

Les chansons de la Casbah*

Nadia HAFIZ**

La traduction des « Chansons de la Casbah », par Ahmed Amine Dellaï, entre dans le processus de la traduction littéraire de poèmes écrits en langue dialectale maghrébine à forte connotation marocaine, voire adaptés à l'arabe parlé algérien toutes les fois qu'ils sont mis en musique et chantés par les cheikhs du *Chaâbi*, tels que Mrizek, El 'Anka ou Guerrouabi.

La traduction a été aisément effectuée de la langue maternelle A de Dellaï vers la langue étrangère B. Son intérêt est en fait didactique, car elle mobilise autant que le poème originel un lecteur bien précis. Elle vient, parfois, à la rescousse de ce dernier pour combler les lacunes en langue A. Elle le vise, car il aime le *Chaâbi*, mais son niveau linguistique en arabe dialectal limite quelque peu la compréhension du sens. Ainsi, elle tend sans cesse une passerelle à un public mélomane afin qu'il puisse interpréter intégralement le sens de chaque *qacida*. Elle invite le lecteur/auditeur à une réflexion sur des poèmes chantés en arabe dialectal si riche et si varié ; elle permet de découvrir des sens cachés et éventuellement « *pour permettre au lecteur de mieux comprendre la structure...* »¹. Cependant, elle n'est pas le principal objectif du traducteur, qui, en fait, l'a mise en quatrième position après la présentation, la bibliographie et le corpus arabe. Le procédé de traduction prend corps avec le choix de 16 *qacidas* qui ont été intégralement traduites en français. Le recueil se termine avec 11 *qacidas* en annexe ; considérées par le traducteur comme les joyaux du *Chaâbi* ; elles n'ont pas été traduites, mais suivies de notes en français. Le recueil est très sélectif ; il semble avoir été élaboré selon le penchant du traducteur qui laisse

* Article paru dans *El Watan*, samedi 13 août 2005 (1^{ère} partie) et dimanche 14 août 2005 (2^{ème} partie), (édition nationale).

** Universitaire

¹ Voir : Ahmed-Amine Dellaï, *Chansons de La Casbah*, édition ENAG, Alger, 2003, p. 15.

transparaître une grande culture du *Chaâbi* et une grande érudition. Ainsi, le corpus choisi est constitué de poèmes du XVI^e et XVII^e siècles ; ils ont été écrits par des poètes, dont la langue dialectale riche, précise, truculente et sensuelle leur a permis de décrire un monde fermé d'artistes, de femmes chanteuses et danseuses, de poètes, de musiciens vivant dans une société conservatrice où la poésie et la musique restent taboues. L'origine des poèmes, marocaine ou algérienne, a été signalée par le traducteur avec toutes les variantes ajoutées, mais elle sera vite oubliée, dès qu'ils seront chantés, quoique certains mots, certaines expressions signent d'un cachet indélébile un poème algérien et le distinguent d'un poème marocain. Le texte du corpus est un tissu de non-dits qui donnent la priorité à l'implicite, donc à une certaine ambiguïté qui rend le texte poétique chanté sensuel, charmeur, soutenu, avec la voix complice, chaude et virile de Guerrouabi interprétant la qacida d'*Al Harraz*. Le traducteur, tout comme le chanteur, sont des interprètes de sens ; l'un par un nouveau texte écrit, l'autre par sa voix accompagnée de musique ; ils incitent l'auditeur à activer le poème d'origine ; reste à savoir si le public ciblé perçoit ce qu'attend de lui le poète et le chanteur en même temps, surtout si ce public ne maîtrise pas parfaitement la langue arabe parlée, de surcroît marocaine. En tant que traducteur, A. A. Dellaï a choisi un corpus de poèmes, dont il a pu assumer la traduction grâce à ses connaissances linguistiques et une grande correction lexicale et grammaticale, il a, en outre, pris en considération le degré de spécialisation du lecteur/auditeur dans la poésie du *melhoun* et de la musique *chaâbi*. Il sait pertinemment que sa traduction ne pourra pas être mise en musique ni être chantée ; toutefois, il semble vouloir partager avec le lecteur/auditeur, toutes les émotions que suscitera le poème originel. L'atout majeur du traducteur dans cette entreprise d'une traduction de la poésie est qu'il est un parfait bilingue, voire trilingue, puisque à chaque occasion qui se présente, il donne en notes l'origine berbère d'un mot, ou comment il a été transformé d'une langue à l'autre. Bilingue d'une espèce rare, chercheur méticuleux, il éclaire le sens des mots arabes dans un excellent français en laissant transparaître quelquefois certaines limites, qu'il cite en notes². Si la

