
Les *atlatl-s* ou le continuum traductif dans l'écriture de Mohammed DIB

The *atlatl-s* or the translation continuum in the writing of Mohammed Dib

Djihed CHAREF

Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco) / France

c.djihed@gmail.com

Reçu: 21/10/2023, **Accepté:** 30/11/2023, **Publié:** 31/12/ 2023

Résumé

La question de la traduction devrait nécessairement figurer au cœur de toute réflexion critique sur le Texte algérien, dès lors que l'auteur ne produit pas dans sa langue maternelle. Mais qu'est-ce qu'on entend par traduction dans le champ littéraire maghrébin? Plus précisément, il ne s'agit pas de penser la traduction à partir des catégories habituelles et historiques qui tendent à l'envisager dans un rapport dichotomique entre langue de départ et langue d'arrivée. Dans le contexte de la création littéraire, l'acte traductif ne relève pas des questions liées à la comparaison entre l'original et sa(ses) traduction(s). Il s'agira de se demander comment analyser l'écriture quand elle signifie passage d'une langue à une autre au sein d'un même champ littéraire, d'un même espace culturel, d'une même culture nationale. Concrètement, cela signifie qu'il nous faudra tenter de comprendre comment les écritures maghrébines (algériennes) s'inscrivent d'emblée entre les langues.

C'est justement pour essayer de mieux cerner ce phénomène que nous nous proposons de présenter ici quelques créations de Mohammed Dib, nous insisterons plus particulièrement sur *L'arbre à dire*s (1998), *L'infante maure* (1994) et *Neiges de marbre* (1990).

Mots-clés: Atlâl-s - Mohammed Dib - traduction interne - continuum poétique - imaginaire.

Abstract

The question of translation must necessarily be at the heart of any critical reflection on the Algerian Text, since the author does not produce in his mother tongue. But what do we mean by translation in the Algerian literary field? More precisely, it is not a question of thinking about translation from the usual and historical categories which tend to consider it in a dichotomous relationship between source language and target language. In the context of literary creation, the act of translation does not concern questions linked to the comparison between the original and its translation(s). It will be a question

of how to analyze writing when it means passing from one language to another within the same literary field, the same cultural space, the same national culture. Concretely, this means that we will have to try to understand how the Maghrebi (Algerian) writings are immediately inscribed between other languages

On the other hand, it will be a matter of accounting for the writing when it is a translation “not having an original work of reference”. It is precisely to try to better understand this phenomenon that we propose to present here some creations by Mohammed Dib, we will place particular emphasis on *L'Arbre à dire* (1998), *L'infante maure* (1994) and *Neiges de marbre* (1994).

Key words: *Atlal-s* - Mohammed Dib - Inner translation - poetic continuum – imaginary.

Pour citer cet article :

CHAREF, Djihed, (2023), Les *atlas-s* ou le continuum traductif dans l'écriture de Mohammed DIB , *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 1(3), 27-38. Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Pour citer le numéro :

AMROUCHE, Fouzia MOUFFOUK, Samia., SOUALAH, keltoum. El, (2023), Numéro –Thématique « L'écriture de Mohamed Dib : Entre Mouvance des Genres et Nouvelle Expressivité, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 1(3), 166p. Disponible sur le lien : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>



Introduction

La parution de *L'Arbre à dire* (1998) de Mohammed Dib, dont la dimension nous semble d'une importance cruciale, cet essai-roman place l'acte traductif à la fois au cœur des enjeux de l'écriture (la redéfinition des aspects poétique, symbolique et esthétique), mais aussi, au centre des problématiques liées à la lecture. Mohammed Dib, en effet, est sans conteste l'écrivain algérien qui a le plus admirablement illustré la problématique traductive tout au long de sa production (particulièrement dans la trilogie nordique). Dans un tel contexte, on comprend l'importance de la question de la *trace*, étroitement liée à celle de la mémoire collective. Car, le « Texte algérien » (Barthes, 1984) ne cesse, semble-t-il, depuis des siècles, de s'écrire, de se dire, de s'exposer à partir d'un travail incessant de mise en forme des « *atlal-s* », ces vestiges accumulés, traduites et transposées au gré des fortunes et des vicissitudes de l'histoire des communautés humaines. Il s'agit précisément de cette « surconscience » (Gauvin, 2006 : 8), pour ainsi reprendre la notion de Lise Gauvin, tant poétique, philosophique que linguistique, nécessitant la mise en place de différents positionnements et diverses postures face aux difficultés que posent les pratiques hétérolingues.

