Ananda Devi, traductrice bravant le *kala pani*

Laëtitia Saint-Loubert
University of Warwick

Résumé : Cet article s'attachera aux travaux d'Ananda Devi en tant qu'écrivain-traductrice. Il portera essentiellement sur sa traduction en français du roman de David Dabydeen *The Counting House* et sur son auto-traduction de *Pagli* vers l'anglais. Le caractère défectif associé à la condition ancillaire du traducteur sera mis en parallèle avec la traversée des eaux impures du *kala pani* afin de montrer en quoi les pratiques traduisantes d'Ananda Devi s'inscrivent dans la transgression et offrent une véritable poétique de la traduction. Cet art du passage consistera à rétablir des liens transocéaniques par-delà des codes convenus, guidés par le motif de la trace.

Mots-clés : (auto-)traduction, archipélisation, *kala pani*, poétique, trace.

Lorsque les éditions Dapper font appel à Ananda Devi pour traduire le roman du guyanais David Dabydeen, *The Counting House*, paru sous le titre *Terres maudites* (2000), l'auteur mauricienne fait publier *Moi, l'interdite* chez le même éditeur peu de temps après (2000). Or, il semblerait que Dapper ait précisément fait appel à Ananda Devi pour les origines indiennes qu'elle partage avec D. Dabydeen. [1] Par la suite présentée comme « ethnologue et traductrice » par Gallimard qui souligne également ses racines mauriciennes, Ananda Devi gagne en visibilité et sera dès lors qualifiée d'« auteur prolifique » avant d'être consacrée dans la prestigieuse collection Blanche puis rééditée en Folio de poche [2].

1. Lors d'un échange de mails avec Ananda Devi, celle-ci confirme cette hypothèse et précise qu'« il s'agit d'une commande de Dapper, chez qui j'allais publier mon roman *Moi, l'interdite*. Dans le cadre de leur nouvelle collection littérature, ils souhaitaient publier *The Counting House* de David Dabydeen en traduction et ils avaient constaté que, bien que venant de parties de monde différentes, l'histoire coloniale de la Guyane Britannique et de l'île Maurice avait beaucoup de points communs – esclavage, « engagés » indiens, colonisation anglaise etc. Dabydeen a comme moi des origines indiennes, et toute la partie située en Inde m'était familière » (Entretien par mail du 24 avril 2015).

2. La catégorisation de l'œuvre de Devi par Gallimard a fait l'objet d'un article par Julia Waters, « From *Continents Noirs* to *Collection Blanche* : From Other to Same ? The Case of Ananda Devi » qui rappelle le statut de plus en plus prestigieux de l'auteur, indiquant que le paratexte éditorial la façonne et la remodèle au gré de ses écrits. Pourtant Ananda Devi renégocie, au fil de ses textes, les relations entre auteur et lecteur en détournant les codes éditoriaux et en individualisant ses pratiques littéraires

Dans le paysage critique de son œuvre, les traductions d'Ananda Devi restent cependant très peu étudiées, sans doute car elles sont limitées – en plus de la traduction de *The Counting House*, l'auteur a auto-traduit un seul de ses romans, *Pagli*, publié par une maison d'édition indienne, Rupa Publications, mais dont les tirages sont difficilement disponibles [3]. Le choix d'orienter cet article sur les travaux de traduction d'Ananda Devi nous semble toutefois s'inscrire entièrement dans l'œuvre de l'écrivain, car les thématiques qu'elle aborde au fil de ses récits se retrouvent dans ses choix traductifs, qui, au-delà de cette continuité artistique, invitent à une réflexion transocéanique sur la traduction. La notion de fidélité qui continue de remiser l'acte traduisant au rang de tâche ancillaire y apparaît révisée, puisqu'Ananda Devi propose d'y substituer une véritable poétique qui lui est propre et la démarque, notamment, de certains confrères antillais.

Cet article tentera par conséquent de souligner les enjeux mis en évidence dans les travaux d'Ananda Devi lorsqu'elle traduit, mais également lorsqu'elle s'auto-traduit. Ces deux mouvements nuancés de la traduction, marqués par le passage d'un travail allographe vers le français, puis celui d'une réécriture en anglais en ce qui concerne *Pagli*, permettra d'aborder les différentes stratégies élaborées par Ananda Devi. Cette étude interrogera notamment les rapports souvent considérés comme hiérarchiques et de dépendance entre auteur et traducteur, pour mettre au contraire en lumière une poétique de la traduction envisagée sous le prisme de la transgression, d'une traversée taboue, à l'aune des *kala pani* souvent exploités dans la littérature caribéenne et mauricienne [4]. Ainsi, l'éclairage de certains choix traductifs observés dans *Terres maudites* permettra de montrer comment l'écrivaine-traductrice a initié, en filigrane, une poétique traductive de la trace qu'elle continuera d'élaborer dans sa version – si ce n'est variation – anglaise de *Pagli*.

Afin de mettre en lumière la porosité des frontières entre langue-cible et langue-source, l'activité traduisante sera associée à un acte de bravoure, situé à rebours de transferts linguistiques et culturels attendus, voire convenus. Pour ce faire, il s'agira de redéfinir la traversée des *kala pani* en lien avec le caractère défectif souvent associé à la traduction. Le tabou du *kala pani* sera étudié comme un moyen de transcender certains codes attendus en traduction qui permettront, précisément, de rapprocher l'acte traduisant à un « art de la fugue », comme le soulignait E. Glissant dans « Traduire : relire, relier » (*Actes des 11es assises de la traduction littéraire*, 1995 : 25-30). Puis la visibilité de Devi écrivain-traductrice sera articulée autour des thématiques de la folie et de l'altérité et permettra, dans le même temps, d'exposer l'opacité de certains

comme le suggère J. Waters : « Acutely conscious of the material benefits of publishing with Gallimard, Devi chooses to accept the concomitant compromises entailed in the Continents Noirs series' literal and essentialist packaging of her works, but then returns its exoticising gaze, from within, by creating her own counterparatext which offers a more open and universal 'translation' of her novels. Devi's counter-paratextual emphasis upon the universal and allegorical significance of her novels' interior reality refuses the oppositional exteriority on which the concept of the exotic is built and on which, in turn, Gallimard's essentialist paratext relies » (Waters, 2008 : 63-64).