² : « دودة/ديدان) : je crois que ce terme réfère plus au vers à soie (دودة/ديدان) qu'à la couleur pourpre ou amarante proprement dit » (*Chansons de la Casbah*, p. 32).

recherche du sens des mots s'arrête à ce niveau, lors de la traduction, A. A. Dellaï n'aurait utilisé que la traduction par correspondance ou linguistique ; mais là n'est pas le cas ; notre impression est que tout concourt à faire de sa traduction non pas un nouveau texte poétiquement supérieur à l'originel, mais plutôt il cherche à interpréter le sens de la *qacida* à partir des compléments cognitifs qui renforcent sa culture ; d'ailleurs, il l'avoue clairement en disant : « *Quant à la traduction, elle n'a pas pour vocation, ici à notre sens, de produire un nouveau texte poétique, en langue française à côté du texte arabe. Tout est d'abord dans le texte arabe lui-même. La traduction ne vient là que pour soutenir la compréhension du texte originel et non pas le remplacer...* »³. En effet, tout est dans le texte, tels événements, faits historiques, comportements collectifs, gastronomie, ustensiles, tissus et vêtements, couleurs, parfums, fleurs... L'action du traducteur ici est de décrypter des textes grâce à son bagage cognitif en établissant des équivalences, afin de transmettre le sens de chaque *qacida*. Il est certes vrai que le titre du recueil *Chansons de La Casbah*, sous-titré, en arabe, par *Al qacîd achchaâbi*, non pas en couverture, mais en deuxième page, est un choix délibéré de A. A. Dellaï. Ce choix perspicace permet d'attirer les mélomanes et amoureux du *Chi'ir al melhoun* et du *Chaâbi* ; de distinguer avec subtilité entre poèmes dits/écrits, issus du vaste patrimoine maghrébin et entre chansons qui donnent à ces textes un cachet algérien, spécifique à la Casbah. Le titre est un écart poétique très suggestif qui pourrait avoir un objectif commercial, celui d'attirer les lecteurs nostalgiques ; d'autant plus que la couverture du recueil renforce cette impression. A première vue, apparaît un angle de patio (وسط الدار) où évoluent des femmes replètes, aux formes proéminentes donnant l'image de Maghrébines non conventionnelles : elles dansent, se prélassent, discutent décontractées en face d'un orchestre de musiciens assis en tailleur, un peu en retrait, actionnant leurs instruments. Ce tableau renforce le message qui contient le titre ; il montre clairement le clivage entre les couches de la société maghrébine, voire algéroise. La femme honorable apparaît entièrement voilée, accompagnée d'un garde, debout derrière l'orchestre. Le titre aurait pu être un écart sémantique, si le recueil avait été intitulé « *Poèmes de La Casbah* » (قصائد القصبة), il aurait été

³ Idem.p. 18.

alors une déviance inadmissible ; par contre, la chanson *chaâbi* s'est appropriée le poème maghrébin afin de lui donner le cachet de la Casbah : quelle Casbah ? Celle de Tunis, d'Alger ou des *znikêt* de Fès El Bali ? D'ailleurs, la traduction du titre « *Chansons de la Casbah* » gomme le nom Casbah pour bien souligner que la chanson est populaire, « *القصيد الشعبي* » L'attitude du poète qui compose son poème est différente de celle du traducteur ; le poète vise un lecteur/auditeur modèle ; il n'adresse pas son poème à un « public populaire », ce qui aurait fait passer son poème d'un texte fermé à un texte ouvert, avec interprétation entre les lignes. Il cible plutôt un lecteur modèle, en travaillant son texte, le truffant de difficultés linguistiques, de références soufies, c'est le poème qui choisit son lecteur parmi les lettrés, « *s'il ne l'atteint pas, il dévie et devient illisible* »⁴. Ainsi, le traducteur est un lecteur privilégié, il affronte le texte poétique non pas comme un amateur, mais muni de son bagage cognitif, il connaît la langue des deux grands piliers du *Melhoun* : Sidi Lakhdar Benkhoulouf et Sidi 'Abdelaziz El Maghraoui⁵ ; tous deux sont issus de la vallée du Chelif et des monts du Dahra ; ce qui explique que le traducteur arrive à décrypter cette langue parlée au Maghreb et qui se réfère constamment au berbère, en adaptant des mots ou en les déformant pour les arabiser, et aboutir à une langue représentant la culture maghrébine.

