

D'une langue, l'autre: traduire Djébar en occident

Clarisse Zimra
Université Southern Illinois, USA

J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.

[Discours de Francfort 2003 «Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité»]

Résumé :

Ayant eu le privilège et l'audace de faire démarrer la première traduction officielle d'une de ses œuvres aux Etats-Unis, Femmes d'Alger aux presses universitaires de Virginie (1999), j'eus le bonheur de recommencer avec Les Enfants du Nouveau monde pour The Feminist Press (2006) à New York. J'ai ainsi mis la main à la pâte au moins sur ces deux œuvres fondamentales du corpus djébarien.

Pour chacun de ces projets, ma collaboratrice à part entière fut Marjolijn de Jager, qui avait sans doute la tâche la plus ardue : produire une version d'un premier jet sur laquelle nous pourrions ensuite retravailler ensemble. Traductrice émérite d'une grande générosité, Jager obtint même le prix de la traduction pour Femmes. Elle accepta toutes les modifications que j'eus l'humeur de lui suggérer (plus de vingt pages pour Femmes), car elle ne connaissait pas l'Algérie, ni les rues d'Alger ni celles de Blida, encore moins leur aspect à l'époque choisie par la romancière. Quiconque a lu Djébar soigneusement comprendra toute l'importance de ces petits détails topographiques.

Or Djébar dans les années '90 avait déjà été abondamment traduite, souvent sans sa permission et quelquefois sans son aval. Il me fut donc compliqué d'obtenir son accord. Avoir sa collaboration, et réussir en plus à ce qu'elle accepte de longues heures d'interview pour que je puisse rédiger l'introduction qui accompagnerait chaque traduction, cela rendait ces projets à la fois plus simples et, fierté pointilleuse d'un auteur aidant, infiniment plus délicats.

Dans cette entreprise de longue haleine, nous avons donc eu l'énorme chance d'avoir, pour Femmes, l'entière collaboration de l'auteur, pas à pas et mot à mot. Par contre, passablement sollicitée par son poste à New York University où elle était alors prof en chaire (Sterling Professor), et ses autres projets d'écriture en cours, Djébar nous a laissé la bride sur le cou pour Les Enfants. Ce qui a passablement changé la donne, ce fut aussi la différence de maison de presse. Une maison universitaire classiquement académique (Virginia), très soucieuse de sa réputation pour les belles lettres, ne s'adressait pas aux mêmes lecteurs qu'une maison de presse de New York passablement plus flamboyante et plus air d'un temps «féministe», même si, en principe, les éditrices et le comité de rédaction étaient encore sous la férule universitaire de New York U.

Mon intervention se proposer donc d'examiner, d'une part comment ces glissements auteur-lecteurs-rédacteurs ont pu infléchir la traduction et sa réception. De l'autre, comment la différence de genre et d'époque ont pu compliquer les résultats : à savoir, passer d'un roman à une série de nouvelles, puis prendre en compte la différence chronologique de composition. Les Enfants roman de facture classique écrit en premier, pour lequel l'auteur a même prononcé le nom de La Bruyère, mais roman traduit en dernier ; alors que les nouvelles, commencées dans l'exil, furent peaufinées au cours d'un exil involontaire à Paris et acquièrent ainsi, après les dix années de silence de l'auteur, une réputation inattendue dans la mouvance de l'équipe d'une maison de presse frondeuse, des femmes. Ainsi on se penchera sur la mouvance politique de chaque œuvre et de leur réception, parfois inattendue, en occident. Donner le produit d'une maison frondeuse à des presses universitaires ultra-classiques était ainsi une ironie inattendue dans ma vie de professeur-chercheur : petite cerise sur le gâteau.

La question sera donc d'une part le passage d'une langue occidentale à l'autre, les "fautes" de trado d'une première traductrice qui ne connaît ni les lieux ni la culture. De l'autre, les exigences de la traduction "historico-culturelle" pour faire passer ces longues phrases en arabesques que l'auteur refusait absolument de modifier dans une langue qui demande la clarté et la brièveté la plus absolue ; car, pratiquement télégrammée, la langue américaine est bien PIRE sur ce point que l'anglais de sa majesté et n'observe aucune des règles de ponctuation à la française. Nous eûmes donc des batailles épique sur ces questions.

Finalement, en empruntant certaines catégories de la métaphore chez

Paul Ricoeur, je me propose pour conclure d'examiner aussi la façon dont mes étudiants, passant de l'original à sa traduction en anglais américain, y répondaient, un procédé très différent selon qu'ils étaient garçons ou filles, véritable œuvre au noir de la réception djébarienne loin de son pays natal.

C'est parce qu'elle n'y croyait «plus», que j'eus l'audace de faire démarrer la première traduction autorisée d'une des œuvres d'Assia Djebar aux Etats-Unis en 1990. J'avais abordé cette possibilité au cours de la rencontre annuelle de l'association américaine des lettres africaines (*African Literature Association*) qui s'était tenue à Princeton en 1988. Se disant publiquement «déçue jusque là» par ses traductions en anglais, elle rechignait à en laisser entreprendre une autre et prétendait s'en désintéresser complètement : «me traduise qui voudra, je ne les lirai point». Or, les questions dans la salle avaient d'autant plus fusé sur sa collection, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, que la maison qu'elle avait choisie, *des femmes*, avait une réputation sulfureuse. L'heure était au féminisme dur et pur.

En lui proposant la prestigieuse série CARAF des presses universitaires de Virginie, je réussis à la convaincre que ces nouvelles parues en 1980 marquaient un tournant décisif dans son œuvre que ses lecteurs anglophones étaient impatients de découvrir. Traductrice chevronnée, ma collaboratrice Marjolijn de Jager héritait de la tâche la plus rude : produire une première version qu'on pourrait retravailler ensemble pour la soumettre ensuite à l'auteure. Fruit de longues heures de discussions éditoriales, et aux prix de notes de téléphone intercontinentales pharamineuses, *Women of Algiers in their Apartment* vit enfin le jour en 1992, après une longue année de vaillants efforts de collaboration. Elle obtint le prix de la meilleure traduction de l'année, décerné par l'Association des Traducteurs américains.

Pour plonger les lecteurs dans la force de cette œuvre qui commence par l'évocation d'un corps de femme dans la torture, on y plaçait en conclusion ce qui aurait dû être mon chapitre d'introduction.