3. À ce titre, cet article citera la traduction anglaise que l'auteur a gracieusement accepté de nous transmettre en format numérique

4. L'article de Véronique Bragard, « L'empreinte des *kala pani* dans la littérature caribéenne et mauricienne : une comparaison transcoloniale » exploite le concept des *kala pani* dans les deux aires géographiques et souligne en quoi leur traitement littéraire diffère dans les Caraïbes et dans l'Océan Indien (Bragard, 2010).

de ses choix traductifs. Enfin, le tissage de rets intertextuels imprévisibles, apparents ou camouflés dans ses choix de transfert ou de réécriture, permettra de dégager une poétique de la traduction archipélique, donnant lieu à des passerelles transocéaniques qu'il s'agira de contraster avec la pensée relationnelle glissantienne et la « diversalité » des Créolistes antillais (Bernabé, Chamoiseau & Confiant, 1997).

1 Traductions et *kala pani* : passages obligés, passages interdits

Toute démarche traductive est associée à un passage, une traversée plus ou moins heureuse selon le degré de supposée fidélité envers un original donné. Tout traducteur est donc passeur, et traverse soit à gué, soit à la nage, les courants d'eau séparant les cultures qu'il rencontre à son départ et à son arrivée. En tant que traductrice, Ananda Devi s'inscrit donc dans ces transferts linguistiques et culturels et ce à double titre, puisque ses propres romans sont parsemés de passages en créole mauricien et de termes hindous se référant à la culture indienne. L'auteur pratique donc des micro-traductions endogènes dans ses récits, qui bien souvent prennent non pas la forme de notes de bas de page explicatives, mais d'appositions ou d'ancrages situationnels au sein de la diégèse. Ce phénomène est ainsi récurrent dans ses deux versions de *Pagli*, contrairement au roman de Dabydeen en français, dans lequel des notes de bas de page ont été insérées, afin d'expliquer la plupart des références culturelles parsemées dans le texte – termes culinaires, religieux et rituels pour la plupart – conformément aux attentes de l'éditeur. Toutefois, une lecture fine de *Terres maudites* permet de repérer, ici et là dans la traduction, des stratégies qui opèrent une certaine contamination du texte et mènent à une réflexion métatextuelle sur la désacralisation d'une origine indienne donnée, comme l'illustre l'extrait suivant, dans lequel des tensions entre travailleurs créoles et coolies sont palpables :

> *And all your coolie words don't cow me neither, chala, haal, backna, and all that paganness* [...] (Dabydeen, 1996 : 94).

> *Et toutes tes paroles coolies me font pas peur non plus, chala, haal, backna, tous ces mots païens [...]* (Dabydeen & Devi, 2000 : 126).

Les italiques présents dans la traduction (casse rétablie dans notre citation) signalent à la fois les expressions hindoues comme termes étrangers, accentuant ainsi la couleur locale du vernaculaire, mais déplacent également l'indianité du personnage vers une réflexion plus large s'articulant autour du langage et de la diglossie, comme le révèle la présence de l'expression « mots païens » pour traduire « paganismes ». Non seulement les travailleurs engagés indiens venus s'installer au Guyana ont perdu le caractère pur, sacré de leurs origines, mais leur langue est elle-même entachée et rejetée comme impie, sacrilège. L'impureté ici soulignée est au cœur même du concept du *kala pani* qui repose, précisément, sur une mise au ban de la société, comme le rappelle Brinda Mehta dans les pages introductives de son étude :

> Kala pani *crossings were initially identified with the expatriation of convicts, low castes and other "undesirable" elements of society from the main-*

> *land to neighbouring territories to rid society of any visible traces of social pollution ; those who braved the* kala pani *were automatically compromising their Hinduness* (Mehta, 2004 : 5).

Cette souillure se retrouve au niveau de la narration dans *Pagli*, puisque le personnage principal est rejeté par les autres femmes, telles les Mofines, gardiennes d'une tradition ancestrale hindoue dont l'héroïne va tenter de s'extraire. Aussi, dans le chapitre intitulé « Les Zépis », si les femmes travaillent toutes au tri de graines, l'héroïne est physiquement éloignée du reste du groupe, se tenant sur le seuil d'une maison rappelant le gynécée, à part, telle une héroïne de tragédie grecque en rupture avec sa société. La scène gagne qui plus est en tension théâtrale lorsque celle qui va dès lors être rebaptisée Pagli, « la folle », répand ses graines sur le sol, leur faisant rencontrer un espace profane, en vue de les libérer. La traduction anglaise de Devi rend non seulement le rythme initial de la scène de la version originale, mais elle parvient de surcroît à en offrir une lecture nouvelle qui accentue la linéarité rompue et l'ordre établi désagrégé du passage :

> *Elles me tendent un plateau d'épices à trier. Je m'assieds sur un autre perron, celui de ma solitude, et je passe mes mains dans les graines odorantes de cumin et de coriandre. [...] Tout doucement, je fais pencher le plateau de côté. Je le fais basculer sur mes genoux pliés. Mouvement de bercement, comme pour un enfant, mais là, ce sont les graines qui roulent de part et d'autre, qui courent ici, puis reviennent sur leurs pas, puis de nouveau à gauche et à droite, jusqu'à ce que l'une d'elles se décide à passer cette frontière, à sortir du plateau. [...]Tout d'un coup, quelqu'un me voit :* Ayo bondye, li pe zet bann zepis *! On me prend par l'épaule, on me secoue, on essaie de me reprendre le plateau dans un éclat de métal et je me sauve [...]* (Devi, 2001 : 47-48).