Le traducteur a conscience de la limite de son bagage cognitif. Quand il dit que : « ... *Nous connaissons les caractéristiques des dialectes arabes citadins pré-hilaliens et le « 'aroud al balad » qui en est l'expression poétique, mais nous ne savons pas très bien, faute d'archives, ce qu'étaient les dialectes hilaliens et ma'aqiliens et la poésie arabe bédouine avant la constitution de cette "koïné" et de cette poésie, le melhoun, au XVI^e siècle* »⁶. Connaissant profondément les us et coutumes des artistes- compositeurs de poèmes, percevant la richesse du lexique des poèmes, il les traduira en établissant des correspondances quant aux noms des tissus, leur nature, leur couleur, à la vaisselle employée aux XVI^e et XVII^e siècles au Maghreb ; aux gâteaux traditionnels, aux boissons, café et thé, entre autres, aux

⁴ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Milan 79 - Paris 85, p. 76.

⁵ *Chansons*, p.12.

⁶ Idem, p.13.

différents instruments de musique, aux armes, aux chevaux et aux chiens... La traduction par correspondance est à ce stade inévitable dans ce cas-là, vu que les poèmes sont un immense réservoir de la culture maghrébine. Le traducteur essaie d'explicitier certains mots oubliés, peu pratiqués ou ignorés quelquefois. La traduction par correspondance est une contribution à préserver le passé linguistique et culturel du Maghreb des XVI^e et XVII^e siècles. Même si la traduction par correspondance est utilisée à bon escient, elle n'est, cependant, pas littérale comme l'a caractérisée le traducteur dans l'introduction ; c'est une traduction qui respecte la structure grammaticale et rythmique du vers, donc elle est linguistique ; mais le traducteur des « *jeunes filles de Fès El Bali* »⁷ ne voulait pas sacrifier la forme du poème, il a recours à la traduction interprétative afin de préserver le sens. Ainsi, il conjugue les deux procédés de traduction ; par correspondance, car le poème est un trésor lexical concernant les tissus, les gâteaux, les tentures, etc.— le traducteur ne lésinant pas à donner en notes le mot correspondant en français pour souligner la richesse de la langue arabe parlée — ; par équivalence entre le rôle du *harraz* et le rôle d'Arnolphe en disant en notes : « *Ce genre de tuteur abusif n'est pas sans rappeler le fameux Arnolphe de « l'Ecole des femmes » de Molière* »⁸. Donc le lecteur en français comprendra le message. Il en est de même, quand le traducteur interprète le vers : « *قاري جردابية ديال رومان الأزرق* ». Il établit une équivalence entre الأزرق et le ténébreux : « *Il a lu le livre des Abîmes de Romanel le ténébreux.* » L'image poétique que suscite رومان الأزرق est un écart poétique ; s'il avait été traduit par *Romanel le bleu* la traduction par correspondance aurait faussé le sens, alors que le traducteur a eu recours à l'équivalence de sens en traduisant par : *Romanel le ténébreux*. Il a pu dépasser l'ambiguïté établie par الأزرق qui dans l'arabe parlé oranais compte plusieurs sens ; il semble que les Oranais emploient ce qualificatif de couleur d'une façon spécifique, pour désigner le vert, ils disent bleu. Le traducteur dépasse cet écart en faisant appel à son bagage cognitif pour expliquer que *Romanel* est chargé de faire écrire ses actes au mort dans le tombeau. Le traducteur revient à la version d'E. Dermenghem dont le texte traduit se trouve

⁷ Idem, p.55.

