

VOILEMENTS ET DEVOILEMENTS DANS LA TRADUCTION EN ANGLAIS DE *L'AMANDE* DE
NEDJMA¹

Sathya Rao
Sita Monsef-Rao
Université de l'Alberta
sathya.rao@ualberta.ca

Résumé: L'auteur propose une réflexion critique sur les problèmes culturels posés par la traduction en anglais du roman *L'amande* de Nedjma.

Mots-clés : Nedjma, traduction, érotisme, Maghreb, littérature.

Abstract: The author proposes a critical reflection about the translation into English of *The Almond*, a novel by Nedjma.

Keywords: Nedjma, translation, eroticism, Maghreb, literature

¹ Cet article est la version retravaillée d'une présentation faite à l'Université de Laval dans le cadre du colloque « Traduction, Traductologies et littératures francophones » tenu les 16 et 17 novembre 2007.

Elle m'a parlé en français. Désir de couper les ponts en me traitant non seulement comme un commissionnaire, mais comme un mécréant, à qui l'on signifie qu'on n'a rien de commun avec lui, évitant de lui parler dans la langue maternelle.

Yacine

Dieu a fait de cet objet une bouche, une langue, deux lèvres ; il ressemble à l'empreinte du pied de la gazelle sur les sables du désert.

Nefzaoui

Publié pour la première fois par les Editions Plon en 2004, *L'amande* retrace le parcours de Badra, une jeune marocaine qui fuit un mariage forcé pour se réfugier chez sa tante Selma à Tanger. Sous la tutelle de Driss, brillant cardiologue, elle y découvrira les raffinements, mais aussi les affres, du plaisir amoureux. Si le propos, qui rappelle l'intrigue du *Pygmalion* ou bien la trame des romans d'initiation de Sade à Duras en passant par Flaubert, peut sembler somme toute assez banal, le cadre, celui du Maghreb contemporain, l'est beaucoup moins.

Chaleureusement accueilli par la critique autant que par le public français, le roman ne tarde pas à être traduit en plusieurs langues, dont l'anglais. Cela dit, bien que très proche de la version originale, la traduction anglaise, réalisée par C. Jane Hunter, comporte un certain nombre d'écarts. L'objet de cet article sera justement de prendre la mesure de ces écarts dont nous pensons qu'ils opèrent un « (dé)voilement » à la fois linguistique et culturel de l'œuvre originale, elle-même, nous le verrons, déjà partiellement voilée.

Dans le cadre de cette analyse, nous envisageons, à la suite de Malek Chebel (1988), la notion de « voile »², comme un opérateur textuel à même de rendre compte de cette dialectique complexe de masquages et de mises à nu simultanés, produite par la traduction. Parallèlement, nous interrogerons les modalités singulières, souvent largement

² « (...) le voile n'est pas seulement ce vêtement coutumier qui est chargé de « cacher à l'homme de la rue la femme qui le croise », mais surtout (...) il est un vêtement dont la fonction cachée est de condenser sur elle – en le prohibant aussitôt – le véritable regard de l'homme, autrement dit le regard désirant » (Chebel 1988: 147).

ignorées, de la traduction du fait érotique dans le contexte d'hétéroglossie (Grutman, 1997) de *L'amande*.

Voiles et couvertures

A première vue, c'est à un exercice risqué de dévoilement auquel se livre *L'amande*. Présenté par la critique comme le premier récit érotique écrit par une femme musulmane, le roman de Nedjma lèverait le voile sur un certain nombre de tabous en matière de sexualité féminine (et masculine³). Cette évocation de « l'éveil sexuel d'une femme musulmane » (« *The Sexual Awakening of a Muslim Woman* »)⁴ qui laisse envisager un récit autofictionnel, n'est pas sans rappeler *La vie sexuelle de Catherine M.*, roman avec lequel *L'amande* a d'ailleurs été comparé.

Cette comparaison, qui aura pu tout au mieux servir d'argument commercial, semble dans les faits difficilement tenable, cela même si le roman de Nedjma paraît, sous une seconde version, dans la collection érotique des éditions Pocket qui compte notamment des œuvres d'érotographes reconnues comme Françoise Rey et Maina Lecherbonnier. Remarquons que ce choix éditorial est d'autant plus surprenant qu'il a pour effet de placer au second plan l'engagement politique affiché par l'auteur dans la préface.