> *I take the heavy tray and sit outside, on another door step –* ***not the one where I met you, but the singing thought is there, filling me.*** *[...] Seeds of cumin and coriander, mustard and aniseed, each with its own special shape and its own smell. [...]Very slowly, I sway the tray from side to side on my bent knees. A soft cradling gesture as when you hold a child, but even with this wave-like motion, the seeds rush from one side to the next, left to right, right to left,* ***all together like tiny soldiers charging the sides of a fortress until, carried by the energy of this collective movement,*** *one of them manages to clear the edge and launch itself out of the tray.[...] Suddenly, someone sees me. A shout.* Li pe zet bann zepis ! *She is throwing away the spices ! By now, the* zepis *have made their mad dash for freedom. Hands on my shoulders are pulling and shaking, someone wrenches the tray away from my hands, but with a playful tap underneath, I free the last remaining grains that had stuck to it and I let the tray itself fall with a great noise* (Devi, auto-traduction, p. 51 pdf).

En effet, la traduction déplace des éléments du texte source puis y intègre des références au personnage de Zil, qui n'a pas encore été présenté au lecteur, mais qui s'inscrit dans cet épisode de libération dans lequel l'écrivain-traductrice décide de l'insérer. Le passage surligné en gras (emphase ajoutée) traduit bien cette nouvelle perspective ajoutée à la scène de départ, se rapprochant d'une adaptation filmique dont le plan initial, celui de la scène des épices, aurait fait l'objet d'un recadrage par le metteur en scène. Ainsi, dans la seconde mouture de *Pagli*, le lecteur, tel le spectateur, est témoin de la présence de ce personnage masculin qui émerge de l'arrière-plan, tandis que dans la version initiale du roman, Zil n'apparaît que quelques paragraphes plus bas, en hors-champ, lorsque l'héroïne s'est enfermée dans sa chambre pour échapper aux représailles des femmes.

Le second segment souligné en gras de cet extrait a pour but de révéler, également, les aspects par lesquels l'acte d'auto-traduction chez Devi se rapproche non seulement d'une recréation, mais également d'une transgression, tant il semblerait que de tels choix, parmi lesquels l'ajout d'une comparaison, auraient valu à un traducteur tiers d'être accusé de prendre trop de libertés par rapport à un texte source « surtraduit ». Pourtant, lorsque l'acte de traduction est opéré par l'écrivain lui-même, de telles tactiques sont souvent dédouanées, admises comme des actes de recréation offrant une lecture enrichie du texte ainsi ramifié. L'auto-traduction aurait donc sa propre éthique au sein de la traduction, comme Michaël Oustinoff le rappelle, notamment dans son étude consacrée à Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov, dans laquelle il admet que, dans le cas de ces écrivains, « cette comparaison [du moins pour les textes de Beckett] devient positive : elle fait apparaître un nouvel « espace critique », puisque Ciaran Ross y trouve matière à commenter l'œuvre, et cette mise en parallèle du texte original et de sa traduction prend une valeur herméneutique » (Oustinoff, 2001 : 58).

Or, Ananda Devi n'écrit pas systématiquement ses romans en plusieurs langues comme les auteurs précités. Par ailleurs, les publics auxquels s'adressent les deux versions de *Pagli* n'auront probablement pas la même approche du roman, puisque si le terme « pagli » n'évoque rien au lecteur francophone, le public indien sera lui plus averti et associera aisément le titre du roman à la folie et l'aliénation, ce qui pourrait d'ailleurs expliquer le choix de l'épigraphe anglais retenu par l'auteur, « A novel is an act of lunacy and love », alors qu'en français la folie, précisément, reste absente de cet exergue, comme pour ménager une certaine opacité [5].

Les variations linguistiques de l'auteur sont, dans une certaine mesure, présentes dans chacun de ses romans, si l'on considère que le *kala pani*, la traversée originelle de l'Inde vers les îles coloniales où sont allés s'installer les coolies dans l'espoir d'y trouver un avenir meilleur, est palpable dans tout choix d'écrire dans la langue dominante, langue de transposition, voire de dépossession imposée par le colon. Aussi, le choix d'écrire en français relèverait d'un acte de traduction rappelant le passage initial par les eaux du *kala pani*, trait que l'on retrouve dans *Pagli*, *Moi, l'interdite* ou encore *Ève de ses*

5. À ce titre, Ananda Devi parle de « titre-cliché » pour le public indien et de « texte énigmatique » pour le lectorat français (entretien par mail du 24 avril 2015).

décombres, dans lesquels les expressions créoles sont savamment mêlées au français [6]. Pourtant, Devi n'oppose pas le vernaculaire à une certaine norme de la langue, soit-elle française, ou anglaise, dans ses choix de traduction et d'écriture [7]. Elle propose en effet d'en redessiner les contours, en perçant l'étanchéité des langues pour mieux en rappeler la porosité. Ainsi, elle livre une pratique de la traduction fluide, caractérisée par des actes de marronnage, tels que le chapitre quasiment dénué de ponctuation dans les deux versions de *Pagli*, intitulé, précisément, « Zil », où elle brave par ailleurs les règles de graphie (« i slept », pdf : 87), tissant par là-même des liens transocéaniques (« Zil », « island », « i slept »), à l'image du pêcheur créole. Braver le *kala pani* est donc acte de bravoure, acte d'amour aussi, au même titre que celui d'écrire (ou de traduire), mais un amour qui se situe dans la transgression des espaces clos et des formes achevées et laisse, dans son sillage, l'empreinte de ses scories.

