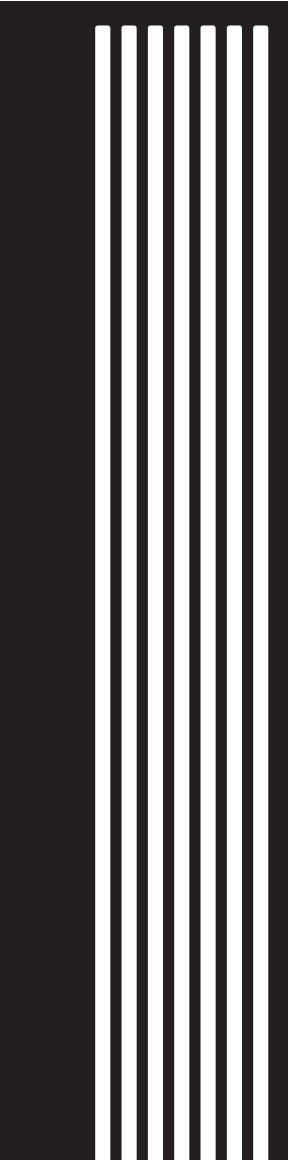




ÉTUDES



Traduire du français la ville contemporaine : Alger de Nina Bouraoui, Prague de Milan Kundera, Fort-de-France de Patrick Chamoiseau

Translation of the Contemporary City from French: Alger of Nina Bouraoui,
Prague of Milan Kundera, Fort-de-France of Patrick Chamoiseau

MILENA FUČÍKOVÁ [milena.fucikova@pedf.cuni.cz]
Univerzita Karlova, République tchèque

RÉSUMÉ

Dans cette étude comparée, nous aborderons certains aspects du concept de la « littérature francophone » théorisée par Jean-Louis Joubert dans *Les voleurs de langue. Une traversée de la francophonie littéraire* (2006). À travers l'image de la ville, nous examinerons la traduction de certains points problématiques (langue française métamorphosée, double culture, opacité) dans plusieurs récits de trois « écrivains francophones » contemporains : Nina Bouraoui, *Le Garçon manqué* (2000); Milan Kundera, *L'Ignorance* (2005); Patrick Chamoiseau *Texaco* (1992), *Écrire en pays dominé* (1997), *Veilles et merveilles créoles* (2013). Nous allons nous pencher sur la traduction de l'image de la ville (Alger, Prague, Fort-de-France), et plus précisément encore sur la manière de rendre l'imaginaire de la ville-exil, ville-rempart, ville-mémoire.

MOTS-CLÉS

Nina Bouraoui ; Milan Kundera ; Patrick Chamoiseau ; ville – périphérie ; traduction ; francophone

ABSTRACT

In this comparative study, we will deal with the J.-L. Joubert's concept of "Francophone Literature", which is expressed especially in *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire* (2006). We specifically examine the problematic translation of several points (French language metamorphosed, double culture, opacity) in the novels of three "Francophone authors" by Nina Bouraoui, *Le Garçon manqué* (2000); by Milan Kundera (2005), *L'Ignorance*; Patrick Chamoiseau *Texaco* (1992), *Écrire en pays dominé* (1997), *Veilles et merveilles créoles* (2013). We would like to analyze the image of the city (Alger, Prague, Fort-de-France), and more precisely, "towns-exile", "towns-defence" and "towns-memory".

KEYWORDS

Nina Bouraoui; Milan Kundera; Patrick Chamoiseau; City – Periphery; Translation; Francophone

REÇU 2020–11–20 ; ACCEPTÉ 2021–01–15

Le présent article s'inscrit dans le projet de recherche GAČR no 20–14919S « Centre and Periphery : Changes in the Postcolonial Situation of Romance-language Literatures in the Americas, Africa and Europe » (« Centre et périphérie : changements dans la situation postcoloniale des littératures de langues romanes en Amérique, Afrique et Europe »).

Introduction

Dans la littérature contemporaine *en français* (Michel Beniamino) qui s'écrit aujourd'hui à travers tous les continents, les topoï des villes – villes à la périphérie du Centre, loin de Paris ou villes-palimpsestes¹ – sont des lieux de rencontres et d'entrecroisement de cultures : elles représentent vitalité, créativité, rupture émergeant dans l'espace urbain. Pour un personnage romanesque issu d'un récit « francophone », marcher dans une ville (Alger de Daoud, Fort-de-France de Chamoiseau, Jacmel de Depestre, Beyrouth de Maalouf, Smara de Le Clézio etc.) est non seulement une sorte d'expérience cognitive et sensible particulière, mais surtout parfois poétique et imaginaire. Ces villes littéraires, ces topoï périphériques de notre monde d'aujourd'hui, où se mêlent passé, présent, futur sont omniprésentes dans la littérature dite *francophone* et peuvent, faute de mieux, être définies comme toute ville littéraire ou le français oral se pratique et s'inscrit dans la *littérature-monde* (Le Bris, Jean Rouad). Ces lieux littéraires réécrits *en français* font à présent partie de notre imaginaire (Gilbert Durand) malgré le fait que certains auteurs et poètes leur ont longtemps préférées les villages de campagne, idéalisés surtout par la négritude mythique de Senghor (Camara Lay dans son roman *L'enfant noir*, René Maran dans *Batwala, véritable roman nègre*, Joseph Zobel dans *La Rue Cases-Nègres* etc.). Ici, nous voudrions rappeler la conception la plus actuelle de la langue française appuyée par les arguments d'Édouard Glissant, philosophe martiniquais et signataire du manifeste « Pour une littérature-monde en français » avec Michel Le Bris et Jean Rouad :

[...] la langue française est une langue-monde. Elle ne s'est concentrée nulle part autant que l'anglais en Inde par exemple, ou le portugais au Brésil ; le français s'est dispersé, éparpillé partout, non pas dans des continents mais dans des archipels, du moins est-ce ainsi que je vois le Québec, les Antilles, et même les pays de l'Afrique subsaharienne [...]. La langue française est l'une des rares qui a autorisé la naissance des langues créoles (avec le portugais du Cap-Vert et le hollandais de Guyane...). Pour moi, le français est relation, éparpillement, dispersion, il est la langue de ceux qui conquièrent l'imaginaire du monde. Non plus seulement celle des gens qui vivent en France, et les Français devraient en être contents. Le français n'a pas cette dimension de pouvoir mais plutôt celle

1 Dans son essai *Afrotopia*, Felzine Sarr qualifie les villes, surtout africaines, de « villes palimpsestes, au cœur desquelles plusieurs mouvements, plusieurs couches, plusieurs strates se sont superposés et sédimentés » (Sarr 2016 : 141).

de la disponibilité : c'est une langue pour imaginer le monde, pour participer de l'imaginaire du monde².

Ce rôle formateur de la langue française, métamorphosée selon les contextes culturels des pays « en devenant de plus en plus une langue plurielle » (Joubert 2006 : 40) met le traducteur littéraire devant un défi particulier, différent, différé. Comme la traduction constitue une activité langagière polyvalente et devient une sorte de médiation entre deux langues, deux cultures, surtout deux imaginaires, la littérature *en* français demande, de surcroît, même au traducteur chevronné, de mobiliser non seulement ses connaissances extralinguistiques et sa capacité habituelle de passage d'une langue à l'autre, mais une connaissance supplémentaire d'une troisième langue, d'un troisième contexte linguistique, historique et culturel car ces littératures sont toutes considérées comme bi-langues.