Ainsi cette ambiguïté affecte-t-elle directement la réception même de *L'amande* qui en plus de heurter une certaine frange conservatrice de la communauté musulmane (contre laquelle l'auteur se positionne ouvertement) est susceptible de flatter l'imaginaire orientaliste occidental. A cet égard, l'étude du paratexte éditorial, et en particulier le choix des illustrations sur les couvertures des différentes versions s'avère particulièrement intéressant.

La couverture de l'édition française met en scène un cliché de la photographie d'origine albanaise, Ornela Vorpsi, bien connue pour ses études sur le nu féminin. Ce cliché montre un corps dénudé de femme sur lequel se projettent, en guise de vêtement,

³ Pensons, par exemple, aux pratiques homoérotiques chez les jeunes hommes et les jeunes femmes auxquelles fait explicitement référence le roman.

⁴ Notons, au passage, l'ambiguïté liée à l'emploi du terme « awakening » (que l'on peut traduire soit par « réveil » ou soit par « éveil ») qui appartient au registre du religieux et entre en résonance avec « Muslim ».

les barreaux entrecroisés de ce qui pourrait être un moucharabieh, mais qui est vraisemblablement une sorte de palissade. Toutefois, il semblerait que le choix de cette couverture soit guidé moins par la volonté d'inscrire *L'amande* dans un contexte culturel particulier (en l'occurrence celui du Maghreb) que par des considérations d'ordre esthétique.

En effet, les travaux d'O. Vorpsi sont connus pour emprunter à l'imaginaire *SM* japonais plutôt qu'à celui du monde arabe. A moins qu'il ne s'agisse tout simplement pour l'éditeur d'aligner, pour des raisons commerciales, la couverture de l'ouvrage sur celle des autres romans de la collection érotique. Il va sans dire que la présentation du roman dans la collection Press Pocket est complètement différente de la première version parue en 2004 chez Plon qui figure de façon beaucoup plus symbolique une porte dans la pénombre donnant sur un extérieur lumineux.

Pour sa part, la version britannique présente une odalisque dont le voile de satin bleu ne découvre que le haut du visage, laissant subtilement transparaître, par le jeu des contrastes de couleur avec l'ocre de la peau, des parties du buste (épaule, poitrine). Quant à la couverture de la version nord-américaine, elle montre une femme dont la totalité du corps, excepté la taille, est enveloppée d'un ruban de couleur rouge vif. Enfin, la version allemande, beaucoup plus figurative, présente un motif calligraphique aux allures florales sur fond rose.

Bien entendu, chacune de ces couvertures a vocation à satisfaire des imaginaires érotico-culturels différents tout en orientant le regard du lecteur-cible tantôt sur l'érotisme de l'œuvre tantôt sur l'oppression dont est victime la femme musulmane, tantôt encore sur la combinaison sadomasochiste des deux.

Identités voilées

A cette première forme visuelle de (dé)voilement, s'en ajoute une autre : l'auteur de *L'amande* de même que la traductrice⁵ recourent à des pseudonymes. Cette pratique est relativement commune dans le genre « érographique »⁶, en particulier chez les auteurs

⁵Voir le répertoire des traducteurs de *Words Without Borders*, <http://wordswithoutborders.org/?translator=CJaneHunter>.

⁶ Nous reprenons ce terme à G. Brulotte (1998). Il a l'avantage de ne pas établir de discrimination entre l'érotique et le pornographique, ce qui permet ainsi de maintenir une certaine neutralité méthodologique.

féminins : pensons à Rachilde, Colette, Pauline Réage et, plus récemment, Alina Reyes. Dans le cas particulier de *La vie sexuelle de Catherine M.*, l'effet de pseudonymat est obtenu par le brouillage des frontières entre fiction (« Catherine M. ») et réalité (« Catherine Millet »). Pour ce qui est de *L'amande*, l'emploi du pseudonyme a d'abord pour fonction de protéger l'intégrité physique de l'auteur contre toute menace liée à ses prises de position :