2 Sur les traces de la traductrice : « Elle, de ses décombres »

Visibilité et traduction vont de pair, ou plus exactement, à l'encontre l'une de l'autre. En effet, un idéal de traduction transparent prône généralement un transfert reflétant le moins possible la présence du traducteur, comme l'a analysé Lawrence Venuti dans son ouvrage *The Translator's Invisibility*, en rappelant bien toutefois le caractère illusoire d'une telle stratégie [8]. Ananda Devi s'inscrit quant à elle dans une pratique traductive de la trace qui n'obéit pas à des prérogatives d'équivalence totale ou parfaite, et au contraire, souligne l'écart et invite à une pensée plurielle du monde. Cette remarque peut être illustrée par sa propre qualification de « réécriture » concernant son travail pour *Pagli* vers l'anglais, et s'inscrit, plus largement, dans les pratiques observées chez les écrivains traducteurs de leur propre fiction. À ce titre, la latitude de l'anglais, qui peut décrire l'acte d'auto-traduction aussi bien par « auto-translation » que par « self-translation » souligne un trait important du geste auto-traductif, puisqu'elle rappelle la subjectivité intrinsèque du traducteur et la déclinaison possible de ses identités dans le terme « self-translation », difficilement transposable en français [9]. Ainsi, *Pagli* regorge d'exemples où la présence de l'écrivaine-traductrice effleure mais

6. Ananda Devi précise notamment que la traduction anglaise de *Pagli* était, à son sens, une « "traduction" double, puisque l'original l'était aussi », suggérant ainsi que la véritable langue source du récit serait le créole qu'il a convenu de retranscrire pour le lecteur métropolitain, tout en tâchant de conserver l'ancrage dans un contexte mauricien grâce aux expressions maintenues en italiques dans le texte.

7. Par contraste, des auteurs comme Patrick Chamoiseau ou Junot Díaz proposent des textes parsemés d'expressions en créole ou en « Spanglish » pour subvertir les codes et normes littéraires imposés, par voie de notes de bas de page et de digressions malmenant un schéma narratif classique. En multipliant les adresses au narrataire, ils proclament leur poétique de la différence et de la déconstruction manifeste, contrairement à Ananda Devi qui y privilégie une pensée de la trace exprimée dans la retenue et invitant au recouvrement.

8. « A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original". The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to ensure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning » (Venuti, 2008 : 1).

9. Dans *Self-translation : Brokering Originality in Hybrid Culture,* l'éditeur Anthony Cordingley souligne cette particularité de l'anglais : « In English, the 'auto' of auto-translation may even suggest the very opposite process – the negation of the self – as if a text was on autopilot, performing automatic or machine translation, transporting itself into another language code. Using the term 'self-translation' concentrates attention on the presence of the translator, [...] on the various morphing of the self which occurs not only in the act of translation but during the composition of its 'original' (Cordingley, 2013 : 1-2) ».

aussi érafle et émousse son texte, tant elle fait voler en éclats les conventions ancillaires attachées à la traduction. Ananda Devi transcrit par exemple la thématique omniprésente de la quête de soi à travers l'autre et dans l'acte d'amour, présente dans *Pagli* dans ses choix de transferts lexicaux, sémantiques, mais également typographiques, comme le montre l'exemple suivant :

> *Pendant qu'ils et elles parlent, je retourne vers la lumière de nos rencontres. Mon visage, mes yeux, ma bouche. Mes oreilles, mon cou, mes épaules. Plus je vais, plus je me rends compte que tu me sais toute, qu'il n'y a pas une parcelle de moi qui ne t'ait pas reçu, et même à l'intérieur, même en dedans de moi, ta chaleur et ton sang coulent encore* (Devi, 2001 : 112).

> *While they speak, I return to the memory of our meetings. My faceeyesmouthearsneckshoulders in turn remember. The lower I go, the more that I realise that you know everything. Ever inside me, your warmth and blood are flowing still* (Devi, pdf : 112).

La fusion de l'héroïne et de Zil est non seulement traduite dans le choix des termes retenus par l'auteur, mais elle est également transcrite dans l'agglutination opérée en anglais, signalant un acte de transgression par rapport à l'« original » qui, précisément, permet d'aboutir à une forme recomposée, associant les identités fragmentées des protagonistes, pour mieux les réunir dans l'acte traduisant. Le corps morcelé de Pagli est donc restauré dans la version anglaise du texte qui laisse ainsi apparaître les sutures du tissage traductif non plus simplement en filigrane, mais tel l'envers d'une tapisserie recouvert de fils. Folie et aliénation sont donc liées à la représentation de soi et au morcellement d'une identité qu'il s'agit dès lors de reconstituer.

Dans *Ève de ses décombres*, cette quête de la recomposition de soi passe par une politique du troc et de la négociation dans laquelle le corps de l'héroïne éponyme sert de monnaie d'échange. Le titre énigmatique du roman, qui révèle et traduit la fragmentation du personnage, laisse cependant également envisager toute une mosaïque de possibilités interprétatives dont les ramifications sont, pour certaines, précisées explicitement dans le récit, lorsque Sad proclame notamment « Ève je te sortirai de tes décombres » (Devi, 2006 : 108) ou encore, s'agissant de l'héroïne tentant de trouver des indices pour identifier le meurtrier de son amie Savita, telle « [u]ne fille s'obstinant à fouiller les décombres » (Devi, 2006 : 115). Cette poétique d'un dire opaque, latent et dissimulé ça et là dans les anfractuosités du récit se retrouve également dans les choix de traduction de Devi. En effet, dans *Terres maudites* déjà, la traductrice avait opté pour l'insertion de subtiles traces marquant le désarroi d'un personnage féminin aux prises avec le système patriarcal de la plantation qui la tiraillait :

> *Is spit I get, not gentle rain and breeze, she wanted to answer, a middle-age man rising and falling and fanning me with his flab, and he so excited he fart and dribble, and by the time he finish my whole face wet with spit and the bed smelling of horse-manure. This is what I do for all-you ungrateful dogs, she wanted to say, and is my mother make me do it. [. . .]*

> *Like you standing over me now, raging with fire inside you which you want to put in me, purify me, and me kneeling at church-altar, but is not blessing I want but my fucking ham which I fuck for, roll in the dust for [...]. Let me pass, she ordered, but no word came from her mouth, only a sob which she dampened immediately for she would cry real tears for him, not for any of them, not even for her mother* (Dabydeen, 1996 : 135 - 136).