Il était suivi d'un long entretien avec l'auteure qui servirait à situer son projet. J'eus le plaisir de recommencer quelques années plus tard avec le petit roman d'un retour au pays, *Les Enfants du Nouveau monde*. Cette fois, ce fut avec la série «presses féministes» de l'université de New York que sortit en 2006 *Children of the New World*; et dans la même optique, mon chapitre d'introduction générale arriverait à la fin, de façon à n'influencer aucune première lecture.

Ainsi, obtenir d'Assia Djebar de nous confier la première version autorisée de ce recueil ne fut pas mince affaire. D'une part, il était déjà arrivé qu'on en traduise et publie des extraits sans lui demander ni son avis ni sa permission, ce qu'elle n'appréciait pas. De l'autre, elle trouvait que ses livres avaient jusque là été traduits sans aucun souci de style; ce qui était, disait-elle, la raison pour laquelle elle préférait qu'ils ne fussent point traduits en arabe, car une première tentative n'avait point abouti.

«me traduise qui voudra...»

Entreprise de longue haleine. Si le sens des mots passait clairement, nous butâmes sur le style et le rythme. Hélas, je ne suis pas tout à fait convaincue qu'on ait rendu justice à la beauté musicale de la langue. Dorothy Blair, qui l'admirait et la connaissait, s'en être chargée en Angleterre pour les éditions Quartet. Néanmoins, Djebar s'agaçait qu'on n'y prête jamais la patience nécessaire car la traductrice travaillait vite et souvent sur plusieurs auteurs à la fois.¹

Dans le doute, Blair avait tendance à opter pour le registre grammatical passe-partout dit «neutre», une forme qui, comme nous le savons, n'est pas neutre du tout. Car une compagne n'est pas un compagnon, et une fidèle n'est pas un fidèle, termes français socialement sexués que l'anglais (faithful or follower) avait tendance à évacuer. Gloser *Fantasia* en «an Algerian Cavalcade» pour éclaircir un terme jugé obscur n'ajoutait rien au sens mais en effaçait la dimension de fugue, l'allusion à la forme andalouse (clin d'œil ici à la «noubâ») et l'autre clin d'œil à Beethoven, toutes ces répercussions

auquel l'auteure tenait. Une autre glose fut choisie pour *Ombre sultane* qui devenait *Sister to Scheherazade*, allusion familiale qui supprimait l'ambivalence délibérée du titre où l'oreille et l'œil ne savent trop, dans la formule «ombre» et «sultane», quel est l'adjectif et quel le nom. Cette glose passait sous silence le double jeu d'un effet de miroir, sœur et rivale en même temps ; et, nous apprenait la romancière, blessure. Enfin, pour *Loin de Médine / Far from Madina*, texte que Djébar avait particulièrement à cœur, Blair réduisait toute l'importance symbolique et politique du genre sexué des fidèles et, avec ça, ce proto-féminisme aigu des **rawyiat** du Prophète, ainsi que, par extension, la modernité du Messenger lui-même. Ces «neutres» effaçaient le sujet féminin de la scène de l'écriture.²

A la hauteur de ses espérances, Djébar était donc réticente. J'avais que, contrairement à la mission commerciale des éditions Quartet qui avaient besoin de publier vite et bien, les Presses de Virginie qui visaient les érudits pourraient prendre le temps de peaufiner pour publier mieux. Devant ce projet qu'elle n'avait point recherché, elle se trouvait alors seule à Paris, sans aucun agent littéraire ni même représentant tout court aux Etats-Unis pour faire respecter ses droits ni ses préférences. La proposition tombait au moment où les rues d'Alger s'embrasaient dans le sang. En allées-venues répétées, l'auteure y fut bientôt autrement préoccupée car sa fille venait d'y subir un grave accident. L'entretien qui accompagne cette première version autorisée souffre sans doute de ces ellipses délibérées, ces silences, tous ces non-dits que Djébar exigea pour se protéger d'un contexte politique et familial dangereux. Tout au plus se contenta-t-elle de nous dire depuis la terre natale que, conspuée en public par «les barbus», il était de son devoir de croyante et d'algérienne d'écrire un texte qui leur montrerait qu'ils n'avaient aucunement le monopole de la foi, «que la religion ne leur appartient pas qu'à eux seuls». *Médine* fut le fruit de ce sursaut taillé dans le vif de sa vie.

Mais que choisir ? En Virginie, la direction voulait séduire à la fois le grand public et les spécialistes universitaires. Courtoisement

sollicitée, Djébar n'a suggéré aucun titre. Nous venait à l'esprit le petit joyau introuvable qu'était *La Soif*, de facture si moderne qu'il était traduit aux Etats-Unis par Frances Frenaye dans les mois de sa parution chez Julliard, avec le titre *The Mischief*. La romancière s'est souvent étonnée que ce petit roman de ses débuts, «un vrai bijou» s'exclama-t-elle, «qui pourtant n'a pas pris une ride» et dont elle disait avoir emprunté la précision psychologique à La Bruyère, ne soit jamais repris comme le furent *Les Alouettes naïves* (re-édité en 1978 ; puis en 1997) ou *Les Enfants du Nouveau Monde* (1973 ; 1978 ; 2012).³ Mais nous conclûmes vite que retraduire *La Soif*, ou dans la foulée, lui préférer son double, *Les Impatients*, c'était raviver les allusions pérennes sur Françoise Sagan qui faisaient écran à sa valeur. Même le compte-rendu élogieux de *The Mischief* dans le New York Times les reprenait allégrement, en notant un «soufflé Sagan» ancré dans l'expérience personnelle d'une très jeune fille.⁴ Etait-ce manque d'originalité (elle copie la mode littéraire du moment) ? Etait-ce manque d'imagination (elle raconte sa vie) ? Il y avait chez les critiques confusion d'intention pour ce pacte homodiégétique sur lequel Genette et Lejeune se rejoignent.⁵

Double critique jadis mise en train, on le sait, par ce bon père Déjeux : «mis à part les noms des protagonistes du drame et les horizons d'Alger, l'histoire aurait presque pu se dérouler dans les mêmes endroits que ceux de *Bonjour Tristesse*».⁶ Lequel me dit un jour, «elle écrit des romans parce qu'on ne lui a pas permis de faire la guerre», ce qui n'était pas complètement faux. Il regrettait qu'elle eût escamoté «une littérature au service de l'action révolutionnaire», même si dès sa parution en 1957, il remportait le Prix de l'Algérienne. C'était ne pas comprendre que, si soufflé Sagan il y avait, c'était un soufflé dangereux. Vu l'âge de la jeune romancière, et la politique sexuelle autour des bords de la Méditerranée à laquelle elle osait tenir tête, *La Soif* témoignait d'une maturité de conception, d'un talent d'analyse et d'un contrôle de style pour le moins époustouflants.

