
Études littéraires africaines

Une traduction postcoloniale d'Amos Tutuola ?

Dominique Chancé



Numéro 34, 2012

Traductions postcoloniales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018477ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018477ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chancé, D. (2012). Une traduction postcoloniale d'Amos Tutuola ? *Études littéraires africaines*, (34), 55–65. <https://doi.org/10.7202/1018477ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

UNE TRADUCTION POSTCOLONIALE D'AMOS TUTUOLA ?

Lorsque Raymond Queneau traduit Amos Tutuola, en 1953, sa démarche n'était sans doute pas essentiellement politique et son geste ne peut être qualifié, dans notre langage actuel, de postcolonial que dans le sens où ce terme englobe tout ce qui résulte du fait colonial puisque le Nigeria, alors sous protectorat britannique, ne devint indépendant qu'en 1960. Il faisait toutefois découvrir au public français, auprès des auteurs de la prestigieuse maison Gallimard, un auteur qui publiait l'un des premiers romans nigériens, dans une langue et une position qui n'étaient pas dominantes : un anglais que le poète Dylan Thomas, admiratif, caractérisait comme « *young English* », une situation que la quatrième de couverture désignait comme particulièrement modeste. On s'est beaucoup intéressé depuis à la langue bizarre de Tutuola, à ses fautes de grammaire, à son niveau d'anglais. Certains, à l'instar de Denise Coussy, y ont vu l'expression de la diglossie postcoloniale, et une hybridité créative qui a pu être rapprochée des pratiques antillaises et des effets de la « créolisation »¹.

Michèle Laforest, reprenant quelques décennies plus tard la traduction d'un corpus encore largement inédit en français, se situe dans un contexte et une perspective sensiblement différents. L'utopie du néofrançais qui animait Queneau n'est plus vraiment de saison et le Nigeria est devenu un grand pays indépendant. Les deux traducteurs peuvent être situés, par conséquent, à deux moments du postcolonial et je me propose d'examiner les partis pris et les effets de leur traduction.

Quelle est la norme ?

Si Michèle Laforest rend hommage à son illustre prédécesseur, Raymond Queneau, sa position de traduction n'est pas tout à fait la même². Queneau était très intéressé par la langue de Tutuola. En effet, il cherchait à créer un « néofrançais » fortement influencé par

¹ Cf. Coussy (Denise), « L'écriture tutuolienne », *Le Roman nigérian anglophone*. Paris : Éditions Silex, 1989, 527 p.

² Michèle Laforest a traduit *My Life in the Bush of Ghosts*. London : Faber and Faber, 1964, 307 p. (*Ma vie dans la brousse des fantômes*. Paris : Belfond, 1988, 171 p.) et *Feather Woman of the Jungle*. San Francisco : City Lights Books, 1988 (*La Femme plume*. Paris : Dapper, 2000, 172 p.).

l'oral et les usages contemporains, prétendument fautifs³. On peut imaginer que la langue de Tutuola fut une belle rencontre : si elle révolutionnait l'anglais, sa traduction pouvait également enrichir le français de pratiques déviantes⁴. C'est pourquoi sa traduction est la plus littérale possible. Cette sorte de naïveté textuelle sert son projet ; le traducteur préserve soigneusement l'étrangeté du texte, de sorte que la stupéfaction et le comique viennent autant de la langue elle-même que des situations ou des personnages.

Le choix de Michèle Laforest est différent : elle ne s'embarrasse pas de fidélité à un écart syntaxique ou lexical. En fait, les deux traducteurs n'ont pas la même idée de l'oralité et de la création littéraire ; Queneau voit dans l'oralité une transgression créative des normes littéraires tandis que Michèle Laforest se réfère à l'oralité vivante du conteur comme à une autre norme. Queneau tente de créer une langue écrite nouvelle, redynamisée par l'oral, et sa traduction lisse les différents niveaux et registres, créant un flux continu, dans un style uniforme. Michèle Laforest, qui tente de faire entendre une oralité de conteur au sein de textes écrits, ménage des changements de rythme et de tonalité.

