Delacroix (*L'enlèvement de Rebecca*) qui nous introduit dans l'espace sombre et dramatique de la conquête coloniale et de l'exotisme français. Le titre *L'amour, la fantasia*, s'oppose alors au langage plastique violent, il en souligne le paradoxe et son paroxysme.

Par contre, l'édition allemande (1990) présente une illustration des artistes et voyageurs allemands, C. Rumker et H.M.S. Albion, : *La cité d'Alger* (1830) qui expose une vue partielle de la ville blanche.

La Casbah s'étage sur des collines boisées, bordées par une mer tranquille. Elle baigne dans une atmosphère automnale, auréolée

de lumière ocre-mordorée. Elle pourrait me faire rêver, elle me laisse pour le moins songeuse. J'associe la gravure et le titre allemand *Fantasia* au sens original grec du terme *phantasia* : imagination.

A moindres frais, porté par les clapotis gris-bleutés, le lecteur allemand, serait-il invité à accoster de nouvelles rives, celles qui longent la ville et la côte mauresques ?

Il en retrouvera quelques pages plus loin (p. 13-14) la description fidèle, mais il découvrira aussi les significations multiples et barbares de cette fantasia, jouée sur le mode de la conquête française, particulièrement ensanglantée.

Se pose aussi et d'emblée la question des intérêts et des objectifs de l'éditeur ainsi que des pressions économiques et commerciales, l'illustration servirait-elle d'appât ?

Dès l'entrée en matière, la traductrice, quant à elle, semble vouloir faire acte de fidélité à l'écrivaine. Elle suit le texte premier au plus près dans sa recherche des mots choisis et tels qu'ils sont employés par Assia Djebbar : *Sistrum* pour *sistre*, *trance* pour *transe*, *Schluss* pour *Tzarlit*, l'effet d'étrangeté d'une langue française imprégnée de mots latins et habitée d'arabité étant entretenu et respecté.

La table des matières, ainsi traduite, reprend fidèlement les éléments de composition picturale et musicale sur lesquels se structure la trame romanesque : les têtes de chapitre



Photo Hamid Debarrah

se présentent sous forme de tableaux et les mouvements sont annoncés dans le jargon musical germanique : *Erster Satz, zweiter Satz*.

Cette lecture du contenu de présentation de l'œuvre m'interpelle déjà sur le comment de la traduction du mouvement musical sous-jacent au texte original, ici un rythme baroque qui mesure le tempo de la grammaire et de la syntaxe française<sup>3</sup>, relayé par celui des noubats.

D'un chapitre à l'autre, les scènes de la conquête coloniale et celles de la vie privée des femmes alternent, il y a un chassé-croisé entre ces deux mondes et un incessant va-et-vient dans le temps et dans l'espace qui se joue entre 1830 et 1970.

Tout en respectant cette circonvolution du texte, la traductrice l'interrompt simultanément par le biais d'une syntaxe allemande parfois rigide, et dont la souplesse et les modulations inhérentes ne sont pas assez exploitées.

Cela a pour effet de réduire l'effet de la perspective temporelle du texte original, d'altérer par moments sa signification active et d'en abréger le style sinueux.

L'application stricte et rigoureuse des normes syntaxiques allemandes aplatis le mouvement lent et obsessionnel qui s'élève en spirale de la trame romanesque, mise au diapason du rythme musical des *noubats*, par exemple.

L'érotisation sous-jacente du texte en est également diminuée par l'absence des mots allemands qu'il faut à la place des mots français. S'opère alors une retombée de sens au lieu d'une anasémie dans le texte traduit. Comme si la traductrice hésitait à exploiter les richesses de la langue allemande : l'utilisation de la qualificative, la création profuse de substantifs, la dérivation à partir

des verbes, des adjectifs et des adverbes, la création de significations et de reviviscence par le biais de la composition ou de la déstructuration à l'aide des préfixes, suffixes, auxiliaires et prépositions.

La traductrice ne joue pas assez, me semble-t-il, de l'exploitation de toutes ces combinaisons : est-ce par excès d'authenticité ? par souci de baliser l'exactitude du transfert ? pour des raisons de temps et de traduction sur commande ?

