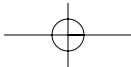
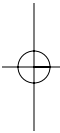
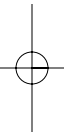


## PROLOGUE

NOW, I KNOW WE ALL HAVE *our little prejudices against dialect*. Writers have been criticised for making such free use of it: some people seem to feel that readers abroad would get the impression that we can't or never speak proper English. Closer to home, there are a lot of reasons against it which you would know for yourselves — one should say 'How are you,' NOT 'what happening?'. Our dialect has its roots among whom are called 'common' people, and the quicker one can dissociate one's self from this group, the more the chances of social success. But what in fact is wrong with dialect? All over the world there are people who have their own peculiar way of speaking, who take a language and break it up to suit their needs, ignoring the rules of grammar. It might surprise some of you to know that in England, home of the English language, there are great sections of the population who speak their own kind of English: the Cockneys are perhaps the most widely known. If readers could take the various dialects spoken all over England, not to mention the varieties of the language all over the world, I didn't see why ours was harder to understand or make sense. In fact, the more I reflected on our picturesque manner of speaking, the more convinced I became that there was a rhythm and flavour here which was unique and attractive. The idea came to me that if I could use this dialect writing correct spelling, it might be possible to retain most of the essential qualities of rhythm and flow and still make it easier to be accepted by people who had no knowledge of the way we speak. Experiment soon proved that this was the answer to the problem. I not only captured a wider audience but I found a fluency and ease in expressing my thoughts and ideas. This followed naturally, as being a born and bred Trinidadian, I was much more at home with the dialect than with standard English.

Samuel Selvon, *Autobiographical Essay*,  
*The Samuel Selvon Collection*, p. 1-3, n<sup>o</sup> 89 (The Main Library,  
 The University of the West Indies, St Augustine, Trinidad).





## INTRODUCTION

**I**MAGINONS QU'APPARAISSENT, à une même époque, des textes littéraires inspirés de langues-cultures orales et un appareil critique plaçant cette source d'inspiration au cœur de ses interprétations. En ce qu'elles s'intéressent à un même objet, la création et la critique littéraires sont interdépendantes, elles se nourrissent l'une de l'autre, mais elles ne sont pas indissociables. Que les romanciers usent de langues et traditions orales, ou vernaculaires, ne date pas d'aujourd'hui. L'analyse de l'œuvre de François Rabelais par Mikhaïl Bakhtine (1970) a montré que la naissance du roman « européen » coïncidait avec celle des langues vernaculaires, que le roman était le genre populaire par excellence où triomphent, au-delà de la langue, le carnavalesque, l'ironie et la subversion. Invoquer la théorie de Bakhtine pour démontrer que les langues vernaculaires ont toujours fait partie de la tradition romanesque est à la fois paradoxal, puisque l'argument repose sur une source secondaire (critique), et symptomatique dans la mesure où cette théorie fait aujourd'hui autorité. Pour échapper au syllogisme, arrêtons-nous, un instant, sur le terme même :

VERNACULAIRE adj. • 1765 « endémique »; du lat. *vernaculus* « indigène, domestique », de *verna* « esclave né dans la maison » ♦ DIDACT. Du pays, propre au pays. SPÉCIALT *Langue vernaculaire* (opposé à *véhiculaire*) : langue parlée seulement à l'intérieur d'une communauté, souvent restreinte (⇒ dialecte)<sup>1</sup>.

En français, le rapport entre la maison et le pays ne coule pas de source. Il est un peu plus clair en anglais où l'on utilise un même terme aux connotations affectives pour désigner la maison et le pays natal : *home*,

1. Le Petit Robert, 1994, Paris, Le Robert, p. 2375.

#### 4 Sur le terrain de la traduction

*home country*. Le vernaculaire renvoie donc avant tout à la notion de *domesticité* et aux attributs qui, par glissement du domestique au familier, se rattachent, à tort ou à raison, à cette sphère d'activité. D'une quelconque familiarité, à l'intimité la plus profonde, de la proximité géographique à la familiarité affective, d'un contexte où se déploient les confidences, les querelles, ce qui « reste entre nous » et « ne sort pas de la maison ». Enfin, même l'univers domestique est stratifié et l'étymologie révèle toute la dimension sociale du terme en question, la langue vernaculaire renvoyant, du moins historiquement, à un membre bien précis de la maisonnée : l'esclave. Sur le plan formel, les vernaculaires se répartissent généralement en trois classes renvoyant respectivement à des critères d'ordre diatopique (régional), diastratique (social) ou diaphasique (situationnel). Ces trois catégories, auxquelles font généralement référence les termes *dialecte*, *sociolecte* et *situatiolecte*, sont corrélées et se recoupent partiellement<sup>1</sup>. Cela dit, une variété linguistique qualifiée de régionale n'est pas nécessairement un indicateur de l'identité sociale du locuteur, à plus forte raison dans les communautés linguistiques polydialectales où cohabitent différentes langues ou variétés de langues dont chacune est réservée à une sphère spécifique.

#### Les vernaculaires et la *World Fiction*

Quelle place le roman réserve-t-il à ces vernaculaires ? Dans la francophonie, la littérature régionale en « dialecte » a eu de longues heures de gloire et connaît d'ailleurs un regain de popularité. Au-delà de ce genre, rares sont les romanciers qui n'ont pas tenté un jour ou l'autre de marquer la parole de leurs personnages de traits linguistiques connotant une région ou une classe sociale. Les recherches de Gillian Lane-Mercier ont révélé, cependant, que les modalités et lieux d'insertion de ces vernaculaires romanesques suivent généralement des règles tacites dont l'une des principales pourrait s'énoncer ainsi : « il est rare que le narrateur parle

1. Les sociolinguistes britanniques établissent une corrélation entre variations dialectale et sociolectale : « *working-class accents exhibit a great deal of regional variation [while] upper-class accents exhibit no regional variation within England* » (John C. Wells, *Accents of English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 14). Cela dit, cette observation ne s'applique pas nécessairement à d'autres sociétés.

comme ses personnages, et ce à plus forte raison lorsque ses personnages “parlent mal”<sup>1</sup>. » Tous les vernaculaires ne sont pas égaux devant l’institution littéraire. Certains sont plus légitimes, plus acceptables. Les variations sociolectales paraissent d’emblée plus problématiques ; lorsqu’elles dénotent un usage non seulement familier, mais susceptible d’être perçu comme foncièrement incorrect, elles monopolisent rarement la sphère narrative... du moins dans la tradition romanesque française. Dans le contexte littéraire anglo-saxon, cette division est beaucoup moins nette. Pour s’en convaincre, il suffit de penser aux textes de Joyce, de Faulkner et de Mark Twain, trois écrivains de stature internationale qui ont accordé aux vernaculaires de leur temps et sociétés des fonctions littéraires de premier ordre ; trois auteurs « non britanniques » qui n’en sont pas moins considérés comme les pères du roman anglo-saxon contemporain. C’est dire à quel point, au-delà des expérimentations réalistes d’un Dickens, les multiples sociolectes et dialectes de l’anglais ont contribué à façonner cette tradition romanesque, à quel point nombre d’entre eux font aujourd’hui partie intégrante du canon, et donc de la langue légitime.

Les vernaculaires romanesques existent donc depuis longtemps. Par contre, que les chercheurs, critiques et éditeurs attachent à ces représentations une attention toute particulière, au point d’y voir parfois la principale force expressive d’un texte, d’un courant littéraire ou d’une culture est un phénomène plus récent perceptible depuis les trente dernières années. Au cours de cette période, la critique littéraire a été dominée par les théories bakhtinienne et postcoloniale, théories plaçant les langues et traditions orales au cœur de leurs interprétations. Ainsi, relit-on aujourd’hui des textes du canon en y retrouvant des influences vernaculaires jusque-là occultées comme, par exemple, des traces de créole dans la poésie de Saint-John Perse et la prose de Jean Rhys, deux écrivains qui, en leur temps, n’avaient jamais été perçus comme tels. Au-delà du littéraire, les langues créoles, précisément, langues longtemps réservées à la communication orale et informelle, ont investi de nouvelles sphères d’usage acquérant parfois le statut de langues officielles. Cette reconnaissance a été rendue possible par un travail intensif de normalisation entamé dans le courant des années soixante-dix et par l’essor considérable de la

---

1. Gillian Lane-Mercier, « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d’orientation des effets de lecture », *Palimpsestes*, n° 9, 1995, p. 80.

## 6 Sur le terrain de la traduction

créolistique qui est devenue « une discipline de pointe dans les travaux sur le langage <sup>1</sup> ». Mais c'est surtout auprès des sphères de consécration — qui, de par leur position, sont rarement à l'avant-garde — que cette valorisation est la plus visible. En 1992, trois ans après avoir cosigné l'*Éloge de la créolité*, manifeste d'un mouvement littéraire prônant une « poétique enracinée <sup>2</sup> » et l'utilisation littéraire du créole (martiniquais), Patrick Chamoiseau recevait le prix Goncourt pour son troisième roman *Texaco*. Un an plus tard, le poète saint-lucien Derek Walcott, également réputé pour son usage poétique du créole, remportait le prix Nobel de littérature. Puis, en 2001, vint le tour de l'écrivain indo-trinidadien Vidiadhar Surajprasad Naipaul. Comme le révèlent ces exemples, les littératures caribéennes sont à l'honneur et les créoles de la Caraïbe semblent constituer, plus que jamais, une « force expressive », une source d'inspiration fertile, dynamique, exploitée, et exploitable.

Que les vernaculaires, par définition langues orales et domestiques, deviennent un objet et un matériau de prédilection pour les critiques, comme pour les auteurs du canon, — car même Naipaul convoqua à maintes reprises, à l'écrit, le *dialect* de son pays d'origine — n'est pas un geste innocent, mais un phénomène qui reflète les préoccupations identitaires et sensibilités propres à une époque ; un phénomène lourd de conséquence pour le traducteur littéraire dont la tâche consiste précisément à détacher le texte de son environnement domestique, pour le replacer ailleurs.

Ce livre ne porte pas sur l'histoire des langues et littératures créoles, ni sur celle de leur traduction. Il n'aborde pas non plus la question théorique de la traduisibilité ou de l'intraduisibilité des langues vernaculaires. Par contre, tenant pour acquis que toute représentation, perception et traduction est socialement et historiquement ancrée, il explore les enjeux qui sous-tendent actuellement la traduction de l'anglais au français de ces romans qui, bien que profondément inspirés de langues et traditions orales, et reconnus comme tels, sont publiés par des éditeurs anglophones, diffusés dans les librairies de Londres, New York, Kingston ou Sydney, pour être finalement lus, critiqués, traduits et consacrés à l'échelle internationale. Ce livre s'intéresse à la traduction de ces textes qui, pour

1. Claude Hagège, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 350.

2. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 45.

repandre l'expression de Sam Selvon, s'adressent à des *readers abroad*, des « lecteurs étrangers »... Étrangers aux formes discursives vernaculaires dont se sont inspirés leurs auteurs. S'il fallait la résumer en une phrase, la problématique générale qui encadre cette étude pourrait s'énoncer ainsi : en quoi l'émergence conjointe d'esthétiques et de critiques romanesques au sein desquelles les vernaculaires acquièrent une place centrale vient-elle modifier aujourd'hui les règles du jeu de la traduction littéraire ?

Depuis les trente dernières années, critiques, linguistes et théoriciens de la littérature se sont penchés sur les écrivains et textes postcoloniaux pour mieux comprendre leur rôle social, culturel et politique, les contraintes institutionnelles, éditoriales, linguistiques auxquelles ils se heurtent et les défis qu'ils relèvent. Nombre de ces recherches ont montré en quoi ces auteurs, bien souvent originaires de sociétés multilingues et œuvrant par conséquent aux confluent de plusieurs langues-cultures, adoptaient une démarche d'écriture analogue à celle d'un traducteur et en quoi leurs textes pouvaient être lus comme de véritables traductions, au sens tant philosophique que linguistique (Lowry Weir 1982 ; Ashcroft *et al.* 1989 ; Bandia 1996 ; Akai 1997 ; Tymoczko 1999b ; Lalla [à paraître]).

Ce livre poursuit la réflexion, selon un tout autre point de point de vue. Il interroge non plus les pratiques de ces auteurs-traducteurs, mais celles (visiblement appelées à être de plus en plus fréquentes) qui ont pour but de déplacer ces textes dans un autre contexte linguiste et culturel, les pratiques de traduction au sens le plus strict. Qu'implique aujourd'hui la traduction d'un roman qui, suivant l'appel de Confiant et de Chamoiseau, se voudrait l'expression d'une poétique « enracinée » ? Quelle est la marge de manœuvre de la traductrice ? Quelle est sa responsabilité ? Quelle politique, quelle ligne éthique adopter ? Comment procéder ? Faut-il approcher ces textes d'une façon particulière, si oui pourquoi et pour qui ? Ces questions qui découlent de la problématique d'ensemble révèlent l'objectif premier de cette étude : interroger les modalités, l'ensemble des savoir/pouvoir/devoir/vouloir que mobilise la traduction de ces textes, en proposant une réflexion traductologique ancrée dans la pratique et dans l'étude du processus de traduction plutôt que celle du produit fini<sup>1</sup>.

---

1. Si l'auteur du premier « manifeste » traductologique, Antoine Berman, définissait ce nouveau champ d'étude comme la réflexion sur la traduction « à partir de sa nature même d'expérience », dans les faits, à tout le moins en ce qui a trait au texte littéraire, il semble

### Traduire *The Lonely Londoners*

Au cœur de cette recherche, il y a donc un texte que j'ai entrepris de traduire en français. Il s'agit du troisième roman de l'écrivain indo-trinidadien Samuel Selvon intitulé *The Lonely Londoners* (1956)<sup>1</sup>. Ce court roman raconte, sur un mode tragi-comique, l'expérience vécue par la génération du *Windrush*, celle de ces travailleurs émigrants venus des colonies pour répondre, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, à une Grande-Bretagne en pleine reconstruction et en pénurie de main d'œuvre<sup>2</sup>. Il se compose de treize séquences, dont chacune s'apparente à une balade au cœur de la capitale britannique dépeinte et racontée, pour la première fois dans le littéraire, à travers les yeux d'un émigrant caribéen et dans une voix aux tonalités et accents trinidadiens. Outre son originalité stylistique et linguistique, le statut canonique que la critique lui a conféré<sup>3</sup> et le fait qu'il n'en existait encore aucune traduction française, ce texte a retenu mon attention parce qu'il me semblait extrêmement actuel, des points de vue

que la recherche contemporaine repose principalement sur l'étude de textes déjà traduits. Les approches de type polysystémique ont théorisé les facteurs infléchissant le processus traductionnel à partir de l'étude de textes traduits. Aux antipodes, si Berman était traducteur et philosophe avant d'être traductologue, ses textes théoriques consacrés tantôt à l'étude d'une tradition traductionnelle passée, tantôt à l'élaboration d'une analytique « négative » puis d'une méthode « d'analyse des traductions », semblent avoir paradoxalement ouvert la voie à une traductologie littéraire axée avant tout sur l'étude du produit.

1. Originaire de Trinidad, Samuel Selvon (1923-1994) a vécu à Londres de 1950 à 1978 puis à Calgary. Il est l'auteur de dix romans, de deux recueils de nouvelles, de trois livres pour enfants, de poèmes, de scénarios commandités et diffusés par la BBC ainsi que de plusieurs articles. Son œuvre est associée aujourd'hui à la période de Renaissance littéraire de la Caraïbe anglophone et à l'exploration de nouvelles formes littéraires intégrant les langues et traditions vernaculaires de cette région. Elle a fait l'objet de plusieurs thèses et monographies (Chukwu 1984 ; Luc-Cayol 1986 ; Nasta 1988 ; Nasta et Rutherford 1995 ; Wyke 1991 ; Clarke 1994 ; Dickison 1994 ; Looker 1996 ; Tabuteau 1997 ; Salick 2001).

2. L'expression dérive de l'*Empire Windrush*, le paquebot sur lequel voyagèrent les tout premiers émigrants en 1948.

3. Le texte a été republié chez St. Martin's Press (New York) 1957 ; Mayflower Books (Londres), 1967 ; Longman (Londres), 1972 ; Longman, collection Longman Caribbean Writers, 1985, 6<sup>e</sup> impr. 1998 ; TSAR (Toronto), 1991 ; Brown & Watson (Londres), 1967, sous le titre *The Lonely Ones*. Il a fait l'objet d'une pièce radiophonique intitulée *Eldorado West One* diffusée sur BBC4 (National Sound Archive T33201). Le scénariste londonien Biyi Bandele en a également réalisé une adaptation cinématographique commanditée par la BBC.



tant esthétique que thématique. C'est en grande partie pour ces raisons que j'ai décidé de le traduire et de me lancer dans l'étude des enjeux que cette entreprise allait poser. Notons que *The Lonely Londoners* n'est en aucun cas tenu comme représentatif des modes d'inscription littéraire des vernaculaires, pas plus que les stratégies de traduction que je proposerai ne prétendent être applicables à d'autres textes que celui-ci. Le but de cette recherche n'est pas de dresser un panorama des modes de représentation et de traduction des vernaculaires romanesques anglo-caribéens, mais de mettre au jour, à travers la pratique, les relations et les enjeux qui peuvent se tisser autour de ces textes et façonner le processus de traduction.

Si elle s'inscrit dans le prolongement des travaux traductologiques sur les vernaculaires romanesques (Bensimon 1996 ; Venuti 1998b ; Bandia 1993, 1994, 1996), cette recherche puise avant tout ses fondements dans ceux de Gillian Lane-Mercier (1989, 1995, 1997, 1998), de Judith Lavoie (1998), et d'Annick Chapdelaine et Lane-Mercier (1994 ; 2001) conduits au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Amorcée en 1998, elle avait pour objectif d'élargir le champ d'investigation nord-américain couvert par ces traductologues en abordant un espace littéraire encore relativement peu exploré, à tout le moins en traductologie : le roman anglo-caribéen<sup>1</sup>. Le déplacement vers la littérature romanesque

---

1. À l'époque, Colette Maximin (1996) et Torres-Saillant (1997) étaient les seules études de littérature (caribéenne) comparée existantes. Depuis les quatre dernières années, il s'est publié plusieurs ouvrages sur les phénomènes de créolisation littéraire (Balutansky et Sourieau 1998 ; Lang 2000), plusieurs numéros spéciaux sur la traduction de la littérature caribéenne (Raguet-Bouvard 2000 ; Malena 2000 ; Tranquille et Nirsimloo-Gayan 2000). Plusieurs thèses sont en cours (Mérine, University of Warwick, et Lewis, Université de Montréal). Notons que tout en reconnaissant la nécessité de favoriser une perspective pan-caribéenne, cette étude se limite à la traduction, vers le français, de romans d'expression anglaise. La production hispanophone et néerlandophone ne sera pas considérée. Ce biais tient à des facteurs en partie subjectifs (ma formation m'ayant permis d'acquérir avant tout une connaissance des langues et littératures d'expression anglaise et française) et de contraintes plus objectives. Comme on le verra dans le premier chapitre, la fiction anglo-caribéenne constitue un ensemble littéraire reconnu non seulement des critiques mais aussi des maisons d'édition, enseignants et instances de consécration. Au fil des quarante dernières années, cet ensemble s'est enrichi et structuré. Au-delà de l'échelle nationale et en-deçà d'un espace pan-caribéen dont l'étude traductologique aurait posé des problèmes de méthode (et compte tenu du caractère encore relativement peu exploré du sujet), ce corpus constituait une échelle appropriée sur les plans tant théorique que méthodologique.

anglo-caribéenne, et la représentation des langues créoles dans cette littérature, imposait un élargissement du cadre d'analyse de façon à y intégrer les recherches (traductologiques et littéraires) conduites dans une optique postcoloniale. Car si l'existence des langues créoles est le résultat de l'entreprise coloniale, leur émergence dans le littéraire est difficilement dissociable du processus de décolonisation culturelle. Tout comme les théories de la créolisation et de l'hybridité élaborées respectivement par Édouard Glissant et Homi K. Bhabha, les formes et fonctions littéraires actuelles de ces vernaculaires reflètent un ordre politique global de type postcolonial. À l'instar des recherches traductologiques postcoloniales (St-Pierre 1997 ; Robinson 1997b ; Venuti 1998, 1998b ; Tymoszko 1999 ; Bassnett et Trivedi 1999 ; Cronin 1995 et 2000 ; Simon et St-Pierre 2000), cette étude part d'une volonté de reconnaître le rôle de la traduction dans les pratiques d'écriture des romanciers postcoloniaux, de rendre compte des dimensions politiques des pratiques traductives, enfin et surtout de repenser les oppositions et modèles traditionnels binaires peu appropriés aux sociétés (postcoloniales) multilingues. Faisant siennes les conclusions respectives de Maria Tymoczko, de Daniel Simeoni (1995, 2000) et de Michael Cronin d'une part ainsi que celles de Robinson (1996, 2001) de l'autre, elle reconnaît enfin et surtout la nécessité d'aborder les problématiques traductionnelles sur un mode non seulement pluridisciplinaire, mais également expérientiel réintégrant le point de vue des agents. Trois questions recevront une attention particulière.