Ainsi, la traduction littéraire des œuvres « francophones » concordante avec l'idée de « la littérature-monde »³ (pour reprendre la formule d'Édouard Glissant et de Jean Rouaud) ne saurait s'enfermer dans une interprétation unilatérale ni une détermination unique du traducteur. La littérature francophone contemporaine accorde l'attention au monde, et l'on y rencontre, loin de Paris, Prague de Kundera, Alger de Daoud et Bouraoui, Montréal d'Hébert, Fort-de-France de Césaire, Glissant et Chamoiseau, Alexandrie de Schéhadé, Smara de Le Clézio, Jacmel de Depestre, Tanger de Choukri etc. : ici, un air de famille se reconnaît dans certains aspects langagiers et narratifs de la représentation des villes d'écrivains de ce même ensemble. Ces auteurs maîtrisent et jouent admirablement bien de tous les niveaux de la langue française, ils aiment à chercher l'interstice dans le récit et à « faire craquer le vernis des conventions langagières et littéraires » (Joubert 2006 : 116). Jean-Louis Joubert pointe la notion de l'opacité d'Édouard Glissant comme le trait distinctif majeur de ces œuvres dans *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire* (2006) : « Les littératures francophones mettent le lecteur à l'épreuve de l'opacité » (Joubert 2006 : 126), c'est-à-dire que ces récits forcent le lecteur à creuser en profondeur afin de reconnaître que l'autre et le monde venant de la périphérie existent dans leur impénétrabilité. Petr Vurm évoque à ce titre le *lecteur-acteur* dans la littérature francophone à propos des grands récits d'Alain Mabanckou : « Il s'agirait d'un lecteur actif, complice, qui serait au courant de la francophonie littéraire et de ses problèmes » (Vurm 2019 : 166). Ce constat nous semble tout à fait valable pour la majorité des auteurs contemporains d'une littérature autrefois désignés comme « périphériques, mineures ou déterritorialisées » (Joubert 2006 : 51). Ainsi pour Chamoiseau par exemple et son refus d'inclure

2 « Édouard Glissant, la conquête de l'imaginaire », entretien d'Édouard Glissant avec Valérie Marin La Meslée du 1^{er} mai 2007, in *Magazine Littéraire*, n°464 [en ligne] <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=7546> (page consulté le 31 mars 2009). Voir aussi le manifeste pour « une littérature-monde » publié en mars 2007 sur le site *Le Monde* par Michel Le Bris, directeur d'Étonnants Voyageurs, et l'écrivain Jean Rouaud, qui rassemble les auteurs qui ont fait le choix du français quelle que soit leur provenance. Parmi une cinquantaine de signataires comptent notamment Anna Moï, Nancy Huston, Tahar Ben Jelloun et Édouard Glissant, [en ligne] <http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-883572@51-883320@45-1,0.html> (page consultée le 3 septembre 2020). Ce manifeste intitulé *Pour une littérature-monde* a été publié chez Gallimard en 2007.

3 Il est aussi utile de rappeler le concept d'Édouard Glissant « la littérature-monde » où l'écrivain tient compte des autres langues dans le monde et l'écriture contemporaine n'est plus monolingue. Voir aussi le manifeste pour « une littérature-monde » publié en mars 2007 sur le site *Le Monde* par Michel Le Bris, directeur d'Étonnants Voyageurs, et l'écrivain Jean Rouaud, qui rassemble les auteurs qui ont fait le choix du français quelle que soit leur provenance. Parmi une cinquantaine de signataires comptent notamment Anna Moï, Nancy Huston, Tahar Ben Jelloun et Édouard Glissant, *op.cit.*

un glossaire explicatif dans ses tout premiers romans (*Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique*). Le traducteur devient alors, à sa manière, un *traducteur-acteur*. Dans cet article, je voudrais, à travers l'image contemporaine des villes choisies, interroger ces points caractéristiques qui me paraissent particulièrement importants et auxquels le traducteur doit nécessairement faire face afin de rendre dans sa langue une part de la poétique de ces écrivains contemporains choisis (Nina Bouraoui, Milan Kundera et Patrick Chamoiseau). Ils sont, nous semble-t-il, assez représentatifs des rapports très complexes entre le centre et la périphérie (la « mise-sous-relation » se voit transformée en une « mise-en-relation » glissantienne d'aujourd'hui) tout en mettant en relief et tout en enrichissant l'imaginaire consacrée à la ville (Gilbert Durand) : la ville-exil, la ville-rempart et la ville-mémoire. Telles sont les questions qui sous-tendent notre réflexion.

Alger de Nina Bouraoui

Dans ses récits de fiction, Nina Bouraoui fait des aller-retours constants entre Alger et Paris, en passant par Rennes, entre ses souvenirs français qui se mêlent ainsi à ceux, suspendus, laissés en Algérie. L'écrivaine n'est plus, à notre savoir, retournée à Alger depuis 1981 lorsqu'elle était âgée de 14 ans. Or, depuis son premier récit, elle fait intervenir Alger par de nombreux éléments qui vont à l'encontre de l'image d'une ville colonisée par la France durant des décennies, meurtrie par la guerre et divisée par les différentes sensibilités de ses habitants. Son écriture intime est, malgré sa simplicité feinte, vindicative, militante. La romancière, reconnue dès son premier roman *La Voyageuse interdite* (1991), représente dans le paysage littéraire français une voix particulière qui « parle au nom de... » (de la communauté « beure », des déracinés, etc.). Alger, à l'image de l'Algérie de l'écrivaine née à Rennes en 1967 (père algérien, mère française) est surtout une ville fantasmée, « ville-retour », ville dont elle restera à jamais nostalgique, du moins dans ses fictions. Marquée par sa double culture, elle propose dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) des images plus précises et plus ciselées de cette thématique qui est devenue la sienne. La France de sa mère est comparée au vêtement qu'elle porte, l'Algérie de son père serait sa peau livrée au soleil et aux tempêtes. Or, c'est surtout à Alger qu'elle a passé sa tendre enfance dans un milieu favorisé. Voilà à Alger qu'elle a été élevée de manière bienveillante malgré la « contrainte des corps dans un monde musulman confronté aux tabous et aux rituels » (Viart & Vercier 2005 : 334). C'est aussi près de la casbah d'Alger, symbole de l'Algérie arabe et indépendante depuis 1962, que grandit Nina, la petite fille dans *Garçon manqué* (Stock 2000), née elle-aussi en Bretagne d'un père algérien et d'une mère française. Tirillée dans une vie entre deux cultures mais aussi entre deux genres, déguisée en garçon dans un corps de fille, partagée surtout par l'héritage familial métissé, elle hésite face à son devenir identitaire : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (Bouraoui 2000 : 163). Dans ce récit autobiographique, l'auteur revient sur son passé algérois comme à une expérience à la fois existentielle et historique : « Je ne me souviens pas. C'est un instant blanc. Ma mémoire ne rentre pas dans ce lieu. C'est un lieu interdit et peuplé » (Bouraoui 2000 : 48). La narratrice impose au lecteur ce silence qui ne se réduit pas uniquement à une expérience d'une fillette exilée, ce silence blanc implique aussi une capacité à communiquer à travers l'expression romanesque avec la société française informée surtout par les discours politiques sur ce qui s'est passé à Alger avant, pendant

et après l'indépendance. C'est avec une difficulté assumée que Bouraoui tente de s'orienter sur la trajectoire littéraire entre le centre parisien hypnotique (même après 1981, l'année de la parution de son premier roman) et la périphérie algéroise, très solaire, de sa mémoire individuelle : « Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence » (Bouraoui 2000 : 34).