Khatibi, dans son étude *Le Roman maghrébin*, fut le premier à l'en féliciter en 1968.

Il y avait dans cette double critique une certaine gêne. On pourrait interroger le glissement sémantique qui transforme «soif» (thirst) en «mischief» (lourde faute, du vieux français *meschef/meschef*). Ce serait en anglais une petite faute sur laquelle on préfèrerait poliment ne pas s'étendre, en ironique élision du vieux français qui renvoie, lui, à une tête malade et donc porteuse de malheur grave (*caput / chef*). Mais dans l'anglais américain des années 60, ce sens fort disparaissait. Ados désobéissantes, ces héroïnes, «mischievously», faisaient ce qu'il ne fallait pas faire ; ce qui mettait *The Mischief* d'autant plus dans la lancée mal comprise de Sagan. Qualifier de simple faute cet âpre désir de liberté, ce portrait de deux jeunes femmes en proie à des sentiments troubles qu'elles ne maîtrisent pas, en neutralisait la portée. Bridées par une «cette société coincée où les femmes sont baillonnées» (pour citer Djébar), Nadia et Jedla se refusaient à admettre ces affinités homo-érotiques, un *topos* qui annonçait déjà les vertes amours, enfantines et incestueuses, du haut lit d'enfance, lieu d'anamnèse récurrent dans le texte djébarien.

Ce calque «Sagan» qui ne la quittera plus, aurait diminué l'originalité d'un corpus considérable. Or, les Presses de Virginie se targuaient d'encourager les «recherches de spécialistes» et visaient un lectorat universitaire de très haut niveau pour asseoir la réputation d'une série consacrée aux littératures hors-héxagone (CARAF, Caribbean and African works from Francophone writers), et se prévaloir d'une vision neuve («new wines in new bottles», disait leur publicité). Elles proposaient un horizon linguistique et culturel qui donnât aux licenciés envie de continuer une fois arrivés en programme de maîtrise et doctorat ; même si, paradoxe, on le leur proposait dans leur langue natale.

Je suggèrai à un comité de rédaction sourcilleux, d'élargir ce lectorat en leur présentant une œuvre formellement ambitieuse. De longs débats patients s'ensuivirent. Était-il sage de choisir des

nouvelles, genre si peu prisé aux Etats-Unis,⁷ plutôt qu'un roman pour une auteure dont la renommée n'était pas encore établie dans le grand public anglophone. Confier ce produit d'une très iconoclaste maison parisienne, celle d'Antoinette Fouque, à des presses universitaires imbues de belles lettres et de bon goût m'était délicieuse ironie. Je dirigeai l'attention du comité de lecture sur la superbe disquisition théorique avec laquelle Djebbar choisit de fermer son recueil. En jouant avec les codes de la métafiction, la «Postface» se retournait sur les choix scriptifs pour engager la question très foucaldienne du regard, une prise de position incontournable sur le regard-savoir hypersexué de l'Occident. L'auteure se mettait en dialogue --mais certes pas en accord-- avec les féministes de l'Occident dont elle disait volontiers, «nous les Musulmanes, on ne les a pas attendues». Dans ce rapport de force entre objet colonial et sujet postcolonial, elle faisait voler en éclat le monologisme de l'Occident pour revendiquer sa propre intertextualité : celle de l'écrivaine sur elle-même d'une part, puisque ses premiers romans ainsi que ceux qui ont suivi s'y trouvaient en prémices ;⁸ ensuite, d'autre part, tous les intertextes de l'historienne qui se réclamait de ses «intercesseurs» par le texte et le pinceau. C'était là une véritable méditation sur les virtualités de son écriture et de tous ses usages critiques.

«Enigmatiques au plus haut point...»

De Delacroix, de Fromentin, de ces «Orientalistes» sans foi ni loi (pour parler comme Edward Saïd), elle fait des passeurs de sens qui lui permettent de déployer un riche tissu de procédés, poétique dont elle donnera par la suite une démonstration métahistorique éblouissante avec *Fantasia*. Si bien qu'en démontant, en déconstruisant leur architectonique, ce sont ses propres choix scriptifs qu'elle interroge. Il faut méditer cet «énigmatiques au plus haut point» dont elle ponctue sa «lecture» de Delacroix, pour souligner l'ambivalence du geste pictural et de sa représentation. Nous sommes peut-être en présence des femmes du raïs, donc musulmanes ; mais peut-être pas, puisque le peintre avait été aussi reçu dans des maisons juives. Dans ce déplacement métaphorique d'un sens qui échappe au

peintre comme lui échappait l'Algérie que Djébar retrouve en 1962, les femmes de Delacroix s'opacifient et résistent.⁹ «Il n'y a plus de harem,» concluait la postface dans l'euphorie de Picasso, «nues» donc, nous dit l'idiome dialectal, «dévoilées», mais dans la pratique cubiste, fragmentées, explosées, sectionnées, car le peintre espagnol en a composé 14 variations ; et pour mieux les subjuguier, les a mises en morceaux. Mutilées, une hantise qu'elle reprendra dans sa deuxième collection de nouvelles, *Oran, langue morte*, «La Femme qui pleure» annonce déjà «La Femme en morceaux», selon le pouvoir divinatoire de l'écriture. Femmes torturées bien sûr, une sauvage référence de guerre que la première nouvelle rend plus directe, insoutenable dans le personnage qui, muette, «ayant toujours eu du mal avec les mots», dénude un sein mutilé d'une longue cicatrice bleue.