I had to talk about the body...It is the last taboo, one where all the political and religious prohibitions are concentrated. It is the last battle for democracy. I didn't want to write politically, but I did look for something radical. It is a cry of protest (*apud* Destais: 66)

Dans le contexte de l'islam traditionnel, l'écriture érogographique féminine trouve difficilement sa place, même s'il existe depuis quelques années maintenant une littérature féminine marocaine (Gontard, 2005). Tandis que certains auteurs maghrébins comme Siham Bencheekroun font valoir que : « (...) nous [les femmes écrivains] n'avons pas à nous cacher ni, comme à d'autres époques, devoir mentir sur notre identité sexuelle et prendre des pseudonymes pour être éditées » (Bencheekroun, 2005 : 22), d'autres comme Zohra Mezgueldi posent le problème en des termes plus réalistes : « Elles s'exposent ainsi aux multiples risques de transgression qu'entraîne inévitablement toute entrée dans l'espace littéraire, dans le contexte maghrébin, en particulier. Ecrire, c'est nécessairement 'sortir' sur la place publique et donc 's'exposer' » (Mezgueldi, 2005 : 28).

Ainsi donc l'acte d'écrire s'apparentait-il à une forme de dévoilement : dans un cas comme dans l'autre, il est question de s'exposer dans ce « dehors » réservé aux hommes. Cela dit, à la différence d'écrivaines arabes aussi audacieuses que Fatema Mernissi et Ghita El Khayat qui œuvrent à visage découvert, Nedjma fait le choix de masquer son identité. Faut-il voir dans l'adoption de cette identité voilée un manque de courage de la part de l'auteur ou bien l'occasion de mettre en scène sa personne littéraire en se rebaptisant du nom de l'héroïne (à l'identité elle-même ambiguë) d'un roman de K. Yacine ? Il est difficile de se prononcer... Que dire encore du choix de Nedjma d'écrire son roman en français ?

Certes, cette langue lui ouvre les portes d'une mythologie érotique⁷ d'une grande richesse ; mais, dans le même temps, elle l'isole (ou la préserve) en partie du lectorat fondamentaliste qu'elle dénonce ou souhaite éventuellement rallier à sa cause. En définitive, le fait de prendre le seul lectorat occidental à témoin de la frustration dans le monde islamique ne risque-t-il pas de le transformer en public-voyeur satisfait de sa propre condition et réconforté dans ses stéréotypes? Nedjma explique son choix dans les termes suivants: « In any event, if I'd written in Arabic, it would never have been published... Nor will it. It's a thousand years since Muslims have written openly about sex. » (Riding, p.E1).

S'agissant de la traductrice, aucun élément à notre connaissance ne permet d'expliquer son pseudonymat. Tout au plus, pouvons-nous remarquer que, contrairement à l'auteur, elle ne prend pas le temps de s'expliquer sur les motifs de son engagement. Malgré cet apparent silence, nous verrons qu'il est possible de repérer les marques de sa présence dans le corps du texte lui-même.

Le voile de la langue

Dans un roman postcolonial comme *L'amande*, langues française et arabe sont constamment entrelacées. En effet, français et arabe se « traduisent » mutuellement dans une sorte de danse érotique des voiles et des langues qu'une Assia Djebar a su brillamment mettre en scène. Se mêle à ce duo un troisième intervenant qui n'est autre que la langue anglaise. Le désir de Nedjma d'écrire son récit en français pourrait trouver un début d'explication à la lumière des travaux de la psychanalyste Jeanine Altounian (1990) : le détour que permet le français (langue du colonisateur de jadis) faciliterait l'accès à une sexualité refoulée en langue arabe maternelle.

Autrement dit, le voilement dans l'autre langue apparaît comme la condition d'accès à ce qui a été refoulé, et qui se trouve symboliquement représenté par l'amande⁸, dans la langue maternelle, à savoir cette autre langue, qui va de pair avec une mythologie du plaisir, forgée par les Anciens comme Cheikh Nefzaoui (Nedjma, 2004: 15). Dès lors,

⁷ Par « mythologie érotique », nous entendons l'ensemble des modes de codification linguistiques et culturels du fait sexuel.