> *C'est salive que j'attrape, pas pluie fine et brise*, aurait-elle voulu lui répondre, *un vieux homme qui monte et descend et me vente avec sa chair flasque et il excite tellement qu'il pète et il bave et quand il a fini ma figure est mouillée de salive et le lit pue comme fumier cheval. C'est ça que je fais pour vous tous, bâtards ingrats*, elle aurait voulu dire, *et c'est ma mère qui me force faire ça. [...] Comme toi tu deboutes au-dessus de moi maintenant, avec du feu qui brûle dans tes entrailles et veux mettre ce feu en moi pour me purifier quand je mets à genoux devant toi comme devant l'autel, mais c'est pas ta bénédiction que je veux, bordel, c'est mon foutu jambon, pour lequel j'ai baisé, pour lequel je me suis roulée dans la poussière* [...].

> *« Laisse-moi passer », ordonna-t-elle, mais pas un mot ne sortit de sa bouche, seulement un sanglot qu'elle étouffa immédiatement parce qu'elle ne voulait pas pleurer de vraies larmes pour lui, ni pour aucun d'entre eux, ni même pour sa mère* (Dabydeen & Devi, 2000 : 193-194).

Le choix de traduire par des italiques, en filigrane donc, permet d'accentuer encore l'écart entre la volonté de s'exprimer du personnage féminin, et l'ultime constat de cet échec à le faire, ce qui inscrit *Terres maudites* dans ce que Chantal Zabus a appelé des textes schizophrènes ou « schizo-texts », « [where] the reader is left with the sense of reading a text with interlinear translation (Zabus, 1990 : 356) ».

Dans la mouvance de cette pensée déjà esquissée dans sa traduction de *Terres maudites*, Ananda Devi continue de tisser des liens transocéaniques au fil de ses propres œuvres et les situe dans des lignes de faille, à la croisée d'espaces sacrés et de sources de contamination. Ainsi, au niveau diégétique, la cérémonie de mariage de Pagli est associée dès le départ à la thématique de la souillure, ce qui est symbolisé dans le roman par le sari maculé de boue de l'héroïne et la nouvelle identité qu'elle endosse dès lors, celle de « mariée mouillée », expression rappelant la traversée des eaux impures du *kala pani*[10]. Sur le plan métatextuel, le récit est savamment ponctué de bribes de créole mauricien, parsemées ça et là dans le texte, rappelant les tourments d'incompréhension des premiers esclaves auxquels un métissage linguistique avait été imposé par les maîtres, afin d'éviter toute rébellion et invitant à une réflexion sur le choix de l'auteur d'écrire en français et de s'auto-traduire en anglais. Aussi, Devi avoue que le

10. L'expression apparaît pour la première fois lors de la célébration du mariage, lorsque Pagli rencontre son amie Mitsy : « La pluie collait des boucles humides sur ses bras nus. Je suis restée debout à la regarder, dans mes atours de Cérémonie. J'en avais oublié de soulever mon sari et le bord traînait dans l'eau boueuse, qui l'alourdissait. Mes orteils étaient mouillés. [...] C'était moi. Je me suis laissée entraîner vers la maison, nouvelle mariée mouillée, mais j'ai continué à regarder la femme jusqu'à ce qu'elle me renvoie mon regard. Il fallait que je l'attache à moi, même par le lien fragile de ce premier regard » (Devi, 2001 : 17).

fait de conserver des expressions créoles participe à une stratégie d'opacification de son récit, dans la mesure où « les lecteurs français [se doivent] de faire l'effort de le comprendre [le créole] pour retrouver la trace de leur propre histoire » [11].

Or, pour ce faire, il semble qu'un passage obligé par la traversée à rebours des *kala pani* soit de mise afin de faire remonter à la surface du texte des débris permettant de reconstituer une mosaïque composée d'éléments épars et biscornus, mal ajustés et inattendus certes, mais essentiels à la recomposition d'une mémoire collective fondée sur des identités plurielles et partielles. Ce passage s'effectue, précisément, dans l'acte traduisant qui tantôt occulte, tantôt met au jour, tel un miroir sans tain qui révèle tout en conservant une part d'opacité. Dans son recueil de nouvelles *Sweet Diamond Dust*, Rosario Ferré parle d'une identité qui aurait comme volé en éclats, « a splintered national conscience », caractérisée par une diglossie chez l'être caribéen, ou plus précisément Portoricain, scindé entre deux langues, l'anglais et l'espagnol, condamné à vivre dans un entre-deux langagier, culturel et personnel (Ferre, 1996 : ix).

Dans les textes d'Ananda Devi, cette dualité se caractérise notamment par le choix de glose qui accompagne fréquemment les termes mis en italiques et signalent généralement des paroles prononcées en créole. Oralité et métissage sont donc associés dans la majorité des occurrences relevées. Néanmoins, la version anglaise de *Pagli* ne suit pas de manière chronométrée les mouvements opérés par le français, qui prend parfois de plus grandes libertés d'interprétation du créole, déplaçant la glose, ou la renforçant comme le suggèrent les exemples suivants :

> Licien pu vini zordi bann tonye pe rant dans por. *Les thoniers rentrent au port, Licien arrive* (Devi, 2001 : 33).