1. Quand écrire c'est faire traduire

Évoquer aujourd'hui le paradigme traductif dans les champs littéraires algériens, comme nous le proposons dans cette contribution, aurait été inenvisageable il y a quelques années. Dans son travail sur « l'hétérolinguisme » de la littérature québécoise du XIXe siècle, Rainier Grutman (1997) souligne que jusqu'aux années 1990, l'étude des œuvres littéraires hétérogènes exigeait de justifier un tel choix qui était considéré comme non légitime, car il transgressait une certaine conception fondamentalement monolingue et de la langue et du texte, « il faut attendre l'époque postcoloniale pour que les cohabitations et les côtoiements linguistiques soit à nouveau valorisés » (Denti, 2017 : 522). Si la production romanesque algérienne de langue française à, historiquement, été la première à rendre compte de la problématique de la langue dans l'écriture, L'écrivain maghrébin se trouve alors confronté à une situation complexe que l'on peut déjà relever dans les premières expériences romanesques algériennes, en l'occurrence chez Mohammed Dib lorsqu'il déclare : « Écrire. Pour moi le problème, au commencement de tout, fut de traduire dans une langue de riche (le français) les réalités d'un pays pauvre (l'Algérie) » (Dib, 2003 : 63).

Il va falloir attendre encore d'autres expériences tardives, où la distance avec les canons de la littérature occidentale est clairement significative, pour que la question de la traduction (interne) prenne finalement toute son envergure. En effet, en contexte coloniale, la langue française est imposée comme la

langue de l'enseignement et de l'administration, mais surtout, celle de l'histoire de l'Algérie coloniale. Comment transpose-t-on la réalité algérienne dans la langue française ? Comment organise-t-on l'expression dans un processus qui exige la translation ? Dès le début de l'aventure, voire avant même, la traduction constitue l'énergie de l'écriture maghrébine, mais elle est aussi, paradoxal que cela puisse paraître, sa problématique de fond : « tailler » à l'intérieur de la langue française un lieu de la différence, qui devient l'habitat du dire, la pousser jusqu'à son paroxysme, pour qu'elle puisse signifier cette différence. En effet, la traduction interne comme stratégie d'écriture est un dé-tour nécessaire afin de construire et/ou de reconstruire le sujet/je à partir du pluriel. Rappelant le, si l'écriture maghrébine s'exprime en arabe, en français, en tamazight, en anglais ou en italien, néanmoins, elle repose sur un référentiel imaginaire (algérien) dans sa pluralité la plus complexe. Ainsi, l'accès au texte doit tenir compte de cette « poétique du divers » au sens d'Édouard Glissant (1995), qui tisse des liens entre les différentes références et les divers pôles de connaissances.

Si l'acte de traduire suppose un passage d'une langue à une autre, serait-il alors envisageable de traduire à partir d'un original absent et/ou différé ? Ce processus est à revoir dans la perspective dibienne, car l'écrivain-traducteur n'est pas en présence d'un texte ou d'une matière à traduire qui constitue ce que l'on appelle traditionnellement « l'original », c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit pas dans les catégories dichotomiques et habituelles de la traduction, mais il serait, en revanche, en présence de bribes de paroles, de fragments mémoriels, de signes visiteurs comme autant d'éléments culturels non matériels. De fait, si le processus d'équivalence dans le roman algérien contemporain s'articule sur la *scénographie* qui consiste à mettre en scène le sens du mot étranger, c'est-à-dire le relater, car l'équivalent lexicologique ne traduit pas tout à fait tout le sens, à ce moment-là, il paraît ainsi possible de parler d'un renversement qu'opère cette écriture au cœur de la réflexion traductologique, comme l'explique Chiara Denti (2017) :