Le topos de la ville d'Alger n'est pas le vrai sujet de cette quête fictionnelle. Nous apprenons peu sur son histoire arabe millénaire (conquête du Maghreb en 670), avec l'incontestable présence juive, et kabyle, et sur l'invasion française en 1830 en Algérie, la « mise-sous-relation » (Glissant) coloniale du pays depuis 1847, et encore moins sur la géographie de la ville avec sa fameuse Poste d'Alger, les boulevards bâtis sous Napoléon III qui donnent sur la mer Méditerranée, ou Notre-Dame de l'Afrique. Dans *Garçon manqué* (Stock 2000), l'écrivaine évoque davantage à mots couverts sa séparation impossible avec Alger en plein cœur de l'été (« l'heure blanche », pour reprendre la formule de Camus) : « Je quitte Alger, son été brûlant » (Bouraoui 2000 : 95). La narratrice quitte cette ville nord-africaine, méditerranéenne, arabe, l'une des grandes villes périphériques de l'ancien empire colonial français, mais ville littéraire déjà dans l'œuvre de grands écrivains maghrébins de langue française (Kateb Yacine) et de ses deux héritiers algériens (Boualem Sansal et Salim Bachi).

L'écriture fiévreuse de Bouraoui donne à l'image de la ville un caractère d'authenticité violente. Sa force épique est dans la rupture avec l'écrit et dans la mise en scène de l'oralité. Rappelons que les constructions syntaxiques orales entraînent une véritable divergence grammaticale par rapport à la langue écrite. Leur reproduction à l'écrit aboutit à des structures qui ne peuvent que partiellement être qualifiées de « phrases » (phrase elliptique/inachevée/segmentée). La langue orale que Bouraoui utilise dans son texte littéraire se caractérise par une reprise partielle de l'information déjà donnée « pour aller un peu plus loin chaque fois » (Hazaël-Massieux 1993 : 150). Le petit exemple proposera une sorte de modèle de la phrase de Bouraoui : « Je quitte Alger, son été brûlant. [...] C'est immense de quitter Alger. [...] Habillée pour quitter Alger » (Bouraoui 2000 : 95). L'évocation progressive et lente de la capitale algérienne déclenche une force suggestive de l'écriture de souvenirs. Le réel est romancé, mais la part de fiction y est infime. S'ensuit une avancée coupée et acharnée dans laquelle « le lecteur-acteur » fait le lien, parfois inconscient, entre trois grands thèmes chers à Bouraoui : la ville, le corps, le départ. Ici, vouloir traduire le contexte contemporain d'Alger attirée en arabe de « blanche », « joyeuse », et « bien-gardée », c'est d'inviter le traducteur à s'interroger en profondeur sur les continuités et sur les ruptures de l'histoire franco-algérienne ainsi que sur l'écho mémoriel des massacres particulièrement sanglants de la fin de l'époque coloniale du 20^e siècle.

On note rapidement qu'Alger fonctionne dans ce récit autobiographique/autofictif à l'instar d'une métaphore de la fin brutale de l'enfance bienheureuse. Cette fine mise à mort de l'innocence de l'enfant à laquelle s'ajoute l'image paradisiaque d'un paysage urbain lumineux sur la côte méditerranéenne, se voit renforcée par l'accumulation de phrases inachevées, d'interrogations orales, et du fait désormais admis dans la langue littéraire de remplacer *cela* par *ça*. Pour le lecteur francophone, il paraît évident que le départ de la narratrice, et de sa sœur (« des petites si bien élevées ») (Bouraoui 2000 : 96) est causée par les événements⁴ en lien avec la guerre de l'indépendance de

4 Il est utile de souligner que l'État français n'évoquait pas le nom de la « guerre » en Algérie, mais la désignait

l'Algérie. Ses parents, son père surtout très engagé dans l'indépendance de l'Algérie, craignent le regain des violences dans le pays, des massacres. Autrement dit, si la famille métissée ne se sauve pas à temps, les deux petites filles françaises de mère risquent à tout moment la mort de la part des extrémistes algériens indépendantistes.

La traduction doit-elle restituer l'effet produit par cette information sous-jacente par une note de bas de page explicative ou par un glossaire en fin de volume ? En effet, la présence implicite de certaines informations faisant partie de l'imaginaire historique français de la seconde moitié du 20^e siècle peut faire défaut lors de la lecture pour un lecteur non-francophone. Une accumulation étonnante de deux phrases inachevées au bord de l'oxymore se trouve dans l'évocation du départ d'Alger page 95–96 : « Ça sent l'été. Ça sent la mort aussi » (Bouraoui 2000 : 96). La narratrice qui s'adresse d'abord à un public français (surtout parisien) ne reprend plus l'information sur la férocité de la guerre de décolonisation parce que le contexte des rapports historiques franco-algériens le rend évident : « Pour fuir le rêve. Le massacre annoncé » (Bouraoui 2000 : 95). Ce qui dans une traduction fidèle en tchèque ou vers une autre langue ne donnera pas forcément la même chose. Le lecteur aura du mal à se mettre dans la peau d'un lecteur français qui ressent, et Bouraoui le sait plus que bien, une certaine culpabilité à l'évocation des événements d'Algérie. Ce constat conduira peut-être le traducteur à réfléchir à la manière de jouer avec les formes grammaticales disponibles dans sa langue maternelle afin de créer l'ellipse, la rupture dans la syntaxe des phrases, d'introduire cette information obsessionnelle ailleurs, puis éventuellement aussi d'admettre qu'il faudra ajouter un glossaire explicatif.

La suggestion, l'hésitation, la rupture permet à la narratrice de suivre son souffle et ne pas expliciter davantage ses émotions. On le sait, certaines phrases ne satisfont absolument pas les exigences de la phrase écrite puisqu'elles ne comportent qu'un complément d'objet direct. Elles n'ont ni sujet ni verbe (« Du pain brûlé, de la terre séché, du sable rouge ») (Bouraoui 2000 : 95). Les phrases inachevées peuvent apparaître à l'oral à cause d'une interruption ou d'une hésitation de la part du locuteur. La narratrice se situe entre les deux. Souhaiterait-elle (la romancière qui assume sa ressemblance avec la narratrice) justement éviter, par cette sorte d'évasion stylistique, de vexer son lecteur métropolitain ? On l'ignore mais ce qui est certain, c'est que la phrase brève et rompue traduit en tous cas le désir de la narratrice d'atténuer la portée d'un sujet délicat (« L'air étouffe ici. Il est épais, chargé de cendres. Il vient des montagnes qui flambent ») (Bouraoui 2000 : 95). Voudrait-elle plutôt gagner en crédibilité si jamais elle est lue sur place, en Algérie ? En tous cas, *Garçon manqué* de Bouraoui invite le lecteur-acteur à s'intéresser en finesse aux problèmes de la relation entre le centre parisien et la périphérie francophone et se déprendre tout autant de l'idéologie nationaliste lorsqu'on est algérois et avouer, toujours secrètement, les alliances d'amour silencieuses réelles entre les camps adversaires. La mère de l'écrivaine a épousé le père algérien et militant malgré l'opposition des parents maternels : « Excuser ma mère. Tu n'épouseras pas un Algérien. Excuser par mon corps si doux, si tendre, cette séduction » (Bouraoui 2000 : 95).

toujours par d'autres termes pour dissimuler le sens des réalités : on parlait d'« événements », « opération », « maintien de l'ordre » Raphaëlle Branche, historienne, va même jusqu'à constater que le fait que l'État français ne disait pas clairement qu'il s'agissait d'une guerre civile (car l'Algérie, c'était la France) limitait la capacité des acteurs algérois à narrer leur expérience historique. Ce déni rendait le récit tantôt difficile, tantôt impossible. En ce sens, nous renvoyons aux travaux universitaires de Benjamin Stora.