⁸ L'amande occupe une place de choix dans l'érotisme musulman comme en témoigne la présentation des fruits dans *Les Mille et Une nuits*, en particulier l'*Histoire du Jeune Dour*, vol. XI.

la difficulté de la traduction est de rendre compte non seulement du français, mais également de la relation aussi étroite que complexe qui le lie à l'arabe. Cette relation dialectique exprime le désir de fuir le dogme castrateur de l'Islam, mais également celui de faire retour à une certaine tradition arabe oubliée qu'incarne dans une certaine mesure Driss.

Hormis quelques omissions⁹, les versions française et anglaise sont globalement assez proches. Le lyrisme et l'imagerie typiquement arabes de certains passages sont fidèlement rendus dans la traduction anglaise. Par exemple, dans le chapitre intitulé « En guise de réponse à Cheikh Nefzaoui » (« *By Way of Response to Cheikh Nefzaoui* »), la narratrice loue les vertus de son propre sexe dans les termes suivants :

(...) c'est moi qui ai le con le plus beau de la terre, le mieux dessiné, le plus rebondi, le plus profond, le plus chaud, le plus baveux, le plus bruyant, le plus parfumé, le plus chantant, le plus friand de bites quand les bites se lèvent tels des harpons. (Nedjma, 2004: 10)

(...) I am the one with the most beautiful cunt on the earth, the best designed, the best developed, the deepest, warmest, wettest, noisiest, most fragrant and singing, the one most fond of cocks when they rise up like harpoons. (Nedjma, 2005: 4)

Cet éloge n'est pas sans rappeler la savoureuse liste des dénominations du sexe féminin que dresse Cheikh Nefzaoui dans *Le jardin parfumé*. Sur un registre similaire, le texte original multiplie images et métaphores naturalistes qui renvoient à l'imaginaire oriental classique, en particulier dans la scène centrale du bain (qui constitue un contrepoint narratif à celle du hammam qui figure tout le poids de la tradition) : « effrayée comme un oiseau happé par la tornade » (« *like a bird caught in a tornado* ») ; « comme on dégage une amande verte de sa peau tendre » (« *delicately, the way you loosen the fragile skin from a green almond* ») ; « ouvrir mes pétales » (« *opened my lips* ») ; « comme un pois chiche » (« *hard as a chickpea* ») ; « mon vagin dégorgeait sa joie en de longs filaments translucides » (« *my vagina discharged its joy in long translucent strands* »). D'un point de vue culturel, cette scène du bain est également

⁹ Voir par exemple les pages 63 et 74 de chaque roman : les phrases « Non, elle n'en voulait pas (63) »...et « Pour la première fois de ma vie...(74) » sont omises dans la version anglaise.

intéressante puisqu'elle emprunte autant à l'imaginaire érotique du hammam qu'à la « balaneutique » selon le terme de Gaetan Brulotte, de l'érographie occidentale (Brulotte, 1998: 66-69).

La stigmatisation de l'arabe

Si donc le français et l'anglais laissent transparaître l'imagerie poétique de la langue-culture arabe, ils mettent en scène de façon différente son étrangeté. Tandis que le texte original utilise des notes de bas de page pour expliquer les termes arabes parsemant le récit, la traduction anglaise, quant à elle, propose à la fin de l'ouvrage un glossaire dont l'existence n'est d'ailleurs aucunement signalée. Curieusement, alors que la version française contient 53 notes de bas page explicatives, le glossaire, quant à lui, ne compte que 38 entrées classées par ordre alphabétique. Cette situation est révélatrice non pas tant de la différence de compétence entre lectorats français et anglais, que de la divergence de traitement de la diglossie français-arabe. Ainsi la version anglaise se rend-elle coupable d'ethnocentrisme en figeant doublement la langue arabe : d'une part, le lexique arabe est isolé de son contexte pour être relégué (pour ne pas dire ségrégué) dans un glossaire à la fin du roman, dont la consultation s'avère mal aisée ; d'autre part, le signifiant arabe est coupé de son sens et acquiert de la sorte une aura exotique.