⁸ Idem, p. 194.

dans son livre *Les plus beaux textes arabes*⁹. Ainsi, sa traduction revêt une fonction impérative qui met en exergue la comparaison des réactions des destinataires - auditeurs de la chanson/lecteur du poème traduit. Grâce au critère de la fonction informatrice de la traduction, l'auditeur de la chanson comprend différemment le message que le lecteur du poème traduit. C'est ainsi que la forme d'expression diffère selon que le poème est chanté ou que le texte est traduit, ce qui délimite le troisième critère de la fonction expressive. Le contexte du poème à traduire a été pris en considération par le traducteur qui présente aussi bien en introduction ou en notes tous les éléments qui permettent de savoir à quel sens l'auditeur et le lecteur ont affaire. Dans son introduction, le traducteur a délimité les niveaux du texte poétique, il a suivi méticuleusement les mouvements concentriques allant du contexte du discours (paragraphe, strophe, refrain ou poème tout entier, en les nommant en arabe, selon l'usage courant des poèmes maghrébins), au contexte culturel de la langue de départ et de la langue d'arrivée, en passant par le contexte de communication tel que le poème *El Meknassia* de Sidi Kaddour El 'Alami (p. 35). Le traducteur, pour élargir son bagage cognitif cite les circonstances de la composition du poème, le temps, le lieu, le poète et ses intentions. Il arrive que vienne se greffer à ce poème chanté par exemple, par El Anka, un nouveau sens, même si le contexte reste le même. Par sa voix, le chanteur s'approprie le sens pour communiquer à son public son expérience ; c'est alors que son intention est appréhendée différemment par le public ; le chanteur réactive le poème, il ne reste au traducteur qu'à rendre plus clair tous les implicites du poème chanté.

Les techniques de transfert inter linguistiques utilisées par le traducteur sont dans l'addition lors du passage de l'implicite à l'explicite et dans la soustraction lors du passage de l'explicite à l'implicite. La méthode utilisée par le traducteur s'est faite par équivalences qui lui ont donné une grande liberté pour rendre un sens qu'il considérait plus plaisant qu'un autre. Il l'explicite clairement quand il dit pour بقري par exemple : « *Je préfère cette version à celle qui comporte le terme (قبري), car la comparaison avec l'animal, ici le*

⁹ *les Introuvables*, Paris, 1979, pp 522-531.

bœuf, est justifiée par le second hémistiche, qui est son pendant logique ». (p.33) A. A. Dellaï se dispense de la traduction littérale quand il traduit les vers suivants :

« إذا نجيد سيفي كلها تخضع و تسلم * يعرفوني لشيخ فالحياة و الموتى يرحامو *
و الهرتالة كالحمير ألفين فالربق يتام. (p. 156) »

En fait, la traduction littérale des deux derniers vers aurait donné : « Les maîtres me connaissent, qu'ils soient bénis dans la vie et après la mort, quant aux bavards, comme deux mille ânes attachés, ils se sentent orphelins. » La traduction interprétative de A. A. Dellaï préserve la poéticité des vers, elle est supérieure à la précédente, car il a basé sa traduction sur des équivalences de sens : « *Si je dégaine mon épée, ils rentrent tous dans l'obéissance et se soumettent. Les poètes, encore en vie, me connaissent et les disparus, qu'ils reposent en paix. Quant à ceux qui déblatèrent, à tort et à travers, ils sont comme les ânes : tu en attacherais deux mille ensemble, à une même corde, ils se sentiraient quand même comme des orphelins !* » La traduction interprétative de A. A. Dellaï exprime le sens en français autrement, le traducteur explicite pour sauvegarder l'image poétique qui même en français reste néanmoins suggestive. A. A. Dellaï a fait appel aux ajouts ; c'est ainsi que les deux mots en arabe والهرتالة و ألفين ont pour équivalent un verbe qui rend l'action vivante ; ils seront suivis d'une proposition « *qui déblatèrent* » inexistante en arabe ; le texte en français est composé d'ajouts, tels que : « *à tort et à travers* » ; « *tu en attacherais* » ; « *ils se sentiraient* ». Finalement, la réflexion sur la traduction poétique de A. A. Dellaï attend une étude plus approfondie de la traduction des écarts poétiques dans la poésie du *Melhoun*, étude renforcée par un bagage cognitif plus vaste, pour aboutir à une traduction interprétative par équivalence.