Dans sa pratique du dialogisme polyphonique de Bakhtin que les Etats-Unis venaient de redécouvrir dans les années 80, la postface de *Femmes d'Alger* donnait à l'œuvre une nouvelle grille de fonctionnement ; et donc, aux érudits, une nouvelle piste de lecture. Grâce à elle, le pictural interpellait l'écrit à travers deux diégétiques, rêve et anamnèse. On y découvrait une Djébar expérimentale et féministe. Le spécialiste averti pourrait invoquer Jacques Derrida qui, à la fin des années 80, était devenu le grand prêtre de la critique littéraire aux Etats-Unis ; et, par le biais d'Hélène Cixous dont, à l'époque, Djébar disait ne pas avoir lu une seule ligne, envisager leur fructueux dialogue. Parmi les «consultants» anonymes du comité de lecture de Virginie, se trouva sans doute maint universitaire, féru/e de déconstruction, ayant audacieusement trempé dans les superbes textes théoriques français, ou goûté les échanges de Derrida ou Khatibi, qui avait dû approuver ce projet. Car nous eûmes notre blanc-seeing.

La traduction *Women of Algiers* fut d'ailleurs suffisamment réussie pour que la première version brochée s'accompagne peu après d'une version poche.¹⁰ Djébar elle-même, qui dit ne pas aimer se relire, a des réactions contradictoires sur son propre trajet. Il est évident, comme la majorité des spécialistes le constatent, que la collection se nourrissait de grands pans de son expérience du retour au pays, ce

qu'elle admet dans notre entretien ; et trahissait son ambivalence devant le tournant pris par la nouvelle république. Tout ce qu'elle avait escamoté dans un premier enthousiasme, cette «Algérie heureuse» de ses poèmes, ces jeunes femmes en mouvement des *Enfants du Nouveau Monde*, vont réapparaître dans une collection qui, justement, parce qu'elle n'avait «ni queue ni tête» (dixit Djébar dans ses moments moins publics), lui permettait d'aller plus loin. Les non-bilingues qui avaient déjà rencontré d'autres œuvres de Djébar allaient pouvoir, devant cette traduction «autorisée», mesurer la portée de son engagement formel, de ses procédés scriptifs, de ce tangage du texte à l'image, délivrés avec une telle superbe dans la postface, «Regard interdit, son coupé» (sans doute une référence au «cou coupé» de Césaire, un poète qu'avec Dib, elle pratiquait beaucoup à l'époque).

Si donc en 1990, j'avais eu à plaider ma conviction que *Women of Algiers* consoliderait la réputation d'une écrivaine de haut niveau, quinze années après, ce fut à la directrice d'une maison de presse universitaire, consacrée aux œuvres érudites ET féministes, de venir nous solliciter. En 2005, bien visible, Djébar occupait alors avec un succès grandissant la prestigieuse chaire «Sterling» à New York University et se produisait partout au Nouveau Monde et dans l'Ancien. New York Press admirait une auteure décorée du prestigieux Prix Neustadt qui, en Oklahoma récompense «le courage d'une écriture» (1996), et du Prix de la Paix des libraires allemands à Francfort (2000). On nous demandait seulement de finir à temps, de façon à présenter *Children of the New World* à la Foire du Livre l'année-même. Jager avait entretemps collaboré à la traduction du *Blanc de l'Algérie*. Sollicitée ailleurs, la romancière nous laissa la bride sur le cou. En écrivant quasi simultanément *La Femme sans sépulture* (2002) ET *La Disparition de la langue française* (2004), Djébar était happée dans deux moments d'histoire douloureux où l'Algérie, sonnait le glas du fol espoir entrevu dans le petit roman de 1962. Sans doute préférait-elle ne pas s'y replonger.

Ces deux nouveaux romans interrompirent –je le crains, indéfiniment-- la rédaction du quatrième texte du quatuor pourtant

déjà bien commencé. Car, malgré ce qu'en pensent des critiques impatientes, le grand œuvre entrepris avec *Fantasia* attend encore son dernier volet. Elle y a longuement réfléchi, et s'est librement étendue, pendant les journées de Yale 2022, sur ce premier chapitre qu'elle appelait «Les Larmes de St. Augustin». Tout y commence par la longue agonie de l'Evêque d'Hyppône, son compatriote en Annaba, qu'elle saisit dans une vision de fin du monde. Nous sommes à la veille du 28 août 430. Sur son propre lit de mort, Augustin accompagne par la pensée les envahisseurs, ces Vandales dont l'invasion forcenée met un terme à ce Maghreb ouvert, pluriculturel et plurilingue qui hante l'imaginaire djebarien. Pour clôturer la saga des origines, Djebar va parcourir quatorze siècles avec ce texte qu'elle prévoyait encore plus long que les trois autres (*Fantasia*, *Ombre sultane*, *Vaste est la prison*). Elle situe ce quatrième volet à partir du Maghreb de l'année 430 et le prolonge jusqu'à l'année 1860, celle du siège de Tourane/Da Nang. De 858 à 1860, le corps expéditionnaire français se mesure à ce que l'empire appelle la Cochinchine, puis l'Indochine, une conquête qui se délita, comme en Algérie, pendant un long siècle. L'armée française échoue devant Da Nang, prémices d'un autre échec colonial, celui de Dien Bien Phû, dont la symbolique va envahir la «bataille d'Alger». Ainsi la boucle sera-t-elle bouclée.

Djebar voulait y rendre hommage à un ancêtre paternel, quasi invisible, en contraste sans doute à l'épopée guerrière des Beni-Menaceur du clan maternel qui charpente les débuts du quatuor. Adolescent orphelin, mère veuve et sœurs à charge, c'était un berbère à l'accent «rude», comme celui de son père disait-elle, dont les talents d'écuyer exceptionnels lui valurent de se voir confier le soin du haras des officiers français à Cherchell ; puis de les y accompagner en Extrême-Orient. L'ancêtre en revint, après sept longues années, parlant parfaitement ce vietnamien qu'il n'oubliera jamais, et porteur d'un secret qui attisait sa curiosité d'écrivaine : celui d'avoir sans doute fondé une famille vietnamienne dont il n'a jamais touché mot.¹¹ Multilingue et à l'aise dans plusieurs cultures, mais mûré dans le silence, cet ancêtre lui permet de laisser jaillir ce refoulé qui n'en finit

jamais de sourdre, tous les silences mémoriels de guerres longtemps enfouies, dont cette guerre du vingtième siècle qu'elle refuse d'appeler de libération.