Chez Dylan Thomas ou Raymond Queneau, une même conception préside à un étonnement et à une admiration : la langue de Tutuola est appréciée par ces créateurs de langue littéraire dans sa dimension transgressive. Après eux, ce qui réjouit les lecteurs, c'est que Tutuola (comme Kourouma, Chamoiseau, etc.) écrive une langue déviante par rapport à la langue dominante. Cela devient un acte littéraire et politique, une insolence en situation postcoloniale. Chamoiseau « chamoïse » la langue française, Kourouma « malinkise », Tutuola « tutuolise » et les amateurs se délectent à la fois des inventions littéraires et poétiques produites ainsi, et de la dynamite introduite dans les positions coloniales et néocoloniales : *The Empire writes back*⁵ !

Ce militantisme linguistique, du reste, n'est pas pour Queneau d'essence anticolonialiste ou postcoloniale mais culturelle, puisque

³ Queneau (Raymond), « Écrit en 1955 », *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1965, 370 p.

⁴ Raymond Queneau traduit une langue qui est neuve, ce « *young English* », comme le serait le français tel qu'il le rêve, ce néofrançais enrichi, à l'instar de la langue de Tutuola, de toutes les erreurs, fautes de grammaire et de syntaxe par lesquelles se manifeste une naissance, celle du français issu du latin, celle du néofrançais vis-à-vis du français académique : « Il y a peu de fautes stériles. [...] Le français ne part-il pas de telles bévues ? » (*Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.*, p. 69).

⁵ Aimé et Suzanne Césaire, dans les années 1940, invitaient les écrivains antillais à « cannibaliser » la langue française – cf. *Tropiques*, (Fort-de-France), 1941-45.

c'est la France elle-même qui est, selon cet écrivain, le cadre d'une diglossie, entre la langue académique, devenue étrangère à beaucoup mais seule reconnue légitime pour l'écrit, et la langue parlée vivante. Son geste est donc anticonformiste, d'une façon générale, et l'imaginaire de Tutuola, opposant héros et héroïnes à l'ordre établi et aux puissants, devait de même séduire le futur inventeur de Zazie. Raymond Queneau trouve donc opportunément un modèle dans ce néoanglais, issu de ces fautes et « bévues » qui finissent par créer une langue, le nigérian, à l'instar d'un néofrançais qui naîtrait si l'on cessait de rejeter les usages courants.

La position de Michèle Laforest n'est plus tout à fait celle-là, même si elle en est la suite logique. La conception de Michèle Laforest, c'est que la langue de Tutuola n'est pas la transgression d'une langue majeure mais sa langue. Ce n'est pas un écart par rapport à la norme, c'est une autre norme. En somme, les deux traducteurs se tiennent chacun à un pôle de la tension que produit nécessairement une mutation linguistique. Queneau est proche du point d'émergence où tout est neuf, divergent (le néonigérian), tandis que Michèle Laforest est d'emblée à l'écoute d'une langue réalisée. Elle assume les contradictions, entre anglais et pratique singulière (de Tutuola, des Nigériens), reconnaissant l'incongruité de la langue :

l'anglais de Tutuola est non seulement, comme on l'a souvent dit, l'anglais que l'on peut entendre dans les rues d'Ibadan, ce qui donne au récit un tour oral assez étrange aux yeux et aux oreilles d'un Européen, mais aussi son anglais à lui, bien particulier⁶.

Mais elle insiste ailleurs sur une appropriation de cette langue : « il ne parle pas l'anglais des merveilleux collègues à pelouses, mais l'anglais des rues, de nos rues d'Ibadan, d'Ifé ou d'Abéokuta », déclare ainsi Nestor, le biographe fictif de *Tutuola, mon bon maître*⁷.