Certes, les effets recherchés par l'auteure, sa stylisation, le travail de réflexion qu'elle mène à propos de la langue française parallèlement à la composition de son texte, ce questionnement inachevé et comme suspendu qui persiste une fois le texte fixé, ne facilitent pas la tâche de la traductrice.

Celle-ci se heurte à une élaboration textuelle, parfois même sophistiquée, et à une intimité de par trop suggestive. Elle échoue sur une rhétorique appliquée à une pensée qui suggère, en effet, plus qu'elle ne dévoile, chargée de non-dits et d'interdits.

Cette intérriorité brûlante échappe aux mots que les concernées balbutient, elles-mêmes, alors que l'auteure tente de les articuler à leur place.

De même que la germanisation des mots savants d'origine latine, grecque ou arabe, souvent introduits par Assia Djebbar, ne transmet pas cette allusion à la tragédie des chœurs de femmes antiques et en efface même toute idée - *antienne, conjuratoire, sacrifice de la vierge, litote, liturgie propitiatoire, thrène, femmes enveloppées de voiles, fille nubile, jouvencelle, désir hyperbolique, lustration des sons d'enfance, diaprures*.

La traductrice s'applique à les traduire au pied de la lettre ; étrangers qu'ils restent à l'intimité du texte, ils ne rendent pas l'atmosphère de l'antiquité dans l'Orient et

de cet Orient : ses plaintes, ses lamentations et ses rébellions larvées qui traversent l'œuvre - représentations qui pourraient paraître bizarres, exotiques ou encore originales aux lecteurs et aux lectrices de l'Occident européen d'aujourd'hui.

Mais transmettre l'intention esthétique de l'auteure, une intention en gestation permanente, relève-t-il du possible ?

Ainsi à titre d'exemple : ce jeu avec les mots, leur logique interne, la logique discursive qu'ils vont peu à peu dérouler, leur coloration, leur sonorité, leurs métaphores et leurs connotations, enfin leur signification sans cesse bouleversée d'un texte à l'autre au sein d'une même langue, puis d'une langue à l'autre :

« Les cris de la fantasia » : *Die Rufe der Fantasia* : l'appel de la fantasia : l'appel à la fête pourrait-on s'imaginer ! L'énoncé, dans lequel le mot *appel* est employé, dénonce toute idée de fête.

« L'amour s'écrit – l'amour ses cris » : *Die Liebe* (l'amour) *wird niedergeschrieben* (s'écrit) : la traductrice choisit le verbe *niederschreiben* : ici, deux mots composent le participe passé allemand « écrit » pour signifier l'acte d'écrire l'amour :

**Niederschreiben** : écrire, consigner, fixer des idées, des événements, **coucher des mots**.

Mais il y aussi ce verbe allemand que la traductrice n'emploie pas : *schreiben* : écrire une lettre, écrire au crayon, écrire en majuscules.

Le verbe choisi de *niederschreiben* (*niedergeschrieben*) illustre judicieusement ce geste de mettre bas et d'accoucher d'une parole d'amour féminine, individualisée, jusqu'ici frappée d'interdit social.

Toutefois, le jeu de mots auquel procède l'auteure : « L'amour s'écrit – l'amour ses

cri... » ne peut s'effectuer, mot à mot, dans la langue allemande.

« Aphasic amoureuse » : *Liebe* (amour) und *Sprachverlust* (et perte de la langue) : le terme *Verlust* traduit l'idée de perte ce que le mot français plus savant n'articule pas. La traductrice aurait pu créer le compositum (néologisme) allemand de *Liebesaphasie*.

Elle expose ainsi, par contre, deux états : la perte de l'amour et la perte de la langue. Tenterait-elle d'expliquer un titre de l'auteure sciemment ambigu ? S'agit-il d'un désordre amoureux couplé avec la perte de la langue ?

« Trois jeunes filles cloîtrées » : *Drei eingesperrte junge Mädchen* : selon le mot allemand *eingesperrt* les jeunes filles seraient incarcérées, le qualificatif perd son sens traditionnel de femmes enfermées dans le harem.