A l'inverse, la version originale s'efforce d'intégrer formellement les deux langues en proposant presque immédiatement au lecteur français une définition du terme étranger en bas de page. Davantage, elle suppose même connue un certain nombre de mots arabes, lesquels sont en revanche quasi-systématiquement traduits dans la version anglaise. Par exemple, le mot « youyou » dans le texte français (Nedjma, 2004 : 54) est traduit par « *ululation* » (Nedjma, 2005 : 53) en anglais et ailleurs par « *cry of joy* ». De même, « hammam », « oulaya » (Nedjma, 2004 : 58) et « mélia » (*idem* : 83) deviennent respectivement « *bath* », « *cheap women* » (Nedjma, 2005 : 58) et « *dress* » (*idem* : 86). Des emprunts naturalisés comme « toubib » (Nedjma, 2004 : 142) ou « loukoum » (*idem* : 116) qui viennent de l'arabe sont, faute de mieux, anglicisés : « *doctor* » (Nedjma, 2005 : 156) et « *Turkish delight* ». Une autre façon de voiler l'arabe dans le texte consiste à le stigmatiser. Tandis que la version anglaise emploie fréquemment des

italiques pour signaler la présence des mots arabes, ceux-ci ne portent pas de marque distinctive dans la version originale.

(...) habillée d'une gondoura ample et presque difforme, je refusais que Driss me touche (Nedjma, 2004 : 178)

«(...) dressed in a full and almost shapeless *gondoura*, I refused to let him touch me (...)» (Nedjma, 2005 : 198)

La plupart des femmes avaient troqué babouches (...) (Nedjama, 2004 : 72)

«Most of the women had exchanged their *babouches* (...)» (Nedjma, 2005 : 72)

Sans compter que ce choix typographique¹⁰ interfère avec celui utilisé par l'auteur pour distinguer formellement les récits de jeunesse de Badra (en italique) et de sa vie adulte. En somme, il semblerait que la traduction anglaise opère une sorte de « discrimination » du français et de l'arabe. Pour autant, le propos de la traductrice ne semble pas être de franciser le texte. Si l'on en juge par ses choix de traduction, c'est le parti pris de l'adaptation qui semble avoir été le sien. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que la traduction anglaise choisit à la fois de moderniser le texte original (le terme « Nazaréens », qui possède une forte connotation religieuse, est rendu par celui, plus profane, d'« *Europeans* ») et de maquiller ponctuellement une référence à des pratiques homosexuelles :

Qui a veillé que tes garçons ne soient pas enculés et tes filles engrossées au détour d'une rue (...) (Nedjma, 2004: 14)

Who made sure that your boys wouldn't screw around and your girls wouldn't get knocked up around the corner of a street (...) (Nedjma, 2005: 8)

La question de la traduction se met en scène également dans la diégèse sous les traits du personnage de Driss. Familier autant avec la tradition arabe classique qu'avec la culture occidentale, Driss l'Arlequin incarne la possibilité d'un mode de vie hybride qu'envie la narratrice :

¹⁰ Il est à noter qu'Assia Djebar recourt à un emploi similaire de l'italique dans *Les nuits de Strasbourg*.

Parfois, il mettait Oum Koulthoum et se déclarait passionné de lettres arabes et fou amoureux des libertins de l'âge classique. J'ai lu Abou Nawas sous son regard gourmand et humide (...). C'est mon amant qui me parla, le premier, de la passion de Hallaj. Dieu merci, je m'en foutais. Comme je me foutais de la liste des visiteurs illustres qu'il m'égrenait, Nazaréens « amoureux dingues de cette garce paresseuse aux jambes ouvertes, Tanger, mi-loukou mi-cochon, réputé les guérir de la mort » - dont un Paul Bowles qui logeait non loin, un Tennessee Williams au Minzah et un certain Brian Jones qui avait pris quartier chez les musiciens de Jajouka. (Nedjma, 2004 : 116)

L'hybridité culturelle de Driss lui confère une autorité intellectuelle et érotique sur la jeune Badra qu'il formera à la manière d'un Pygmalion en l'éveillant précisément aux plaisirs étourdissants du Multiple. Cependant, cette hybridité s'accompagne d'une certaine instabilité particulièrement notable sur les plans affectif et sexuel : Driss est déchiré entre son amour exclusif pour Badra et ses multiples amants et amantes. Cette tension entre l'Un et le Multiple (qui se trouve sans aucun doute investie d'une connotation religieuse sous la forme de l'opposition archétypal entre monothéisme et paganisme) ne semble pas pouvoir trouver de solution.