### « *Being at Home with the Dialect* »

Faire de la « langue domestique » un matériau esthétique est symptomatique d'un contexte où le littéraire devient à la fois produit et vecteur d'identités collectives, des identités dont les fondements ne peuvent toutefois être tenus pour acquis. Si la notion de territoire est contenue dans la définition même du vernaculaire, d'un autre côté, l'enjeu ne peut être réduit à une problématique purement nationale/nationaliste. Ici se pose avec force la question de l'interaction entre identités globales (délocalisées) et locales, celle de la reconnaissance de langues locales dans des romans vendus à l'échelle internationale.

Devant un texte mettant en présence des langues à peine codifiées et normalisées — langues que seuls les anthropologues et linguistes

apprennent — les outils traditionnels d'aide à la traduction deviennent insuffisants. À l'instar de l'auteur idéal dépeint par Chamoiseau, le traducteur doit-il alors « abandonner les bibliothèques<sup>1</sup> » et partir sur le terrain ? Doit-il se faire ethnographe, être originaire de la région à laquelle se rattache le vernaculaire dont s'est inspiré l'auteur, devenir ce « voyageur-flâneur<sup>2</sup> » évoqué par Cronin (2000) ?

« *One should say 'How are you' NOT 'what happening'* »

La dimension sociolectale du vernaculaire renvoie à la question de la langue légitime (Bourdieu 1982). Dans une perspective de traduction, elle pose aussi celle de la non-correspondance des normes d'acceptabilité entre différents contextes littéraires.

L'élaboration du projet traduction de *The Lonely Londoners* m'amènera à problématiser les différences entre les relations que deux créoles tels que celui de Trinidad et celui de la Martinique entretiennent vis-à-vis des normes en vigueur dans chaque contexte littéraire. Au lieu de les tenir pour acquis, on analysera en quoi les différences dans les formes et fonctions de ces vernaculaires, telles qu'elles se reflètent dans le littéraire, sont en partie conditionnées par les normes propres à chaque contexte, normes qui infléchissent les politiques linguistiques, mais qui peuvent aussi, en retour, être infléchies par l'introduction de nouvelles formes esthétiques.

« *To retain the essential qualities of rhythm and flow* »

L'interprétation d'un roman inspiré de langues et traditions orales appelle-t-elle une approche particulière ? Comment saisir et recréer les rythmes et tonalités inspirés de ces vernaculaires ? La traductrice doit-elle pratiquer une « poésie du détour » analogue à celle de l'auteur, cultiver le multilinguisme et l'hybridité ?

L'idéal pseudo-humaniste qui conceptualisait la traduction comme recherche de sens et d'équivalents est récusé par la plupart des traductologues travaillant dans une optique culturelle et postcoloniale. À la suite

1. Dans Ralph Ludwig, *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, 1994, p. 154.

2. Michael Cronin, *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press, 2000, p. 141.

## 12 Sur le terrain de la traduction

---

de Walter Benjamin, ces derniers estiment que le traducteur ne doit pas chercher à communiquer, mais à respecter la lettre et la rhétorique du texte original. En quoi cette remise en question modifie-t-elle, concrètement, la pratique de la traduction ? On tentera de démontrer que les réponses à ces questions a priori méthodologiques sont dépendantes des rôles assignés à la pratique traductionnelle : pourquoi et pour qui on traduit.

### De la traduction à la traductologie

Le processus de traduction de *The Lonely Londoners* n'a pas précédé, mais accompagné la réflexion et la rédaction de cette étude. Autrement dit, recherche et traduction se sont continuellement influencées. Par exemple, les démarches entreprises en vue de la rédaction du premier chapitre m'ont mise en contact avec des éditeurs et des universitaires ayant participé à la diffusion et à la reconnaissance de romans anglo-caribéens dans la francophonie, rencontres qui ont contribué à enrichir et parfois modifier mon appréhension du texte de Selvon et donc, indirectement, la façon dont j'allais le traduire. Inversement, le quatrième chapitre montre en quoi l'exercice de traduction m'a amenée à reconsidérer certains présupposés théoriques. De façon générale, en plus des sources écrites figurant en bibliographie, cette recherche repose sur la consultation d'archives et la réalisation d'entrevues.

• DOCUMENTS D'ARCHIVES : *The Lonely Londoners* a fait l'objet d'une adaptation radiophonique en sept épisodes intitulée *Eldorado West One*, diffusée en 1968 sur les ondes de BBC4<sup>1</sup>. De cette adaptation, le National Sound Archive de la British Library n'a conservé que deux épisodes d'environ trente minutes chacun. Par contre, plusieurs entrevues, également diffusées sur BBC4 (1969, 1974) et au cours desquelles Selvon lisait des passages de ses textes, sont encore disponibles. Ainsi peut-on écouter, à travers la voix de son auteur, le dernier chapitre de *The Lonely Londoners* et plusieurs autres séquences du texte original. Bien qu'ils n'offrent qu'une version médiatisée, une adaptation filtrée par la voix et l'interprétation de l'auteur ou par celle de comédiens, ces documents se sont avérés extrêmement précieux sur les plans historique et linguistique.

---

1. Une retranscription intégrale des sept épisodes est disponible dans Selvon (1988).

• **ENTREVUES** : l'écoute des bandes de la NSA m'a incitée à procéder à d'autres enregistrements de quelques chapitres du roman. Ces enregistrements ont été effectués lors d'entrevues auprès de locuteurs trinitadiens. Au-delà de l'enregistrement, ces entrevues m'ont permis de résoudre certaines difficultés de traduction, d'enrichir ma lecture du texte. Les discussions qui s'en suivaient offraient aussi l'occasion de relever certaines allusions culturelles, d'étudier, de plus près, certaines expressions idiomatiques, archaïques, obscures ou polysémiques. Cette recherche a également été accompagnée de plusieurs entretiens auprès d'éditeurs, d'universitaires et de traducteurs francophones ayant participé à la traduction et à la diffusion des littératures anglo-caribéennes, de critiques caribéens (et parfois auteurs) ayant étudié en particulier l'œuvre de Sam Selvon et de linguistes spécialisés dans l'étude du parler de Trinidad. Certaines de ces entrevues ont été réalisées lors d'un séjour de quatre semaines à Trinidad du 25 février au 25 mars 2001.

### **Le parcours**

Ce livre comporte six chapitres qui, du second au cinquième, retracent les étapes du processus traductionnel, bien que ce dernier n'ait pas été aussi linéaire que cette organisation le suggère.

Le chapitre d'ouverture offre un état des lieux de la place des romans anglo-caribéens en traduction française : quels sont les romans qui ont été traduits ? Quels sont les agents qui participent à la reconnaissance de ces romans dans la francophonie ? Quels sont les différents courants et tendances auxquels se rattachent ces traductions ?

À partir d'une lecture traductologique de la réception critique de *The Lonely Londoners*, le second chapitre examine les différentes analyses qui ont été faites de ce roman et leurs implications sur le plan traductologique. Le troisième aborde le vernaculaire romanesque de *The Lonely Londoners* non plus en tant qu'objet critique, mais comme construit sémiotique. Comment l'auteur adapte-t-il la langue vernaculaire dont il s'inspire ? Quelles sont les significations qui en découlent ? Consacré à l'élaboration du projet de traduction, le quatrième chapitre est axé autour d'une seule question aux ramifications multiples : par quoi substituer le vernaculaire romanesque façonné par Selvon ? Ce chapitre constitue le cœur de la réflexion dans la mesure où c'est dans l'élaboration du projet

14 Sur le terrain de la traduction

---

de traduction que se manifestent les tensions entre d'une part les possibles et les contraintes et, d'autre part, les enjeux d'ordre identitaire, socio-linguistique et esthétique. Dans le cas présent, il s'agira de mettre au jour la pertinence et les limites d'une stratégie qui consisterait à traduire ce vernaculaire en s'inspirant des parlers français-créoles de la Caraïbe francophone, de comprendre la ou les logique(s) pouvant sous-tendre un tel raisonnement. L'avant-dernier chapitre présente la mise en forme du projet. Son but n'est pas tant de commenter les stratégies de traduction proposées que de montrer, à l'aide d'exemples, la façon dont s'est exercé le travail sur la lettre, le partage entre le motivé et l'arbitraire, entre les éléments traduits littéralement et ceux qui auront été au contraire modulés ou adaptés.

Enfin, partant d'un examen rétrospectif des difficultés et questions qui ont jalonné le processus de traduction de *The Lonely Londoners*, le dernier chapitre propose une réflexion plus générale sur les dimensions politique et épistémologique de la pratique traductionnelle et des liens que cette dernière entretient avec le champ de l'anthropologie. Il souligne, en conclusion, la nécessité d'élargir les réflexions théoriques sur l'éthique de la traduction de façon à y intégrer les problématiques de lecture et d'interprétation et de reconnaître la dimension collective du processus de traduction et, a fortiori, celle du sujet traduisant.



## CHAPITRE PREMIER

LA LITTÉRATURE ROMANESQUE  
DES INDES OCCIDENTALES  
EN TRADUCTION FRANÇAISE

DEPUIS LE COURANT DES ANNÉES QUATRE-VINGT, la littérature antillaise d'expression française a connu un essor considérable, sur les plans tant littéraire que commercial. Largement diffusés et primés, les écrits de Glissant, de Chamoiseau, de Confiant, de Dany Laferrière, de Émile Ollivier, de Gisèle Pineau ou de Maryse Condé, pour n'en citer que quelques-uns, font l'objet de nombreuses études critiques, figurent parfois dans les manuels scolaires, programmes, examens et concours d'enseignement secondaire. Les noms de ces auteurs fréquemment mentionnés dans les médias sont devenus peu à peu populaires. Si l'on en croit l'ancien directeur du Bureau du Livre français à New York, François Cusset, l'engouement se serait même propagé aux États-Unis où « [l]'axe littéraire caribéen atteint parfois, en tant que tel, un seuil de visibilité auquel n'ont pas accès, en traduction, les jeunes auteurs en provenance des vieilles nations européennes<sup>1</sup> ». Pour le moins curieuse, la comparaison suggère en tous les cas que les littératures franco-caribéennes auraient un certain succès auprès des lecteurs anglo-saxons. L'engouement est-il réciproque ? Les lecteurs francophones connaissent-ils la littérature romanesque des Indes occidentales ? Sous quelle forme, jusqu'à quel point y ont-ils accès ? Comment sélectionne et traduit-on ces textes ? À quels courants les éditeurs et critiques rattachent-ils ces traductions ?

---

1. *Magazine littéraire*, n° 392, nov. 2000, p. 41.

Établir le recensement des titres associés à un ensemble littéraire de constitution récente pose des problèmes d'ordre méthodologique. Tous les ensembles littéraires se forment essentiellement à travers un appareil critique qui, en sanctionnant les œuvres, oriente la constitution d'un canon. Or, dans le cas de la Caraïbe anglophone, cette critique s'est instituée au cours des trente dernières années. Ainsi, il aura fallu attendre par exemple les lectures féministes pour que la contribution de la romancière dominicaine Jean Rhys à la littérature caribéenne soit officiellement reconnue et les écrits de cette dernière pris en compte dans les anthologies<sup>1</sup>. Plus les ouvrages sont récents, plus la difficulté s'accroît. Par exemple, doit-on inclure dans cet ensemble, Neil Bissoondath, auteur d'origine caribéenne qui accepte pour seule « étiquette », celle d'écrivain canadien<sup>2</sup> ? Peut-on inclure, dans cet ensemble, Bob Shacochis, reporter américain ayant vécu plusieurs années à la Caraïbe et lauréat de l'*American Book Award for First Fiction* pour *Easy in the Island* (1985), un recueil de nouvelles « en dialecte » ? Les difficultés se résolvent toutefois à partir du moment où l'on se penche sur les traductions françaises. En effet, si la fiction anglo-caribéenne constitue un vaste ensemble dont les contours sont difficiles à cerner, en traduction française, même en adoptant l'orientation la plus inclusive possible, cet ensemble se resserre d'emblée à un total d'environ soixante-dix ouvrages<sup>3</sup>. La taille du corpus est mince et reflète jusqu'à un certain point une logique d'échange caractéristique des littératures postcoloniales. L'ensemble littéraire caribéen existe bel et bien dans la francophonie — en témoigne l'existence de rayons « Antilles » dans les librairies parisiennes — et les lecteurs francophones ont accès à cette littérature sous diverses formes, à travers des textes écrits directement en français ou des traductions (du créole, de l'anglais ou de l'espagnol). Les rapports entre ces différents « sous groupes » sont révélateurs. Bien que pour les mêmes raisons, on ne puisse établir le recensement précis des ouvrages antillais d'expression française, il existe plusieurs bibliographies desquelles se dégagent des tendances. En

1. Les ouvrages de Ramchand, de Gilkes et de King (ouvrages de référence sur la littérature romanesque de la Caraïbe anglophone) ne font pas mention de cette écrivaine. Quant à Brathwaite, il refuse catégoriquement et explicitement de l'inclure.

2. Entrevue publiée dans *Le Soir*, 13 oct. 1999.

3. La liste de ces traductions et la chronologie de leur publication sont fournies dans l'annexe A et dans la section II de la bibliographie.



1991, la revue *Notre Librairie* publiait un numéro spécial intitulé *2000 titres de la littérature Caraïbe* répertoriant les dictionnaires, anthologies, ouvrages de critique et de fiction des régions francophone, anglophone et hispanophone disponibles en français. Sur les 1421 ouvrages de fiction (recueils de poèmes et de nouvelles, contes, livres jeunesse et romans) recensés, 90 % provenaient des Antilles françaises et d'Haïti, 7 % de la Caraïbe hispanophone et 3 % des régions anglophones<sup>1</sup>. Par ailleurs, si les rapports entre les littératures caribéennes d'expression créole et française sont pour le moins asymétriques, le poids des traductions du créole vers le français semble tout de même supérieur à celui des traductions françaises de romans anglo-caribéens. D'après la base de donnée *Index Translationum* de l'Unesco, soixante-dix ouvrages auraient été traduits du créole vers le français au cours des vingt-cinq dernières années; c'est-à-dire autant que l'on a traduit de romans de la Caraïbe anglophone depuis le début du siècle.

Si la taille du corpus romanesque anglo-caribéen en traduction française est mince, à première vue, sa composition est également surprenante. De toute l'histoire de la production romanesque des Indes occidentales, la période 1950-1965 est cruciale des points de vue quantitatif — une quarantaine d'auteurs publièrent au total plus de cent dix romans (Ramchand 1970) — et esthétique. C'est entre autres au cours de cette génération que sont apparues de nouvelles voix et des formes expressives dont l'influence s'exerce encore de nos jours. Or, de ces quinze années d'effervescence, il ne reste aujourd'hui, dans la francophonie, que cinq romans... dont quatre signés V. S. Naipaul. Comparativement à leurs aînés, les romanciers actuels sont plus nombreux à être diffusés en traduction française. Là encore, les années quatre-vingt marquent un tournant. Alors que jusque-là, cinq ou six auteurs tout au plus avaient retenu l'attention des éditeurs francophones, on assiste depuis les vingt dernières années à une augmentation et à une diversification des textes traduits, même si l'asymétrie par rapport à la production originale (d'expression française) semble persister. Afin de mieux comprendre cet

1. Notons que le marché de la traduction littéraire en France représente 20 à 30 % de l'ensemble des ouvrages littéraires publiés. Et la part des traductions dans l'ensemble des ouvrages de fiction caribéen qui ressort de ce recensement (soit 10 % du volume total) est de loin inférieure à la moyenne. Cela dit, nombre de romans anglo-caribéens ayant été traduits au cours des dix dernières années, on peut s'attendre à ce que ce pourcentage soit légèrement supérieur aujourd'hui.

état de fait, on retracera dans ce chapitre les différentes trajectoires par lesquelles certains de ces romans sont parvenus à se tailler une place sur le marché français.

### LA FICTION DES INDES OCCIDENTALES : SURVOL HISTORIQUE

Du *West Indian Novel and its Background* de Ramchand (1970) au *Caribbean Literature in English* de James (1999), le roman anglo-caribéen a fait l'objet de nombreuses recherches d'ordre historique, thématique ou formel. Ces dernières ont respectivement mis en lumière, malgré l'hétérogénéité du corpus, des phases importantes, des thématiques et des sensibilités communes. De ces recherches, je résumerai ici les conclusions pertinentes en regard de la problématique de cette étude, m'intéressant donc surtout à la présence des langues vernaculaires dans ces romans et à la place de ces derniers sur les marchés littéraires.

### La traversée du *Windrush* : auteurs en quête de lecteurs

Si la production romanesque anglo-caribéenne a débuté dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est qu'à partir des années 1920 que se sont instaurées les premières ruptures d'avec les traditions esthétiques européennes, et une trentaine d'années plus tard que s'est produit ce que l'on considère aujourd'hui comme une renaissance littéraire<sup>1</sup>. Ce renouveau s'est amorcé peu après la Seconde Guerre mondiale dans un climat de décolonisation, dans un contexte de reconstruction et d'émigration. Les pères du roman anglo-caribéen ont donc pour première caractéristique d'appartenir à une même génération, celle du *Windrush*. Suivant leurs contemporains venus répondre à l'appel de la Grande-Bretagne, les écrivains se sont tournés eux aussi vers Londres où existaient des infrastructures littéraires et un lectorat qui, à la Caraïbe, faisaient encore défaut.