Dans cette façon plus qu'ambivalente (causée non seulement par la duplicité de la circulation de textes littéraires) de décrire Alger la francophone, nous souhaiterions rappeler certains aspects de l'œuvre d'Albert Camus qui peuvent nous éclairer sur cette dualité culturelle prudente de Bouraoui. Chez l'un et l'autre, la clé de voûte de cette écriture romanesque apparaît dans la sensualité. Selon l'auteur du *Malentendu* aussi, les Algériens ne prétendent rien et célèbrent la vie. Il montre une très forte affection pour le pays et son peuple qui semble traduire « l'innocence primordiale de l'être » et « l'amour de vivre » (Lévi-Valensi 1970 : 13). Malgré son amour pour l'Algérie, il écrit dans *L'Été à Alger* :

J'entends bien qu'un tel peuple ne peut être accepté de tous. Ici, l'intelligence n'a pas de place comme en Italie. Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps. Elle en tire sa force, son cynisme naïf, et une vanité puérile qui lui vaut d'être sévèrement jugée (Camus 2008 : 123).

L'auteur d'*entre oui et non* continue de diviser la société algérienne. Certaines de ces phrases ont été interprétées en dehors du contexte comme le rejet du combat anticolonial. Sa position dans son pays natal est devenue encore plus compliquée après son silence pendant toute la guerre d'Algérie, et ceci malgré le fait qu'il se soit féroce ment opposé à toute forme de violence de l'une des parties. La perspective socio-historique, absolument négligée par la critique littéraire française, est très importante et souligne un certain francocentrisme projeté dans *L'Étranger*. Dans cette perspective clivée par exemple, Meursault apparaît comme celui qui ne désire que supprimer l'Autre, l'Arabe pour manifester sa position dominante.

Bouraoui souhaite sans doute s'extraire de ces critiques sulfureuses et de ces virulents combats post-coloniaux (Jean-Marc Moura). Raconter à souf fle coupé son départ d'Alger lui permet d'échapper à ces enfermements dans les frontières rigides. Pour cela, elle se sert à plusieurs reprises d'expressions issues de la langue orale et de noms arabes dans son récit français : « J'ai le visage de Rabia. J'ai la peau de Bachir » (Bouraoui 2000 : 95). Le traducteur sera amené ici à se poser la question si ces noms-cliché, laissés tels quels ou traduits littéralement de l'arabe n'auraient pas les connotations beaucoup plus fortes, voire péjoratives que leurs équivalents français : l'histoire de l'immigration française est si particulière ! Il lui faudra admettre aussi que l'utilisation exagérée des mots familiers pourrait produire une impression de grossièreté plus intensifiée par rapport à l'original français.

En guise de conclusion, nous constatons que l'effet d'oralité est globalement très important dans le récit de Nina Bouraoui et devra être reconstitué dans la traduction. Alger apparaît dans le récit comme une ville où culture française et algérienne se fondent encore dans une identité « francophone » à multiples facettes, certes révolue depuis les années 1980, et penche manifestement vers la culture de l'oralité. Sous la plume française de Bouraoui, la capitale algérienne confirme ainsi son caractère sensuel et solaire tout comme chez Camus et Izzo, Daoud et Choukri, mais elle devient à la fois le lieu fictif d'une enfance sur le seuil de la métamorphose fascinante des corps féminins. L'insertion d'éléments de la langue orale (arabe ou française) dans un texte écrit, et littéraire de surcroît, produit davantage une impression de « déconstruction » de la langue normée qui se réfère toujours aux normes de l'écrit. Or, il ne s'agit pas d'un récit purement familial, oral ou grossier. Bouraoui prend pleinement en compte l'héritage littéraire de la représentation



de la ville algérienne moderne (Camus, Yacine). Le traducteur aura la tâche délicate de se maintenir au seuil fragile entre sa riche langue littéraire intimement novatrice qui simule l'oralité et une confession autobiographique sensuelle chargée d'une mémoire algéroise à connotations complexes et toujours intelligentes⁵.

Prague de Milan Kundera

L'affaire semble entendue : avec Kundera, nous sommes du côté de la francophonie littéraire même si Jean-Louis Joubert, spécialiste des littératures francophones, le classe prudemment parmi « des écrivains bilingues » (Joubert 2005 : 57). Selon l'auteur de *Voleurs de langue*, il s'agirait ici davantage d'un des cas solitaires de l'Europe centrale et de l'Europe de l'est (Kundera et Ionesco) qui ne soulèvent pas une problématique « francophone » à proprement parler. Cependant, il nous semble utile de nous interroger sur ce passage définitif d'une langue à une autre, et ceci à travers l'image de la ville de Prague⁶ dans *L'Ignorance*, récit rédigé entièrement en français par Kundera et raconté par un narrateur soupirant et sarcastique, héritier d'un conteur tchèque « à la voix étranglée » (Galmiche 2006 : 1). Les romans français de l'écrivain (Kundera s'installe en France en 1975) semblent rompre avec les grandes constructions de ses romans tchèques. Dans *L'Ignorance*, cette « méditation romanesque sur la Nostalgie et l'exil » (Ricard 2005 : 225–237) pour reprendre la formule de François Ricard, Kundera tient à ramener des exilés tchèques à Prague après 1989 et à s'interroger avec eux sur les questions essentielles qui le taraudent : vérité et retour, identité et exil. Dans l'incipit, Prague n'est pas nommée (le narrateur ainsi que les personnages ont recours plutôt à des termes tels que « ici » ; « chez toi » ; « chez vous » ; « mon pays ») et c'est le moment de la révolution dite « de velours » de 1989. Voici comment se passe le premier dialogue entre Irena, immigrée tchèque et Sylvie, son amie parisienne :

[...] Je vis ici depuis vingt ans. Ma vie est ici !

- C'est la révolution chez vous ! » Elle [Sylvie] le dit sur un ton qui ne supportait pas la contestation. Puis elle se tut. Par ce silence, elle voulait dire à Irena qu'il ne faut pas désertier quand de grandes choses se passent.

« Mais si je rentre dans mon pays, nous ne nous verrons plus », dit Irena, pour mettre l'amie dans l'embarras.[...] Ce sera ton grand retour. » Et encore une fois : « Ton grand retour. » (Kundera 2003 : 10)

Irena est une exilée tchèque qui comme de nombreux exilés retourne à Prague après 1989 malgré son manque d'envie : « Ma ville ? Prague n'est plus ma ville » (Kundera 2003 : 28). Elle vit avec Gustaf, un Suédois qui installe son entreprise à Prague pour de bon (« il avait suggéré à sa firme d'ouvrir une agence à Prague ») (Kundera 2003 : 27). Dans une situation semblable se retrouve Josef qui séjourne au Danemark, et retourne à la capitale tchèque afin d'exaucer le dernier vœu de son épouse. Chez Kundera, le retour au pays natal n'est pas un désir, et encore moins une légèreté.

5 Nous signalons la traduction en tchèque de Petr Christov (*Mrtvá ruka*, Es-ma, 2004).

6 Nous renvoyons à la thèse soutenue en 2004 de Stéphane Gailly intitulé *Prague dans la littérature européenne : 1124–2004. L'imaginaire de la capitale de Bohême*.

La nostalgie de Prague est présentée comme un leurre. Et le leurre chez Kundera s'exprime après la réalisation d'un acte sexuel : le faux se sépare du vrai tel un fantasme s'éloigne d'une réalité illusoire. La chute du roman dévoile qu'Irena continue à se faire dérober l'essentiel de sa vie par sa mère. Et Prague, ville-retour, semble lui échapper tout autant, après être devenue autre, différente et étrangère après 1989. Certains personnages comme Irena ou Josef vivent mal ce changement sans pouvoir abandonner leur vie d'exilé à laquelle ils restent attachés pour des raisons différentes, d'autres comme Gustaf s'y accommodent bien. Ils sont tous un peu « immigrés » dans le centre de Prague. L'auteur pose de manière explicite une multitude de questions : que devient-on dans le piège de l'immigration ? Que devient-on quand on a cessé de vivre dans un monde qu'on peut considérer et aimer comme sa patrie ? Toutefois, le romancier d'origine tchèque fait taire une interrogation importante pour un *lecteur-acteur* francophone, ou disons-le plus justement avec Galmiche « interdite » : que se passe-t-il, pour le narrateur, lors du passage définitif d'une langue littéraire à l'autre ?