Non-dits, non-lieux invisibles mais déjà présents, dans la première version de *Femmes d'Alger*, ils rôdaient déjà vingt ans plus tôt dans ce premier livre ouvertement politique, *Les Enfants du Nouveau Monde*, fresque d'un nouvel espace au féminin. A la lecture de ce nouveau roman, seule une femme, Sylvie Marion, dans le journal *France Observateur*, tente d'effacer d'un revers exaspéré le vieux cliché : «Miraculeux ! Ce n'est pas une Sagan de plus. Elle s'appelle Assia Djébar. Elle est Algérienne, son roman est bouleversant et elle a tant à dire».¹² La belle écriture polyphonique de ce roman «brise enfin le tabou de l'absence de référence historique», dit la thèse de Pauline Plé, tandis que le collectif de Redouane et Szmidt note la fin de «cette quasi-absence de la participation de la femme, fortement marquante dans les précédents écrits». Ce troisième roman fut ainsi remarqué par les critiques des deux bords, ceux qui la trouvaient encore trop occidentalisée (Lacheraf en tête), et les autres. Charles Bon saluait en 1974 «ces militantes évoquées, ici, enfin».¹³

Voici à quels problèmes nous fûmes confrontées avec *Femmes d'Alger*, quand les presses de Virginie nous demandaient de séduire un jeune lectorat fraîchement arrivé à la langue française, mais sans décevoir les grands érudits. En ces nouvelles d'apparence hétéroclite mais structurellement si complexes, Djébar peaufinait une ambitieuse poétique sur les choix de sa pratique et de son matériau. Mais pour chaque projet de traduction, il nous fallait aussi composer avec les demandes du «marketing» et de ses attentes fluctuantes.

Si Virginie, *Women of Algiers* recherchait un public haut de gamme, à New York, *Children of the New World* visait un lectorat le plus populaire et international possible, foire du livre aidant. Si le choix de la couverture n'avait en Virginie posé aucun problème (Delacroix, bien sûr, pour lequel la directrice des presses dû se battre, pas nous), j'ai dû par contre m'évertuer avec la New York Press. L'attachée, sans doute crispée sur les besoins financiers de la foire du

livre, tomba dans tous les clichés que l'Occident retient quand il s'agit d'une musulmane dans le Tiers-Monde. La photo qu'on proposait était celle d'une femme voilée et pauvre, vue de dos, *haik/hayek* souillé ballotant, en savates. Elle remonte une ruelle tortueuse et sale dans la Casbah, au mur de laquelle se trouve une longue inscription «taggée» en arabe. J'avais vu Djébar ulcérée par la couverture choisie pour *Le Blanc de l'Algérie* : «encore la Mauresque de service» dit-elle, «et encore le suaire, et encore le linceul», un symbole qui pour ce livre-là, il eût certes été difficile d'ignorer. Ce choix malheureux fut répété dans la première couverture anglaise de *Vaste est la prison*. *Seven Stories* (1999) montrait une longue enfilade blafarde de têtes de femmes voilées de suaires livides bleutés que, devant le vif déplaisir de l'auteure, l'éditeur eut la courtoisie de changer. La version de 2001 opte pour la très belle photo hiératique que nous connaissons tous, qui montre la grand'mère «dans le haut lit d'enfance», empruntée au film *La Nouba*.

Ce mur souillé d'une inscription dont l'équipe de NY se souciait peu de savoir ce qu'elle disait allait nous attirer les foudres d'une auteure qui se rendait à Francfort, soucieuse d'être représentée «avec dignité». Il me choquait aussi personnellement. Pas question que cette couverture immonde accompagne l'essai socio-historique que je contribuais. Je suggérais une ancienne reproduction de la Place d'Armes de Blida, point fort du roman, avec un droit d'auteur minuscule. Cette lithographie ancienne, douces couleurs pâlies, illustrerait le chronotope où se noue le sort fatal de tous les personnages en ce singulier jour fatidique de 1956, celui des rencontres de la Soummam. Pressée par Francfort, l'équipe passa outre. Djébar, que je voulais faire intervenir puisque, comme les presses de l'université, elle habitait et enseignait à New York, restait introuvable. Trop accaparée par ses fonctions sans doute, c'était l'année de son élection à l'Académie. En menaçant de leur retirer ma contribution, je réussis tout juste à faire effacer l'inscription. La couverture de *Children of the New World* serait verte, comme celle du *Blanc de l'Algérie*. Au

moins était-ce la couleur du drapeau qui, en 1945, avait embrasé cette même place à Blida, Sétif et ailleurs, triste lieu de mémoire et petit détail qui avait échappé aux presses de New York.

Traduit après *Femmes* mais conceptuellement composé une vingtaine d'années avant, *Les Enfants du Nouveau Monde* offrait un format classique, et une intrigue psychologique quasi-racinienne, ce qui le rendait plus maniable d'enseignement. Bonne référence sociologique, il nous introduisait dans une sororité très chaleureuse, très active, même si les protagonistes étaient séparées par l'âge, la langue, ou la classe sociale. Roman d'une période heureuse dans la vie professionnelle et personnelle de l'auteure, il était mené lestement, avec cette maîtrise de la construction qui la caractérise («j'aurais voulu être architecte, je construis toujours tout d'abord» dit-elle à Yale). Elle y jouait d'une structure dialogique du dedans/dehors, masculin/féminin, jeunes/vieux. C'était pour Djébar un changement de vitesse dont elle était parfaitement consciente, une structure charpentée bouclée en quelques mois seulement, dans le feu de ses convictions et le bonheur du retour au pays natal. Comme exercice de style pour la fameuse «explication de texte à la française» des lycéens, ce grand public non initié que visait les presses de New York, *Children of the New World*, était imparable.

Mais *Children of the New Word* est tellement truffé de détails historiques clefs qu'il est difficile de l'enseigner sans repaires socio-historiques précis. La journée singulière que rythme cette parfaite unité de temps et de lieu n'occupe pas une date trouvée au hasard mais renvoie le lecteur aux espoirs de La Soummam. La dernière image du roman, petite fille espiègle qui joue avec le troupeau des collines sans savoir de quoi le lendemain sera fait, en est le point nodal mais point suspendu. Quelques années plus tard, avec *La Nouba* et son orpheline assistant, du haut de son arbre, au meurtre de son frère, avec les fraternités des journées de La Soummam politiquement trahies, Djébar va clôre cette boucle mémorielle.