> [...] Licien pu vini zordi bann tonye pe rant dans por. *Licien is coming, the trawlers are being brought in* (Devi, pdf : 30).

> *Je vivrai toujours avec ma peur. De ma peur. Je ne suis rien sans elle.* Mo mari peser, lapes ti poson, lamer la monte, lalign la kase, mo kompran pli mo kompran pa kuman lamori vann bonmarse (*ibid.*).

> *But for the first time I listen to her, always the same song, always the same dress, about her fisherman husband gone to sea, and the line breaks and the sea arises – why, oh why is fish selling so cheap in the market ?* Mo mari peser, lapes ti poson, lamer la monte, lalign la kase, mo kompran pli mo kompran pa kuman lamori vann bonmarse (*ibid.*).

Le premier passage cité permet de rendre compte du rythme de l'anglais qui suggère, par un effet de sonorités, une prose poétique proche d'un nursery rhyme, tandis que la glose française joue sur une construction en chiasme par rapport au créole qu'elle « traduit », offrant ainsi un effet miroir plus facilement repérable pour un locuteur francophone, à même de décrypter les éléments correspondant dans le vernaculaire. Le second extrait souligne quant à lui un exemple d'ancrage dans le contexte pour la

11. Extrait de l'entretien par courriel du 24 avril 2015.

version anglaise qui s'efforce, en amont du passage en créole, non seulement d'offrir une explicitation des paroles de la chanson que répète Mitsy à l'envi, mais également de proposer un recadrage de la scène. En effet, si le français part des appréhensions de Pagli pour ensuite se tourner vers Mitsy, la traduction propose un gros plan sur Mitsy, suggérant un travail d'adaptation presque filmique dans lequel les plans sont réécrits et repensés. Dès lors, les effets de glose se rapprocheraient non pas d'une traduction stricto sensu, mais plutôt d'une variation ou d'une « transculturation » venant rompre le flot linéaire de la narration comme le suggère Anthony Cordingley dans son introduction à *Self-Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture* : « By insisting on the visibility of the gap between languages the gloss enables the text to retain that which cannot be fully expressed in either language, but only through the tension and ambiguity that exists between them. The function of the gloss is not so much one of translation as it is of transculturation » (Cordigley, 2013 : 1).

Ainsi, si la poétique traductive d'Ananda Devi procède par va-et-vient incessants rappelant le mouvement des eaux lors d'une traversée entre cultures, elle illustre également la « diversalité » prônée par les Créolistes qui, bien loin de vouloir offrir une vision linéaire, transparente du monde, en proposaient une lecture en mosaïque (Bernabé *et al.*, 1997 : 53). La glose dans les romans d'Ananda Devi participe elle d'une poétique de la trace où le créole est tantôt dévoilé, tantôt laissé en suspens, et donc de manière moins prononcée que certains auteurs caribéens. La glose chez l'auteur mauricienne fait remonter à la surface des sens latents et permet, lorsque l'écrivain s'auto-traduit, de lire les textes en résonance, tout en soulignant l'écart présent. Versions anglaise et française s'éclairent alors réciproquement et permettent une réflexion sur la traduction en tant qu'art de l'ouverture et du décloisonnement, mettant en lumière les vestiges, ou les décombres, découverts. La poétique traductive d'Ananda Devi est donc art du « pas hors » [12].

3 Vers une pratique traduisante archipélique : des *kala pani* aux « arcs-en-mer »

Les espaces clos sont souvent synonymes d'aliénation et d'enfermement dans l'écriture d'Ananda Devi, comme dans *Ève de ses décombres*, roman dans lequel les personnages semblent condamnés à demeurer dans le ghetto où ils ont grandi et au nom évocateur, Troumaron. Dans *Pagli*, la maison de sucre glace où emménage l'héroïne après son mariage et dont la description n'est pas sans rappeler le décor dans lequel vit Daisy dans *The Great Gatsby* avec son plafond de sucre glace – « the frosted wedding cake of the ceiling » (Fitzgerald, 2004 : 8) – constitue non pas un lieu d'habitation sécurisant, mais au contraire un espace où réclusion et contamination percent sous des atours de perfection. La putréfaction est en effet associée au lieu d'apparence impeccable, comme le précise le personnage principal : « Le sol est tant ciré qu'on y patine au lieu d'y marcher. [...] Je déteste la vie frangée de moisissure qui m'[y] attend » (Devi, 2001 : 23). Le rôle traditionnel de la femme au foyer est lui aussi décrié dans cet espace malsain, puisque « les effluves qui sortent des marmites, riz, *bred, dall, kari urit*, ont l'odeur fermentée des esprits clos » (Devi, 2001 : 67). Quelles sont donc les stratégies

12. « La seule façon de connaître l'envol : le pas hors » (Devi, 2006 : 116).

de l'écrivain-traductrice pour dénoncer la déliquescence de ces lieux de claustration et ouvrir, dans le même temps, sa prose pour traduire une poétique de la délivrance, à contre-courant des tabous ?

Si la condition insulaire implique irrévocablement une certaine autarcie et une rupture dans la continuité terrestre, l'île n'est cependant pas nécessairement synonyme de réclusion dans *Pagli*. Bien au contraire, sous les traits de Zil dont le nom dénote la pluralité des archipels, l'île n'est « asile » que lorsqu'elle est réduite à des espaces confinés dont sont porteurs les tenants d'une tradition oppressante qui refusent de se tourner vers l'Autre. Zil est donc source de libération pour l'héroïne, sans doute car il porte en lui une hybridité sans cesse soulignée dans le roman, celle de son identité métisse, d'une créolisation faite chair, née de traversées renouvelées vers d'autres lieux et de rencontres quasi charnelles avec les paysages découverts : « Tu as parcouru toutes les îles. Tu les connais toutes. Rocailleuses, basaltiques, escarpées ou plates, arides ou vertes, tu les connais toutes et tu les aimes » (Devi, 2001 : 71).