Etant donné que le texte source serait lui-même le produit d'un processus de traduction, c'est le concept même d'original qui s'estompe. Et si l'on est dépourvu d'original, c'est aussi une des notions structurant la traduction – c'est-à-dire la fidélité – qui perd tout son sens. Il faut encore mentionner une dernière subversion produite par les écrits hétérolingues : les lecteurs impliqués par ces écritures sont bien différents des lecteurs rigoureusement monolingues qu'on se figure habituellement. Le pacte de lecture proposé par ces textes demande bien

souvent un lectorat hybride, se plaçant dans un entre-deux, voire un entre-plusieurs-langues.

1.1. L'espace translatore du dire

Abdelkébir Khatibi observe ce qu'il appelle « l'impossible de [sa] langue » (Khatibi, 1983 : 109) ou un monogramme dans la langue d'écriture qui fait référence à la *trace*, à l'effacement voire à la disparition. La textualité se cristallise alors à partir d'une dialectique qui s'opère selon deux mouvements : l'impossibilité de rapatrier le signe perdu (l'oralité maghrébine) et la possibilité de le (ré) inventer. Cette dynamique participe d'une logique khatibienne à déconstruire le schéma conventionnel de la visée cibliste, car il est « impossible d'échapper à cette dynamique pour la raison [...] que nous ne pouvons saisir le texte dans son entièreté en un moment unique et instantané » (Iser, 1976 : 205). Comment, en ce cas, peut-on considérer l'original absent, mais dans le même temps, ayant déjà été travaillé par la réécriture et l'interprétation ? La tâche semble encore d'une complexité rare, engendrée par l'opacité qui vient s'interposer entre le « dit » (signe) et le « dire » (discours), et brouiller ainsi le processus traditionnel du traduire, dans lequel le lecteur / l'Autre est invité à pénétrer, en étant impliqué au cœur-même du travail créatif. Ce double mouvement exerce une double influence sur le lecteur : d'abord l'inciter d'une certaine manière, à apporter son propre déchiffrement de sorte à soulever l'opacité textuelle qui exige un positionnement à l'encontre de « l'habitus monolingue » (Bernadet, Payen, 2014 : 78), puis tenter d'établir une équivalence possible à l'écart de toute convention énonciative.

Dans un passage consacré à « la topographie de l'imaginaire », (Khatibi, 1987 : 127) Khatibi (dans une perspective barthesienne) rapporte l'écriture et le traduire au travail du corps (maghrébin), car le signe semble se situer dans l'oreille que l'écriture/ la réécriture tente de faire résonner à travers le geste traductif, le corps se (re)lit, s'énonce, s'écrit, se traduit et devient la source d'une fable à venir :

Notre corps est un roman, un récit que nous lisons, au fur et à mesure que le temps le réécrit et le traduit pour nous. On pourrait dire du corps ce que Valéry a dit du cerveau : « les mots font partie de nous plus que les nerfs. Nous ne connaissons notre cerveau que par ouï-dire ».

Lorsque le narrateur de *Neiges de marbre* évoque le texte original à l'horizon de son travail traductif, il le met en relation avec le fantôme afin de signaler l'absence. Car il n'apparaît que furtivement pour ainsi disparaître. L'écriture est alors manipulée par l'attente de percevoir le signe, de le saisir avant même qu'il ne s'efface. Dans le mot « fantôme » il y a déjà quelque chose qui a trait à l'invention, puisqu'il ne fait pas partie des éléments de la réalité, encore que sa forme demeure indéterminée et non reconnaissable, mais il y a aussi l'idée

du « simulacre d'un original » (Steiner, 1998 : 513) selon la formulation de Georges Steiner. Ce simulacre motive et travaille le tissage du récit. Face à cette conception de la traduction où la concrétisation de la matière peut devenir possible, où la transformation de l'absence en présence ne relève que du défi, l'écriture devient le symbole d'une déportation métaphorisée dans l'exil, dont « l'étranger éprouve en permanence l'irréalité aberrante et nécessaire » (Kristeva, 1988 : 35). À cet égard, le narrateur de *Neiges de marbre* (Dib, 2013 :99) déclare :