1. La première moitié du siècle fut surtout marquée par la création de revues politico-littéraires qui ont exercé un rôle catalyseur. En particulier à Trinidad, la revue *Beacon* dirigée par A. Gomes permit à Mendes, C. L. R. James et De Boissière d'initier, autour du *yard novel*, roman réaliste social naturaliste et indigéniste, une rupture politique et littéraire. Cette première période est analysée dans Ramchand (1970), Gilkes (1981), André-Korutos (1981), Donnell *et al.* (1996), King (1995).

Parmi ces infrastructures, figurait en première place *Caribbean Voices*, hebdomadaire radiodiffusé, enregistré à Londres par la BBC et retransmis à la Caraïbe anglaise de 1943 à 1958. Ce programme permit de catalyser auteurs, éditeurs et lecteurs : les premiers y trouvant un débouché et un point de ralliement, les seconds une plate-forme pour le repérage de nouveaux talents, les troisièmes de nouvelles voix. Les recherches de Griffith montrent à quel point cette émission ou plus exactement celui qui en fut l'éditeur en chef pendant huit ans, l'Irlandais Henry Swanzy, jeta les fondements de la fiction anglo-caribéenne. Au-delà de son titre, ce programme allait contribuer au développement d'une conscience littéraire dépassant l'échelle nationale, fournissant un puissant contrepoids aux récits et idéologies nationalistes aiguisés en période de décolonisation. Sur le plan esthétique, le penchant de cet éditeur pour le détail et la couleur locale allait encourager les auteurs à explorer le potentiel expressif des langues vernaculaires. Ainsi, selon Griffith,

[...] *the BBC program's particular circumstances helped to forge, at the literary and aesthetic levels, an early sense among the writers, that Caribbean literature would be fundamentally concerned with the peculiarities of Caribbean vernaculars*<sup>1</sup>.

Rassemblés dans un même espace littéraire, ces auteurs durent rapidement se positionner les uns par rapport aux autres, emprunter chacun une trajectoire. Les critères de différenciation sont multiples : héritage culturel indo-caribéen, afro-caribéen ou européen, influences d'ordre plus national (calypso, rastafarisme<sup>2</sup>), engagement politico-idéologique etc. Je

1. Glyn Griffith, « Deconstructing Nationalisms: Henry Swanzy, *Caribbean Voices* and the Development of West Indian Literature », communication présentée à l'Université de West Indies, St Augustine (Trinidad), 1er mars 2001, *20th Anniversary Conference on West Indian Literature*, 2001, p. 14.

2. Genre trinidadien par excellence, le calypso remonte, d'après Warner (1982), au XVIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle immigrèrent des planteurs français et leurs esclaves. Il emprunte à diverses traditions orales telles que le picong, le belair, la ballade et le chant d'esclave et s'est surtout développé, après l'Émancipation, dans le cadre d'une autre tradition populaire, celle du carnaval trinidadien. Dans sa forme actuelle, il présente les caractéristiques suivantes : « *subversive irony, the melodramatic exaggeration of farcical anecdotes, racial stereotyping, repetition for dramatic effect and the inclusion of topical political material* » (Susheila Nasta, « Setting Up Home in a City of Words: Sam Selvon's London Novels », dans *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila Nasta et Anna

m'arrêterai sur un seul d'entre eux : le rapport aux traditions orales, lesquelles englobent les langues vernaculaires.

### Littérature et oralité : positionnements esthétiques

Bien que sa définition de la tradition orale y soit assez vaste puisqu'elle englobe aussi bien la langue que la littérature, la musique ou la religion, Maximin distingue trois cas de figures qui peuvent servir de point de départ à une compréhension du rapport plus restreint des auteurs aux vernaculaires <sup>1</sup>.

Le premier groupe rassemble les auteurs « qui dès le départ sont fortement imprégnés de la tradition de leur terre natale <sup>2</sup> ». Y figurent Louise Bennett et Claude McKay à titre de précurseurs, Selvon et Harris à titre de pionniers, Salkey, Mais, Edward Brathwaite et Ismith Khan, puis, pour la génération suivante : Lovelace, Faustin Charles, Erna Brodber et Marina Maxwell. S'ils se sont inspirés de la tradition orale dans le sens le plus général du terme, ces auteurs ont aussi exploré les ressources littéraires des langues vernaculaires : Bennett et McKay ont été les premiers à écrire des poèmes en créole jamaïcain, le second s'en servant aussi dans ses romans. Roger Mais est l'un des écrivains associés au rastafarisme, un mouvement qui a développé son propre code linguistique en puisant, entre autres, dans le créole jamaïcain. L'esthétique de Harris passe également en partie par la représentation des particularités dialectales de l'anglais guyanais. Enfin, Khan, Lovelace et surtout Selvon ont écrit, au rythme du calypso, des romans dans lesquels le parler de Trinidad figure jusque dans la narration et en constitue parfois même le premier véhicule. Selon Evelyn O'Callaghan <sup>3</sup>, les textes de Brodber jouent aussi sur différents

---

Rutherford, Londres, Dangarro Press, 1995, p. 86). L'influence du calypso apparaît surtout dans les premiers romans de V. S. Naipaul, dans ceux de Selvon et de Lovelace alors que le rastafarisme, mouvement politico-religieux de portée internationale qui prit naissance à la Jamaïque, fait surface dans ceux de Mais et de Patterson.

1. Colette Maximin, *Oralité et écriture dans les Caraïbes anglophones*, Université de Paris IV, 1987. La thèse a été publiée sous le titre *La Parole aux masques : littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions caribéennes, 1991.

2. *Id.*, *La Parole aux masques...*, p. 89.

3. Citée dans Barbara J. Webb, « Erna Brodber », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. Third series*, s. la dir. de Bernth Lindfords et Reinhard Sander, Détroit, Gale Research International, vol. 157, 1996, p. 21.

registres du créole jamaïcain. Quant au poète Edward K. Brathwaite, il a trouvé sa première source d'inspiration dans le jazz et dans ce qu'il baptiserait plus tard le « *Nation language*<sup>1</sup> ».

Le deuxième groupe, englobant les « écrivains qui flirtent incidemment avec le folklore ou qui entretiennent avec ce dernier des rapports moins étroits<sup>2</sup> », regroupe Lamming et Rhys qui ne se sont inspirés du folklore que très tardivement dans leur carrière, Heath qui l'a fait dans un seul de ses sept romans, Mittelholzer en qui Maximin perçoit « l'image caricaturale du Caribéen aliéné [où] s'associent complexe racial et complexe culturel [... et qui] ne reconnaît à l'Antillais que l'héritage européen<sup>3</sup> », V. S. Naipaul, « observateur ironique des mœurs caribéennes [qui] ne s'engage point en faveur du folklore pour le promouvoir. De la tradition orale, il retient les éléments qui mettent en valeur sa vision comique<sup>4</sup> ». En ce qui touche plus spécifiquement la langue, les conclusions doivent être nuancées. D'après Birbalsingh (1992), deux facteurs ont fortement influencé la carrière de Mittelholzer : une éducation puritaine et bourgeoise amèrement rejetée et une vision de la littérature anglaise filtrée par les écrits de Clive Bell du Bloomsbury Group, le roman gothique et le cinéma muet. Les formes discursives créoles n'en font pas partie, ce qui ne signifie pas pour autant que l'auteur n'ait pas tenté de les représenter à l'écrit. De fait, les romans de Mittelholzer contiennent de nombreux passages en vernaculaire. Ce dernier y a cependant un rôle bien circonscrit consistant à marquer, dans un esprit réaliste, les répliques de personnages non éduqués, le plus souvent dans des rôles secondaires de subalternes. Bien qu'elle soit, selon Maximin, empreinte d'un même mépris, l'attitude de Naipaul semble plus complexe. Naipaul s'est clairement inspiré, dans ses débuts, de la langue et des traditions musicales populaires de Trinidad : le créole et le calypso. Entre son deuxième roman, *Miguel Street* (1959), et *The Lonely Londoner* les ressemblances sont frappantes. En dix-huit chapitres conçus à l'origine comme autant de nouvelles, *Miguel Street* brosse dans un style anecdotique et humoristique le portrait des habitants d'un quartier populaire de Port of Spain. Dans ce roman, tous les personnages (y compris le jeune narrateur

1. Edward K. Brathwaite, *History of the Voice*, Port of Spain, New Beacon Books, 1984, p. 34.

2. Colette Maximin, *La Parole aux masques...*, p. 89.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 35.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 90.

dans les dialogues) s'expriment dans un anglais très créolisé et le calypso fait office de répertoire culturel commun : titres, refrains ou passages célèbres sont cités à profusion par tout un chacun. On retrouve, dans une moindre mesure, le vernaculaire et les allusions à la tradition musicale de Trinidad dans les trois romans suivants : *The Mystic Masseur*, *The Suffrage of Elvira*, *A House for Mr Biswas*. Avec Naipaul, on est loin de la représentation à fonction purement réaliste d'un Mittelholzer. L'ambiguïté tient pour beaucoup au cynisme du romancier qui parvient aussi bien à capturer brillamment et adapter à l'écrit ces langues et traditions populaires qu'à s'en moquer d'un rire grinçant, instaurant une distance critique et, selon Lamming, beaucoup trop satirique<sup>1</sup>. De la tradition orale, Rhys a surtout retenu les rites vaudous. Bien que le seul de ses écrits prenant pour cadre la Caraïbe, *Wide Sargasso Sea*, contienne quelques répliques en créole, ces dernières sont là encore peu nombreuses, ponctuelles et subordonnées à une voix narrative non créolisée.

Enfin, dans la troisième classe, regroupant les auteurs « indifférents » à la tradition orale, figurent Michael Anthony et C.L.R. James. Ni l'un ni l'autre ne font usage du créole dans leurs écrits. Ni l'un ni l'autre n'ont été traduits en français.

En ce qui a trait au roman, on pourrait aujourd'hui compléter la liste en glissant, par exemple, Patricia Powell, Merle Hodge, Paule Marshall, Edwige Danticat, Dionne Brand, Fred D'Aguiar et Olive Senior dans la première catégorie ; Jamaïca Kincaid, Shiva Naipaul, Neil Bissoondath et Caryl Phillips dans la seconde.

### **Le canon se précise, les trajectoires se diversifient**

À l'exception de V.S. Naipaul, les auteurs de la génération du *Windrush* ont dû patienter dix à vingt ans avant d'être reconnus par les critiques. Si l'usage du créole dans les écoles britanniques ne fait plus l'objet de débats<sup>2</sup>,

1. Cité dans John Thieme, « V. S. Naipaul », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African Writers, Second series*, s. la dir. de Bernth Lindfords et Reinhard Sander, Detroit, Gale Research International, vol. 125, 1993, p. 128.

2. Dans les années soixante-dix, afin de limiter les risques d'échec scolaire des enfants d'immigrants issus d'un milieu essentiellement créolophone qui maîtrisaient mal l'anglais écrit, le secteur de l'éducation a envisagé d'encourager l'écriture du créole dans les salles de classes en s'inspirant, entre autres, des représentations qui en étaient offertes dans le littéraire.

sous l'impulsion d'organismes tels que The Association for the Teaching of Caribbean, African and Asian Literature, les enseignants ont commencé à inclure des romans anglo-caribéens dans leur curriculum. Sur le plan éditorial, cette reconnaissance, conjuguée à l'essor des études post-coloniales, s'est traduite par la création de nouvelles maisons d'édition<sup>1</sup> et de collections caribéennes chez les éditeurs britanniques et américains. En plus de rééditer régulièrement les principaux textes de Lamming, de Mittelholzer, de Selvon, de Khan, d'Anthony, de Lovelace et de Naipaul, ces derniers participent à la reconnaissance d'une nouvelle vague d'écrivains parmi lesquels figurent Christine Craig, Pamela Mordecai, Marlene Nourbese Philip et Patricia Powell. Du côté nord-américain, des auteures telles que Jamaica Kincaid, Olive Senior, Erna Brodber et Edwige Danticat sont également venues enrichir un canon qui était jusque-là essentiellement masculin. Si les débouchés sont plus vastes, les concentrations dans le secteur de l'édition ne favorisent guère le développement de réseaux locaux dans la Caraïbe même : quel que soit leur lieu de résidence, les auteurs souhaitant rejoindre un lectorat international doivent « transiter » par l'une des métropoles du monde anglo-saxon, à tout le moins y envoyer leurs manuscrits.

Depuis l'époque du *Windrush*, la carte de cette diaspora littéraire s'est complexifiée, prenant une tournure qui reflète le recul de la Grande-Bretagne au profit de l'Amérique du Nord sur la scène économique mondiale. De nombreux auteurs se sont tournés vers les États-Unis (Jamaica Kincaid, Danticat, Erna Brodber) ou le Canada (Cyril Dabydeen, Neil Bissoondath, Sonny Ladoo, C. Harris, Olive Senior). À ces romanciers nés ou éduqués à la Caraïbe s'en ajoutent d'autres tels que Paule Marshall, née à Brooklyn dans un milieu culturel caribéen dont elle se réclame ou Caryl Phillips, né à St Kitts, élevé en Grande-Bretagne (Oxford), ayant longtemps vécu au Ghana et à présent professeur aux États-Unis. Plus nombreux et plus dispersés que ne l'étaient leurs aînés, ces nouveaux romanciers ont aussi l'avantage de ne pas entrer directement en concurrence les uns avec les autres, du moins pas en langue originale.

---

L'option n'a pas été retenue à long terme. Aux Caraïbes, à cette même époque, on débattait également de la nature, de l'usage et des fonctions littéraires et extra-littéraires du créole.

1. On pense par exemple aux éditions X-Press à Londres ou New Beacon Books à Trinidad.

Bissoondath, établi à Toronto puis à Québec, est primé au Canada où il connaît un vaste succès. Danticat est présentée à New York comme l'héritière de Toni Morrison tandis que David Dabydeen et Fred D'Aguiar, qui résident en Grande-Bretagne, retiennent l'attention des jurys et critiques britanniques. En ce sens, s'ils appartiennent tous au vaste ensemble de la littérature caribéenne d'expression anglaise, ces romanciers se rattachent également, au-delà de la région dont ils sont originaires, à différents champs littéraires dont chacun est doté d'un lectorat et d'instances de légitimation spécifiques. Ainsi, on ne s'étonne pas que les romans de Bissoondath aient une place importante dans les librairies canadiennes, mais peu (ou pas) de visibilité dans celles du Royaume-Uni, et inversement pour ceux de D'Aguiar ou de Dabydeen. Dans tous les cas, ces auteurs ont en commun de ne plus œuvrer, contrairement à leurs prédécesseurs, dans une position marginale. À la suite de leurs pairs, les auteurs de cette nouvelle génération poursuivent un questionnement identitaire en empruntant de nouvelles formes et directions. Tandis que, dans les années cinquante à soixante-dix, il fallait avant tout instaurer une rupture, forger de nouveaux modes de représentation et d'expression, parvenir à se tailler une place et à se faire (re)-connaître, il est devenu peu à peu essentiel de regarder en arrière, de récrire l'histoire. Phillips, D'Aguiar, Danticat, Dabydeen et Marshall ont entrepris ce travail de mémoire collective, entraînant le lecteur dans des siècles passés, en Inde, en Afrique, dans les cales des négriers ou dans les plantations de canne à sucre. Ces romans traduisent une volonté de continuer à explorer une histoire et des traditions communes, tout en se distanciant du courant plus réaliste, social et politique qui dominait, jusqu'à un certain point, la première époque du roman qui était aussi celle de l'accession à l'indépendance politique.

Et dans tout cela, qu'en est-il du vernaculaire ? Pour le poète, romancier et critique guyanais David Dabydeen :

*[...] people have been writing in Creole and in English and in varieties of English for about fifty years. [...] So it's no longer a political issue. Personally, in my own writing, I don't see it as an issue, a political issue. Now it's a literary issue, that is how much you can use the language to express certain varieties of experiences. It's more of a literary challenge now*<sup>1</sup>.

1. Communication personnelle, 5 déc. 2000, University of Warwick.



Même s'ils ne prétendent pas s'appliquer à d'autres écrivains, les propos de Dabydeen sont révélateurs. Aujourd'hui, le temps des revendications semble bel et bien révolu. Le créole a sa place dans la production littéraire d'expression anglaise et les écrivains, avec une plus grande liberté, sur un mode moins subversif mais plus ludique, plus désinvolte, ont le loisir d'en exploiter les ressources, d'où la diversité des stratégies et tendances actuelles. De la volonté de représenter la langue de façon assez réaliste, à la recherche d'images et de rythmes qui suggèrent plus qu'ils ne représentent ces créoles, en passant par l'importation de quelques idiotismes, la diversité est réelle. Par là même, se renforce — se popularise et donc se banalise aussi — la présence romanesque de ces langues vernaculaires.

#### PREMIERS PASSAGES EN TERRE FRANCOPHONE : PASSEPORTS BRITANNIQUE ET AMÉRICAIN

L'entrée du roman anglo-caribéen dans la francophonie a débuté dans les années 1930 avec Claude McKay (voir annexe A, tableau 3). Elle s'est interrompue pendant vingt ans. Dans les années cinquante, cinq romans de Mittelholzer, *La Maison aux orchidées* (1954) de Allfrey ainsi que le premier roman de Lamming, *Les Îles fortunées* (1954) font leur apparition. Toutes ces traductions sont aujourd'hui épuisées et tombées dans l'oubli. Enfin, dans les années soixante, Naipaul et Rhys, deux auteurs promis à une carrière littéraire brillante et durable, entrent en scène. Que conclure d'un corpus aussi mince qu'hétéroclite ? Mises à part leur origine caribéenne et leur expérience de l'émigration, que peuvent bien avoir en commun McKay, Mittelholzer, Allfrey, Lamming, Naipaul et Rhys ? Prenons McKay et Rhys. L'un dépeint la communauté des dockers noirs de Marseille et de Harlem dans un langage très vernaculaire, l'autre des destins féminins tragiques dans un style moderniste. Pour ces deux auteurs, la France fut un lieu de résidence temporaire et une source d'inspiration. Le lien est assez mince. La thèse de Maximin, présentée plus haut, en suggère un autre sans doute plus pertinent ; à l'exception de McKay, il semble que jusqu'en 1979, on ait privilégié des œuvres entretenant avec la tradition orale, voire la Caraïbe en général, des rapports distants et parfois très indirects.