J'ai tenté de démontrer dans le texte qui l'accompagne que tout se joue, tout se noue sur cette Place d'Armes si mal nommée. Elle y

déploie cette confluence du sens et du son, du lieu et de l'espace selon un système d'échos symboliques venus de sa propre prise de conscience de sujet colonial, d'ancienne pensionnaire du lycée de Blida, de jeune visiteuse qui jouait à se voiler avec les cousines pour aller contempler les danseurs européens du dimanche de l'autre côté des grilles en fer forgé, alors qu'elle savait bien qu'elle rentrerait ensuite à la maison sans se voiler – tout une symbolique liminaire marquée au fer rouge de sa mémoire.

Alors comment alors faire passer pour de jeunes élèves dont la mémoire historique ne le contient pas l'impact de ce moment ? Enseigner Djebar en traduction ?

Il est un moment comparable dans l'histoire coloniale de la Nouvelle-Orléans, dont l'ancienne Place d'Armes de la Nouvelle France devint Jackson Square en 1815. La langue est lieu de torture, disaient Foucault et Derrida ; et jamais autant que dans la sémantique de l'histoire coloniale. Cette «Place d'Armes» de la Nouvelle France est devenue Jackson Square, en hommage au vainqueur de la «Battle of New Orleans». Cet officier triompha des Britanniques, après que ceux-ci avaient triomphé de l'envahisseur français puis espagnol. La dernière bataille de la guerre Anglo-Américaine effaçait non seulement la vieille «présence française» sur le continent mais aussi jusqu'à la mémoire des populations autochtones dépossédées, physiquement traquées, et chassées de leur territoire originel. Les First Nations furent ainsi psychiquement déterritorialisées dans un exil génocidaire que Jackson, devenu président, permit. Evoquer cette longue marche obligatoire des vaincus déportés pouvait aider ces jeunes Américains à comprendre combien d'épaisses couches culturelles séparent toute traduction de son original. C'était confirmer la conviction de Paul Ricoeur qu'une traduction véhicule toujours ses propres lacunes.

Car quand on se pose en traduisant des questions «basiques», c'est toujours des réponses compliquées qu'on lève : problèmes de genre sexué (pour *Madina*, par ex.) ; modes d'adresse dans une langue où tutoiement et vouvoiement ne se différencient pas ; nom des lieux (ainsi Jager qui pensait que Llala est une véritable personne humaine

et non la colline sacrée en Kabylie) ; détails topographiques précis (comment, parce que l'anglais est spatialement plus exigeant, traduire le mouvement «down» ou «up» sans savoir si cette avenue monte ou descend) ; et bien entendu toutes distinctions idiomatiques super-dialectales. Des erreurs, non corrigées, eussent été impardonnables ; ainsi la mention de l'horrible «gégène» des scènes de torture dans *Femmes* que Jager, qui n'avait jamais rencontré le terme, avait bibliquement traduit par Géhenne/Gehenna pour *Women*. Peut-être que cette référence Judeo-chrétiennes à des pratiques de torture idolâtres d'infanticides rituels par le feu, eût convenu, mais elle évacuait le détail exact d'une «sale guerre». Après des investigations auprès d'anciens du Vietnâm aux Etats-Unis, dans lesquelles nous découvrîmes le terme «tucker», du nom d'un appareil électrique utilisé à d'aussi tristes fins pendant ce que les Vietnamiens appellent «the American war», nous adoptâmes une discrète demi-glose : «the gene – generator is wired-- place of torture». Sans être précis, la périphrase renvoyait cependant les lecteurs à une méthode de torture par l'électricité.

C'est sur des différences ancrées dans une culture bien particulière, culturelles et non universelles, qu'achoppe la question de savoir comment traduire. Par exemple, la traduction lexicale de Place d'Armes, «Parade Ground», efface complètement dans l'anglais l'aspect guerrier du propos ; mais, par contre, y laisse des effluves dramatiques qui font de la guerre, un théâtre, un spectacle – ce qui renverrait à la fameuse scène qui débute *Children of the New World*, ces femmes qui contemplant «la montagne dans les feux de la lutte». Ainsi toute traduction marche dans les deux sens ; trans/latio, pour aller d'un sens à l'autre ; ou plutôt disait Djébar, pour rester «tout contre», se poser en sens-contre-sens. Hélas, l'imprimeur gomma ces différences: il ne s'agissait plus d'un nom de lieu de triste mémoire. En italiques et en minuscules, *place d'armes* devenait simple terme sans intérêt particulier.

Enfin, nous eûmes avec l'équipe des presses de Virginie, d'épiques batailles sur la ponctuation, cette habitude djébarienne qui d'ailleurs ne

respecte pas les pratiques françaises non plus. Elle est le «signe» visible des hoquets souterrains d'une autre langue qui perdure, «celle d'Antinée» par quoi affleure «l'étranger dans la langue», tout ce qui déstabilise le vieux rêve d'une polysémie lisse. Quiconque a pris la peine de suivre le fil des allusions linguistiques chez Djébar aura senti, dès les premiers textes, leur invisible présence. Ainsi, dès ce premier roman publié dans les années 50, *La Soif*, la jeune protagoniste évoque ses origines «mixtes» et dit préférer la langue rude de la demi-sœur berbère, qui lui semble plus tendre et plus proche de son moi réel. Nous la retrouverons cinquante ans plus tard, femme en transes et en deuil, dans *Vaste est la prison*. Si notre première lecture en trio, patiente et collective, avait gommé les «fautes» d'un premier jet, il nous fallait maintenant défendre ces longues enroulées d'arabesques successives, ces envolées quasiment respiratoires que l'auteur refusait de modifier, et sur lesquelles achoppait l'Oncle Sam. L'américain moderne demande clarté et brièveté, préfère des ellipses raccourcies encore plus télégraphiques que l'anglais de sa majesté. Nous eûmes grand mal à trouver un équilibre mélodique qui, tout en rajoutant points et virgules là où Djébar n'en voulait pas, ne «gêlerait» pas (pour citer sa postface) son lyrisme.