Ce type de roman polyphonique en forme de simples variations est devenu celui que le romancier privilégie en français. Son style est limpide, sec et très « 18^e siècle ». On doit à Kundera l'adaptation théâtrale de son récit *Jacques le Fataliste* de Diderot en *Jacques et son Maître*. Dans son écriture, l'auteur est, on le sait, très inspiré par les récits joyeusement désordonnés de Diderot. Les deux auteurs fuient le portrait psychologique classique. Ils créent les personnages qui manquent de descriptions physique et parfois même psychologique (Kundera écrit explicitement : « Gardons-nous de cette psychologie de pacotille ») (2003 : 27). Ils sont intrusifs. Le grand philosophe du 18^e siècle souhaitait voir se profiler l'âme des personnages surtout par leurs actes et par leur comportement, quoique paradoxal et étonnant, ce que souligne Antonín Zatloukal dans « Figures et compositions du roman *Jacques le Fataliste* de Diderot » (Zatloukal 1995 : 97–124).

Dans cette perspective narratologique différée, Prague, n'a-t-elle pas rejoint, avec Kundera, le grand bataillon des villes francophones ? Cette ville-retour dans *L'Ignorance* tout comme les personnages de Kundera semble tantôt stéréotypé et conventionnel, tantôt étonnante et tragique. De prime abord, le narrateur n'hésite pas à servir à son lecteur francophone de très grands clichés à la fois touristiques et descriptifs de Paris, métropole de la francophonie littéraire et métropole française, où vit Irena. Sous la plume kunderienne, Paris sait exposer ses charmes dans un orgueil incontesté :

Elle [Irena] l'emmena [sa mère] dîner au restaurant panoramique de la tour Eiffel ; elle prit un bateau de promenade pour lui montrer Paris depuis la Seine ; et puisque la mère voulait visiter des expositions, elle alla avec elle au musée Picasso (Kundera 2003 : 23)

Or, avec Prague, c'est différent. Prague apparaît uniquement sous forme laide de « rêves-cauchemars » (Kundera 2003 : 21) des exilés. La ville-retour n'a rien d'attachant. Prague de « la troisième vingtennie » (Kundera 2003 : 16) est incarnée par l'image stéréotypée d'« un curieux groupe de femmes qui, chacune une chope de bière à la main », ou encore par leur rire d'« une cordialité perfide » (Kundera 2003 : 20), c'est une sorte de personnification de tous ces « rêves-cauchemars » d'un temps pourtant révolu depuis longtemps.

En effet, le narrateur se montre insensible aux charmes typiques de la capitale tchèque. Irena ne la considère jamais comme un lieu où il fait bon vivre, il s'agit d'une ville sans liberté (les



expressions comme « l'horreur de retour » ; « aucune nostalgie » ; « étrangère » sont employés assez fréquemment). Lorsqu'elle se rend dans une boutique pour acheter une robe notamment, elle se sent comme mise dans une camisole de force. Lorsqu'elle se lie d'amour avec Josef plus tard, elle se sent immédiatement trahie. Quant à l'émotion face à la fin d'un régime totalitaire, le narrateur ne peut que revenir une nouvelle fois sur le fait que la ville reste à jamais prisonnière de la grande Histoire qui se moque, avec sarcasme et parfois avec vérité, des paradoxes de l'histoire de la ville centre-européenne et du comportement de ses habitants-prisonniers a-vides de liberté.

Dans *L'Ignorance*, c'est le mythe d'Ulysse et de Pénélope qui constitue le sous-bassement mythique de la situation existentielle des personnages et est confronté à leur vie afin de leur proposer un sens philosophique supplémentaire de leur existence. Ce qui est frappant chez Kundera, c'est qu'il est loin de la fascination expressionniste par les villes, et pourtant il y revient sans cesse. Dans *L'Ignorance*, la capitale tchèque est devenue le lieu d'une révolution douce et courtoise dans les yeux des Français et celui d'un voyage-retour sans importance, très loin d'un Grand Retour. Josef [...] « n'a pas voulu accorder trop d'attention à ce voyage » (Kundera 2003 : 124). Ce sera finalement seulement Irena qui sera à même de retrouver une note positive dans l'« intimité aimable » et dans le « souffle de cette idylle » (Kundera 2003 : 125) de ce voyage-détour :

Vue de là où elle déambule, Prague est une large écharpe verte de quartiers paisibles, avec de petites rues jalonnées d'arbres. C'est à cette Prague qu'elle est attachée, non à celle, somptueuse, du centre ; à cette Prague née vers la fin du siècle passé, la Prague de la petite bourgeoisie tchèque, la Prague de son enfance où, en hiver, elle faisait du ski dans des ruelles qui montaient et descendaient, la Prague où les forêts d'alentour, à l'heure du crépuscule, entraient en secret répandre leur parfum (Kundera 2003 : 125).

C'est ce lien secret de beauté qui « ne l'attachait qu'à Prague » (Kundera 2003 : 126). C'est cette image verte qu'elle a gardé « comme emblème de son pays perdu » (Kundera 2003 : 125). Cette image de Prague d'Irena est une ville périphérique, secrète, jadis francophile, loin de Prague de la Grande Histoire, Prague-centre. Prague d'Irena, c'est Macha, Neruda, Voskovec et Werich, Hrabal et Skvorecky, leur « humour irrévérencieux » : « c'était le parfum incommunicable de ce pays, son essence immatérielle qu'elle avait emportée avec elle en France » (Kundera 2003 : 127).

Il est peut-être utile de souligner que Kundera n'autorise que peu de traductions vers sa langue maternelle. L'auteur, et on le sait, surveillait déjà très étroitement les traductions en français (*La Plaisanterie et L'insoutenable légèreté de l'être*), puis en tchèque afin de rester fidèle, selon ses propres mots, à soi-même et de transmettre le plus nettement possible sa philosophie romanesque. Cette absence de l'auto-translation, ce non-lieu de certains de ses grands romans dans la langue d'origine, dont *L'Ignorance*, pose cependant question. Friedrich Schleiermacher a résumé avec humour l'alternative de tout traducteur littéraire dans son discours *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens (Des différentes méthodes de traduction)* en 1813 :

Ou le traducteur ne se soucie pas de l'auteur mais se préoccupe de plaire au lecteur, ou inversement il cherche à rester fidèle à l'auteur sans se soucier des difficultés qu'il créera lors de la lecture (Schleiermacher 1813 : 218).

La nouvelle culture française acquise par l'auteur touche forcément à l'identité double du narrateur à travers ce regard francophone qu'il pose sur la ville de Prague. Dans la traduction conforme, il est important de mettre l'accent sur l'ancrage du texte qu'il traduit, sur son esthétique, et inviter le lecteur à apprécier sa poésie originale. Or, comment rendre la mentalité française dans le regard du narrateur métissé pour un lecteur tchèque sans (s')avouer toutes les difficultés de créer le passage d'une langue à l'autre ? Comment traduire soi-même sans aplatir le récit lorsqu'on est l'auteur francophone, parfaitement et merveilleusement bilingue, sans utiliser la bi-langue, alors qu'on joue tout au long du récit de cette duplicité ironique du regard, tantôt en se mettant dans la peau d'une immigrée tchèque francophone, tantôt en se moquant à la tchèque des manières des Français ? Comment raconter aux lecteurs tchèques de la fin du 20^e siècle sa petite expérience périphérique à leurs yeux alors que le sort de tout immigré communiste du 20^e siècle se résume à cette vérité kunderienne : « il [l'immigré] n'existait plus pour eux [les Tchèques] » (Kundera 2003 : 53).