Or, on sait de quel poids est la notion d'écart dans le travail et la théorie de la traduction. Si le mot ou la phrase sont banals, on traduit par un équivalent : un autre stéréotype. S'il y a un écart, on traduit l'écart. Ainsi « *she had already dead* » (plutôt que *had died* ou *was dead*) est inhabituel en anglais standard, et justifie qu'on cherche une traduction de l'écart. Mais, par ailleurs, l'équivalent d'une langue fautive est très difficile à trouver parce que ces écarts sont très marqués socialement et ne signifient pas la même chose. Il ne s'agit

⁶ Laforest (M.), « Préface », *La Femme plume*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷ Laforest (M.), *Tutuola, mon bon maître*. Bordeaux : Éditions Confluences, 2007, 187 p. ; p. 34.

pas seulement de métaphores personnelles ou collectives à acclimater comme des chats et chiens qui pleuvent⁸ : on se heurte à des problèmes insolubles pour traduire un argot, un usage franco-africain, franco-antillais, régional ou sociolectal. Ici, il n'y a pas de problème linguistique pur et les fausses fautes aboutissent à une fiction linguistique (*elle était mouri, elle avait mouru*) ou à des choix de registre, par exemple l'argot (*elle avait claqué*) qui lexicalisent et surtraduisent souvent l'écart⁹. Du reste, l'auteur ne recherche pas lui-même la transgression linguistique. Michèle Laforest y insiste :

C'est la différence entre sa démarche et celle de Ken Saro-Wiwa, l'écrivain ogoni. Tandis que ce dernier, pour écrire *Sozaboy*, choisit délibérément un anglais « pourri », le revendique pour en tirer tous les effets littéraires voulus, Tutuola au contraire s'applique, il s'applique à transmettre le message dans un anglais qui nous paraît maladroit, mais dont il joue avec une sorte de délectation, faisant dans le domaine du vocabulaire œuvre créatrice¹⁰.

Finalement, si Tutuola écrit « *she had dead* » ou « *I saw her clearly that she was very ugly* », ou encore « *make me to cry more bitterly* », c'est que la langue orale d'Ibadan, autrement dit la langue de Tutuola, a une syntaxe différente de la syntaxe anglo-américaine. L'interprétation de l'écart linguistique suppose en fait une position extérieure à l'auteur, dans laquelle la norme est le langage dominant, la langue majeure. Mais si l'on entre dans la langue de Tutuola, le nigérian qu'il pratiquait, et sa propre langue littéraire, la notion d'écart qui éclairait tout (bien il y en ait tant qu'on ne sait qu'en faire) n'éclaire plus rien. Le traducteur regarde ce texte comme n'importe quel autre texte, dans n'importe quelle langue qu'il faut traduire¹¹. Il lui faut abandonner l'imaginaire de la langue, préconstruit par une position prétendument postcoloniale (une forme d'agression contre la langue dominante) pour découvrir la poétique de l'auteur, dans sa langue et son imaginaire.

⁸ Yves Bonnefoy, dans une conférence à Bordeaux 3, il y a quelques années, déclarait qu'il fallait traduire « *it's raining cats and dogs* » par : « il pleut des chats et des chiens ».

⁹ Cf. Saro-Wiwa (Ken), *Sozaboy (Pétit minotaure). Roman écrit en anglais « pourri » (Nigeria)*. Traduit par Samuel Millogo et Amadou Bissiri. Arles : Actes Sud, coll. Afriques, 1998, 311 p.

¹⁰ Laforest (M.), « Préface », *La Femme plume*, op. cit., p. 10.

¹¹ Michèle Laforest ne reconnaît pas, du reste, les écarts syntaxiques et morphologiques comme significatifs (cf. *supra*).

Ainsi, la répétition, la régularité des usages, loin de produire un sens particulier, indique une évolution de la langue, dans le temps ou dans l'espace. Les conjugaisons, la morphologie des passés et l'usage des auxiliaires se transforment, et à partir d'un certain seuil, on ne peut plus y voir un écart (ni stylistique ni significatif), parce que c'est devenu l'usage dominant quelque part dans le monde, voire dans une œuvre. Par exemple, on ne se représente plus, en traduisant de l'américain, un anglais transgressif ; l'américain a produit ses propres normes et registres qui ne sont pas appréciés comme écarts par rapport à l'anglais. Il n'indique donc rien au traducteur en termes de registres.