## Les valeurs sûres

Tout comme Allfrey, Rhys appartient à une famille de propriétaires. Elle est née à la Dominique, a passé son enfance à la Jamaïque puis a quitté la Caraïbe pour l'Europe à l'âge de seize ans. Elle n'y est retournée qu'une fois, quelques décennies plus tard. Rhys a écrit quatre romans et un recueil de nouvelles entre 1927 et 1939, après quoi elle a entièrement disparu de la scène littéraire jusqu'à la publication de *Wide Sargasso Sea* (1966), roman qui lui a valu un succès littéraire, médiatique et commercial triomphal. Propulsée par Diana Athill chez Andrée Deutsch, elle est alors présentée comme un génie littéraire, une romancière qui, en 1930, était en avance sur son temps. C'est à partir de ce moment-là que Rhys attire l'attention des éditeurs français. Deux ans avant la parution de *La Prisonnière des Sargasses* (1971), le *Mercur* de France et les éditions Denoël publient respectivement un recueil de nouvelles intitulé *Les tigres sont plus beaux à voir* et le roman *Bonjour minuit*, tous deux précédés d'une préface reprenant, en grande partie dans le premier cas et intégralement dans le second, celle rédigée par Wyndham pour l'édition originale de *Wide Sargasso Sea*<sup>1</sup>. Ces préfaces (anglaise et française) établissent des liens intertextuels qui réinscrivent d'emblée l'œuvre de Rhys dans la grande tradition romanesque anglo-saxonne, creusant le parallèle entre l'héroïne du roman et *Jane Eyre*, un parallèle esquissé par l'auteure. Les lecteurs francophones n'ont qu'à lire la quatrième de couverture pour savoir que « bien des éléments de ce roman rappellent le *Jane Eyre* de Charlotte Brontë ». Si le personnage et la trame narrative de *Wide Sargasso Sea* sont inspirés de ce classique de la littérature anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, la plume est en revanche bien moderne. D'après Elaine Savory Fido, Rhys a travaillé son écriture sur les conseils de son éditeur Ford Madox :

*His [Ford's] interest, like Hemingway's and that of many other writers of the time, was in the development of a precise, clear style [...] his interest in Rhys's technique came from her 'instinct for form,' which he claims is possessed by 'singularly few writers of English and by almost no English women writers.' [...]*

1. Les lecteurs francophones ont donc découvert Jean Rhys à travers le même récit : l'auteure avant-gardiste, la mystérieuse disparition, la rumeur de son décès et son retour trente ans plus tard. On ne manqua pas non plus de préciser le volet parisien du parcours de la romancière.

*Thus Rhys's characteristic tone was established partly through the mentorship of Ford, and her lifelong writing voice of clarity, precision, and coolness—often applied to situations of appalling intensity and chaos—was developed*<sup>1</sup>.

D'après Terrien (2000), la romancière se serait toutefois peu à peu distanciée de cette tradition romanesque anglo-saxonne pour rechercher son inspiration dans celle du roman populaire français. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont des influences résolument occidentales qui, d'après ces commentateurs, ont façonné, sinon les thèmes, du moins l'esthétique de Rhys. La section précédente a révélé qu'il en était de même pour Edgar Mittelholzer. La traduction française des romans de Mittelholzer aux éditions La table ronde s'explique surtout par le formidable succès commercial qu'a connu cet auteur auprès du public britannique. Prolifique et polyvalent, il a écrit vingt-cinq romans dont treize en moins de dix ans, passant de la peinture réaliste des Antilles au récit fantastique alliant sexe, violence et aventure. Sa carrière a débuté avec la publication de *Corentyne Thunder* (1941), une peinture réaliste de la communauté rurale indo-caribéenne de la Guyane anglaise. Bien qu'il soit le seul à être encore disponible en anglais, vraisemblablement réédité pour son intérêt historique, ce roman ne figure pas dans la liste de ceux qui ont été traduits en français.

Ce qu'ont en commun des romans aussi différents que ceux de Rhys, Allfrey, Mittelholzer et, dans une moindre mesure, V. S. Naipaul, c'est avant tout le rapport à la fois tendu, problématique et distant qu'ils maintiennent entre le monde observé puis décrit et le sujet observant, une distance qui se creuse inéluctablement à l'épreuve de la traduction. Ainsi, pour peu qu'ils aient feuilleté les quatrièmes de couverture, les lecteurs du roman de Mittelholzer intitulé *Les Enfants de Kaywana* s'attendent à rencontrer « des personnages inquiétants<sup>2</sup> », des « êtres violents [dont] les ardeurs incestueuses sont moins puissantes que la paix des caféiers bruissant au clair de lune, et les parfums de la jungle plus lourds que l'odeur de sang et de chair brûlée ». En lisant *Le Temps qu'il fait à Middenshot*, ils

1. Elaine Savory-Fido, « Jean Rhys », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. First series*, s. la dir. de Bernth Lindfords et Reinhard Sander, Detroit, Gale Research International, 1992, p. 264-65.

2. Toutes les citations de cette section sont tirées des quatrièmes de couverture ou préfaces des traductions étudiées.

entrent dans « un monde qui s'est abandonné à la violence » et peuplé de « personnages dont les réactions nous paraissent insolites : elles s'expliquent en effet par un mélange complexe des sangs et des races ». Lorsqu'ils ne retrouvent pas la rive gauche de la Seine, les lecteurs de Rhys explorent, dans *La Prisonnière des Sargasses*, l'univers d'enfance de la romancière dont on précise, toujours en quatrième de couverture, qu'il fut pour elle aussi beau que cauchemardesque. En l'héroïne Antoinette, ils reconnaîtront

[ces] héritières créoles démentes [...] produits d'une société consanguine, décadente, ex-patriote, en butte au ressentiment des esclaves récemment affranchis dont elles partageaient les superstitions, languiss[ant] anxieusement dans la beauté oppressante de leur environnement tropical, mûres pour être exploitées.

Enfin, dans un registre plus léger, les lecteurs des trois premières traductions françaises des romans de V. S. Naipaul rencontrent des habitants « étranges », « pittoresques » et « excentriques », des « foules exotiques ». Dix ans plus tôt, les éditeurs de *La Maison aux orchidées* avaient eux aussi joué carte sur table en annonçant carrément, en quatrième de couverture, un « roman exotique aussi vrai qu'enchanteur ». C'est donc d'un œil tantôt inquiet, tantôt amusé que les lecteurs francophones découvrent les sociétés jamaïcaine, trinitadienne et guyanaise dépeintes dans ces romans.

Pendant que la Caraïbe anglophone vivait la période la plus prolifique de son histoire littéraire, la francophonie lisait donc, avant tout, des best-sellers de la littérature anglaise ; Rhys, en qui « la critique anglaise salua l'une des plus grandes romancières de ce temps », Mittelholzer et, dans une moindre mesure, Naipaul que l'on présentait déjà comme « l'un des romanciers les plus importants d'aujourd'hui », mais dont le succès en France était encore modeste. La diffusion des traductions des romans de Rhys a débuté trois ans après la publication de *Wide Sargasso Sea*, celle des romans de Naipaul a pris un peu plus de temps : il aura fallu six romans, trois prix littéraires et un délai de sept ans pour que les éditeurs français remarquent l'écrivain trinitadien et commencent à faire traduire ses premiers textes. La place accordée, en traduction française, à Rhys, Naipaul et Mittelholzer n'est pas surprenante, puisque seuls ces auteurs bénéficiaient à l'époque d'un véritable succès commercial sur le marché littéraire britannique. Comparativement, Selvon, Harris, Salkey, Mais,

Lovelace, Khan ou Anthony, pour n'en citer que quelques-uns, demeureraient encore trop marginaux pour intéresser les éditeurs français. En outre, ils étaient encore méconnus des milieux intellectuels et universitaires français qui commenceraient à s'intéresser aux littératures de la Caraïbe anglophone dans la seconde moitié des années soixante-dix. Jusque-là, seuls deux romanciers allaient parvenir à se frayer un chemin en empruntant, chacun en son temps, un même détour.

### La trajectoire franco-afro-américaine

Si, pour les lecteurs francophones, les romans de Rhys et de Naipaul appartiennent à la grande littérature anglaise, ceux de McKay se rattachent pour leur part à la tradition américaine. Originaire de la Jamaïque, McKay a quitté définitivement son pays natal en 1912 pour s'installer à Harlem. L'un des premiers à avoir composé des poèmes dans « cet étrange dialecte antillais <sup>1</sup> », McKay est généralement perçu comme le père fondateur de la renaissance de Harlem. Comme celle de Rhys, sa contribution au roman anglo-caribéen fut reconnue tardivement, dans les années soixante, avec le développement des études postcoloniales et, selon McLeod (1992), la montée du nationalisme jamaïcain. Jusque-là, qu'il fût américain ou jamaïcain importait peu, McKay était avant tout un romancier et idéologue marxiste, le porte-parole de la diaspora africaine et l'un de ces nombreux artistes afro-américains qui sont venus séjourner dans une France en laquelle ils voyaient une « terre de liberté <sup>2</sup> ».

Publiées au début des années trente, les traductions françaises de *Banjo* et de *Road to Harlem* s'inscrivent donc dans un contexte précis : celui de l'entre-deux-guerres, d'une France imprégnée de jazz et d'art nègre, qui allait attirer en sa capitale pratiquement tous les écrivains du New Negro Movement. D'après les recherches de Fabre (1991), McKay est arrivé en France, en 1923, pour un séjour d'environ huit ans. Préférant la vie des ports aux salons littéraires, il voyage alors en Bretagne puis à Marseille, la ville qui lui inspirera son second roman, *Banjo*. En 1927, le sociologue

1. Georges Friedmann, préface à la traduction de *Banjo*, trad. par Ida Treat et Paul Vaillant-Couturier, Paris, Rieder, 1931, p. 10.

2. Michel Fabre, *La Rive noire : les écrivains noirs américains à Paris (1830-1995)*, Marseille, André-Dimanche, 1999, p. 10.

Georges Friedmann le met en contact avec les éditions Rieder qui publient en français, avant même la parution en anglais, *Quartier noir* (*Home to Harlem*) et *Banjo*.

Après la publication de ces traductions, McKay devient une figure centrale de l'avant-garde littéraire et exerce une influence importante sur les intellectuels afro-américains et antillais établis à Paris. D'après Robert P. Smith (1986), les idéaux marxistes et révolutionnaires véhiculés dans *Banjo* auraient précipité la fondation du groupe Légitime Défense, « *whose manifesto is considered by some to have been the point of departure of the intellectual awakening of the French Antilles*<sup>1</sup> ». C'est donc par le biais des États-Unis et de l'Afrique, grâce à un auteur dont les origines jamaïcaines furent longtemps ignorées, que se sont tissés les premiers liens entre les littératures antillaises d'expression française et anglaise.

C'est par cette même trajectoire franco-afro-américaine qu'un demi-siècle plus tard, le premier roman de Lamming, *Les Îles fortunées* (1954), est entré dans la francophonie. Selvon et Lamming ont eu un début de carrière plus ou moins identique. Tous deux issus de milieux modestes, ils commencent à travailler comme journalistes, diffusent leurs écrits à *Caribbean Voices* puis partent pour Londres, en 1950, dans l'espoir d'y faire carrière. Leur premier roman — respectivement *A Brighter Sun* (1952) et *In The Castle of My Skin* (1953) — leur apporte un succès immédiat et une bourse de la fondation Guggenheim qui les conduit aux États-Unis, un an plus tard. Malgré tous ces points communs, Selvon et Lamming se distinguent sur deux plans : les origines (indo-caribéenne et afro-caribéenne) et l'engagement politique. Alors que, dans *A Brighter Sun*, Selvon explorait, à travers l'histoire d'un jeune couple indo-caribéen, le processus de créolisation<sup>2</sup> à l'œuvre dans la société trinitadienne, Lamming écrivait « *one of the great political novels in modern 'colonial' literature*<sup>3</sup> ». Acclamé par les intellectuels, le roman est republié la même année, chez McGraw-Hill avec, cette fois, une préface de Richard Wright. Talentueux, productif et

1. Robert P. Smith, « Rereading *Banjo* : Claude McKay and the French Connection », *College Language Association Journal*, vol. XXX, n° 1, sept. 1986, p. 53.

2. Le terme désigne ici l'interaction des communautés indo-trinidadienne et afro-trinidadienne.

3. Ngugi wa Thiong'o, cité dans Pouchet-Paquet, « Lamming », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers, Second series*, s. la dir. de Bernth Lindfords et Reinhard Sander, Detroit, Gale Research International, vol. 125, 1993, p. 57.

engagé, Lamming s'offrait sans doute, au tournant des années cinquante, comme le représentant idéal, la tête de liste toute désignée de cette avant-garde littéraire <sup>1</sup>.

Du côté français, les relations tissées depuis McKay avec les intellectuels afro-américains ne s'étaient pas brisées, bien au contraire. Dans les années quarante, Wright, installé à Paris, fait la connaissance de Sartre, de Beauvoir, Senghor et Césaire. Entre le couple français et l'auteur américain se nouent des liens qui ne sont peut-être pas tout à fait étrangers à la publication d'un extrait du roman de Lamming dans la revue *Les Temps modernes*. La parenté entre les parcours géographique et idéologique de McKay et de Lamming devient plus évidente encore avec la participation de ce dernier à la première conférence internationale des écrivains et artistes noirs tenue à Paris en 1956, conférence rassemblant, entre autres, Jacques S. Alexis, Aimé Césaire, Frantz Fanon et Richard Wright. C'est par le même détour que, trente ans plus tard, les écrits de Paule Marshall sont entrés dans la francophonie <sup>2</sup>. Il est permis de voir, dans la disproportion flagrante entre la couverture médiatique réservée aujourd'hui aux auteurs américains-caribéens tels que Kincaid ou Danticat et celle dont bénéficient globalement les autres écrivains, exception faite de Naipaul, l'expression contemporaine de cette place particulière qu'occupent, depuis longtemps, auprès des intellectuels français, les littératures (afro)-américaines.

Pour en rester toutefois à cette première période, la sélection des textes traduits reflète donc trois trajectoires distinctes. La traduction des romans engagés de McKay et de Lamming entre dans le cadre très précis des relations qui se sont tissées, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, entre intellectuels français et afro-américains. À l'inverse, celle des romans de Mittelholzer et d'Allfrey s'inscrit dans le courant d'une littérature beaucoup plus populaire d'exotisme et d'aventure. Contrairement aux premiers, ces textes ne résisteront pas au temps. Enfin, après avoir connu un succès tant littéraire que commercial, les deux auteurs lancés par André Deutsch — Jean Rhys

1. In *the Castle of My Skin* (1953) fut suivi de trois autres romans, *The Emigrants* (1954), *Of Age and Innocence* (1958), *Season of Adventure* (1960) et d'un essai, *The Pleasures of Exile* (1960).

2. D'après Fabre (1991, p. 286), Paule Marshall fut invitée à Paris avec Langston Hughes et William Melvin Kelley pour participer au colloque sur la littérature noire, tenu à Royaumont, en mai 1965.

et V. S. Naipaul — seront remarqués par les plus grandes maisons d'édition françaises : Gallimard et le Mercure de France. Notons que dans ces trois « scénarios », la dimension caribéenne des textes ne revêt qu'une importance très secondaire. Jusqu'à la fin des années soixante-dix, les lecteurs francophones découvrent des intellectuels et romanciers afro-américains, des best-sellers anglo-saxons de moyenne gamme ou de prestige, mais en aucun cas des romanciers caribéens, du moins se définissant comme tels. Les esthétiques inspirées de la tradition orale qui depuis les années cinquante façonnaient, dans le monde anglo-saxon, l'image du roman caribéen, demeurent largement inconnues. Au tournant des années quatre-vingt, deux signes annoncent un vent de changement : la publication du *Palais du Paon*, roman de Wilson Harris (1979), traduit et préfacé par Jean-Pierre Durix puis, deux ans plus tard, la soudaine découverte médiatique de V. S. Naipaul.

DE LA FICTION CARAÏBE À LA *WORLD FICTION* :  
LA « TROPICALISATION » DU ROMAN

De 1979 à 1989, il s'est publié plus de traductions qu'il n'en était paru au cours des cinquante années précédentes (voir annexe A, tableau 3). Si elle s'inscrit dans un contexte global d'affirmation et de reconnaissance des littératures postcoloniales<sup>1</sup>, cette vague de traduction prend plus précisément sa source dans les milieux universitaires.

**Le courant « caraïbe »**

Au cours des années soixante-dix, à la Sorbonne, le professeur Fabre, spécialiste du roman afro-américain, élargit ses champs d'intérêts vers les Caraïbes et l'Afrique<sup>2</sup> pendant qu'à l'Université de Bourgogne, le professeur Durix fonde la revue *Commonwealth* et entreprend la

1. D'après l'étude de Jacquemond (1992), la littérature arabe a connu un essor à la même époque.

2. D'après Michel Fabre, l'élément déclencheur fut un séminaire d'été sur les littératures postcoloniales organisé par l'Université du Missouri en 1974 (communication personnelle, Paris, 10 janv. 2001).



traduction de *The Palace of The Peacock* — roman de Wilson Harris qui était paru une vingtaine d'années plus tôt en Angleterre. Au cours des années quatre-vingt, il traduit deux autres romans de Harris et dirige la collection « Voix anglophones des Caraïbes » des Éditions caribéennes, fondées en 1981. Étudiantes à la Sorbonne, Catherine Belvaude et Hélène Devaux-Minie se voient confier les traductions des romans de Shiva Naipaul, de Lovelace et de Selvon, tandis qu'à Paris X, Alice Asselos-Cherdieu effectue, visiblement dans le cadre d'un projet universitaire, celle du roman de Merle Hodge *Crick Crack Monkey*. Alors que Naipaul et Rhys étaient arrivés dans la francophonie par la voie royale, ces traductions-ci sont publiées par des maisons d'édition jeunes ou de petite taille qui, par définition, se démarquent des grands éditeurs en jouant la carte de la nouveauté (Gouanvic 1998). Ces traductions, réalisées bien souvent avec le concours du Conseil national des lettres, sont accompagnées d'un lourd appareil paratextuel truffé de références à l'histoire, à la culture et aux langues des différents territoires des Indes occidentales. Elles signalent ainsi l'apparition d'un nouveau genre littéraire que l'on pourrait appeler « roman caraïbe ». En effet, si la longue préface au *Palais du paon* (1979), rédigée par Jean-Pierre Durix, réinscrit l'esthétique harrissienne dans la tradition du roman latino-américain, celle de *L'Échelle secrète* (1981) modifie la perspective :

L'œuvre romanesque de Wilson Harris est profondément marquée par l'univers caraïbe où elle prend sa source. [...] Avec Harris, le lecteur perçoit une Guyane bien différente de celle que l'on devine à travers les obsessions de Raymond Maufrais, la fiction de Papillon ou le cauchemar de Jonestown. Ici il n'est plus question d'exotisme facile ou de nature dévorante. La voix qui parle ne vient plus d'Europe ni d'Amérique du Nord mais du pays même qui l'a façonnée. Un courant de sensibilité commune semble animer les écrivains de ce continent qu'ils soient de culture hispanique ou anglophone <sup>1</sup>.

Les influences latino-américaines sont toujours présentes, mais la dimension caribéenne passe au premier plan et la rupture d'avec l'époque précédente franche et nette. Cette fois, le regard se veut caribéen. L'exotisme, qui était jusque-là un gage de dépaysement, de découverte ou d'émotions fortes, se charge à présent de connotations négatives. Après un

1. Jean-Pierre Durix, dans Wilson Harris, *L'Échelle secrète*, Paris, Belfond, 1981, p. 13-14.

rappel de l'histoire de la Guyane, de sa géopolitique puis un aperçu de la biographie et des théories littéraires du romancier, le traducteur conclut en réaffirmant l'originalité de cette œuvre grâce à laquelle « les peuples colonisés que l'on prétendait sans culture prennent une revanche magistrale [...] montr[ant] que le courant de diffusion artistique, jadis à sens unique, commence à s'inverser<sup>1</sup> ». La troisième préface, rédigée pour la publication de *L'Ange sur le seuil*, réaffirme cette dimension caribéenne de façon plus explicite encore. Dans le même esprit, Alice Asselos-Cherdieu offre sa traduction de *Crick Crack Monkey* comme une contribution « à l'élaboration d'un travail de communication de la production littéraire des Antilles, en dépit du barrage de la langue et à cause de l'héritage commun<sup>2</sup> ». De même, toutes les traductions publiées aux Éditions caribéennes sont précédées d'une introduction dans laquelle le directeur de collection rappelle le passé douloureux des Antilles anglophones, avant d'interpeller le lecteur :

Comment crier, comment chanter, quand la parole a été confisquée ? Comment rêver à une identité caribéenne quand tout est fragmenté ? C'est ce défi qu'ont relevé dès les années cinquante et soixante les écrivains anglophones de la Caraïbe, fondant ainsi une tradition littéraire [...].