Pas du premier coup, votre texte à vous demeure quelque temps encore sous influence ; l'original est déjà devenu un fantôme mais il travaille celui que vous tenez à mettre sur pied, il faut le savoir et ce n'est pas toujours facile à savoir. J'en suis à ce stade, à réécrire des pages qui, libérées de leur état premier, devront accéder à une nouvelle naissance. Je rédige, je rature, je me livre à ces réflexions qu'un grattement de souris entame à présent.

Le texte original chez Dib est toujours en re-trait, voire même masqué, difficilement saisissable, de même qu'il n'y a pas de formule toute faite et prête à le fixer et l'inscrire dans la langue d'expression. Cela exige un travail de répétition, entre écriture, rature, effacement et reformulation. Ce sont autant de palimpseste(s) qui participent à l'élaboration du texte et qui imposent à l'écrivain justement de créer et d'inventer un espace tiers propre à la réécriture, un geste double voire triple, disposé à un permanent recommencement. Cependant, la présence de Lyyl, dès le premier chapitre du roman qui s'intitule « La visiteuse », représente une subjectivité qui constitue le potentiel de la création et le miroir qui reflète le visage de l'enfance. Elle est le maintien et la promesse d'un possible retour, mais surtout, la force et la capacité de la remembrance tant sollicitée. « Si cette visite, si cette lecture ne réveille pas le désir d'écrire – ne fut-ce que sur la forme d'une rêverie – le texte cesse de survivre pour et par la vie des autres » (Khatibi, 1987 :128) C'est avec Lyyl que le narrateur se livre à l'exercice de construire et de raconter ces histoires dans une langue plurielle à la croisée des imaginaires et des signes. Ce mouvement en spirale du récit et de la narration renvoie toutefois à la filiation généalogique, qui, apparemment, n'est pas de l'ordre du réparable. Le narrateur intervient pour souligner que « le signe nous est venu avant la parole » (Dib, 1998 :39), ce signe que Lyyl est amenée au fur et à mesure que le temps passe, à mémoriser, conserver et entretenir avant qu'il soit dévoré par l'oubli (Dib, 2003 : 13-14) :

Je commence et, aussitôt attentive, elle m'écoute dire dans une langue inconnue des histoires plus que connues d'elle. Je vois sa tête, de côté, penchée sur le livre que je tiens dans les mains [...] Je me fie aux images : énigmatiques, le texte imprimé ne me sert à rien. Sur ces

images, j'ai déjà bâti mes histoires, et je les ai apprises par cœur afin de pouvoir les répéter aussi souvent qu'il est nécessaire. Les répéter à la lettre. Pour n'en point connaître le sens, ma diablesse de fille ne retiens pas moins chaque mot que je prononce, ne le conserve pas moins dans l'oreille.