Le seul détail sur lequel nous avons tous achoppé, ce fut sur le choix des sections en italiques, en particulier ce morceau d'ouverture de la première nouvelle. Ce rêve de torture qui donnait un ton très spécial à toute la collection chiffonnait l'équipe américaine que Jager et moi dûmes longuement conforter, et qui se lamentait : A-t-on jamais idée de commencer par de l'italique: ça ne se fait pas / «it is not done!». Sur cette chorégraphie visuelle et sonore, pour elle, essentielle, Djébar ne céda point.

*«étranger dans la langue»

Au grè du flottement historique au cours duquel le terme légal du quinzième siècle, «traducter», est arrivé à supplanter l'ancienne vulgate, «translater», que l'anglais «translation» n'a point abandonné, le passage d'une langue à l'autre s'opère en réseaux entrelacés, décalages, dissonances, hoquets, tous les périls d'un vrai «passage», ce mot qui, en anglais, s'applique d'abord à la traversée des océans.

Traduire, c'est franchir un océan de non/sens insurmontable. Abandonner la rive linguistique connue mais pour dériver vers quel rivage inconnu ? Que l'on «traduise» / traîne les lecteurs dans un monde semblable, ou qu'on les «trans/porte» ailleurs, n'en déplaie à St. Jérôme, patron des traducteurs, il n'est plus question de définir la qualité d'une traduction par rapport à sa fidélité au texte-source ni de l'enliser dans les querelles étymologiques du texte-cible.

Dans la foulée de la linguistique, (les séminaires de Jakobson par exemple), c'est ce nœud gordien de source/cible qu'on interroge (Baudrillard dirait sans doute que s'y love un «différend» impossible à évacuer): «passage» entre deux systèmes de signifiés, par le biais de deux systèmes signifiants. Le texte original n'est plus, tous les contextes entrent en relation. Ne nous reste donc plus qu'à privilégier cette union synergique de la source et de la cible, cet effort, retournement sur soi que Heinz Wissman a nommé «penser entre les langues», trouver une autre langue maternelle qui porterait en elle la source même de son instabilité : autrement dit, une écriture.¹⁴ Penser entre les langues, c'est aussi construire un troisième texte virtuel qui participe des deux, selon la «communauté interprétative» (pour abuser du concept de Stanley Fish) vers laquelle, bouteille à la mer, chaque nouvelle traduction est lancée.¹⁵

Dans ses conférences Gifford à Oxford en 1986, Paul Ricoeur a savamment transformé en une souple dialectique du même l'autre, le passage d'une langue l'autre, qui serait «ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre» (pour plagier Verlaine). Un traducteur posséderait parfaitement toutes ses langues et toutes leurs cultures à la fois. Ce challenge qu'Antoine Berman nommait «l'épreuve de l'étranger» devient, chez Djébar, un double génitif démultiplié, le tangage d'une «parole plurielle» que, dans le sillage du structuralisme peut-être, elle nomme l'entre-langue. Evoquant à la fois l'antre et l'autre, altérité de l'écriture dans l'écriture, c'est pour qui la traduit, la virtualité infinie de tous les textes possibles ; poéticité dans l'éthicité.¹⁶ Argumentait alors Jacques Moraes, «L'expérience mise en langue serait ainsi une

traduction sans original. Car la langue serait elle-même son propre *hors langue*». ¹⁷

C'est en vivant l'écriture comme une langue «autre» dont elle se sentirait possédée que se développe l'infiltration invisible mais sonore de ses langues d'enfance dans le tissu/tissé du récit. Possédée, parce que ne la possédant pas ; si bien que ne nous surprend plus l'irruption de certaines scènes de trances dans l'oeuvre. On pense ici à la citation de Beckett (celle de *L'Innommable*) qu'elle choisit d'illuminer dans *Ces Voix* pour mieux cerner cette hantise qui lui résiste :

Cette voix qui parle...

Elle n'est pas la mienne. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher de me déchirer, de m'assiéger. ¹⁸

Mais elle fait se lever en nous une succession d'échos : parmi eux, la position que Derrida adopte («Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne») pour répondre au défi fraternel que Khatibi appelle «l'incommunicable». Cet écart (ipse / idem) que l'un accompagne dans la joie (Khatibi) et l'autre (Derrida), dans le deuil. ¹⁹

Ce berbère elle le veut et le vit pour ainsi dire «prénatal», puisque, petite fille, la mère a choisi l'aphasie d'une remémoration impossible dans le deuil de l'absence du père et de la sœur. Cette langue d'Antinéa, l'absente-présente, signe la figure particulière d'un imaginaire linguistique autre, fantasmé-remémoré en fiction précisément parce qu'elle ne le parle pas :

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction – je les entends pour la plupart en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale. ²⁰

Elle triomphe dans les rudesses et le rythme particulier d'un vernaculaire dialectal, celui de l'Algérie de tous les jours et en plusieurs registres, langage du dehors et celui de l'intérieur, intime, non pas secret mais infléchi sexuellement, celui des femmes entre elle quand l'ennemi s'absente. Passage vers la langue-cible, elle engendre une nouvelle combinaison, un nouveau rythme, qui se souvient

pourtant des idiosyncrasies de la langue-source imaginaire que, dans son cas, elle retranscrit d'oreille, comme on ferait d'une partition. Emergent alors ces glissements sonores d'un signifiant vers plusieurs autres, non seulement à l'intérieur d'un même système polysémique, mais plus encore en chassé-croisé, de système à système. Djébar parlera de ses « quatre langues », moments où l'oral déborde le texte, la vue se trouble et l'oreille gouverne l'écrit.²¹

Si parfois quelques gloses accentuent leur affleurement, (« elle lit » pour dire elle étudie, dans *Fantasia* ; ou la disquisition spéculaire sur « être nue » dans *Femmes*), graduellement va leur être préféré une transcription si purement sonore, qu'elle devra s'épancher jusqu'aux magnifiques envolées lyriques, berbères et barbares, que sont « Sistre » ou « Ben Talha ». Immenses gémissements performatifs où rien n'est plus à traduire car tout est devenu traduction de traductions. S'il n'y a pas de « hors-texte », c'est parce qu'il ne peut plus y avoir de « hors-langue ».