Dans les choix traductifs d'Ananda Devi, ce mouvement vers l'Autre et l'ailleurs se retrouve dans une volonté de donner vie aux passages oralisés de ses textes en les ouvrant par le créole, tout en établissant des correspondances grâce à des éléments de contextualisation facilitant la compréhension du lecteur sans toutefois « ethnographier » le récit par l'insertion de notes de bas de page. Aussi, les stratégies traductives d'Ananda Devi illustrent la définition donnée par Edouard Glissant de la traduction, qui selon lui « opère la créolisation et comme la Relation dans le monde, [...] ce langage produit de l'imprévisible. [...] Art du croisement des métissages aspirant à la totalité-monde, art du vertige et de la salutaire errance, la traduction s'inscrit ainsi et de plus en plus dans la multiplicité de notre monde » (Glissant, 1996 : 45). Opposée au lieu clos de la plantation, la « parole ouverte » glissantienne (Glissant, 1990 : 77) prend la forme chez Devi d'une créolisation subtile qui passe par des liens intertextuels parfois latents mais que la traduction révèle. Ainsi, dans la version française de Pagli, Zil et asile sont associées par proximité sonore et graphique, tandis que l'anglais traduit l'aliénation sous-jacente de « *lazil* » en ayant recours au créole qui permet de rétablir le lien initial entre insularité, amour et folie présents dans le français : « You want me to be in the madhouse, in *lazil* ? I ask, smiling at my own joke ; but I am already in Zil ! » (Devi, pdf : 113). La disparition de la majuscule imposée par la norme dans « i slept » (*ibid* : 87), mots venant clôturer le chapitre consacré à Zil précédemment mentionné, souligne la perte de l'identité fixe et donc sclérosante de Pagli qui ne retrouve son essence que dans son rapport à l'Autre, à Zil précisément, lui-même représentant d'une condition îlienne qui ne saurait être réduite à une identité singulière. Ce « je » diffracté fait écho au premier volet de l'autobiographie de la Néo-Zélandaise Janet Frame, *To the Is-Land*, récit dans lequel elle évoque son enfance et se souvient en particulier d'une histoire intitulée *To the Island* :

> *'I read a story,* To the Is-Land*, about some children going to Is-Land.'*
> *'It's I-Land,' Myrtle corrected.*
> *'It's not,' I said. 'It's Is-Land. It says,' I spelled the letters, 'I-s-l-a-n-d. Is-land.'*
> *'It's a silent letter,' Myrtle said. 'Like knee.'*

> *In the end, reluctantly, I had to accept the ruling, although within myself I still thought of it as the Is-Land* (Frame, 1993 : 41).

Le choix de ce titre et l'anecdote relatée dans le récit permettent d'éclairer l'acte autobiographique sous un nouveau jour, remettant en question le fameux pacte autobiographique dans lequel la véracité des faits se vérifierait à l'aune de l'authenticité et de la crédibilité de la narration à la première personne du singulier. Or, comme le souligne Jean Claude Abada Medjo dans son article lorsqu'il cite Régnier, il y aurait « « une nouvelle éthique » autofictionnelle selon laquelle « l'être ne pourra atteindre à sa vérité tant qu'il ne sera pas élargi, mis en question par la fiction » (Abada Medjo, 2012 : 150). Cet article souhaiterait compléter ce propos en y ajoutant que cet épanouissement et ce renouvellement identitaire ne sauraient se faire sans l'acte de traduction. En effet, celui-ci permet de reconfigurer les perspectives d'un récit et ainsi d'en multiplier les extensions et les sens latents, comme le montre notamment les modifications de pronoms dans les deux versions de *Pagli*. Bien que récit fictif, *Pagli* présente de nombreuses similitudes avec un récit autobiographique tant l'écriture instaure un rapport d'intimité fort entre la narratrice et son lecteur. La réécriture du texte en anglais vient toutefois établir un nouveau pacte, traductif, celui-ci, dans lequel ce n'est plus seulement la narratrice qui intervient, mais également la traductrice, offrant dans le même temps une nouvelle « déclaration d'intentions » (Tanquiero, 2013 : 75), comme l'indique l'extrait suivant :

> *J'y suis entrée une fois et je n'en suis plus ressortie. Je ne l'ai jamais oublié. Le souvenir est en moi comme un fœtus brûlant, et je le regarde lorsque je veux raviver ma rage et me rappeler quel est cet homme qui meurt à mes côtés depuis quelques années déjà* (Devi, 2001 : 51).

> *Once closed this door cannot be opened again. And you cannot forget. The memory remains, a shrivelled burning thing for me to contemplate when I want to feed my rage. To remember who this man is, dying by my side for several years now* (Devi, pdf : 54).