2. Chemin(s) de la trace : fabuler l'original

Si la traduction est souvent pensée dans son rapport à l'original, qu'en est-il alors de l'original dans le texte maghrébin et en particulier celui de Dib ? L'original est configuré de deux manières principales, reliée poétiquement l'une à l'autre ; d'abord, il est pensé dans une dimension symbolique d'ordre mystique (soufi), celle plus ou moins qui revendique l'existence d'un nom divin authentique, scellé et caché. Seule l'expérience de la répétition du signe peut donner lieu à l'hyper présence permettant de le rendre accessible dans une dimension épiphanique. C'est à partir de là que l'acte de récitation prend tout son sens en tant que « figuration symboliquement vocale » (Dib, 1998 : 40). La répétition constitue, en ce sens, la recreation de l'espace du signe afin de le rendre visible puis lisible. Si le signe cultive une forte résistance à l'acte de traduire et affiche ainsi le refus de se délocaliser, de se déporter ailleurs en multipliant les impasses de l'écriture, c'est qu'à l'évidence, l'écriture maghrébine affronte une profonde problématique qui consiste fondamentalement à réinventer (son) l'espace littéraire, de sorte que celui qui se réclame traducteur sous le masque de l'écrivain, se lance dans une aventure, pour le moins vertigineuse, mais surtout périlleuse, conséquence de la condition historique et du choc de la rupture qui font de l'imaginaire un atelier de confection des choses que l'on arrive pas à voir et/ ou entendre clairement.

La deuxième configuration de l'original est symbolisée par le « désert » où rien, aucune trace ni indice ne perdurent. Curieusement, il semble bien qu'une certaine affinité sémantique renforcée par quelques circonstances historiques s'est établie entre le *désert* et le *Maghreb*, l'un renvoie inéluctablement à l'effacement, l'autre pointe l'exil et l'étrangeté. Mohammed Dib nous invite à tenir compte de ces deux éléments constitutifs de l'univers romanesque algérien lors de tout acte de lecture. Car le « malentendu » n'est pas seulement et naturellement cette part d'ambiguïté que chaque chose recèle en elle, mais il est aussi de ce fait historique, ancré dans la nomination vouée en permanence à l'instabilité, au vertige, à l'inquiétude et à l'insécurité. « Le désert se manifeste comme perte, et par suite comme refus de mémoire. Et le signe qui, par vocation ne se résout pas à s'abîmer dans l'oubli, il est ce qui se perd ici » (Dib, 1998, 37). Désert et Maghreb se présentent comme la métaphore de la disparition et de la dispersion. L'écriture vient donc en réponse à l'oubli et tente de rapatrier le signe enfoui dans la voix lointaine.

Comment dès lors combler le vide, le blanc et le silence des intervalles historiques dépourvus de transmetteurs ?

2.2. Trantextualité narrative

C'est ainsi que l'histoire parcourt l'œuvre de Mohammed Dib, qu'il s'agisse de la fiction ou de l'essai, bien que l'une traverse l'autre, l'histoire de l'écriture algérienne est liée à cet instant de l'écoute, capter ce qui se dit comme s'il se dit pour la première fois. « L'écoute agit en vérité comme le vrai lecteur du signe » (Dib, 1998 :39) et l'écriture comme la fixation de la signification dévoilée et manifestée par le signe. Comment pourrions-nous écrire l'histoire de *l'écriture algérienne* sans rendre compte de l'histoire de la parole ou « *L'Arbre à dire* » selon Mohammed Dib ? C'est dans cette logique de l'exclusion frappée par les effets de l'effacement et du dessaisissement que la relation entre le corps et la mémoire a été dégradée et que le passage de l'oralité à l'écriture a été brouillé, comme l'explique Édouard Glissant (1994 : 113) :

Au passage de l'oralité à l'écriture, à ce moment des histoires des humanités où il fallait commencer à penser la chose écrite, on n'est pas allé tout droit vers cette visée pointue de l'écriture. On a commencé par entasser les grandes œuvres de l'oralité. La première manière d'apprendre l'écriture c'est d'essayer de recomposer et de stabiliser les œuvres de l'oralité. Seulement, très vite, on en vient à la prétention, à la magnifique prétention de l'être, de la définition de l'être. [...] l'oralité c'est le royaume de l'existant, de l'étant. Et l'écriture c'est le domaine exclusif de l'être.