Jean-Louis Joubert évoque dans son ouvrage cité les grandes questions de la francophonie littéraire en la résumant sous la métaphore des « voleurs de langue ». Cette formule métaphorique pour désigner ainsi les écrivains francophones a été lancée en 1959 par Jacques Rabemananjara, le poète malgache et l'un des grands représentants de la future « littérature francophone ». Les écrivains francophones, ces « voleurs de langue » française, jadis universelle et plurielle aujourd'hui, ont osé l'aventure d'une existence doublement étrangère (en tant qu'écrivain et en tant qu'écrivain francophone) et semblent être récompensés par le pouvoir de dire l'indicible dans la langue d'origine. Si le passage vers le français révèle de véritables trésors, le retour à la langue d'origine changerait tout ou presque. Le passage vers l'anglais, en tous cas, au sein du couple est vécu par le personnage d'Irena comme une nouvelle aliénation linguistique :

Aussi, un jour, quand Irena atterrit à Prague, il [Gustaf] l'accueillit à l'aéroport non plus par leur coutumier « Salut! » français mais par un « Hello! ».

D'emblée, tout fut changé (Kundera 2003 : 92).

Traduire, ou s'auto-traduire, reviendrait, ainsi, à perdre ces pouvoirs que le romancier tchèque a acquis en ayant choisi le français comme sa langue littéraire. S'ajoutent à ceci des problèmes généraux de la traduction. Touratier souligne qu'il est toujours possible d'« exprimer par une note ou par une incrustation, voire par un rapide commentaire philologique ou historique ce qui n'est pas directement traduisible » (Touratier 1993 : 13). La pratique de la traduction suscite de la part de Kundera une riche réflexion théorique sur la diversité des langues et des cultures (rappelons de nombreux passages sur la signification de la notion du retour dans *L'Ignorance*), véritable poésie des langues et du dialogue ainsi que multiples commentaires théoriques des écrivains et poètes tchèques (Skácel en particulier). Or, s'il s'auto-traduisait lui-même en tchèque, Kundera serait forcément confronté à une interprétation supplémentaire du sens, sans doute beaucoup trop monologique par rapport au récit original français à connotations multiples, et sa traduction-retour risquerait ainsi de se métamorphoser en une sorte de traduction-détour, étonnante et tragique. Tel fut du moins le résultat de l'expérience existentielle du Grand Retour d'Irena et de Josef mises en scène dans *L'Ignorance*, et celle d'Ulysse aussi dans l'interprétation très kunderienne du grand mythe antique sur un retour heureux.



L'en-ville de Patrick Chamoiseau

Chez peu d'auteurs la langue⁷ en général, et le langage en particulier ont soulevé tant de questionnement et de débats que dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Chez peu d'auteurs, la traduction nécessite d'être accompagnée d'une si importante réflexion théorique que dans récits venus du pays créole. Dans cette troisième partie, je voudrais à travers les images de la ville évoquer l'imaginaire créole, l'opacité et le langage poétique personnel que j'ai rencontré plus particulièrement dans mes traductions en tchèque de *Lesclave vieil homme et le molosse* et *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*⁸ de Patrick Chamoiseau. Patrick Chamoiseau fait intervenir de nombreux éléments qui vont à l'encontre de ce l'on appelle « la norme linguistique ». Son écriture est opaque, et cette opacité fascine, on le sait, dès l'apparition de *Chronique des sept misères* (1988) par son originalité et par sa beauté. La complexité de son langage est due en partie à l'insertion de la langue créole et aux termes de la culture spécifiquement antillaise. Mais pas seulement. Ensuite vient le subtil mélange de la représentation de la langue « orale » et de la langue « écrite »⁹ et également la présence du langage poétique personnel. La démarche de Chamoiseau sollicite à la fois l'imagination, la recherche de références ainsi qu'un effort important d'interprétation de la part de ses lecteurs. Ma volonté de rendre, au-delà de l'histoire également son style, m'a amenée à constater que je serai obligée de faire des choix de langue très différents de ceux du romancier. L'imagination de Chamoiseau est créole. Je cite *Sa lettre aux traducteurs* :

Dans l'usage du français, j'essaie ne pas oublier ma langue créole, mon imaginaire créole, ma conception créole du monde. Il est important que cette dimension créole du texte demeure [...] (Chamoiseau 1993 : 1)

Ceci se reflète dans sa façon d'introduire du créole dans sa prose. Dans son conte « Nanie-Rosette et sa bouche douce », le narrateur évoque l'histoire d'une fillette qu'on qualifierait aujourd'hui de boulimique et qui un jour a eu la malchance de s'engouffrer en secret de friandises sur « la roche du diable » (Chamoiseau 2013 : 84). Au niveau lexical, le récit comporte des mots créoles, des expressions et des phrases écrites entièrement en créole, comme par exemple « Espéré mwen, Attends-moi patiemment » (Chamoiseau 2013 : 84). Ici, la ville créole apparaît comme le lieu-protection pour la fille gourmande contre le diable de la gourmandise qui habite dans les bois. Chamoiseau rejoint ainsi, dans son imaginaire original, la conception de l'image symbolique de la ville cloisonnante de Gilbert Durand comme « rempart », « défense » ou bien « intimité » (Durand 2016 : 171) :

Elle [la mère] traversa les bois et courut jusqu'en ville où, en un brin de temps, elle vit trente menuisiers, douze charpentiers marrons, cent cinquante-six planteurs de clous, et un et cætera d'apprentis consciencieux en matière de ferrures et fortifications (Durand 2016 : 171).

7 La langue de Patrick Chamoiseau a reçu de nombreuses appellations dont la plus connues reste sans doute « le français chamoisaisé » de Milan Kundera (Kundera 1991 : 52–62).

8 Ces traductions sont indiquées dans les Références bibliographiques.

9 J'emploie les guillemets afin de signaler qu'il s'agit là des représentations littéraires de la langue orale et la langue écrite qui ne correspondent pas tout à fait aux définitions linguistiques de ces unités.

Nombreux de ces termes créoles (« un et cætera de »), venus loin du centre, restent obscures pour le lecteur métropolitain. Ces mots difficiles nécessiteraient, en effet, un glossaire de références linguistiques et culturelles ou des notes en bas de page. Cependant l'esthétique littéraire de Patrick Chamoiseau dit, je cite, que « la transparence [...] n'apporte rien » (Chamoiseau 1993 : 1). En ce qui concerne la ville martiniquaise, protectrice, avec son marché et ses métiers, entourée de bois maléfiques et diaboliques, avec sa faune et sa flore, j'ai entrepris une longue recherche pour chaque « realia ». Et, de façon générale, j'ai eu recours à des emprunts et calques pour maintenir les termes créoles dans *Lesclave vieil homme et le molosse* et dans *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*. Toutefois, on peut lire dans « Nanie-Rosette et sa bouche douce » le passage suivant :

En chemin, il [le Diable] mit un chapeau-bakoua, serra ses sabots dedans des santiagos, et couvrit son pelage d'un rapiècement de draps. Au bourg, il se rendit au quartier Crochemont, lieu d'ancrage de quelques nègres des bois, taiseux et insolents (Chamoiseau 2013 : 87).