La tradition (incarner par Hmed le premier mari) et la modernité (incarner par Driss l'amant) se ressemblent dans leurs excès, c'est précisément ce que Badra apprendra à ses dépens. Au terme de son voyage, la narratrice se retrouve à certains égards dans la posture d'une traductrice qui cherche à restituer dans une langue qui n'est pas la sienne l'héritage érotique classique qu'elle a entrevu par l'intermédiaire de son amant. Analogie de Driss sur le plan géographique, le carrefour interculturel qu'est Tanger (qui s'oppose au village d'origine de Badra où monotonie rime avec interdit) constitue l'espace par excellence de toutes les traductions et transactions qu'elles soient langagières ou sociales.

Conclusion

Malgré les apparences, le corps dénudé de la femme musulmane qu'expose Nedjma de même que celui que reconstitue la traduction demeurent encore voilés. En premier lieu, les motivations de l'auteur et de sa traductrice, qui opèrent toutes les deux à visage couvert, ne sont jamais clairement affichées. De ce fait, la force du message

politique de Nedjma risque à chaque instant de se dissiper pour laisser place à sa récupération par un certain voyeurisme orientaliste apparent dans les couvertures des diverses traductions. Deuxièmement, tandis que dans le texte original l'arabe et le français cohabitent naturellement ; dans la traduction anglaise, ces deux langues font l'objet d'une différenciation : l'arabe est clairement stigmatisé (par le choix de certaines conventions typographiques et d'équivalents lexicaux) et le français est adapté.

Plus généralement, *L'amande* pose avec force la question de la traduction de textes érographiques contemporains à l'instar de *La Vie sexuelle de Catherine M.*, de *Putain* (Nelly Arcan) ou des romans d'Alina Reyes. Diffusés dans de nombreuses langues, ces romans français et francophones nous invitent à réfléchir sur les modalités de traduction des imaginaires sexuels. Bien entendu, cette traduction s'avère particulièrement difficile lorsque le texte original est travaillé par des phénomènes d'hétéroglossie où langues et mythologies sexuelles ne cessent de s'entrelacer.

Références bibliographiques

- ALTOUNIAN, Janine (1990). « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie », *Un génocide aux déserts de l'inconscient*. Paris: Les Belles Lettres.
- AZAMI-TAWIL, Bouthaina (2005). « Terre lointaine », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: PUR, pp.13-14
- BANDIA, Paul (2001). « Le concept bermanien de l'«Etranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR* 14.2, pp. 123-129.
- BENCHEKROUN, Siham (2005). « Etre une femme, être Marocaine, écrire », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, pp. 17-23.
- CHEBEL, Malek (1988). *L'esprit du sérail*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- CHEBEL, Malek (1995). *Encyclopédie de l'amour en Islam*. Paris: Payot.
- DESTAIS, Alexandra (2006). « Mode de représentation du corps érotique de la femme musulmane dans *L'Amande* de Nedjma : Du corps contraint au corps libertin », *Nouvelles Études Francophones* 21.1, pp. 62-78.
- DJEBAR, Assia (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Actes Sud: Arles.
- GONTARD, Marc (sous la direction de) (2005). *Le Récit féminin au Maroc*, Rennes: PUR.
- GRUTMAN, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Montréal: Fides – CETUQ.

- MAYLAERT, Reine (sous la direction de) (2006). *Target*, Vol. 18, n° 1, pp. 1-15.
- MEZGUELDI, Zohra (2005). « Les voix du récit féminin », *Le récit féminin au Maroc*. Rennes: PUR, pp. 27-33.
- NEDJMA (2004). *L'amande*. Saint-Amand-Montrond: Plon.
- NEDJMA (2005). *The Almond*. Trans. C. Jane Hunter. New York: Grove Press.
- RIDING, Alan (2005). « A Muslim woman, a story of sex », *New York Times*. 20th June: p.E.1
- YACINE, Kateb (1956). *Nedjma*. Paris: Seuil.