La clamour des morts » : *Die Totenklage*, la *complainte des morts* : la traductrice devance-t-elle le cours tragique de la trame romanesque ? Mais quelques lignes plus loin, il est question de *Totenlärm* : le vacarme, le fracas, le tapage des morts : essai de style ou évitement de la répétition ?

« Corps enlacés » (dans la mort à venir) : *verschlungene Körper* : l'allemand transmet une image plus intense. Le participe passé *verschlungen*, adjetivisé, renvoie au mot *Schlange*, « serpent ».

« Conciliabules » : *Vertrauliche Gespräche* : la dimension confidentielle des discussions est soulignée, mais la traductrice ne priviliege pas le mot allemand équivalent de *Getuschel* qui intègre la connotation négative de « messes basses », comprise dans le texte français.

« Voyeuses » : *Zuschauerinnen* : le mot allemand a cette signification de spectatrices que l'auteure utilise aussi dans son sens premier de femmes témoins (XVIIIe siècle).

Le mot « voyeur » n'existant qu'au masculin dans la langue allemande, la traduction opérée ne transmet pas l'autre connotation péjorative de « voyeuses ».

« Un cri déchirant » : ein herzzerreissender *Schrei*: le mot allemand est plus fort parce que plus imagé. Le cri est déchirant, certes, mais le mot allemand *herzzerreissend* suscite aussi l'image d'un cœur en train de se fendre.

La langue d'Inge Artl détourne donc légèrement le texte, exerce son influence, opère ses mutations, à la croisée d'un écartèlement entre le transfert réfléchi et la tentative d'innover, peut-être de recréer. Il y a comme une capacité d'invasion (*Einfühlung*) de penser l'autre par intermittences mais sans velléité de s'imposer.

Dans le récit historique, la traductrice fait œuvre diligente. Elle rapporte - de manière aussi concise que leurs auteurs militaires - les détails des batailles, consignés dans leurs rapports.

Elle se joint à la voix de l'auteure qui les cite, et retransmet les transes et les exultations de part et d'autre des deux camps ennemis qui s'opposent charnellement dans la fantasia d'un combat de mort érotisé (p. 28-31 de l'édition française).

Mais là aussi, et on peut le regretter, toute la fantasmagorie orientaliste inhérente aux sources produites à l'époque, toute la densité de cette libération sauvage des passions à travers la fantasia, ses richesses et ses cruautés, sont altérées par une syntaxe allemande qui a du mal à se déstructurer face au chaos de l'histoire, bien qu'elle tente rigoureusement de ne pas en perdre le fil. Ainsi d'autres exemples :

« La prise de la ville (d'Alger) » (p. 14) : *Die Eroberung der Stadt*, le mot *Eroberung* qui signifie « conquête », au sens militaire du terme, est exact. Il forme le mot-pilier

de l'œuvre, mais il réduit dans son signifié allemand la portée du texte fondateur, car il est en-deçà du contenu implicite du mot français.

Les termes *Die Besitznahme* ou *Die Besitzerergreifung* ou bien encore *Das In-Besitz-Nehmen* – au sens de prise de corps, de possession et d'appropriation de la ville par la violence, auraient été peut-être plus appropriés et plus proches de l'intention de l'auteure qui fait allusion à la main mise patriarcale sur le corps des femmes, puis à leur viol par l'occupant français.

La description de la mise en scène de l'entrée de la flotte française dans la baie d'Alger, prend une tournure poétique, comme si la traductrice avait du mal à abolir cette distance souveraine de l'auteure face à la gravité de l'événement. Elle présente les préliminaires de la prise d'Alger comme ceux d'une rencontre sereine, un instant de fête sous un midi de juin radieux !

*Die Stille* (la sérénité) *dieser ersten Begegnung* (de cette première rencontre), *ein feierlicher Augenblick* (un instant de joie)...*bis zum strahlenden Mittag...* (par un midi radieux...).

La beauté du texte allemand gomme l'effet d'anxiété latente du texte français. Il s'agit d'un « Face à face » qui tourne à l'affrontement sanglant pour Assia Djebar :

« Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente,... aux alentours d'un midi éclaboussé» (p. 14).