L'artiste a dû façonner ses concepts, ses images, ses mythes et ses rythmes. Il a fallu, grâce au pouvoir créateur de l'imaginaire, abattre l'édifice stérile des clichés touristiques, « nommer » les origines de la blessure, rallumer les cendres de la mémoire oubliée.

Outre cette introduction, deux des traductions — celle de *Moses Ascending* et celle de *Age and Innocence* — sont précédées d'une préface présentant l'auteur et son œuvre. Enfin, c'est dans le paratexte de *Laetitia de Trinidad* (1995), roman publié dans une collection jeunesse, que le didactisme touche son paroxysme. En plus de la préface de la traductrice et de la note biographique sur l'auteure, on y trouve un avant-propos offrant un aperçu socio-historique de Trinidad et, en regard, une carte de la région. S'il constituait jusqu'ici une toile de fond, le paysage géographique, culturel et social passe donc à présent à l'avant-plan. Trinidad,

1. Jean-Pierre Durix, dans Wilson Harris, *L'Échelle secrète*, p. 26.

2. Alice Asselos-Cherdieu, dans Merle Hodge, *Crick crack Monkey*, roman trinidadien, Paris, Éditions Karthala, coll. Lettres caraïbes.

cette île que Le Clézio qualifiait d'« oppressante <sup>1</sup> » devient dans les romans de Hodge « le pays du calypso, du carnaval, de l'amitié et de la solidarité [...] un pays doué pour la joie de vivre envers et contre tout, et où la chaleur humaine a (parfois) la force d'abolir les différences raciales et sociales <sup>2</sup> ». Enfin, c'est à cette même tradition caribéenne que, quelques années plus tard, Michel Fabre choisit de rattacher sa traduction du roman de Claude McKay :

Que McKay ait refusé l'esthétique romanesque conventionnelle explique peut-être le succès moindre de son second roman aux États-Unis. Par contre, cette même originalité formelle, autant que sa thématique, explique la place que McKay occupera à la source de la grande tradition du roman antillais qui, de George Lamming à Earl Lovelace, puise ses formes dans la culture populaire. [...] La langue de McKay porte les traces de ses origines jamaïcaines autant que de son long séjour aux États-Unis et, dans *Banjo*, de son français sommaire. Mais surtout, il traite l'anglais du roi, ou du président, comme le font les conteurs populaires de son pays. Il revendique pour le parler du peuple un statut littéraire. En cela il donne l'exemple <sup>3</sup>.

À travers la rédaction de ces préfaces, introductions, postfaces et notes de bas de pages, les traducteurs se positionnent clairement en spécialistes, jouant le rôle d'ambassadeurs, de médiateurs traduisant le plus « fidèlement » possible, des textes à la fois riches et difficiles destinés à des lecteurs présumés ignorants. À travers ces avertissements, on distingue des projets de traduction qui se veulent en continuité directe du projet autorial tel que l'interprète, comme on le verra dans le prochain chapitre, la critique postcoloniale de l'époque : reconnaissance de la spécificité linguistique et culturelle de la Caraïbe auprès de *readers abroad*, renversement des stéréotypes. Si la position et le mandat de l'écrivain postcolonial sont ambigus, ceux de ces traducteurs, œuvrant dans les champs universitaire et littéraire français, le sont doublement, et le paratexte signale à quel point ces traducteurs et spécialistes en sont pleinement conscients.

1. J. M. G. Le Clézio, dans V. S. Naipaul, *Une maison pour Monsieur Biswas*, Paris, Gallimard, 1980 [© 1964].

2. Rose-Marie Vassallo, dans Merle Hodge, *Laetitia de Trinidad*, Paris, Flammarion, coll. Castor Poche, 1995, p. 6.

3. Michel Fabre, dans Claude McKay, *Banjo*, Marseille, André Dimanche, 1991, p. 329-330.

Notons que ces traductions, qui s'inscrivent dans le cadre d'une littérature restreinte, reçoivent une bien mince couverture médiatique, exception faite du *Palais du paon* de Harris annoncé par Michel Fabre, dans la page littéraire du journal *Le Monde* (11 mai 1979) comme un événement littéraire de première ampleur<sup>1</sup>. Cela dit, cette attention n'est en rien comparable à celle que V. S. Naipaul allait bientôt recevoir.

### Découverte d'un « Faulkner venu d'Asie »<sup>2</sup>

En 1980, le romancier J. M. G. Le Clézio se voit confier la rédaction d'une préface à la réédition chez Gallimard du roman de V. S. Naipaul : *Une maison pour Monsieur Biswas*. Tout comme celle de Durix pour *Le Palais du paon*, cette préface réitère « l'urgente » nécessité de reconnaître non seulement l'œuvre de Naipaul mais surtout, ce qui est nouveau, par rapport au passé ainsi qu'au contexte de départ, la dimension caribéenne de cette œuvre :

Il y a longtemps que les livres de V. S. Naipaul sont lus et aimés des gens des îles, non seulement à la Trinidad mais aussi dans toutes les Antilles et à Maurice. Il est temps, pour le public français, de faire la connaissance d'un grand insulaire<sup>3</sup>.

L'annonce de Le Clézio sera pour le moins prophétique puisqu'un an plus tard, à l'occasion de la publication chez Albin Michel de *Guérilleros*, roman paru sept ans plus tôt en Grande-Bretagne, Naipaul deviendra la coqueluche des salons et critiques littéraires parisiens. La traduction est lancée en mai. Le mois suivant, J. M. G. Le Clézio y consacre un article dans *Le Monde* ; Naipaul est invité à l'émission culte de Bernard Pivot, *Apostrophe* ; en l'espace de quatre mois, les quotidiens, les hebdomadaires d'intérêt général et bien sûr les magazines littéraires vont lui consacrer chacun un, deux, voire parfois, trois articles. Cette traduction sera rééditée la même année chez France-Loisir puis, l'année suivante, en édition de poche.

Rappelons que les éditions Gallimard avaient commencé quinze ans plus tôt à publier l'œuvre de Naipaul. En 1980, quatre de ses romans, dont

1. À propos de la réception française du *Palais du paon*, voir Fabre (1980).

2. Sous-titre de la rubrique littéraire de Françoise Xénakis, *Le Matin*, 9 juin 1981.

3. J. M. G. Le Clézio, dans V. S. Naipaul, *Une maison pour Monsieur Biswas*, p. v.

celui que l'on considère comme son chef-d'œuvre, *Une maison pour Monsieur Biswas* (1964), étaient disponibles en français. Pourtant, aucun n'avait réussi à imposer l'auteur auprès de la critique, et encore moins du grand public. Comment expliquer ce subit engouement ? Le facteur le plus immédiat tient à l'action presse visiblement musclée d'Albin Michel, le nouvel éditeur ; de façon plus générale, on pourrait y voir l'expression de cet attrait naissant pour les littératures postcoloniales. Cela dit, deux autres facteurs semblent être également entrés en ligne de compte : la reconnaissance de l'auteur aux États-Unis et la nature même du nouveau roman traduit en 1981, *Guérilleros*. En effet, au début des années quatre-vingt, la presse américaine commence à s'intéresser de près à l'œuvre de Naipaul. Alors que les éditions Gallimard, qui en assuraient jusque-là la diffusion, pouvaient miser sur le succès de cet auteur en Grande-Bretagne, en 1981, la presse et les éditeurs français ont entre les mains une œuvre dont le rayonnement est autrement plus vaste puisqu'il s'étend à l'ensemble du monde anglo-saxon. Les lecteurs français apprennent alors que Naipaul serait le futur prix Nobel <sup>1</sup>, qu'il fait la couverture de *Newsweek* <sup>2</sup>, que le *New York Times* le qualifie de « Soljenitsyne du tiers-monde <sup>3</sup> ». Tous les journalistes français s'empressent de rappeler que le romancier encore peu connu « ici » écrit depuis vingt-cinq années et a déjà seize romans à son actif. Il faut donc « rattraper » le temps perdu. Jusqu'ici on retrouve les éléments de la préface rédigée un an plus tôt par Le Clézio. Par contre, si l'action de *Guérilleros* se situe, comme celle de *Une maison pour Monsieur Biswas*, dans une île des Caraïbes, aux lendemains de l'indépendance, le lecteur ne doit plus s'attendre à « une fête continuelle d'ironie, de tendresse, de ruse et de naïveté <sup>4</sup> », mais une véritable « plongée en enfer <sup>5</sup> ». Dans *Guérilleros*, affirme Francis James, Naipaul « montre que la décolonisation a été un désastre, que les peuples soi-disant rendus à eux-mêmes n'ont été que livrés à de minables bandes de manipulateurs, d'escrocs, de pseudo-révolutionnaires rouillés, de mythomanes et

1. *Le Continent*, 3 juin 1981; *Le Matin*, 9 juin 1981; *L'Express*, 12 juin 1981; *Le Nouvel Observateur*, 18 juill. 1981; *Le Magazine littéraire*, juill. 1981; *Cosmopolitain*, août 1981; *Nord Éclair*, 3 sept. 1981; *Afric-Échos*, sept.-oct. 1981.

2. *Le Matin*, 9 juin 1981.

3. *Le Point*, 15 juin 1981; *Le Magazine littéraire*, juill. 1981; *Afric-Échos*, sept.-oct 1981.

4. J. M. G. Le Clézio, dans V. S. Naipaul, *Une maison pour Monsieur Biswas*, p. v.

5. Maryse Condé, *Le Continent*, 3 juin 1981.

d'incapables <sup>1</sup> ». Cette œuvre acide suscite les qualificatifs les plus forts : le roman est « blessant », « lugubre », « cruellement réaliste », d'une « lucidité implacable » et « d'une rare férocité <sup>2</sup> » ; « "désolation", "décrépitude", "pourriture" sont sans doute les mots qui reviennent le plus souvent au cours du texte <sup>3</sup> », constate Christine Jordis . Le livre « lourd de violence et de pessimisme [...] dérange et met en pleine lumière les lézardes de notre civilisation <sup>4</sup> ». Quant à l'écrivain, il choque avant tout par son attitude polémique et contestataire, son pessimisme et son amertume. « Chez Naipaul, point de ces naïvetés ou de ces hypocrisies <sup>5</sup> », affirme Maryse Condé. « Naipaul rejette tout le monde <sup>6</sup> », renchérit J.-Fr. Fogel ; « il jette sur l'Occident et le tiers monde, un regard d'ironie désolée, de scepticisme douloureux <sup>7</sup> ». Les titres des articles sont évocateurs : « Mensonges de la décolonisation », « Les orages caraïbes », « Le naufrage des tropiques », « Les tropiques sont décidément tristes », « Voyage au bout des ténèbres », « V. S. Naipaul contre les démagogues <sup>8</sup> ». « J'observe et raconte <sup>9</sup> », proclame l'écrivain. Naipaul ne cherche visiblement pas à plaire, encore moins à faire rire. D'ailleurs, à l'exception de Maryse Condé qui le qualifie de « corrosif », aucun critique ne mentionne ce sens de l'humour que Naipaul avait amplement affiché dans ses romans précédents.

En ce sens, il y a peut-être, comme le suggérait Françoise Xénakis, un point commun entre Naipaul et Faulkner. Ce point commun se loge toutefois moins dans les œuvres — qu'à ma connaissance les critiques anglo-saxons n'ont jamais rapprochées — que dans l'accueil qu'elles ont reçu dans le champ littéraire français, un accueil qui ne laisse pas place à l'humour et gonfle par contre le caractère réaliste, contestataire, cynique et

1. *Télérama*, 29 juillet 1981, p. 90.

2. Par ordre d'apparition, ces commentaires sont tirés de Maryse Condé dans *Le Continent*, 3 juin 1981 ; *Télérama*, 29 juill. 1981, p. 90 ; *Le Point*, 15 juin 1981, p. 33 ; *L'Express*, 12 juin 1981, p. 79 ; *Afric-Échos*, sept.-oct. 1981, p. 48.

3. *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> nov. 1981, p. 153.

4. *Nord-Éclair*, 3 sept. 1981.

5. *Le Continent*, 3 juin 1981.

6. *Le Point*, 15 juin 1981, p. 33.

7. *Télérama*, 29 juill. 1981, p. 90.

8. Par ordre d'apparition : *Télérama*, 29 juill. 1981, p. 90 ; *L'Express*, 12 juin 1981, p. 79 ; *Le Point*, 15 juin 1981, p. 33 ; *Le Magazine littéraire*, juill. 1981, p. 54 ; *Afric-Échos*, sept.-oct. 1981, p. 48 ; *Le Nouvel Observateur*, 18 juill. 1981, p. 64.

9. *Libération*, 28 nov. 1981.

polémique, de ces auteurs<sup>1</sup>. Aussi, le journaliste de *L'Express*, Michel Braudeau, n'avait sans doute pas tort de voir dans *Guérilleros*, ce roman « bref, dense, et d'un pessimisme total sans lequel, en France, on n'est pas vraiment pris au sérieux<sup>2</sup> », le texte qui parviendrait enfin à imposer Naipaul auprès de la critique et du grand public.

Si les journalistes n'ont aucune peine à qualifier l'œuvre, il leur est en revanche plus difficile de la rattacher à un courant existant. De toute évidence, l'optique de Naipaul est assez éloignée de celle de Durix et de Fabre, lesquels tentent de faire découvrir la richesse culturelle de la Caraïbe. Le fils de Brahmane, né à Trinidad, émigré à Londres, auteur de nombreux récits rédigés au cours de ses voyages en Inde, au Pakistan, en Afrique et dans diverses sociétés antillaises, défie toute tentative de catégorisation. Cette impossibilité ou plutôt ce refus de se voir affublé d'une nationalité est, après le côté polémique, la seconde facette du personnage de Naipaul qui retient l'attention des journalistes : « Naipaul l'exilé, l'homme sans racines, voilà l'image courante », affirme un journaliste du *Point*. « Je suis libre, détaché. J'ai quitté il y a si longtemps un pays si petit et si peu connu que je ne peux m'en réclamer quand on me demande d'où je viens. Je vis donc sans nostalgie. J'ignore même le désir de prendre pied dans une société<sup>3</sup>. » Les formules fusent : « Naipaul est un homme de nulle part et de partout<sup>4</sup> » ; « Ni famille, ni drapeau, ni fétiche<sup>5</sup> » ; « sans passé, sans ancêtres, sans attaches, sans racines », tel se définit V. S. Naipaul ajoutant « je n'ai ni ennemis, ni rivaux, ni maîtres. Je suis libre, je ne crains personne<sup>6</sup> ». À travers ces variations sur un même thème, un nom, une influence dont Naipaul se réclame (tout de même), refait régulièrement surface : Joseph Conrad. Et, de fil en aiguille, une nouvelle catégorie se met peu à peu en place, celle des écrivains-voyageurs qui refusent d'être associés à un pays et dont la seule patrie serait la langue anglaise. Pour eux, on créera, ou plutôt l'on importera, bientôt une nouvelle expression : la *World Fiction*. Naipaul et Salman Rushdie deviendront les représentants attirés de cette nouvelle classe d'écrivains à laquelle se grefferont, quelques années

1. Pour la réception de Faulkner en France, voir Chapdelaine (1989).

2. *L'Express*, 12 juin 1981, p. 79.

3. *Le Point*, 15 juin 1981, p. 33.

4. *Télérama*, 29 juill. 1981, p. 90.

5. *Le Magazine littéraire*, juill. 1981, p. 56.

6. *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> nov. 1981, p. 152-153.

plus tard, plusieurs romanciers caribéens tels que Neil Bissoondath (qui sera lui aussi invité sur le plateau d'*Apostrophe*) et Caryl Phillips <sup>1</sup>.

### Questions de visibilité

Quelle importance, quel sens faut-il accorder aux catégories telles que roman caraïbe, littérature afro-américaine et *World Fiction* qui jalonnent le discours critique et promotionnel ? S'il est impossible d'évaluer en quoi elles orientent la lecture, ces catégories ne sont pas totalement caduques. En effet, elles renvoient à des positions idéologiques et à une dialectique incarnées dans le débat qui, dès les années 1950, divisait, au sein du petit groupe de *Caribbean Voices*, V.S. Naipaul, George Lamming et Sam Selvon <sup>2</sup>. L'étude de la réception française de l'œuvre de Naipaul montre à quel point la *World Fiction* s'est construite en réponse (pour ne pas dire en réaction) au projet littéraire postcolonial, pour les romanciers (post-coloniaux malgré eux) craignant d'être récupérés par les idéologies nationalistes, assimilés au projet littéraire postcolonial et réduits à des origines culturelles « tropicales ». Derrière le discours, cette opposition renvoie aussi à des sphères éditoriales distinctes : les représentants de la *World Fiction* (Bissoondath, Naipaul, Caryl Phillips) et de la littérature afro-américaine — qui occupe depuis longtemps une place privilégiée dans le champ littéraire français — étant pris en charge par les grandes maisons d'édition et bénéficiant, en conséquence, d'une visibilité à laquelle les autres romanciers ont rarement accès.

Face à la *World Fiction* et à la littérature afro-américaine, le « roman caraïbe » apparaît bien marginal, pour ne pas dire invisible, la plupart des ouvrages censés représenter ce courant, ouvrages dont la publication reposait sur deux ou trois éditeurs, n'étant d'ailleurs plus disponibles aujourd'hui. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, de nouvelles

1. Notons que c'est au cours de la même année, en 1981, que Salman Rushdie se fait connaître du grand public, en obtenant le Booker Prize pour *Midnight's Children*.

2. Ce débat, caractéristique des littératures postcoloniales, porte sur la responsabilité et l'engagement de l'écrivain envers les langues et cultures de sa société. Plus récemment, ce débat s'est exprimé — et continue de s'exprimer — avec force dans le contexte de la littérature indienne, à travers la polémique qui a opposé, entre autres, Vikram Chandra et Salman Rushdie à Meenaskhi Mukherjee et Harish Trivedi (Rajeswari Sunder Rajan, *The Hindu*, 18 et 25 févr. 2001).



maisons telles que *Dapper* et *Le Serpent à plumes* ont poursuivi le travail entrepris par Fabre et Durix. Cela dit, la représentation romanesque de la Caraïbe anglophone qui domine le paysage littéraire français demeure dans une large mesure celle qui émane des textes de Naipaul ou de Bissoondath, les romanciers qui tout en s'en inspirant et en les représentant, se distancient ouvertement des langues-cultures de la Caraïbe, les seuls romanciers anglo-caribéens dont tous les textes sont systématiquement traduits et largement diffusés. D'une certaine façon, ce scénario rappelle celui de la réception française de la littérature égyptienne où, selon Jacquemond :

*[T]he further Arabic work goes in asserting both pre-existing Western representations of Arab alterity and Western values, the further the chances are for it to find its way in translation and, subsequently to reach a large audience*<sup>1</sup>.