Rien que le terme « chapeau-bakoua » mériterait l'explication dans une note de bas de page. Ou, faut-il le laisser tel quel en suivant l'intention de l'auteur ? Ajouterons à cela qu'au niveau grammatical, Chamoiseau transpose en français des structures créoles comme par exemple des verbes sériels, agglutination du déterminant, spécificateurs créole, verbes réflexifs avec « corps ». Puis, il joue souvent sur les divergences sémantiques entre les deux systèmes linguistiques, il pratique le changement de catégorie grammaticale etc. Ce sont, bien sûr, ces structures créoles qui sont, pour le traducteur, les plus délicates et les difficiles à traduire. Prenons comme exemple les « verbes sériels », c'est-à-dire, l'emploi de deux ou plusieurs formes verbales en série, phénomènes attestés en créole des Petites Antilles. Chez Chamoiseau, il s'agit par exemple de « prendre-disparaître », « tourner-virer » ou « aller-venir ». Dans *Lesclave vieil homme et le molosse*, nous trouvons les verbes sériels assez fréquemment, avec beaucoup de variantes, qui sont tantôt source de jeu, tantôt une façon de rendre le texte opaque, incompréhensible. Naturellement, une telle pratique n'existe pas en tchèque comme elle n'existe pas en français. Voici une phrase française, créolisée par Chamoiseau : « Alors que chacun écoutait Nanie-Rosette conter sa nuit, maître-diable prit-courir ventre à terre en direction du bourg quasi désert[...] » (Chamoiseau 2013 : 84). Patrick Chamoiseau poursuit sa lettre ainsi :

J'essaie de faire en sorte que la langue perde de son orgueilleuse certitude, de son académisme formel, je veux que l'on la sente tremblante [...] Que la langue soit « ouverte » (Chamoiseau 1993 : 1).

Pour ne citer que les éléments les plus fréquents de la dé-construction de l'original, Chamoiseau remplace systématiquement la préposition « sous » par « dessous » et « dans » par « dedans », fait disparaître les déterminants, entreprend une création nominale à partir de l'adjectif, verbe ou substantif qui existe déjà comme par exemple : « une écumaille noirâtre » (Chamoiseau 1997 : 111), il emploie l'adjectif à la place de l'adverbe ou encore il invente des verbes à partir du créole pour les conjuguer selon la règle française. Naturellement, la grande partie de ces éléments n'existe pas en tchèque. Le tchèque ne dispose pas d'article, du choix entre « sous » et « dessous » et distingue clairement l'emploi de l'adverbe et de l'adjectif. De surcroît, Chamoiseau confronte



la langue orale avec la langue écrite. Pour simuler la parole du conteur, l'auteur remplit son récit d'onomatopées, d'exclamations, de phrases inachevées, de graphie non standard ou de répétition. D'après l'auteur de *La lettre aux traducteurs*, son usage :

[...] du français se fait de manière totale. Il n'existe pas pour moi des mots obsolètes, désuets, inusités, vulgaires... [...] Je me promène sur la totalité de la langue française, de son origine à aujourd'hui [...] (Chamoiseau 1993 : 1).

Cette totalité peut être rendue en tchèque seulement avec extrême prudence. « Je sacrifie tout à la musique de la phrase » écrit-il encore dans sa *Lettre aux traducteurs* (Chamoiseau 1993 : 1). En effet, Chamoiseau cultive une importante écoute de la langue. Certains mots sont associés pour des raisons de rythme et d'assonance. Comment autrement traduire ce passage de *Lesclave vieil homme et le molosse*, où le vieil homme s'échappe seul dans les bois, à l'opposé de la Plantation et de la ville, afin de passer d'un « nous » esclavagisé à un « je » authentique : « au-dessus de sources mortes tout soudain sanglotantes » (Chamoiseau 1997 : 27) ? Là, l'allitération de la consonne « s » suggère le bruit des sources dans les bois. Ou encore un autre extrait du même récit : « J'avais dû me hisser, et- puis laisser glisser, et me hisser encore par-dessus la racine » (Chamoiseau 1997 : 123) ? Dans leurs choix, les traducteurs s'efforcent de rester au plus près du texte original, mais aussi de trouver le rythme qui convienne, tout en étant soucieux que le récit fasse sens et soit accessible au lecteur. C'est loin de la ville, lieu de sécurité, qu'apparaît un autre personnage d'enfant mal élevé. Le bonhomme Petit Musicien se retrouve soudain seul, loin de la ville-protection, dans les bois, lieu de tous les dangers :

Le musicien Petite Bonhomme était intouchable. Il se crut invincible. Alors (c'est ici l'affaire) il advint que ses parents revenaient avec lui d'une fouille d'ignames sauvages dans le lointain d'un bois. Ils s'étaient attardés. L'ombre gagnait déjà. Or le bois, par ici, est une porte des enfers. Ses parents lui dirent alors : « Cours afin de te sauver d'ici. » Et eux-même commencèrent à courir. À mesure qu'ils s'éloignèrent, ses parents l'imploraient de ne pas cette fois leur désobéir. Lui répondait : « Qui peut vaincre ma musique ? Saki pé lévé lan min douvan mizik mwen an ? » (Chamoiseau 2013 : 34–36).

En Martinique, « l'en-ville » (Chamoiseau 1992 : 282), apparaît sous un angle neuf surtout après l'abolition de l'esclavage en 1848. Elle « alimente et détruit à la fois l'ordre esclavagiste et le vœu colonial » (Chamoiseau 1997 : 208). Chamoiseau esquisse cette thématique de la ville créole dans *Écrire en pays dominé*, édité en 1997, pour l'exploiter de manière multiple et légendaire dans *Biblique des derniers gestes* (2002). Le topos de la ville créole, lieu foisonnant et métissé, fonctionne très différemment dans *Texaco* de 1992. Fort-de-France, et plus particulièrement son quartier nommé *Texaco*, se veut le lieu emblématique, éloigné de l'exotisme occidental, surtout un carrefour possible de rencontres créoles, aussi ville-témoin de changements de plusieurs époques dans l'histoire martiniquaise. *Texaco* est ici érigé en quartier-symbole, quartier-mémoire :

Plus que jamais l'en-ville, où j'étais pourtant née, m'apparaissait comme un lieu de passage. Je me rattachais au souvenir de mon cher Estermonne avec l'idée de rebrousser sa trajectoire. Je m'imaginai même que je retrouverais intacte sa petite case des mornes, tabernacle de son bonheur avec

Ninon. C'est la guerre qui me fit demeurer dans l'en-ville, car l'en-ville demeurait immobile sur lui-même et n'avait plus la force d'atteindre les campagnes (Chamoiseau 1992 : 289.)

C'est l'en-ville créole qui est sur la voie de devenir une alternative (et non une rupture). Le romancier-philosophe, né en 1953 à Fort-de-France, remonte le fil de ce lieu rêvé qu'est devenue la ville dans son imaginaire historique. Nul doute que la fin des plantations signifie, en Martinique, la création d'un lieu neuf : la ville : « [...] une mutation identitaire complexe. La plantation l'avait amorcée, l'en-ville recueillait ce que nous pouvons en faire » (Chamoiseau 1997 : 229). Dans *Écrire en pays dominé*, le vieux guerrier évoque la longue histoire de domination silencieuse de Paris sur Fort-de-France : « tout (et les villes encore plus) s'orientait en direction du Centre, telles des fleurs jaunes sous hypnose solaire » (Chamoiseau 1997 : 208). Ainsi, même après l'effondrement du système esclavagiste avec ses plantations, la ville martiniquaise demeure un lieu mimétique qui surtout « reflète le Centre-métropole à portée des désirs ». La ville est peuplée de marins français, fonctionnaires et administrateurs qui s'expriment en français, et parlent peu en créole : « L'en-ville est amical reflet du Centre pater-maternel. L'alternative au système des plantations que rien ne remplacera » (Chamoiseau 1997 : 209). Face au vide, la ville créole continue toutefois à être un outil du Centre lointain. Elle n'est pas accueillante, n'est pas une ville occidentale, elle est n'est pas non plus le lieu de l'ascension sociale assurée : « Le Rastignac ici ne disposerait d'aucune phrase de conquête. Il n'aurait que le choix de la Drive ou de l'enracinement précaire dans l'illusion du djob » (Chamoiseau 1997 : 209). La conquête de l'en-ville se fait la nuit : on déniche, on prend, on s'installe, on construit une petite case créole : « Ainsi se sont créés les quartiers misérables de Saint-Pierre, et de la couronne quasi clandestine de Fort-de-France » (Chamoiseau 1997 : 210). La ville : c'est mémoire qui reste, qui se transmet afin de ne pas faire perdre le sens du réel à ses habitants. C'est aussi le sous-bassement créole à Fort-de-France auquel Chamoiseau rend hommage et contre lequel il met en garde : « Mais la ville est une menace. Quand elle n'est pas pétrie d'une vieille mémoire, soigneusement amplifiée, sa logique est inhumaine » (Chamoiseau 1997 : 462). Ces quartiers précaires, « ces endroits impossibles », s'appellent : les Terres Saintville, Trénelle, Texaco, Volga Plage, Sainte-Thérèse...