En somme, nous pouvons visiblement constater lors de la lecture de Mohammed Dib une continuité métaphorique, voire un enchaînement poétique par rapport à la question de l'origin(e)al. Il s'agit d'abord de la « trace » (atlat) qui plonge l'écriture dans un processus de réminiscence et de l'effort mémoriel, dans une visée ambitionnée par la récupération et le rapatriement. L'espace de la narration est alors investi par une poétique du retour qui, à partir d'une posture narrative implique le narrateur dans un parcours de fouille archéologique et généalogique de la parole ancestrale. Cette tentative de la réappropriation se trouve frappée par la disparition et l'effacement de la parole originale/ d'origine, car à mesure que la narration avance, la trace s'estompe et s'efface. En ce sens, Khatibi (1987 :127-128) situe précisément l'instant de l'altération dans le passage du statut de la généalogie au statut de l'écriture. Ce constat est représenté symboliquement par le « désert », « gardons encore devant nos yeux cette image du désert, scrutons-là de plus près, feuille blanche sur laquelle tout peut s'écrire, et s'effacer l'instant d'après » (Dib, 1998 : 18). Si le désert opère un tournant important si ce n'est décisif dans l'univers romanesque et réflexif de Dib, du

fait que la perte se révèle presque définitive et le retour s'annonce presque impossible, à ce moment-là, on se retrouve face à une situation problématique qu'il importe d'approcher à partir de « l'abîme de l'essence », caractéristique d'une toute nouvelle expérience. Certes, cela peut sembler s'inscrire dans une logique de « la négation de la négation » pour reprendre la dialectique hégélienne, mais ce n'est pas tout à fait le cas, puisque « l'abîme » (Dib, 1998 : 19) au sens dibien recèle une volonté, voire un besoin de réinventer « les lieux de la culture » au sens entendu par Hommi Bhabha (1994 : 50), et recréer ainsi la réalité littéraire algérienne.

« Pour supporter la métamorphose du signe perdu, il faut remonter les temps immémoriaux », (Khatibi, 1979 : 134). Il semblerait que la position de Mohammed Dib ne serait pas favorable à l'égard de toute conception qui tend à proposer le retour au/ du signe ancestral, car il peut amener, malgré un besoin terrible d'éclaircir un questionnement identitaire, que le retour conflictuel susceptible d'enclencher un cycle interminable de violence symbolique. Compte tenu d'un passé qui ne garde de sa tragédie que les séquelles. La particularité du texte dibien tient au fait qu'il a réussi à interroger jusqu'au bout de ses limites, cette question épineuse de l'origine, tant par l'art de la narration au croisement de l'historique, du linguistique et du philosophique. Comment résoudre alors la question de l'identitaire face à l'impossible retour au/du signe et la difficulté de le saisir par /et dans l'écriture ? A cet égard, Mohammed Dib (1998 : 38) souligne :

L'algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert ou non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît, tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter. [...] À force d'incessants viols de la mémoire, cette carence à témoin à transmettre dure en fait depuis plusieurs siècles. Et, pendant ce temps, le désert gagne. Aura-t-il le dernier mot ? L'algérien ne sait plus pour le moment qu'aller à la recherche d'atlas (vestiges, traces). Et il y court, guetté par le risque de sombrer dans le culte des macabres des reliques et la régression identitaire.

Si le désert est porteur d'énergie créative, il est aussi, paradoxalement, pourvoyeur d'oubli et d'effacement étant doté d'une incommensurable capacité à absorber objets et souvenirs. En même temps, il n'informe jamais de la provenance de la trace ni de sa destination. Tout est ainsi voué au perpétuel recommencement. À partir de là, l'écriture maghrébine en tant que métaphore du désert, se présente comme un vaste chantier de re-construction inachevée, où les personnages se créent au grès des malentendus, blessure généalogique, carence mémorielle, dédoublement, etc. Le temps s'incruste étrangement dans la conscience pour ainsi ne faire surgir que le fait qu'il s'est déjà écoulé et qu'il n'a rien à assumer des marques de ce passé. Le