On peut toutefois objecter qu'une telle disposition risque d'effacer la dimension novatrice, d'aplatir la langue, de faire l'impasse sur une situation historique (un auteur de tradition *yoruba* dans une colonie anglaise), et d'aboutir à une traduction purement conventionnelle qui n'en ferait qu'un conteur africain parmi d'autres en trahissant sa poétique. En d'autres termes, on peut se demander si la traduction postcoloniale consiste à marquer la différence et l'effet minoritaire, transgressif, ou à dépasser cette situation politique, historique, pour atteindre un auteur dans sa langue et son imaginaire singuliers. La première hypothèse confine l'auteur dans un effet idéologique, la seconde tend à idéaliser l'auteur comme s'il était anhistorique, transcendant le politique. La première voie accuse les différences linguistiques, au risque de l'exotisme, la seconde pourrait occulter le caractère marginal et novateur d'un auteur dans la langue. Comment donc ne se tenir ni dans l'un ni dans l'autre excès, être postcolonial sans restriction idéologique ni illusion transhistorique ? Il y a là une aporie, car on ne voit pas bien comment tenir compte des stratégies et pratiques linguistiques qui font partie de la poétique d'un auteur, sans limiter cette poétique à la dimension linguistique, comment traduire un auteur dans le contexte politiquement signifiant qui induit les tensions de son écriture, tout en rendant justice à cette écriture qui exprime et dépasse les contradictions d'une époque.

Du texte à l'œuvre ?

On pourrait, sans ignorer ces contradictions, suggérer que les normes et les repères capables de guider la traduction sont internes à la langue prise comme unité cohérente et autonome, c'est-à-dire quand cette langue produit ses propres écarts à l'intérieur de sa propre norme et non selon un point de vue qui la comparerait à une autre. Cette position suppose, du reste, que l'auteur continue à

intéresser pour lui-même et non seulement comme phénomène confronté à cet « autre » pris comme norme.

C'est sans doute parce que nous avons lu beaucoup de textes de Tutuola (contrairement à Queneau, en 1952) que nous pouvons entrer dans sa langue et dans sa propre norme. Le terrain « devient », à ce niveau, moins un pays, une réalité sociale, historique et anthropologique, qu'un ensemble, le plus large possible, des textes du même auteur qui vont fonder la norme, créer un terreau. C'est pourquoi sans doute, lorsque j'ai entrepris de traduire Tutuola à mon tour, Alain Ricard n'a pas répondu à ma demande de rencontrer un locuteur nigérian capable de m'éclairer sur le texte. « Contentons-nous de l'écrivain », me conseilla-t-il alors.

Mais justement, comment définir l'auteur ? Comment traduire une posture qui n'a guère d'équivalent dans notre société ? Pour Michèle Laforest, qui a lu tout Amos Tutuola, il n'est certes pas un « planton » qui aurait écrit, entre hasard et génie, le texte étrange de *L'Ivrogne dans la brousse*. Il n'est pas davantage un iconoclaste à la façon de Ken Saro-Wiwa. Il est essentiellement un conteur qui continue une tradition dans le contexte social, technique et linguistique dans lequel évolue son pays. Son texte est drôle, enlevé, rythmé, imaginaire, surprenant d'inventions fantasmagoriques et poétiques. C'est cela qu'elle traduit. C'est pourquoi son texte est si allègre. Elle ajoute beaucoup, transforme beaucoup : système des temps, interjections, onomatopées, interpellation du lecteur :

Quant à nous, on avait déjà compris ce qui nous restait à faire : mettre ce qu'ils nous avaient laissé. Mais alors, là, quel malheur, quelle perte ! Devoir se mettre sur le dos ces affreuses peaux de bêtes, que ça ne valait pas un clou, et en plus, quand on les passe sur nous, ce n'était pas à la taille, c'était tout riquiqui, mais de quoi avions-nous l'air là-dedans, je vous jure, à faire fuir quiconque viendrait à nous rencontrer¹².