« langue de l'irréductibilité »

J'ai bien peur qu'en toute humilité, Jager et moi nous soyons limitées à des traductions lexicalement exactes et sémantiquement satisfaisantes. Quand fut-il de cette mélodie djébarienne immémoriale, dans nos tour/s de babel en doubles génitifs démultipliés ? Remettant les pendules à l'heure dans « La tâche du traducteur », Walter Benjamin prétendait que la seule « bonne » traduction est celle qui se répète à l'infini, une écriture du même dans la variation. Si bien que, comme le maintient Derrida dans la foulée de Walter Benjamin (et n'en déplaise à la distinction ipse / idem de Ricoeur), il n'existe pas – je dirais il n'existe plus – de traduction satisfaisante : « relevante » la signait Derrida, nous écorchant d'un coup de dent malicieux depuis son français. Aussi « relevante » qu'elle soit, l'autre version / l'autre versant n'est jamais là où les lecteurs l'attendaient.

Mais c'est aussi parce que, dans sa vaste mouvance, Djébar n'est jamais là où on l'attendait non plus.²²

Notes:

1- Férue de littérature francophone à l'université du Witwatersrand, Blair avait commencé avec Birago Diop en 1966 pour Oxford Press. Rejoignant Quartet Books en Angleterre, elle se concentra sur Maghreb et Mashrek : Djébar (*Fantasia* 1983 ; *Sheherazade* 1985) ; Djura (*Silence* 1990) ; Lemsine (*Porphiry Sky* 1991, *Chrysalis* 1993) ; Maalouf (*First Century* 1992, *Tanios* 1993) ; Sebbar (*Sherazade* 1998). L'année de *Far from Madina*, elle sortait en même temps un roman d'Amin Maalouf et un autre d'Aïcha Lemsine, un rythme de travail étourdissant.

2- Les précisions de genre demandent discipline linguistique quand il s'agit d'un texte où tout tourne sur la distinction *rawit / rawiyat*. Cf. l'excellente étude de Rim Hassen, «Translating Women in Assia Djébar's *Far From Madina*», dans *Palimpseste* n° 22 (2009), pp. 61-82.

3- Elle en parle encore dans *Ces Voix qui m'assiègent* (Albin Michel 1999), pp. 86-87. De la même eau, ses remarques au colloque de Yale University 2002, "Algeria 1962-2002: Writing Independence".

4 *New York Times*, 12 Octobre 1958, p.12.

5- Genette, *Nouveau discours du récit* (Seuil 1983) ; Lejeune, *Pacte autobiographique* (Seuil 1975).

6-*Etudes sociales nord-africaines*, «Regards sur la Littérature maghrébine» 1957. *La Soif* remporte le prix de l'Algérienne, décerné par le périodique *Algeria*_(dir. Pierre Furnari, Alger).

7-L'incompréhension perdue devant le prix Nobel décerné à Alice Munro, pour "ce genre cendrillon" disait Jonathan Franzen qui, dans un article du 14 novembre 2004 pour le *New York Times*, "Alice's Wonderland", encensait cependant sa pratique.

8-Je tentai de le démontrer à plusieurs reprises, dont «Autobiographie et Je/Jeux d'Espace» in *Postcolonialisme et Autobiographie* , Hornung & Ruhe (dir.) (Rodopi 1998), pp. 117-135.

9-In *Yale French Studies* n°87 (1995), "Disorienting the Subject in Djébar's *L'Amour, la fantasia* " pp. 149-71.

10-Il s'agissait de la première version, sans la nouvelle supplémentaire que Djébar retrouva «un soir par hasard» dans les tiroirs de son bureau en 2001 et qu'elle va rajouter dans la version Poche de 2004, avant de s'en servir pour *Femme sans sépulture*. Autant dire un motif récurrent.

11- Du moins en était-ce ainsi dans les feuillets que j'ai pu parcourir, pages manuscrites entre-mêlées qu'elle traînait partout dans son cartable, au cas où l'inspiration la saisisait sur une terrasse de café, lieu d'écriture favori à New York, Paris, Bâton-Rouge ou Abu-Dhabi.

12-*France Observateur* du 24 mai 1962, "La nouvelle algérienne".

13-Plé, «Naissance de l'auteure entre deux mondes», U. Stendhal 209-20010, mémoire sous la direction de Daniel Lançon. Bon, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, (Sherbrooke : Naaman 1974, p. 135). N. Redouane

et Benayoun-Szmidt, *Parole plurielle d'Assia Djebar sur son Œuvre* (L'Harmattan) 2008, pp. 23-24.

14-Jean Blain donne un c.r. flatteur de l'autobiographie, *Penser entre les langues* chez Albin Michel 2012 dans *L'Express-culture* du 18 Oct. 2012, «Heinz Wissman, penseur en langues».

15-A commencer par le fameux et délicieux "Is There a Text in this Class" (qu'on pourrait traduire insolemment par "Alors, on lit quoi dans vot' cours?"). Maintes fois cité et reproduit sur la toile et les anthologies critiques, on en trouve une version dans le livre du même titre (Harvard 1980).

16-*Pour une critique des traductions: John Donne* (Gallimard 1995), désignant «ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l'espace ouvert de cet agir» (pp. 80-81).

17- Dans la foulée derridéenne, «La langue se poserait donc ici comme le lieu d'une traduction par définition intraduisible, puisque son original – l'expérience – ne s'offrirait en tant que tel que dans sa propre traduction. L'expérience mise en langue serait ainsi une traduction sans original. Car la langue serait elle-même son propre «hors langue». Moraes in *PLURAL PLURIEL* (Revue des cultures de langue portugaise n°7, 2010. [En ligne URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504].

18- *Ces Voix*, p. 95.

19- Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre* (Galilée 1996) répond en inter-texte à Khatibi, *Du Bilinguisme* (Denoël 1985). Jeune critique courageux dès 1968 Khatibi l'avait défendue contre ses détracteurs, dont Mostefa Lacheraf; cf. *Le Roman maghrébin* (Rabat: SMER), re-édité en 1978.

20- *Ces Voix*, p. 25.

21- Je pense à Kristeva qui avance dans *Polylogue* (Seuil 2008) que toute langue rythmée fait déraiper le visuel vers/dans le sonore, en opérant une «exclusion de l'oeil par l'oreille» p.194.

22- En témoigne l'énorme quantité d'études de toutes sortes qui, en un demi-siècle, ont essayé de rendre justice à une œuvre protéiforme, insaisissable dans sa mouvance; cf. le site qui lui est réservé dans IMAG.