questionnement persiste à tirer au clair la part, si ce n'est toute l'ambiguïté qui entrave la compréhension, mais le désert gagne la mémoire. Serait-il possible alors de re-confectionner les généalogies déflorées ? Mais il paraît cependant qu'il n'y ait que les cadavres (encerclés), démembrés et posés en témoignage. Tel est l'effet du désert, en ce sens qu'il est à la fois mémoire de tout et de rien, de la chose et de son contraire, du souvenir et de sa disparition, figé dans son silence. Il est « quelques fois ce nulle part, qui ne voit plus, ne sait plus, ne pense plus » (Dib, 2003 : 42). La réinvention de l'original, le rapatriement de la parole oubliée et la transposition du signe, toutes ces opérations sont d'une complexité inouïe. Certes, le mur de l'impossible ne cesse de s'accroître au fil de la narration, néanmoins, le possible demeure présent, car, la perte, l'oubli et la disparition s'éprouvent mais ne s'oublient pas. Bien que le paradoxe travaille de l'intérieur le geste de l'écrire, le bouscule, l'altère, l'embrouille, il le délocalise et l'exile aussi. Il demeure l'intelligibilité de cette phrase qui consiste à dire que le blanc est historique, sans pour autant parvenir à apporter des réponses aux questionnements du qui, quand et comment ?

Dans *Neiges de marbre*, le positionnement du narrateur-traducteur connaît plusieurs situations. Afin de combler un déficit de langue et parvenir à communiquer avec sa fille Lyyl, il est contraint d'avoir recours à la mère, Roussia, pour transmettre sa parole. Il est important de remarquer que si la traduction de par sa fonction assure la communication entre le père et sa fille, elle est tout autant la tentative d'une reconstruction généalogique afin de s'approcher de plus en plus dans l'espoir de tisser la filiation, dont on ignore à quel moment la rupture a été occasionnée. Très attentif au moindre détail de ces mouvements, gestes et murmures, le narrateur ne manque pas de noter la moindre expression que dégage le visage de Lyyl, afin de traduire ces instants dans le récit. En revanche, le déchirement qui entame la relation entre Borhan et Roussia est une avalanche de sable qui emporte tous les souvenirs et efface toutes les traces, dès lors que la perte de Lyyl s'annonce inévitable (Dib, 2003 : 173) :

Confisquer. Elle est déjà confisquée, qu'elle vive en communion de corps et d'âme avec Roussia, c'est à fait naturel à son âge. Sauf qu'il y a autre chose, sauf qu'elle ne connaît que le pays de Roussi, qu'elle ne connaît que la langue de Roussia, qu'elle ne mange que la nourriture de Roussia, qu'elle ne célèbre que les fêtes de Roussia. Autant de choses, de barrières élevées entre elle et moi. Ce qui est mien, mes fêtes, ma nourriture, mes langues, ce qui m'a fait ce que je suis, ça lui reste étranger et lui sera interdit.

Face à cette mutilation de la filiation, symbolisée dans l'écriture par « l'abîme », le narrateur est contraint d'inventer ou de réinventer l'espace

imaginaire afin de pouvoir contrer la tragique absence, perte et disparition de Lyyl. Le récit continue ainsi à nourrir l'espoir du retour mais il suspend le temps, fige l'image lorsque tous les éléments qui meublent l'univers narratif s'abîment. À ce moment-là, « une seule chose demeure, une chose sûre, une sombre tâche, un trou dans lequel mes pensées l'une après l'autre courent se jeter. Je reste avec ce trou dans la tête » (Dib, 2003 : 151). Il importe de noter que lorsque le narrateur poursuit les échanges avec Lyyl, mais cette fois-ci dans *L'Arbre à dire*, paru huit ans après *Neiges de marbre*, il évoque de nouveau la question de la traduction ou plus précisément, ce qu'il nomme la « dé-traduction » (Dib, 1998 : 98), entendu comme l'échec produit par la tentative de revenir à l'original auquel s'ajoute toutes les conséquences destructrices et macabres qu'il peut occasionner, notamment, une sorte de subversion de la vision, du dire, où les effets de la colonialité semblent très importantes.