Toutes ces marques de l'oralité sont absentes du texte original, mais le texte de Tutuola est, *avec ses propres moyens*, oral, amusant :

So we wore their own as well. But it is a great pity and loss that their own were only the animal skins which were worth nothing and the worst part of it, it was just baby clothes on our bodies, because it was not the

¹² Tutuola (A.), *Ma vie dans la brousse des fantômes*, op. cit., p. 128 (« La vallée de la Perte ou du Gain »).

*size for us at all and also made us more ugly and fearful to any creature to meet us on the way*¹³.

S'il peut sembler plus plat à nos oreilles, c'est que nous n'entendons pas l'intonation. Tutuola écrit une seule phrase, d'un seul tenant, sans ponctuation expressive, liant les morceaux sans interpellations, sans interventions du narrateur, avec un vocabulaire nuancé, du registre courant (ce sont ces traits qui justifient la traduction de Raymond Queneau, en un continuum stylistique). Pourtant, une voix se fait entendre dans le texte, un ton et une oralité qui n'est pas exprimée, encodée dans les formes où nous la reconnaissons dans notre tradition. Les virgules, la reprise de « *it* » (« *the worst part of it, it was just baby clothes* »), les intensifs (« *at all* », « *and also* »), sont les marques spécifiques de l'oralité tutuolienne. Or, si l'on traduit mot à mot, le texte devient plus chaotique qu'oral, cahotant de connecteur en connecteur, sans élan. Le rythme doit être marqué en français, saccadé grâce à la ponctuation, aux interjections et adjectifs exclamatifs. C'est ainsi qu'on passe d'une oralité à une autre, toutes les deux fictives, finalement, et toutes les deux vraisemblables et amusantes, chacune dans le code de sa langue. Le français, *pour mettre le ton*, a besoin des exclamatifs, des « oh », des « hein », des « je vous jure », des questions oratoires, etc., ce qui n'est ni plus ni moins naturel, mais codifie l'oralité et permet de la faire passer. Que les moyens linguistiques et en particulier scripturaux de Tutuola ne soient pas les mêmes, n'autorise pas à ignorer son intonation qui est à la longue tout à fait perceptible. Ainsi, ce qui a été interprété comme « faute » de grammaire, de temps, comme maladresse de syntaxe, peut être relu comme un marqueur d'oralité qui impose un changement de rythme. En revanche, la traduction littérale de Tutuola est souvent assez plate, donnant une impression de naïveté et d'embarras :

Je ne savais pas que c'était le propriétaire du terrain sur lequel j'avais semé ma récolte. En cet instant critique, il était en colère parce que je ne lui avais pas offert un sacrifice avant de semer là ma récolte, mais lorsque je comprends ce qu'il voulait de moi, alors je coupe un peu de la récolte et je le lui donne. En voyant ce que je lui donne, alors il me fait signe de monter sur son dos et je monte sur son dos et depuis lors je n'en ai plus entendu parler. Il me conduit à sa maison qui n'était pas très loin de la ferme. Arrivé là, il se baisse et je descends de sur son dos, après

¹³ Tutuola (A.), *My Life in the Bush of Ghosts*, *op. cit.*, p. 132-133.