Le passage vers l'anglais marque un mouvement plus net vers l'Autre sous forme d'une adresse généralisante (« you cannot forget ») et d'une tournure impersonnelle (« once closed this door cannot be opened »), là où le français plaçait une emphase sur le « je », sur Pagli. Les modifications opérées dans la traduction, qui aurait pu être plus littérale, ne ressortent pas d'une simple transposition syntactique, mais plutôt d'une réécriture proposant un tout autre système énonciatif qui instaure un nouvel espace de dialogue entre narratrice et lecteur par l'entremise du traducteur, dans ce cas l'écrivain elle-même. Bien que s'agissant-là d'une occurrence, il nous semble que la poétique dans laquelle s'inscrivent les stratégies traductives d'Ananda Devi participent d'une vision archipélique non seulement de la littérature, mais aussi de la traduction. Ainsi, grâce aux liens intertextuels, intersubjectifs et inter-linguistiques tissés par l'écrivaine-traductrice, *Pagli* se lit comme les prémices d'un idéal de traduction qui permettrait de mettre au jour le diversel de l'expérience humaine, non plus en opérant seulement des traversées d'océans, mais en réalisant ces « arcs-en-mer » imaginés par Édouard Glissant :

> *J'imagine depuis toujours que ces profondeurs naviguent sous la mer en ouest et à l'océan à l'est, et que si nous nous écartons, chacun dans sa Plantation, par-dessous, les boulets verdis ont roulé d'une île à l'autre, tramant des fleuves communs que nous ouvrirons à notre heure et où nous mènerons nos barques. De l'endroit où je me trouve, je vois Sainte-Lucie sur l'horizon. Ainsi de proche en proche, évoquant l'étendue, puis-je réaliser cet arc-en-mer* (Glissant, 1990 : 222).

Mais pour parvenir à la plénitude d'une telle poétique de la traduction, il est essentiel de rappeler l'écart dont parle Glissant, cette volonté d'agir en deçà de la surface pour mieux révéler et ouvrir le geste traduisant. Ananda Devi a fait acte de bravoure en proposant des stratégies de traduction à rebours des passages attendus, sans doute plus libre d'opérer de tels choix en décidant de traduire *Pagli*, son propre roman, en anglais. Pourtant, cet article a tâché d'illustrer par quelques passages observés dans *Terres maudites* que l'écrivaine-traductrice proposait déjà une vision transocéanique et transgressive de la traduction, en décidant, notamment de ne pas rendre un créole guyanais par un équivalent martiniquais ou guadeloupéen, mais plutôt en tissant un réseau tantôt souterrain, tantôt émergent de croisements langagiers originaux émaillant le récit sans toutefois en faire un objet de folklore.

Que ce soit pour son travail à partir du texte de David Dabydeen ou de sa propre plume pour *Pagli*, Ananda Devi a su mettre en place une poétique traductive qui, tels les archipels, permet de relier sans toutefois faire disparaître la singularité de chaque élément constitutif d'une tout bigarré. Si le choix du français et de l'anglais obéissent sans doute en partie à des impératifs éditoriaux rappelés, entre autres, par Pascale Casanova qui parle, notamment de méridien de Greenwich littéraire [13], il nous semble que la traduction telle que pratiquée par Ananda Devi se veut art de la différenciation, puisqu'elle refuse la transparence lisse d'une politique de l'équivalence et pratique au contraire une poétique de l'opacité, bravant certains interdits et établissant des correspondances inattendues. Dès lors, de fidèle passeur tributaire d'un original donné, l'écrivaine-traductrice assume pleinement son rôle de traductrice-écrivaine et devient dépositaire d'une parole qui, des fonds de cale chers à Khal Torabully, nous rappelle que « [n]ous tous sommes enfants d'océans » (Torabully, 1999 : 49).

Références bibliographiques

Abada Medjo, Jean Claude (2012). « Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Les Cahiers du Grelcef*, n° 3, University of Western Ontario, London, Ontario, pp. 139-159.

Actes des 11èmes assises de la traduction littéraire 1995 (s. d.). Consulté à l'adresse http ://www.actes-sud.fr/catalogue/actes-de-colloque/actes-11eme-assises-de-la-traduction-litteraire-1995.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, & Confiant, Raphaël (1997). *Éloge de la créolité = In Praise of Creoleness* (Édition bilingue français / anglais), Paris, Gallimard.

13. Dans son ouvrage traduit par M. B. Debevoise, P. Casanova précise : « *Rival languages compete for dominance ; revolutions are always at once literary and political. The history of these events can be fathomed only by recognizing the existence of a literary measure of time, of a "tempo" peculiar to literature ; and by recognizing that this world has its own present – the literary Greenwich meridian* » (Casanova, 2007 : 4).

Bragard, Véronique (2010). « L'empreinte des *kala pani* dans la littérature caribéenne et mauricienne : une comparaison transcoloniale », *L'Esprit Créateur*, Vol. 50, n° 2, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 86-94.

Casanova, Pascale (2007). *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass, London, Harvard University Press.

Cordingley, Anthony (2013). *Self-Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury.

Dabydeen, David (1996). *The Counting House*, London, Jonathan Cape, Random House.

Dabydeen, David & Devi, Ananda (2000). *Terres maudites : roman*, Paris, Éditions Dapper.

Devi, Ananda (2000). *Moi, l'interdite*, Paris, Éditions Dapper.

——————— (2001). *Pagli*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».

——————— (2001). *Pagli*, traduction gracieusement offerte en format digital.

——————— (2006). *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».

Ferre, Rosario (1996). *Sweet Diamond Dust : And Other Stories* (Reprint edition), New York, Plume.

Fitzgerald, Francis Scott (2004). *The Great Gatsby*, New York, Scribner.

Frame, Janet (1993). *To the Is-Land*, London, Flamingo.

Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

Mehta, Brinda J. (2004). *Diasporic (dis)locations : Indo-Caribbean women writers negotiate the kala pani*, Kingston, Jamaica, University of the West Indies Press.

Oustinoff, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.

Tanquiero, Helena & Lagarde Christian, éds. (2013). *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas.

Torabully, Khal (1999). *Chair corail, fragments coolies : poésie*, Petit-Bourg, Ibis rouge.

Venuti, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility : A History of Translation* (2 edition), London / New York, Routledge.

Waters, Julia (2008). « '*From continents noirs to collection blanche : from other to same ?' The case of Ananda Devi », e-france*, special issue : « 'L'ici et l'ailleurs' : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean », Reading, 2, pp. 55-74.