Conclusion

La spécificité, nous semble-t-il, de l'œuvre de Mohammed Dib, réside dans sa manière de rendre compte de l'effet traductif, déjouer l'emprise de l'autre langue pour rendre possible l'ouverture justement sur d'autres langues et d'autres registres de l'oralité. Cette démarche implique d'adopter plusieurs stratégies et modalités afin de gérer les situations de tension et d'impasse, provoquées, non seulement, par les multiples déplacements du narrateur (Scandinavie - Maghreb), mais aussi, conséquence de la complexe situation exilique que vient les personnages de la trilogie nordique. Le traduire modèle l'image des écrivains maghrébins, il inaugure de nouvelles postures scripturaires imprégnées d'un mode caractérisé par le changement, le déplacement et l'hybridité. Faudrait noter que Mohammed Dib est l'un des rares écrivains algériens à avoir abordé de front la question de la traduction dans la narration. Certes, dans *L'arbre à dire*, il pose déjà les éléments nécessaires qui nous avise de l'importance du processus translationnel dans (son) l'écriture, mais c'est précisément dans la « trilogie nordique », que l'auteur inscrit le travail littéraire dans un exercice fondamentalement migratoire et exilique.

Lorsque Édouard Glissant dans *Poétique de la relation*, emploie la formule d'« anachronisme épistémologique », afin d'expliquer que la complexité des textes ne relève point de ce qu'on a tendance à appeler « l'effet du classicisme », mais plutôt, qu'elle résulte de la multiplicité, que les méthodes d'apprentissage devraient prendre en considération. Cette formule est très importante, elle met l'accent sur ce qui constitue véritablement la problématique des textes, entre autres maghrébins. Pourtant, la multiplicité est ancrée dans l'histoire du Maghreb, mais il va falloir attendre la parution

de *Maghreb pluriel*, dans lequel Khatibi (2004) engage une profonde réflexion sur la pluralité, en cherchant à saisir la coexistence (visible ou invisible) de deux langues (arabe maghrébin-français) dans l'acte d'écrire. Khatibi conclue que « toute cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est que traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues » (Khatibi, 2004 : 186).

Références bibliographiques

- BERNADET, Arnaud, DE LA GRANDERIE, Philippe (dir.), (2014), *Traduire-écrire, cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS éditions, 389p.
- BHABHA, Homi, (1994), *Location of culture*, London, Routledge, 295p.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, RAYBAUD, Antoine (dir.), (1987), *Imaginaires de l'Autre, Khatibi et la mémoire collective*, Paris, l'Harmattan, 186p.
- DENTI, Chiara. (2017). L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. *Meta*, 62(3), 521–537. <https://doi.org/10.7202/1043946ar>. Consulté le : 13 janvier 2021.
- DIB, Mohammed, (2003), *Neiges de marbre*, Paris, Minos et La Différence, 222p.
- DIB, Mohammed, (2003), *Simorgh*, Paris: Albin Michel, 256p.
- DIB, Mohammed, (1998), *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 209p.
- GAUVIN, Lise, (2006), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris : Karthala, 184p.
- GLISSANT, Édouard, 1994, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », dans *Écrire la parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Folio, p112-123.
- ISER, Wolfgang, (1976), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Munchen, Pierre Mardaga, 405p.
- KHATIBI, Abdelkébir, (1983), *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 136p.
- KHATIBI, Abdelkébir, (1983), *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, p256.
- KHATIBI, Abdelkébir, (1979), *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, p.128.
- KRISTEVA, Julia, (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, p293.
- PROTO PISANI, Anna, 2017, « Le plurilinguisme, une stratégie littéraire pour déjouer la traduction ? » », dans A. Nouss, C. Pinçonat et F. Rinner (dir.), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, p. 23-33.
- STEINER, Georges, (1998), *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, p.475.