Il est difficile de ne pas voir dans le succès international de Naipaul, ce romancier qui a « poussé jusqu'au bout l'assimilation aux valeurs des "peaux roses", la logique occidentale de la domination. En portant sur les anciens peuples colonisés le même regard furieux, magistral et moralisateur des anciens colonisateurs<sup>2</sup> », la version caribéenne de cette dialectique de la naturalisation et de l'exotisation analysée par Jacquemond.

### À PROPOS DES STRATÉGIES DE TRADUCTION

Si, comme nombre de commentateurs le soutiennent, le recours aux langues et traditions vernaculaires est l'un des éléments constitutifs des littératures de la caraïbe, comment cette caractéristique s'exprime-t-elle en traduction ? Les premiers indices se rencontrent dans le paratexte, les préfaces, introductions et quatrièmes de couverture qui prennent parfois l'allure de véritables mises en garde. Qualifiés de « Bel anglais, mais anglais autre<sup>3</sup> », tantôt, au contraire, de parler « rude », « accidenté » ou « guère

1. Richard Jacquemond. « Translation and Cultural Hegemony : The Case of French-Arabic Translation », dans *Rethinking Translation*, s. la dir. de Lawrence Venuti, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 153.

2. Pierre Lepape, « Le fabuleux succès du roman indien », *Le Monde diplomatique*, août 2002, p. 23.

3. Rose-Marie Vassallo, dans Merle Hodge, *Laetitia de Trinidad*, p. 2.

orthodoxe <sup>1</sup> », ces vernaculaires littéraires n'auront laissé aucun traducteur indifférent. Les prochaines sections visent à donner un aperçu des différentes stratégies que ces derniers ont adoptées.

### Entre dialecte et sociolecte

Notre corpus confirme l'hypothèse de Muller (1996) selon laquelle la stratégie de traduction la plus courante en matière de vernaculaire consisterait à substituer au parler de départ une langue oralisée ou familière, voire peu éduquée. Autrement dit, la différence régionale s'estompe au profit d'une différence d'ordre plus sociale, véhiculée par un ensemble de marqueurs conventionnels d'un usage familial, voire incorrect. Telle est effectivement l'approche qui sous-tend la majorité des traductions dont celles de *Miguel Street*, celles des textes de Bisssoondath, de Shiva Naipaul et de Paule Marshall, de *A Life for Laetitia* de Merle Hodge, de *Of Age and Innocence* de Lamming, et même de *The Palace of the Peacock* de Wilson Harris et de *Banjo* de Claude McKay, traduits respectivement par Jean-Pierre Durix et Michel Fabre <sup>2</sup>.

Si la représentation littéraire d'un sociolecte est toujours plus ou moins stéréotypée (Lane-Mercier 1997), sa traduction tend à l'être plus encore. Autrement dit, les stratégies déployées par les traductrices se ressemblent bien souvent, et ce en dépit de la diversité des parlers de départ. Aux marqueurs usuels d'oralité s'ajoutent dans certaines traductions des tournures plus familières. Si ces procédés permettent de capturer, outre la dimension sociolectale, le rythme, la tonalité orale et populaire de ces vernaculaires, ils demeurent relativement conventionnels et ne retiendront donc pas mon attention outre mesure. Comme le souligne Degras à propos de la traduction de *The Palace of the Peacock* — et ce commentaire vaut pour les autres traductions — ces procédés tendent à créer une sorte « d'oralité redondante » et « imprime[nt] au texte une tonalité sociale particulière qui excède, peut-être, les intentions des traducteurs <sup>1</sup> ». Loin

1. « Moïse n'est pas allé longtemps à l'école, sa grammaire et son orthographe s'en ressentent. Il écrit comme il parle. Il truffe son récit d'expressions ou de tournures créoles » (Hélène Devaux-Minie, dans Sam Selvon, *L'Ascension de Moïse*, Paris, Éditions caribéennes, 1987, p. 11).

2. Tout en mentionnant (en postface) l'origine jamaïcaine du parler des personnages de *Banjo*, Michel Fabre, qui voyait avant tout dans McKay un auteur marxiste, s'en est tenu à recréer la dimension populaire (communication personnelle, 10 janv. 2001).

d'évaluer le travail de ces derniers, Degras se résigne à conclure que « la spécificité, ici, d'un parler, son poids historique et culturel ne peuvent qu'être gommés et remplacés par les signes, aisément reconnaissables et pourtant insuffisants, d'un certain usage social <sup>1</sup> ». Une telle conclusion sous-estime toutefois une tendance récente reflétant le souci de réactiver la dimension culturelle et plus particulièrement créole des œuvres originales.

### L'émergence d'une voix créolisée

Contre toute attente, c'est dans une traduction très commerciale, celle du premier roman de Naipaul, *Le Masseur mystique* (1965) réalisée par Marie-Lise Marlière, qu'est apparue la première tentative de créolisation littéraire. Le texte est jalonné de tournures syntaxiques et lexicales jusque-là peu usitées (du moins dans le roman d'expression française) dont la plupart empruntées aux créoles et français antillais : suppression occasionnelle de la conjonction *que* avant la proposition circonstancielle, préférence du tour *tu fais le monde rire* au tour *tu fais rire le monde*, des expressions adverbiales telles que *si tant* ou *là-même*, des substantifs directement puisés du créole : *ma comé*, *compé*, *ti boug*, *le manger*, *n'homme moi* ainsi que des expressions imagées telles que *attache tes riens*, *lâcher dentiste* (devenir dentiste). Tout comme Naipaul, la traductrice a toutefois standardisé (du moins francisé) l'orthographe des termes ou expressions créoles, les rendant ainsi accessibles au lecteur non créolophone.

À cette époque, l'entreprise était unique. La suivante survient une quinzaine d'années plus tard avec la traduction de *Crick Crack Monkey* par Alice Asselos-Cherdieu. Cette traductrice qui souhaitait contribuer « à l'élaboration d'un travail de communication de la production littéraire des Antilles, en dépit du barrage de la langue et à cause de l'héritage commun <sup>2</sup> » n'a pas manqué de souligner l'inspiration créole de la plume de Merle Hodge. Bien que dans l'original la narration soit dans un anglais relativement standard, le créole tend à s'y mêler de temps à autre en

1. Priska Degras, « Spécificité de l'oralité caraïbe : quels choix de traduction ? », *Palimpsestes*, n° 12, 2000, numéro intitulé *Traduire la littérature des Caraïbes / La Plausibilité d'une traduction : le cas de La Disparition de Perec*, p. 47.

2. Alice Asselos-Cherdieu, dans Merle Hodge, *Crick crack Monkey*, roman trinidadien, Paris, Éditions Karthala, coll. Lettres caraïbes.

discours indirect libre. Outre les divers procédés (les constructions grammaticales, l'usage du *oui* ou du *non* pour accentuer un propos, les expressions telles que *tonnerre de Dieu*, *Tantie*) qui donnent à la phrase une texture créole, la traduction de Asselos-Cherdieu est intéressante en ce qu'elle reflète, à deux égards, les différences entre les modes d'inscription du créole dans les romans caribéens d'expression française et anglaise. D'une part, les passages narratifs créolisés sont renvoyés, dans la traduction, à la sphère dialogale. D'autre part, à l'image de ce que l'on peut observer dans les romans des Petites-Antilles se réclamant du courant de la créolité (cf. chap. IV), le créole y est représenté dans sa forme la plus basilectale. L'extrait suivant illustre ces deux aspects :

*My puzzlement remained because the next thing I knew Tantie was battling and struggling to get past Mikey who was barring the front door and saying do' bother Nennen do' bother with the ol'-bitch and Tantie was shouting and out of breath and shouting that she was going down and spit on that bitch so help mih Gord and Mikey said do' bother Nen yu will only get the child putout man wait till she leave there then you an' me will go and spit on the bitch and Tantie was panting and shouting get outa mih way boy. (Merle Hodge, *Crick Crack Monkey*, London, Heinemann, 1981 [© 1970], p. 30.)*

Je restai dans mon ignorance, car tout ce que je sais c'est que Mikey eut du mal à barrer le passage à une Tantie qui se démenait et luttait pour passer. Et Mikey avait beau lui dire « t'en fais pas, Nennen, t'occupe pas de cette vieille peau », Tantie n'arrêtait pas de crier, même à bout de souffle, qu'elle allait cracher sur cette garce.

— Bo dié pini mwen si en pa fè'i, Dieu me juge si je ne dis pas la vérité !

Et Mikey disait :

— T'en fais pas, Nen, tout c'que tu vas récolter c'est qu'on va mettre l'enfant à la porte, je te dis. Quand la petite aura terminé ses classes, alors toi et moi on va aller cracher sur cette garce ! (Merle Hodge, *Crick crack Monkey*, roman trinidadien, p. 44.)

On trouve une même tendance dans *La Danse du dragon* de Lovelace, le premier roman traduit par Hélène Devaux-Minie. La langue des personnages de Lovelace reflète l'appartenance de ces derniers à Trinidad, mais également aux quartiers populaires. Si la traduction de Devaux-Minie fait passer à l'avant-plan la seconde composante, elle témoigne d'un souci de ne pas négliger la première. Ceci se manifeste dans l'apparition ponctuelle de

marqueurs syntaxiques et de quelques phrases en créole dont la présence s'affirmera plus clairement dans *L'Ascension de Moïse*, roman publié trois ans plus tard. Encore timides, les tentatives de créolisation littéraire esquissées par ces traductrices signalent, en creux, qu'un espace de manœuvre, encore relativement inexploré, existe bel et bien. Cet espace, plusieurs traductrices sont récemment parvenues à le creuser.

### La « technique du détour »

En 2000, les éditions Dapper publient une traduction française de *The Counting House* de D. Dabydeen (1996), traduction réalisée par la romancière et anthropologue mauricienne Ananda Devi. Ici pour la première fois, le rapport entre les dimensions sociolinguistique et dialectale s'inverse. L'une des particularités du roman de Dabydeen réside dans la place réservée à la langue vernaculaire. Cantonné aux discours directs dans la première partie, le créole s'immisce peu à peu dans la narration, puis en devient le premier véhicule. Pour son auteur, David Dabydeen, la troisième et dernière partie du roman, intitulée *Miriam*, aurait tout aussi bien pu s'appeler *Miriam's Language*<sup>1</sup>. La traduction de Devi constitue de loin la tentative de traduction-créolisation la plus poussée. En s'inspirant du créole mauricien, la traductrice a mobilisé une large gamme de marqueurs syntaxiques et lexicaux caractéristiques des langues créoles et donc susceptibles de véhiculer un « effet de créole<sup>2</sup> ». D'après Katia Mérine, malgré les différences importantes entre les créoles à base française des zones Caraïbes et de l'Océan indien :

*Dabydeen's novel and Ananda Devi's translation play, to a certain extent, the role of guardians of the collective memory of a People and its History and this through intercultural, interlingual transfer and translation. I believe that Ananda Devi efficiently dealt with the problem of language in her translation therefore allowing the Caribbean and the West Indian Ocean to meet and share through a polyrhythmic narrative*<sup>3</sup>.

1. Communication personnelle, 5 déc. 2000, University of Warwick.

2. Expression empruntée à N'Zengou-Tayo (1996).

3. Katia Mérine, « Language and Power in Literary Translation and Text Transfer », dans *Rencontres*, s. la dir. de Danielle Tranquille et Soorya Nirsimloo-Gayan, Moka, Centre for Mauritian Studies, Mahatma Gandhi Institute, 2000, p. 20.

Par le truchement du créole mauricien, cette traduction serait donc parvenue à établir un pont entre différentes régions du monde créole et à renforcer une Mémoire collective. C'est cette même optique qui semble avoir guidé Raphaël Confiant et Carine Gendrey, traducteurs martiniquais du roman du Saint Lucien Earl Long (2000) qui estiment appartenir à la même culture que l'auteur, sentiment qui conduit d'ailleurs Gendrey (2000) à douter du caractère « étranger » du texte à traduire.

Enfin, une autre tentative originale mérite d'être soulignée. Il s'agit de la traduction du recueil de nouvelles d'Olive Senior *Summer Lightning* par le Groupe d'études et de recherches britanniques (GERB) de l'Université de Bordeaux. Réalisé dans un cadre universitaire, ce projet regroupe plusieurs traducteurs et spécialistes. Olive Senior est l'une des auteurs contemporains à avoir utilisé le créole jamaïcain à des fins tant réalistes qu'esthétiques, non seulement dans les dialogues mais aussi dans la narration. En ce sens, traduire ses textes posaient des difficultés sur les doubles plans de la saisie de la langue de départ et celui de la ré-énonciation. Pour rendre la langue bien particulière de Senior, les traductrices ont adopté une stratégie originale consistant à produire quatre traductions intermédiaires — en français standard, en français familier, en français régional et en créole martiniquais — puis à recréer un texte final né de la mise en relation de ces quatre versions, un texte qui soit respectueux de la lettre de l'original et de sa spécificité culturelle. Contrairement à Ananda Devi, qui a choisi de substituer littéralement un dialecte à un autre, cette équipe a en façonné un de toute pièce... L'entreprise comporte plusieurs limites, la première et plus évidente en étant une de temps : il aura fallu plus de sept ans pour produire cette traduction (laquelle n'a malheureusement toujours pas trouvé d'éditeur), un délai difficilement concevable dès lors qu'on sort du cadre universitaire. En outre, à la lecture de quelques extraits de cette traduction, incluant les versions intermédiaires, il semble que le texte final soit très fortement imprégné des versions en français antillais et en créole ; en revanche l'apport des deux autres versions est nettement moins manifeste, de sorte que l'on se demande à quel point ces traductions en français « de France » — standard ou familier — étaient véritablement nécessaires. La troisième limite, inhérente à l'approche adoptée, touche au caractère hautement artificiel du résultat produit. S'il importe de ne pas confondre la langue parlée et sa représentation littéraire, on peut toutefois distinguer dans une certaine mesure les textes

qui représentent explicitement cette langue (de façon toujours plus ou moins stéréotypée) de ceux qui se contentent de la suggérer. Tandis que le texte de Senior appartient à cette première catégorie, celui du GERB relève de la seconde : l'un est écrit dans une forme adaptée du créole de la Jamaïque, l'autre est une construction littéraire des plus artificielle qui produit un certain « effet de créole », mais n'est en aucun cas une représentation de cette langue.

Ceci dit, en dépit de ses limites, l'expérience du GERB est intéressante et novatrice, en grande partie de par les fondements qui la sous-tendent. Le premier tient à la reconnaissance de l'hybridité linguistique et culturelle et donc du caractère à la fois étranger et familier du texte de départ. Le second touche à la volonté de recréer à la fois la spécificité poétique et la dimension culturelle du texte. Ces deux orientations « théoriques » se manifestent sur le plan méthodologique par la valorisation d'une approche collective à la traduction. Car si original et traduction sont chacun à la croisée de plusieurs langues, le travail d'équipe associant des traductrices provenant d'horizons divers, y compris (et peut-être même principalement) de traductrices ayant une connaissance active du vernaculaire et de la culture de départ — ici le jamaïcain — prend toute sa valeur. De là à contester le vieux poncif selon lequel on traduit toujours (et toujours mieux) dans sa langue maternelle, il n'y a qu'un pas que cette équipe ne franchirait sans doute pas... Pourtant, compte tenu du caractère paradoxal des conditions de production des littératures de la Caraïbe, une telle proposition, elle-même paradoxale, mériterait peut-être d'être considérée. On y reviendra dans le dernier chapitre.

### **Conclusion : traduire « sur la corde raide »**

Ce survol de l'entrée de la fiction anglo-caribéenne dans l'espace francophone a révélé une analogie entre les conditions de production puis de traduction de cet ensemble littéraire. En effet, c'est avant tout au sein des institutions européennes, d'abord la BBC puis la Sorbonne, que ces littératures ont commencé à se faire connaître. D'une certaine façon, Henry Swanzy, Michel Fabre et Jean-Pierre Durix ont exercé, dans leur contexte respectif, le rôle de « patron », cherchant à promouvoir ces romans dans un contexte « métropolitain ». Comme le souligne aujourd'hui ce dernier :

Depuis [les années soixante-dix] force est de constater que la diffusion en France des auteurs caraïbes s'est considérablement améliorée et diversifiée. Cependant un travail subsiste, notamment concernant les œuvres de C. L. R. James, Roger Mais (*Brother Man*), Earl Lovelace (*Salt*), Erna Brodber (*Jane and Louisa Will Soon Come Home*), Zee Edgell (*Beka Lamb*), Olive Senior (*Summer Lightning*), Lorna Goodison, Paulive Melville (*The Ventriloquist's Tale*, *The Migration of Ghost*) et la plupart des textes poétiques<sup>1</sup>.

De fait, si de nombreux romans anglo-caribéens sont aujourd'hui disponibles en traduction française, le « genre » en lui-même, le courant littéraire qui s'est formé autour de *Caribbean Voices* n'existe pas véritablement dans la francophonie. Les textes qui le composent sont ou bien épuisés ou bien affiliés d'emblée à d'autres genres préexistants tels que la littérature afro-américaine ou latino-américaine, voire la littérature indienne dans le cas de Naipaul. En théorie, la traduction du roman anglo-caribéen aurait pu alimenter et enrichir l'ensemble des littératures antillaises d'expression française ; en pratique, le lien entre ces deux ensembles littéraires a longtemps été occulté. Même s'il se développe aujourd'hui une conscience pan-caribéenne et des infrastructures propices à la réalisation de projets de traduction également pan-caribéens, d'un point de vue historique, le roman franco-antillais et la fiction des Indes occidentales sont entrés dans la francophonie en même temps, mais selon des voies bien distinctes et, jusqu'à récemment, largement indépendantes : le réseau des littératures de la francophonie d'une part, celui des américanistes et anglicistes ayant élargi leurs champs d'intérêt aux littératures du Commonwealth d'autre part. Le fait que l'ensemble des traductions soit assuré par des éditeurs parisiens (et donc en premier lieu pour le public français) constitue une limite de taille quant à l'éventuel rôle de la traduction dans le développement des échanges littéraires pan-caribéens. Constatant le peu, voire l'absence de connaissance que certains traducteurs ont de l'univers culturel caribéen, Betty Wilson et Marie-José N'Zengou Tayo (2000) proposaient récemment la mise en place d'une politique systématique de relecture des traductions par des traducteurs de la Caraïbe. Aussi légitime soit-elle, une telle mesure semble difficilement

1. Jean-Pierre Durix, dans *ATLAS : Dix-neuvièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 94.



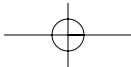
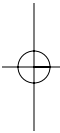
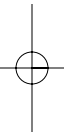
imposable. Une autre possibilité, moins coercitive, plus positive, consisterait peut-être à encourager des projets de traduction collectifs.