ça, il entre dans sa maison et en rapporte quatre grains de blé...¹⁴

La fidélité de Queneau va jusqu'à traduire toutes les répétitions, si caractéristiques, il est vrai, du texte de Tutuola, même si le lecteur a compris que le personnage ne pouvait descendre que de ce dos sur lequel il était monté¹⁵. En réalité, la fidélité ne justifie pas tout. Ainsi, le découpage syntaxique de Queneau n'est pas exactement identique à celui de Tutuola, le prétérit a été abandonné au bénéfice du présent, puis une étrange erreur s'est glissée dans le texte. On ne comprend pas bien, en effet, l'expression : « je n'ai plus entendu parler de lui », alors que le narrateur est toujours sur le dos du personnage. En fait, l'anglais dit : « *I did not hear him any more* », ce qui signifie simplement que l'autre s'est tu pendant le voyage : « je ne l'ai plus entendu ». L'idée que la langue est étrange, exotique, conduit parfois à laisser passer des incongruités. Le comique et la stupéfaction viennent moins, dans cette traduction, des situations ou des personnages, que de la langue elle-même. Or, dans le texte, ce qui est comique, ce ne sont pas les répétitions ou la langue, c'est la situation, l'expression « *mounted his back/ dismounted* » qui fait du personnage un cheval et aurait peut-être appelé l'expression « le monter », par exemple, ou à la fin : « je descends de ma monture ». La maladresse de : « je coupe un peu de la récolte » ne se justifie pas. On aurait pu aisément dire : « je fauche un bout de champ, je lui apporte une partie de la récolte », etc. Quant aux « *then* », « *and* », « *but* », « *also* », qui émaillent le texte de Tutuola, je me suis convaincue qu'il ne fallait pas les traduire exactement, comme connecteurs logiques, car ils entraînent souvent, à l'inverse, bizarrerie, ou incohérence, mais bien plutôt les prendre pour des jalons rythmiques, des relances orales dans le récit. Il est évident que, de ce point de vue, Michèle Laforest traduit constamment le ton, le rythme, la relance allègre du discours oral, sans se précoc-

¹⁴ Tutuola (A.), *L'Ivrogne dans la brousse*. Roman. Traduit de l'anglais par Raymond Queneau [1952]. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2000, 142 p. ; p. 54.

¹⁵ « *Not knowing that he was the owner of the land on which I planted the crops, at that critical time, he was angry that I did not sacrifice to him before I planted crops there, but when I understood what he wanted from me, then I cut some of the crops and gave him, so when he saw what I gave him, then he made a sign that I should mount his back and I mounted his back, and by that time I did not hear him any more, then he took me to his house which was not so far from the farm. When we reached there, he bent down and I dismounted from his back, after that he entered his house and brought out four grains of corn, ...* » etc., – Tutuola (A.), *The Palm-Wine Drinkard*. London : Faber and Faber, 1984, 125 p. ; p. 229-230 (« The Wraith Island »).

cuper de coller au texte par les « alors », « puis », « et » ou « mais », que Raymond Queneau accumule avec un respect scrupuleux.

Paradoxalement, Michèle Laforest réalise le projet de Raymond Queneau au-delà de ce que ce dernier réussit dans sa traduction, et la syntaxe de Michèle Laforest ressemble à celle des exemples cités par Queneau dans ses écrits sur le néofrançais (« Elle n'y a encore pas voyagé, ta cousine, en Afrique ? Il l'ati jamais attrapé le gendarme, son voleur ? » et autres « J'aime-ti, j'aime-ti pas »¹⁶).

Le désir de Queneau de créer un « langage parlé écrit »¹⁷ semble le conduire à cette sorte de continuité un peu ennuyeuse qui intègre l'oral et ses particularités sans marquer de changements, ni typographiques, ni dramatiques, ni syntaxiques ou lexicaux. Il en ressort beaucoup d'étrangeté et de naïveté, dans une prose un peu embarrassée qui est toujours écrite et toujours orale en même temps¹⁸. Michèle Laforest, quant à elle, tente de restituer l'oralité de Tutuola pour faire entendre sa verve de conteur plutôt que pour créer une langue écrite nouvelle. Elle marque nettement les changements de régime et de rythme, intégrant une oralité seconde à la narration qui peut être elle-même orale ou plus soutenue :

Dès qu'ils nous ont aperçus, le mari a empoigné sa massue et l'a levée au-dessus de sa tête.