Quelques énoncés plus loin, la traductrice retrace fidèlement la suite tragique de l'histoire et reprend le rythme implacable de son déroulement. A l'efficacité de l'armada française, par exemple, correspond une syntaxe allemande tout aussi efficace, descriptive, avec son jargon et sa technicité, brève, allant à l'essentiel.

Mais elle emploie le terme de **Kapitulation** alors que l'auteure ne l'utilise jamais. Bien plus, le texte français s'élabore lui-même en texte-résistance (p.77).

Le terme *Kapitulation* me semble, donc, inopportun. Il pourrait aussi bien renvoyer à la culture personnelle de la traductrice qui ne tiendrait pas compte de cette conscience nationale algérienne, aujourd'hui encore « écorchée vive » !

« Femmes, enfants, boeufs couchés dans les grottes » (p. 78-93): *Frauen, Kinder, Vieh eingeschlossen* : la traductrice n'emploie pas l'équivalent allemand de « couchés » mais le participe passé *eingeschlossen* qui signifie « enfermés » et qui ne suggère donc pas l'idée de mort. En effet, les êtres et leurs bêtes sont enfermés dans des grottes, encerclées par les troupes françaises qui mettront le feu aux entrées.

**Durch Ausräuschen ausgelöscht worden**, (exterminés par **enfumade**): le mot *Ausräuschen* est utilisé entre guillemets dans la traduction allemande. Inge Artl n'hésite pas à créer le registre des mots appropriés à la description des « enfumades », et, même, à employer le verbe « gazer » : **Denn** (car) **die Klageweiber** (les pleureuses) **sind mitvergast worden** (furent gazées), terme qui n'est jamais utilisé par Assia Djebab : « Car les pleureuses se sont trouvées confondues dans le brasier » (p. 77-93).

La description allemande des caractéristiques singulières de la « pacification » française et des « enfumades » est par contre pointilleuse. Elle en rapporte les détails par le biais d'une syntaxe découpée, comme essoufflée, à propositions brèves qui s'enchaînent les unes aux autres au même rythme expéditif des opérations de destruction.

Dans cet essai de décodage de la traduction, l'emploi des mots arabes, tels qu'ils sont exploités dans le texte français, est aussi

un autre exemple « d'intraduisibilité » à signaler : **Etag el Goum ! schreit er** (Etag el Goum ! crie-t-il...) : quel en aurait été l'équivalent allemand ? La liesse guerrière et virile n'étant pas particulièrement berbéro-arabe !

« **Etag el Goum !<sup>4</sup>** » sonne étrangement dans le texte germanisé, comme si je m'étais - moi-même - habituée à ce jargon franco-arabe et que ce langage mixé ne pouvait appartenir qu'à cette drôle d'imbrication historique et culturelle franco-algérienne !

Relisant le texte français à la lumière du texte allemand, je me surprends enfin à mieux appréhender la quintessence des rapports des officiers français de la « pacification », décryptés par Assia Djebab, relatant leur fantasia d'une conquête barbare et leur ivresse de possession d'une terre rebelle.

Je me surprends à déceler des paroles féminines, jusqu'ici inaudibles, enfouies dans le temps, et à me laisser séduire par le jeu des mots d'une langue à l'autre, à tenter de sonder ce qui se meut derrière les mots allemands et de cerner leur potentiel imaginaire.

A partir du texte originel, la traductrice a pu transmettre quelques fragments de conscience algérienne mais dans une pensée qui reste naturellement pétrie de culture germanique! ■

1. Djebab Assia, *L'amour, la fantasia*, Ed. Lattes-Enal, Paris-Alger, 1985.
2. *Fantasia*, Assia Djebab, Aus dem französischen von Inge Artl, Unionsverlag, Zürich, 1990.
3. *Quasi una fantasia*, Beethoven, opus 27, sonates 1 et 2.
4. Goum : 1849, de l'arabe goum : troupe, contingent militaire fourni par une tribu à l'armée française, *Le petit Robert*, Ed. 1989.