Cela dit, à toutes ces observations qui nous invitent à porter un bilan plutôt mitigé, viennent se greffer un nombre croissant d'indices qui reflètent des changements encore subtils mais réels : apparition de nouvelles maisons d'édition telles que Dapper qui, tout en étant situées à Paris, ne se donnent pas moins pour mission de renforcer les liens entre les littératures des Caraïbes anglophones et francophone, et engagent des traducteurs de la région ; apparition de conceptions plus collectives de la traduction et de nouvelles stratégies plus novatrices, plus créolisées. Là encore, entre le risque de trop gommer les spécificités culturelles et celui de les grossir au point de tomber dans le stéréotype, voire d'essentialiser ces différences, la marge de manœuvre est mince, et la corde raide<sup>1</sup>. Mais une telle prise de conscience des dangers et pouvoirs de la traduction ne peut qu'être positive. En effet, ce dilemme, qui n'est pas sans rappeler celui que vivent les écrivains postcoloniaux, jette les bases d'une réflexion épistémologique et éthique, réflexion au fil de laquelle certains des fondements traditionnels de la traduction pourraient peut-être s'effriter, laissant place à de nouvelles façons de concevoir cette pratique... C'est dans cette visée réflexive que l'on a entrepris d'étudier puis de traduire le roman de Sam Selvon, *The Lonely Londoners*.



---

1. En témoigne une récente table ronde sur la traduction de la littérature de la Caraïbe anglophone tenue lors de la dix-neuvième édition des Assises de la traduction littéraire (Arles 2002). Malgré la diversité des échanges et points de vue, c'est en ces termes que s'est largement déroulé le débat.



## CHAPITRE II

CRITIQUE ET TRADUCTION  
*THE LONELY LONDONERS* EN THÉORIE

LE 7 OCTOBRE 2000, le Musée de Londres organisait une conférence intitulée « *The Lonely Londoners: Sam Selvon and the Literary Heritage* ». Quelles étaient les principales caractéristiques de la prose de Sam Selvon ? Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Au fil des témoignages de romanciers, lecteurs et critiques, trois thèmes ont constamment fait surface : *London West Indians, courage, tone*.

Initialement publié en 1956 chez Wingate, *The Lonely Londoners* racontait l'expérience d'une génération : celle du *Windrush*. Dans ce court récit au style anecdotique et épisodique, Selvon dépeignait, avec humour et compassion, les affres de Moses et Galahad, Tolroy, Cap et Lewis..., personnages émigrants de Trinidad, de Guinée ou de Jamaïque venus faire leur vie dans la capitale britannique. À travers sa plume, les contemporains de Selvon se sont reconnus. Ils ont retrouvé l'atmosphère de la Londres d'après guerre, leur histoire, la fascination et la désillusion apportées par la ville, la précarité quotidienne, la solitude, l'émergence d'une identité caribéenne. Dans ce roman, les héritiers de Selvon ont découvert l'expérience de leurs parents.

Il fallait un certain courage pour écrire en 1956 un roman complet en trinitadien, fit remarquer, à plusieurs reprises et avec insistance, la romancière guyanaise Jan Lo Shinebourne. Dans les années 1950, la littérature anglo-caribéenne commençait tout juste à trouver un public encore bien marginal. À cette époque, le créole avait encore peu retenu l'attention des linguistes, il était encore peu connu des lecteurs. Il fallait de l'audace, et du talent...

Le passage de l'oral à l'écrit ne va pas de soi. Explorer, au-delà du réalisme, le potentiel expressif d'un vernaculaire, parvenir à capturer à l'écrit ses rythmes, sa musicalité, ses intonations et à les inscrire dans un récit romanesque, suppose un minutieux travail de recréation. Tel est le défi que Selvon serait parvenu à relever, jetant pour ainsi dire les bases d'une esthétique de la créolisation, vingt-cinq ans avant que Glissant ne la théorise. À en croire les témoignages des conférenciers réunis en ce 7 octobre 2000, le plaisir du texte de Selvon tient pour une large part à cette tonalité qu'on y retrouve à chaque nouvelle lecture, au fil des époques.

À partir de l'étude des monographies, articles et recensions auxquels a donné lieu le roman, ce chapitre-ci analyse la façon dont les critiques littéraires qui, selon Salick (2001), auraient accordé au « style dialectal » de Selvon une attention démesurée<sup>1</sup>, ont précisément abordé cette question. Qu'a-t-on dit du style de Selvon ? Comment l'a-t-on interprété ? En quoi ces différentes interprétations, car elles sont variées, nous renseignent-elles sur les enjeux de la traduction de *The Lonely Londoners* ? L'analyse comporte trois parties correspondant aux différents paradigmes interprétatifs qui se sont dégagés de l'examen de ces critiques : 1) lectures envisageant avant tout le texte dans son rapport au réel ; 2) lectures relevant d'une critique postcoloniale de première vague, critique structuraliste (voire marxiste) s'intéressant surtout à la façon dont ce texte subvertit les stéréotypes et normes esthétiques de son époque ; 3) lectures qui, s'appuyant sur les théories de Glissant et de Bhabha, y voient quant à elles l'expression d'une poétique « de la relation » et d'un idéal identitaire fondés sur la mobilité. Dans chacun de ces angles d'analyse, une des trois facettes (identitaire, sociolinguistique et esthétique) du vernaculaire est mise de l'avant, acquérant une importance particulière au dépens des deux autres. Ainsi de l'attachement pour la valeur référentielle qui domine le premier paradigme se dégage une appréhension particulière des dimensions sociolinguistique et esthétique du vernaculaire ; de même le paradigme structuraliste abordera les questions identitaire et esthétique sous un angle différent, lequel sera à son tour partiellement remis en question par la critique poststructuraliste.

---

1. Au détriment d'autres aspects de l'œuvre du romancier.

## ÉCRIRE/TRADUIRE POUR REPRÉSENTER

**Découvrir Londres sous un autre angle**

C'est dans les tout premiers commentaires critiques, ceux parus à l'occasion de la première édition du texte de Selvon, que l'on retrouve un paradigme interprétatif de type référentiel. En 1956, *The Lonely Londoners* apparaît dans les médias comme le premier roman prenant pour cadre la communauté caribéenne émigrante de Londres, premier roman abordant, de front, un phénomène social et politique bien réel et familier aux lecteurs londoniens, mais aussi new-yorkais : l'immigration en provenance des colonies caribéennes britanniques. Réinscrit d'emblée par plusieurs dans la tradition du roman réaliste urbain de type dickensien<sup>1</sup>, le texte est lu sous un angle essentiellement sociologique : « *Moses, Sir Galahad, Five Past Twelve, Bart — They come in increasing numbers to London from Trinidad and from Jamaica, looking for something special in the big city* », « *There have been changes on the shelves of London grocery shops* » : ainsi débute les recensions respectives du *Baltimore Sunday Sun* et du *Herald Tribune*<sup>2</sup>. Dans une chronique littéraire titrée « *The Century of the Refugee ?* », le *Daily Worker* de Londres annonce un livre « qui ne dit peut-être pas toute l'histoire, mais peint un portrait mémorable de la misère que vivent les immigrants des West Indies<sup>3</sup> ». Les commentateurs voient dans ce texte un récit « informatif<sup>4</sup> », une sorte de « documentaire sur les Caribéens vivant à Londres [...] tout à la fois rafraîchissant et original<sup>5</sup> »,

1. *The New York Herald Tribune*, 5 janv. 1958, p. 8 ; *The New Yorker*, 18 janv. 1958, p. 91-92. Notons qu'en plus du cadre (Londres), des sujets (les classes défavorisées) et du style dialectal, l'affiliation avec Dickens tient aussi au mode de diffusion. Dès le début des années cinquante, Selvon écrit des nouvelles et chroniques mettant en scène ses personnages, non seulement pour *Caribbean Voices*, mais dans des quotidiens britanniques à grand tirage. Certains critiques verront aussi dans Sam Selvon, « *the Steinbeck of the West Indies* » (Nasta 1988, p. 103).

2. « West Indian Gaiety, Misery in London », *Baltimore Sunday Sun*, 1<sup>er</sup> déc. 1956 (dans Geogroy 1994/1995, manuscrit n° 420) ; « Book Review », *Herald Tribune*, 4 déc. 1957 (dans Geogroy 1994/1995, manuscrit n° 378).

3. *The Daily Worker* (dans Geogroy 1994/1995, manuscrit n° 417).

4. *The Spectator*, 14 déc. 1956, p. 882.

5. *The New Statesman*, 29 déc. 1956, p. 846.

un tableau « saisissant<sup>1</sup> », d'un « réalisme poignant<sup>2</sup> ». Pour certains, le texte ressemble moins à « un roman qu'à une sorte de récit journalistique inspiré<sup>3</sup> ». Les personnages paraissent le plus souvent pathétiques — « *feckless and innocent and trusting*<sup>4</sup> », « *real hustlers, the desperate ones*<sup>5</sup> », « *unhappy most of the time*<sup>6</sup> » — et parfois trop stéréotypés : « *foul-mouthed, promiscuous and simple-minded*<sup>7</sup> », « *humorous and with a tolerance that is perhaps characteristic of the race*<sup>8</sup> ».

En somme, le texte est lu comme une sorte de tableau levant le voile sur une communauté, ses conditions d'existence et sa langue, laquelle ne laisse aucun commentateur indifférent :

[...] *poetical novel* [...] *making effective use of dialect*. (*Times*, 6 déc. 1956, p. 13)

[...] *the West Indian idiom in which it is written is (I feel) a literary trick rather than the author's authentic voice*. (*Spectator*, 14 déc. 1956, p. 882)

[...] *the idiom* [...] *is West Indian, with its curious grammar and slang words*. (*The Times Literary Supplement*, 21 déc. 1956, p. 761)

[...] *written in the language of the Trinidad streets, a strange tongue that will be unfamiliar to most Barbarians and nearly all Englishmen and Americans*. (*Bim*, 1956, p. 61)

*Mr Selvon, in this book, sets the English language dancing to a new rhythm. If the response seems rather stiff and awkward at first, the initial unease soon fades away, and the highly adaptable language [...] swings into calypso as freely as if it had been doing it all its life*. (*Herald Tribune*, 4 déc. 1957)

[...] *cadenced prose which catches the special rhythms of the speech of the people without distortion or artifice*. (*Baltimore Sunday Sun*, 1<sup>er</sup> déc. 1956)

[...] *although the style is realistic, it poses a hardship on the reader. The use of idioms instead of conventional English gives rise to inaccuracy in interpretation*

1. *The New Statesman*, 29 déc. 1956, p. 846.

2. *The New York Herald Tribune*, 5 janv. 1958, p. 8 ; *New Yorker*, 18 janv. 1958, p. 91-92.

3. *The New York Herald Tribune*, 5 janv. 1958, p. 8.

4. *The Manchester Guardian*, 4 déc. 1956, p. 4.

5. *The New Statesman*, 29 déc. 1956, p. 846.

6. *The Times Literary Supplement*, 21 déc. 1956, p. 761.

7. *The Times*, 6 déc. 1956, p. 13.

8. *The Times Literary Supplement*, 21 déc. 1956, p. 761.

*because the meanings are dependent on connotation from usage. (Saint Louis Mo. 3, Geogroy 1994/1995, n° 402)*

[...] *written in the calypso idiom. (San Francisco Chronicle, 16 février 1958, p. 25)*

[...] *written in a native calypso beat and idiom, another language indeed. (Kirkus, 1<sup>er</sup> oct. 1957, p. 751)*

[...] *pure dialect novel. (New Yorker, 18 janv. 1958, p. 91-92)*

[...] *it is this half English, this patois that Selvon now elevates to formal literary usage. (Trinidad Guardian, 28 août 1973, p. 4)*

S'il plane un certain flou artistique quant à la source de cette étrange représentation — pidgin, patois ou dialecte caractéristique tantôt de Trinidad, tantôt des Caraïbes, tantôt du calypso —, les adjectifs reflètent en eux-mêmes, au-delà de la diversité, la nature des critères d'évaluation : l'authenticité, les qualités expressives, la lisibilité.

Avec le temps, les critiques se font plus élogieuses : les recensions accompagnant la réédition de 1973 confirment que le style peu orthodoxe de Sam Selvon n'a pas vieilli et demeure l'une des clés de son succès. Peu à peu, *The Lonely Londoners* s'impose comme un texte marquant un tournant dans la tradition du roman urbain et plus précisément dans la longue représentation littéraire de Londres, roman fondateur de ce que l'on dénommera par la suite le *Black British Writing* :

[...] *in The Lonely Londoners, Selvon accomplishes that rare thing: he creates a new world whose byways would be mapped by writers that followed. Selvon, in fact, invents a black London whose existence had been ignored, distorted, or even erased by the cultural establishment as well as by society at large. He does this by bringing together literary sensibility with the obdurate material and social realities of post-war London. The Lonely Londoners recasts the urban novel, gives it a new shape and a new language which rehistoricizes the new city*<sup>1</sup>.

Tabuteau (2000) placera lui aussi la nouveauté du roman non pas dans les thèmes évoqués (la fragmentation de la ville, la fascination,

1. Mark Looker, *Atlantic Passages: History, Community and Language in the Fiction of Sam Selvon*, New York, Peter Lang, 1996, p. 60.

l'anonymat), thèmes que d'autres avaient traités avant lui, mais dans l'angle de perception, dans le fait de présenter ce qui, pour le lecteur britannique, relève a priori du familier (Londres), dans une voix et sous un regard étrangers. La stratégie a fonctionné dès les premiers temps, invitant certains à voir paradoxalement dans ce roman, dont l'intrigue et les personnages sont londoniens, « un thème et un cadre exotiques <sup>1</sup> ».

### L'écart linguistique : du réel à sa représentation

La représentation du vernaculaire offerte dans *The Lonely Londoners* a retenu l'attention de tous les critiques qui ont commenté le roman. Parmi les différentes études existantes, ce sont, sans grande surprise, celles émanant de linguistes qui ont accordé le plus d'importance au rapport entre la représentation et son « référent ». L'analyse la plus approfondie, dans cette perspective, est celle du critique trinidadien et canadien Clement Wyke, auteur de *Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy* (1991) <sup>2</sup>. Dans cette analyse, l'auteur transpose la théorie de la décréolisation du linguiste Loreto Todd (1974) au cas de Samuel Selvon et démontre comment, au fil de sa carrière, le romancier a peu à peu glissé vers une écriture de plus en plus proche de l'anglais « standard ». Selon le critique, l'insécurité linguistique des personnages londoniens de Selvon oscillant entre différentes formes plus ou moins « standard » ou vernacularisées serait une projection des difficultés ressenties par l'auteur :

*It is not by mere coincidence, perhaps, that Selvon's two most important "London" pieces, The Lonely Londoners (1956) and Moses Ascending (1975), should include a significant concern with the control and use of language to create fiction and to become a successful writer. Selvon must have been very conscious of this crucial process and of his own struggle to maintain freshness and authenticity with a dialectal style which had become an essential part of his identity and which was yielding to the dominant pressures of British usage <sup>3</sup>.*

1. *The Spectator*, 14 déc. 1956, p. 882.

2. Pour une analyse de l'usage du vernaculaire dans *A Brighter Sun*, voir MacDonald (1979), Barratt (1981), Bernhardt (1983), Ramchand (1970) et Akai (1997).

3. Clement Wyke, « The Evolution of Language in Selvon's Work », dans *The Commonwealth in Canada, Proceedings of the Second Conference of CACLALS*, 2<sup>e</sup> partie, s. la dir. de Uma Parameswaran, Calcutta, Writer's Workshop, 1982, p. 121-122.



S'ils relèvent l'un et l'autre le travail d'adaptation effectué par l'auteur, Mair (1990) et Wyke (1991) n'interprètent pas ce travail de la même façon<sup>1</sup>. Alors que le premier y voit une technique originale et productive, pavant en quelque sorte le chemin pour les romanciers à venir, le second y décèle « *that uneasy split between the learned structures of formal expression and the easy spontaneity of his native dialect*<sup>2</sup> », variations que d'autres, tels que Looker, interpréteront au contraire comme le signe d'un certain dialogisme esthétique. Cette dernière interprétation sera étudiée plus en détail dans la troisième partie. Aux antipodes de Wyke, le critique trinidadien Roydon Salick, sans toutefois procéder à une étude détaillée, voit dans *The Lonely Londoners* le premier roman dans lequel l'auteur parvient à fusionner de façon « cohérente » les modes oral et écrit, « *a fusional technique he continues in Turn Again Tiger (1958), and perfects in The House Lark (1965), and Moses Ascending (1975)*<sup>3</sup> ».

Les analyses envisageant l'écriture de Selvon dans son rapport au réel s'appuient pour la plupart sur le modèle théorique du continuum créole ou postcréole. Selon ce modèle, les variations linguistiques des locuteurs caribéens sont délimitées par deux pôles : le créole basilectal et l'anglais caribéen. Transposant ce modèle au texte littéraire, les critiques appréhendent le travail de l'écrivain en termes linéaires comme une négociation entre ces deux extrêmes.

L'analyse consiste dès lors à cerner la façon dont les voix narrative et actuelles se positionnent et se déplacent sur cet espace, et d'en évaluer l'impact sur la lisibilité et l'authenticité du texte ; le degré de vernacularisation étant tenu comme inversement proportionnel au degré de lisibilité du texte pour le lecteur n'ayant pas une connaissance préalable du vernaculaire en question. Comme le suggère la romancière et linguiste Barbara Lalla dans un article sur la représentation littéraire du créole :

1. Selon Christian Mair, « *No effort is made to capture pronunciation features and speech rhythm, and 'Creole' passages are almost always given in standard orthography [...]. Selvon relies on a small number of syntactic and lexical clues to make a passage as Creole* » (« Naipaul's *Miguel Street* and Selvon's *Lonely Londoners*: Two Approaches to the Use of Caribbean Creole in Fiction », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 24, n° 1, 1990, p. 145).

2. Clement Wyke, *Sam Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1991, p. 35.

3. Roydon Salick, *The Novels of Samuel Selvon, a Critical Study*, Westport & London, Greenwood Press, 2001, p. 120.

*At first glance, the question is : how much of the marked code can safely be included ? On more careful consideration, the question turns out to be how far (in an attempt to be realistic) can a writer go in reproducing the marked code<sup>1</sup> ?*

### L'écrivain-traducteur ou l'émergence d'une métaphore

Justifiée par la réalité sociolinguistique polydialectale, par la reconnaissance du double héritage culturel (anglais/créole) dont s'inspire l'auteur et par les conditions de production et de diffusion (paradoxaux) de son œuvre (cf. notre chapitre premier), l'idée selon laquelle le texte original serait en soi une traduction au sens sémiotique, culturel et linguistique a fait son chemin. Elle est à présent tenue pour acquise par les chercheurs s'intéressant aux romans franco-caribéens (Bernabé 1992-1993 ; Jonassaint 1992-1993 ; DeSouza 1995 ; Hazaël-Massieux 1993, Confiant 2000, Jones 2000) et anglo-caribéens (Akai 1997 ; Bandia 1996 ; Lowry Weir 1982). Pour certains (Ashcroft *et al.* 1989 ; Tymoczko 1999b ; D'Costa 1983, 1984), ce constat vaudrait d'ailleurs pour l'ensemble des littératures postcoloniales, ces dernières puisant dans divers héritages culturels et entremêlant bien souvent au moins deux langues. Ainsi, à la suite de D'Costa (1983), Akai (1997) présente les défis du romancier anglo-caribéen en ces termes :

*as translators, they must master the language they write-translate from, as well as the language they write-translate into; as ambassadors, they must accurately represent Caribbean experience and reality; as writers, they must communicate in a language that is accessible to as wide an audience as possible [...].*

*West Indian literature negotiates between two audiences — an English audience and a Creole one — and must have the same or equivalent effect on both<sup>2</sup>.*

Cette conceptualisation a plusieurs conséquences sur les plans tant heuristiques (critiques) que traductionnels. Envisager l'écriture caribéenne sous l'angle de la traduction comporte un intérêt premier évident du point de vue de la réception et de la critique : celui de la reconnaissance de la diversité linguistique et culturelle présente dans le texte. En ce sens,

1. Barbara Lalla, « Creole Representation in Literary Discourse: Issues of Linguistic and Discourse Analysis », *Conférence of the Society for Caribbean Linguistics*, St Lucia, 1999, p. 9.