Arrivés à quelque vingt mètres de nous, le mari nous crie à tue-tête : « qui c'est que vous êtes ? Oui, qui c'est-y que vous êtes à manger mes mangues ? Ou bien vous allez tous là, au même coin et la mort vous y attrape ! Ou bien sauvez-vous, et qu'elle vous prenne en chasse ! »¹⁹

Ainsi, la traduction devient amusante, vivante, alternant effets de récit écrit et d'oralité. Mais on aura compris que ce point ne constitue pas un guide fiable à soi seul, car l'oralité est très variable : il existe toutes sortes d'oralités. Il faut trouver l'équivalent de l'oralité de Tutuola, qui n'est pas celle de *Zazie* ou d'un créolophone, celle d'un banlieusard ou d'un paysan, celle du conte du 18^e siècle

¹⁶ Queneau (R.), « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, op.cit., p. 12-13.

¹⁷ Queneau (R.), « Écrit en 1937 », art. cit., p. 12 : « Lorsque je me mis à étudier sérieusement l'anglais, la lecture d'un livre comme celui de Manchon sur le slang me mit de nouveau de façon pressante en face de cette question du langage parlé, ou plutôt du langage parlé écrit, car il s'agira ici très exactement du passage, pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement), de la phase orale à la phase écrite » (italiques de l'auteur).

¹⁸ On pourrait rapprocher ce style « naïf » de celui d'un peintre ignorant la perspective.

¹⁹ Tutuola (A.), *La Femme plume*, op. cit., p. 153.

français de Perrault ou du 19^e siècle allemand des Grimm (lui-même variable selon les traductions, de Pierre Durand à Marthe Robert). On peut même estimer que plusieurs types d'oralité coexistent dans le texte de Tutuola, créant des effets différents : oralité de la conversation, oralité du narrateur conteur, oralité de discours solennels, etc. La traduction de Queneau gomme cette diversité au profit d'une langue unie, toute parlée-écrite, sans changements de ton, parce qu'il traduit moins un conteur qu'un écrivain néoanglais. Michèle Laforest, quant à elle, réinvente le conteur, dans le cadre de l'écrit moderne, devenant conteuse à son tour (à tel point qu'elle écrira une sorte d'apocryphe, hommage virtuose à celui qui l'a inspirée : *Tutuola mon bon maître*²⁰).

*

Certes, la langue et les stratégies linguistiques font partie de la poétique d'un auteur ; toutefois, celles-ci ne peuvent être isolées comme phénomènes, au détriment de celle-là.

La traduction de Michèle Laforest ne réitère pas la révolution que représentait la traduction de Queneau. Le Tutuola qui en résulte n'est plus aussi étrange qu'il l'était, au point de susciter une expérimentation dans la langue et la littérature françaises. Le geste de Queneau ne peut être répété, mais les lecteurs de Tutuola l'aiment pour d'autres raisons, qui ne tiennent pas seulement à ce caractère d'innovation. Il est pour eux un grand conteur doué d'une imagination hors pair, étrange et savoureuse, d'une énergie narrative communicative et d'un humour charmant, d'une innocence, étrangement mêlés à un sadisme radical, une violence souvent extrême. S'il est transgressif, c'est dans sa critique du pouvoir, des rois stupides et cruels qui tombent des escabeaux ou se voient, comme Midas, pousser des cornes, du monde des « satyres » et des vendeurs d'esclaves, toutes sortes de monstres que des jeunes filles ingénues et entêtées vont faire tomber par terre²¹.

Par conséquent, une traduction postcoloniale est une traduction qui tiendrait compte de la situation historique du texte, de son hybridité, entre des langues et des traditions différentes, du fait de la colonisation ; mais elle est également une traduction qui se poserait ni plus ni moins les problèmes que pose n'importe quel auteur : ceux qui consistent à se demander quelle est sa poétique singulière, complexe, qui ne se limite pas à la situation postcoloniale et aspire à

²⁰ Laforest (M.), *Tutuola mon bon maître*, op. cit.

²¹ Cf. Tutuola (A.), *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* [1955]. San Francisco : City Lights Books, 1983, 136 p. ; et *The Brave African Huntress*. London : Faber and Faber, 1958, 150 p.

une définition à l'intérieur de son propre champ et de ses propres normes.

■ Dominique CHANCÉ ²²

²² Université Bordeaux 3, LAM/Les Afriques dans le monde, UMR 5115 CNRS.