Ainsi, pour le traducteur, il est important de comprendre que la pensée de l'écrivain créole procède d'un véritable amour des langues, et de la langue, qui se nourrit de Montaigne et de Rabelais, de Cervantès et de Joyce, de Kafka et de Faulkner. Ne pas gommer cette part de fantaisie littéraire, de rêve créole et d'invention langagière qui caractérise l'œuvre chamoisienne demeure le plus grand défi pour le traducteur.

Conclusion

Selon Jacobson « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer » (Chamoiseau 1997 : 462). Bouraoui prend en compte l'héritage littéraire de la représentation de la ville algérienne moderne (dans la veine romanesque de Camus et de Yacine) en prônant ses douceurs d'autrefois. En la traduisant, le traducteur aura la tâche délicate de se tenir en équilibre au seuil fragile entre sa langue littéraire intimement novatrice qui simule l'oralité arabe combattant les idées reçues, et une simple confession d'une immigrée

étrangère à Paris chargée d'une mémoire algéroise à connotations complexes et toujours intelligentes (Chamoiseau 1997 : 462).

Dans *L'Ignorance*, la représentation de Prague, ville touristique aux accents stéréotypés et joyeusement désordonnés, ville où l'on loge à l'hôtel et l'on se rencontre à l'aéroport, vue par le regard « francophone » d'un narrateur d'ailleurs, propose surtout l'expérience tacite du passage d'une langue à une autre et de la métamorphose de l'individu du 20^{ème} siècle. Ce que cette expérience de l'écriture des mots étrangers a permis, c'est sans doute de dire l'indicible de la grande notion de liberté. Serait-elle pour l'auteur-traducteur et critique infatigable d'origine tchèque de ses textes déjà traduits, mise à une trop rude épreuve en repassant une nouvelle fois au tchèque ? Le personnage de Josef apparaît, lui, au moins assez désarçonné à la fin de son retour en Bohême : « de partout, il entendait parler tchèque et c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasée, une langue inconnue » (Chamoiseau 1997 : 462) ? Somme toute, pour Milan Kundera, l'exil du temps semble résolument plus complexe que l'exil de l'espace.

Patrick Chamoiseau insiste sur la musicalité et le mystère libérateur de son langage. La prose de ses romans ainsi que de ses contes créoles est composée à la manière d'un chant, long et enivrant, où la ville représente d'abord une ville-rempart selon la conception de l'image de Gilbert Durand, puis concentre les mémoires après l'abolition de l'esclavage jusqu'à nos jours surtout dans les quartiers créoles misérables, tandis que la campagne s'inscrit dans la métamorphose des esclaves d'autrefois en êtres humains par la force de leur langage retrouvé. Le mystère du verbe, la résistance, le mot qui réveille la force oubliée accompagnent les personnages de Chamoiseau sur leur long chemin vers la liberté. Traduire Chamoiseau dans une langue qui n'a pas produit un créole, c'est se situer au seuil de *l'intraduisible*, de ne pas toujours plaire au lecteur, de lui demander de surmonter certaines difficultés lors de sa lecture et d'accepter de se laisser porter, sans compréhension absolue, vers l'opacité, grande notion humaniste d'Édouard Glissant.

Ces trois villes – Alger, Prague, Fort-de-France – loin du centre parisien, témoignent d'un authentique imaginaire citadin contemporain évoquant les images de la ville-retour, ville-protection, surtout ville-mémoire réécrites dans un *français métamorphosé* aux connotations bi-culturelles et bilingues sous la plume de trois romanciers « francophones ».

Références bibliographiques

- Beniamino, M. (1999), *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan, coll. « Espaces franco-phones ».
- Bouraoui, N. (2000). *Garçon manqué*. Paris : Stock.
- . (2004). *Mrtvá ruka*. Brno : Es-ma.
- Branche, R. (2020). « *Papa qu'as-tu fait en Algérie ?* » Paris : Editions de la Découverte.
- Camus, A. (2008). *Œuvres complètes 1*. Paris : Gallimard.
- Chamoiseau, P. ; & Confiant, R. (1991). *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature, Martinique, Guadeloupe, Guyanne, Haïti 1635–1975*. Paris : Édition Hatier.
- Chamoiseau, P. (1993). *Lettre aux traducteurs (inédite)*. Martinique : Lamentin.
- . (2002). *Bibliographie des derniers gestes*. Paris : Gallimard.

- . (2005). *Otrok stařec a obří pes*. Praha : Volvox Globator.
- . (2013). *Veilles et Merveilles Créoles. Contes du pays Martinique*. Paris : Le Square.
- . (2017). *Byl jednou jeden zázrak. Kreolské pohádky z Martiniku*. Praha : Baobab.
- Deleuze, G. ; & Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Fučíková, M. (2010). *Pouvoir tout raconter. Poétique de la narration, figure du narrateur et métaphore comme outil narratif dans les romans de Patrick Chamoiseau et Johannes Bobrowski*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.
- Gailly, S. (2007). *Le mythe de Prague dans les littératures européennes : 1124–2004*. Paris : Honoré Champion.
- Galmiche, X. (2006). La voix « étranglée » du conteur : « soupir » du narrateur et parole « interdite » du conteur dans les romans de Milan Kundera. http://www.ulb.ac.be/philo/cet/PDF_kundera/02%20Galmiche,%20Soupirs%20du%20narrateur.pdf.
- Glissant, E. (1997). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.
- Hazaël-Massieux, M.-Ch. (1993). *Écrire en créole*. Paris : L'Harmattan.
- Jacobson, R. (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Joubert, J.-L. (2006). *Les voleurs de langues. Traversée de la Francophonie littéraire*. Paris: Philippe Rey.
- Kundera, M. (1991). Beau comme une rencontre multiple. *L'Infini*, 34, 52–62.
- . (2003). *L'Ignorance*. Paris : Gallimard.
- LeBris, M. (2007). *Pour un littérature-monde*. Paris: Gallimard. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.
- Lévi-Valensi, J. (1970). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris : Garnier.
- Marmarelli, T. (1996). *Étude des représentations de l'oral dans l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*. Aix-en-Provence : Université de Provence.
- Ricard, F. (2005). Les pièges de l'émigration. In M. Kundera, *L'Ignorance* (pp. 225–237). Paris : Gallimard.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey.
- Schleiermacher, F. (1813). *Sämtliche Werke II*. Berlin : Reimer.
- Šarše, V. (2018). *Hledání subsaharských identit v románové tvorbě*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Touratier, Ch. (1993). Traduire ? *Travaux du CLAIX*, 10, 9–14.
- Viard, D. ; & Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.
- Vurm, P. (2019). *Verre cassé d'Alain Mabanckou à la recherche d'un lecteur (modèle)*. *Études romanes de Brno*, 40 (2), 159–167.
- Zatloukal, A. (1995). Postavy a kompozice Diderotova románu *Jakub fatalista*. In A. Zatloukal, *Studie o francouzském románu*. Olomouc : Votobia.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