2. Joanne Akai, « Creole... English : West Indian Writing as Translation », *TTR*, vol. X, n° 1, 1997, p. 179.

elle constitue un premier garde-fou contre la rationalisation des significations et l'assimilation du texte, une forme de résistance d'autant importante que, comme le souligne Winer (1999), la diversité en question n'est pas toujours évidente ou perceptible pour le lecteur n'ayant aucun bagage culturel ou linguistique créole. Sur le plan analytique, cette conceptualisation permettrait peut-être d'appliquer les méthodes et concepts traductologiques à l'étude des textes en question. Il y a donc un triple intérêt — esthétique, éthique et analytique — à maintenir et même creuser le parallèle, à condition de s'entendre sur la valeur que l'on donne à la notion de traduction.

La définition traditionnelle de la traduction comme « transmission » et ses corollaires, dont le premier est la hiérarchisation entre textes original et traduit, l'idéalisation du premier et la dévalorisation du second, est ancrée depuis longtemps, tellement longtemps qu'à en croire Robinson (1996) et Venuti (1995), on serait loin d'en être totalement affranchi. Or, quand le rapport hiérarchique est (implicitement) maintenu, le concept de *traduction* entendu aux sens métaphorique ou littéral, peut alors devenir le véhicule de présupposés plus ou moins idéalistes. Lorsque le concept est utilisé pour décrire les pratiques d'écriture du romancier caribéen, cette idéalisation se manifeste de deux façons :

1) par la réduction du continuum à ses deux pôles — réduction dénotant le glissement d'une analyse admettant les chevauchements et le mouvement vers une analyse basée sur des catégories distinctes et antagonistes ;

2) dans le fait d'associer à l'adaptation une valeur négative. Ce glissement apparaît surtout dans les années cinquante, époque de décolonisation durant laquelle, pour reprendre les termes de Stuart Hall, le roman (et plus généralement la littérature) avait deux fonctions à remplir : « *to dramatise and to evaluate. It must give us an eye with which to see our society, and an eye with which to measure ourselves, in our search for identity*<sup>1</sup>. » Un tel mandat rend intolérable le conflit entre cette dialectique unissant l'écrivain à sa société et les conditions de production et de diffusion de ses textes. Ainsi, Edward K. Brathwaite (1957) et Morris (1967) par exemple, relèveront à plusieurs reprises, les dangers de l'exil. Quoique émergeant

1. Stuart Hall, « Laming, Selvon and Some Trends in the West Indian Novel », *Bim*, vol. VI, n° 21, 1954, p. 172.

beaucoup plus tard, dans un tout autre contexte historique, les critiques de Wyke et d'Akai semblent également teintées d'idéalisme.

En effet, le postulat de départ de Wyke :

*[...] he [Selvon] conveys through his native dialect a pride in his culture; and yet he characteristically pauses to fulfil the obligations of communicating to his British reader, who through the sheer practicalities of geography is an alien to Selvon's native culture. The consequence of choosing to communicate and inform rather than to express can be damaging [...]*<sup>1</sup>

et l'hypothèse qu'il s'attache à démontrer :

*Selvon's early works, in the main, contain a pure and unpretentious use of the Trinidad Creole dialect; later works reflect a distancing from, and a modification of, this primary, naked freshness of language [...]*<sup>2</sup>

dénotent la prise de position esthétique-idéologique du critique et son idéalisation d'un état linguistique/stylistique originel, pur et authentique. On retrouve une attitude analogue chez Akai selon qui :

*In fact, West Indian literature in English can be considered self-translation, for which the presence of the author as the translator gives authority to the hybridized product, a true extract of the West Indian writer and his Caribbean language-culture*<sup>3</sup>.

Les analyses de Wyke et d'Akai, dans une large mesure inspirées de celles de la linguiste et romancière jamaïcaine D'Costa, laquelle fait ouvertement sienne l'hypothèse linguistique de Whorf et Sapir, semblent implicitement charrier le spectre de l'incommunicabilité et tendent, de ce fait, à diaboliser la traduction<sup>4</sup>.

## La traduction trahison

L'approche référentielle, qui lit le texte dans son rapport au réel, étudiant le degré de « vraisemblance » et de « fidélité » de la représentation du vernaculaire, jette les bases d'une conceptualisation originale qui

1. Clement Wyke, *Sam Selvon's Dialectal Style...*, p. 6. — C'est Wyke qui souligne.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 23.

3. Joanne Akai, « Creole... English... », p. 195.

4. Pour une déconstruction des présupposés et hypothèses essentialistes qui sous-tendent les analyses de D'Costa, voir Ashcroft (1987).

deviendra de plus en plus populaire (le texte original comme traduction) sans pour autant s'affranchir de la vision « traditionnelle » de la traduction comme perte d'authenticité. Dans cette perspective, comment traduire le vernaculaire ? Selon Folkart,

[...] le traducteur qui ne veut pas recourir à l'apparat explicatif est acculé à la construction d'un dialecte tout à fait artificiel, mise en forme littéraire, pure construction qui lui permet néanmoins de rester « fidèle » au texte à un niveau autre que celui de l'authenticité sociolinguistique. [...] La motivation l'emporte ici sur l'authenticité <sup>1</sup>.

L'apparat explicatif est, en soi, l'expression même de l'impossibilité ou plutôt du refus de traduire puisque, comme le souligne Berman, « là où s'arrête la traduction (et toute traduction connaît un point d'arrêt), commence le commentaire <sup>2</sup> ». Pour ce qui est du reste, car il faut bien trouver un substitut, il n'y aurait qu'une alternative : « l'assimilation ou le respect de l'altérité <sup>3</sup> ». La seconde option qui, dans une optique bermanienne, « doit viser l'étranger dans ce qu'il a de plus authentique tout en évitant de verser dans l'exotisme de pacotille, [...] est vouée à se tenir dans un équilibre précaire entre le mauvais calque et l'équivalent hypertextuel qui mène droit à l'assimilation <sup>4</sup> ».

Bref, quelle que soit la stratégie adoptée, appareil paratextuel ou non, assimilation ou littéralité, pour ce qui est de « l'authenticité », le résultat est compromis. On peut se demander, avec Lane-Mercier (1997), si en problématisant ainsi la traduction des écritures-parlers, Folkart ne nie pas sa propre thèse (sur l'altérité essentielle du texte traduit) pour réactiver, elle aussi, implicitement, cette hiérarchie original/traduction dont on ne parvient décidément pas à s'affranchir. En établissant un tel constat d'échec, la traductologue semble d'ailleurs rejoindre en tout point la position de Berman pour qui « seules les langues "cultivées" s'entre-traduisent <sup>5</sup> », position dont l'idéalisme n'est plus à démontrer (Lane-Mercier 1997 ; Brisset 1998).

1. Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, p. 183.

2. Antoine Berman, « Critique, commentaire et traduction (quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot) », *Poésie*, n° 37, 1986, p. 105.

3. Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations...*, p. 183.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 193.

5. Antoine Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4, 1985, p. 78.

Parce qu'elle suppose un déplacement, la traduction tend à éloigner un peu plus la représentation vernaculaire de son référent. En matière d'authenticité, l'entreprise est donc perdue d'avance, à moins que le référent ne soit lui-même mouvant, cas de figure aberrant dans ce paradigme-ci et que, pour cette raison sans doute, ni Folkart ni Berman n'ont abordé. Pourtant, comme on le verra plus loin, dans un cadre post-moderne où l'identité se veut plurielle, l'impossible devient envisageable... du moins jusqu'à un certain point. Interprétons la représentation offerte dans *The Lonely Londoners* comme un vernaculaire non plus trinidadien, mais créole et s'ouvriront alors une multitude de choix susceptibles d'évoquer, par l'expression et non le commentaire, l'identité culturelle caribéenne véhiculée dans l'original.

#### ÉCRIRE/TRADUIRE POUR SUBVERTIR

Le jour du décès de Sam Selvon, les journaux trinidadiens annonçaient la « mort d'un révolutionnaire <sup>1</sup> ». Entre la réception immédiate de *The Lonely Londoners* — une réception enthousiasmée par la nouveauté, l'intérêt sociologique et les qualités poétiques du roman — et le décès de l'auteur, se sont écoulées une quarantaine d'années durant lesquelles s'est peu à peu imposé un nouveau paradigme interprétatif. Les facteurs explicatifs sont, d'un point de vue général, l'émergence et l'importance grandissante des théories littéraires postcoloniales et, d'un point de vue plus spécifique, l'évolution de la production de l'auteur, se prêtant de plus en plus à ce type d'analyse <sup>2</sup>.

Dans cette deuxième partie, je me pencherai sur les critiques — Rohlehr (1972), Nasta (1995), Joseph (1992), Tabuteau (1993) Tiffin (1995), Ramraj (1983), Gonzales (1974), Chukwu (1984) et Luc-Cayol (1986) — qui abordent avant tout *The Lonely Londoners* sous un angle structuraliste postcolonial, s'intéressant moins à ce que ce texte représente qu'à la façon dont il exprime l'ambivalence identitaire résultant de l'expérience colo-

1. *Sunday Guardian*, 24 avril 1994, p. 16.

2. En effet, *Moses Ascending* (1975), qui se présente comme la suite de *The Lonely Londoners*, est construit selon une série de renversements des rapports de force et de place (voir Nasta 1995).

niale et à la façon dont il parvient aussi à redéfinir les normes littéraires. Ces analyses sont orientées autour de trois concepts clés : subversion, capacité à bouleverser l'ordre politique qui, selon Ashcroft *et al.* (1989), constituerait l'une des principales caractéristiques des littératures post-coloniales, aliénation et réappropriation.

*The appropriation of the english (sic) language is the first of a range of appropriations which establish a discourse announcing its difference from Europe. These include the adaptation or evolution of metropolitan practices: for example, genres such as the 'the ballad' or 'the novel' or even epistemologies, ideological systems, or institutions such as literary theory. But the appropriation which has had the most profound significance in post-colonial discourse is that of writing itself*<sup>1</sup>.

### L'ambivalence des Londoniens solitaires

En quoi *The Lonely Londoners* peut-il bien devenir l'expression d'un projet subversif ? Commençons par le cadre même du roman : il ne s'agit plus uniquement d'une peinture réaliste de la communauté caribéenne de Londres, mais avant tout du récit de voyage de Caliban au pays de Prospero (Joseph 1992), une histoire dans laquelle est déconstruit le mythe de la cité merveilleuse (Nasta 1995), une cité que Caliban, en dépit de constants préjugés et vexations subits, parviendra, jusqu'à un certain point, à s'appropriier (Rohlehr 1972).

De par leurs noms, leur caractérisation, leur faire et leur dire, les personnages de *The Lonely Londoners* deviennent emblématiques de l'ambiguïté identitaire du « sujet colonial ». En partie aliénés — aspect que la lecture sociologique avait amplement mis de l'avant et que réitérent ces critiques — ils s'apparentent aussi à des *tricksters* (Fabre 1982 ; Rohlehr [1972]1988 ; Tabuteau 1993), des êtres arrogants (Gonzalez 1974), bouffons, « séducteurs, resquilleurs [et] leaders révolutionnaires<sup>2</sup> ». Pour

1. Bill Ashcroft *et al.*, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989, p. 78.

2. Agnès Luc-Cayol, « Comportements des Antillais dans leur milieu d'origine et à Londres à travers quatre romans de Samuel Selvon : *A Brighter Sun*, *Turn Again Tiger*, *The Lonely Londoners*, *Moses Ascending* », doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Bourgogne, Dijon, 1986, p. 3.

certains (Gonzalez 1974 ; Joseph 1992 ; Nasta 1995), le fait que ces êtres n'aient que des surnoms suggère le caractère incomplet et fragmenté de leur identité. Faisant appel à des stéréotypes, la description des personnages laisse également place à l'ambiguïté : à quel point sont-ils victimes de ces stéréotypes ? À quel point en jouent-ils ? Tout dépend des penchants du critique : certains, tels que Nasta (1995) et Luc-Cayol (1986), s'adonnent à une lecture plus sombre, insistant sur l'aliénation ultime de ces personnages tandis que d'autres, tels que Ramraj (1983), Tabuteau (1993) ou Looker (1996), notent surtout leur habilité à reprendre contrôle, à s'approprier ce qui les entoure. Selon Ramraj, « *these unflagging newcomers even manage in small measure to remake a pocket of London in their image*<sup>1</sup> », une « petite poche » dans laquelle Nasta voit surtout une « enclave », une « mini-colonie », au cœur de Londres, autrement dit, un ghetto, vision également partagée par Jan Carew<sup>2</sup> :

*The novel [The Lonely Londoners] went across the board, taking in an area of London between Bayswater and Marble Arch. Those of us who went to London in the early days (1950s) knew how significant this area was for the West Indian community, because Nottinghill Gate was nearby with a great clustering of new West Indian immigrants. So "The Water" and "The Arch" became terms of familiarity for places in which new immigrants were developing a new sense of belonging. For many immigrants, these terms represented London and security: anything outside of that was the provinces; but if you lived in that small compass of London, you were safe*<sup>3</sup>.

Enfin, la relation aux femmes — lesquelles constituent l'une des principales préoccupations des personnages de Selvon — est interprétée dans la même veine comme un rapport de force où chaque partenaire tend à objectiver l'autre (Tabuteau 1993).

1. Victor Ramraj, « Selvon's Londoners: From the Centre to the Periphery », dans *Language and Literature in Multicultural Contexts*, s. la dir. de Satendra Nandan, Suva, Fiji, University of South Pacific, 1983, p. 298.

2. Nasta lit le caractère épisodique et décousu de la structure narrative globale non pas comme une faiblesse mais l'illustration de la circularité, de l'absence d'issue à l'existence de ces personnages (1995).

3. Dans Austin Clarke, Jan Carew, Ramabai Espinet *et al.*, « Sam Selvon: A Celebration », *ARIEL*, vol. xxvii, n° 2, 1996, p. 55.



« *Is English We Speaking* »

'You get that raise the foreman was promising you?' Galahad ask, for something to say.

'What did you say? You know it will take me some time to understand everything you say. The way you West Indians speak!'

'What wrong with it?' Galahad ask. 'Is English we speaking.'

And so he coasting a little oldtalk until the tea finish, and afterwards he start to make one set of love to Daisy<sup>1</sup>.

L'émigrant originaire de Trinidad, calme et sûr de lui, remet à sa place la jeune Daisy visiblement irritée — notons le point d'exclamation — de ne pouvoir bien comprendre l'anglais que parlent ces ressortissants des West Indies. Faut-il interpréter la réflexion de Galahad littéralement ou bien au second degré ? Le personnage pense-t-il vraiment parler l'anglais ou bien se moque-t-il de Daisy ? Bref, est-il sincère ou ironique ? Quel qu'en soit le sens profond, sa réplique porte en elle l'interminable débat linguistique sur le statut du vernaculaire : est-ce un « dialecte » régional ou une langue à part entière ? Galahad n'en dit pas plus et comme le suggère Morris (1999), l'important n'est peut-être pas là : dans une perspective structuraliste, l'essentiel est que Galahad soit parvenu à déstabiliser Daisy, à marquer sa différence et s'emparer du premier rôle en reléguant la jeune Anglaise au second plan.

Si la caractérisation des personnages laisse place à plusieurs interprétations, tous les critiques s'entendent, en revanche, sur le rôle qu'assume le vernaculaire au sein du roman. À la fois vecteur d'une identité de groupe et donc de distanciation aussi (d'isolement) par rapport à ceux qui n'en font pas partie, le vernaculaire devient, sur le plan narratif, sans équivoque possible, une façon de subvertir les conventions sociolinguistiques et littéraires de l'époque (Mair 1990), un acte révolutionnaire (Birbalsingh *et al.* 1996). Le récit narré en trinidadien, un trinidadien remanié, adapté, mais trinidadien tout de même, s'affiche comme un refus de se conformer à la tradition littéraire, ce qui, selon Joseph « *is itself a proclamation of independence from the colonizer's mode of narrative*<sup>2</sup> ». D'après Looker :

1. *The Lonely Londoners*, Toronto, TSAR, 1991 [© 1956], p. 77.

2. Margaret Paul Joseph, *Caliban in Exile : The Outsider in Caribbean Fiction*, New-York, Greenwood Press, 1992, p. 87.

[...] *the language works in dialogue with "literary" English, the language of the imperial centre, and "dialect," the language of the marginalized minority, to situate cultural difference as well as to appropriate the city, a "city built to music," but this time to the rhythms of the colonized. [...] This language forms counter-discourse to hegemonic language of the English*<sup>1</sup>.

Dans ce paradigme-ci, ce qui importe est moins l'authenticité de la représentation que sa visibilité aux yeux de l'autre. Quel que soit le référent — trinidadien, jamaïcain ou barbadien —, l'essentiel est de parvenir à replacer ce qui avait été jusque-là occulté dans une position centrale, une position de pouvoir... Dans l'univers du roman, cette position est celle du narrateur. À cet égard, l'entreprise de Selvon constituait, en effet, un changement radical.

En définitive, alors que le paradigme référentiel décourageait toute forme de traduction, cette nouvelle lecture appelle une traduction, mais une traduction décentrée et subversive, cherchant à réparer des torts (Niranjana 1992), à rééquilibrer des rapports de force (Venuti ; Massardier-Kenney).

### La traduction engagée

*If translation always entails some form of cultural transformation, and postcolonial translation theorists insist that it does, then the question becomes who is transforming what how ? And also if the current or still-dominant cultural transformation is harmful to our interest, how can we retranslate its terms so as to engineer a different transformation*<sup>2</sup>.

Les perspectives et principes éthiques mis de l'avant par les traductologues postcoloniaux semblent se prêter particulièrement bien à la traduction de *The Lonely Londoners*. Tout comme les théories de Memmi, de Fanon, d'Even-Zohar ou de Deleuze et Guattari reposaient sur les dichotomies colonisateur/colonisé, dominant/dominé, canonique/marginal<sup>3</sup>,

1. Mark Looker, *Atlantic Passages...*, p. 74.

2. Douglas Robinson, *Translation and Empire*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997, p. 93. — C'est l'auteur qui souligne.

3. Bien que discrète dans *The Translator's Invisibility*, l'influence des philosophes Deleuze et Guattari devient beaucoup plus claire dans Venuti (1996 ; 1998). Reprenant le concept de « littérature mineure », Venuti rebaptise le *foreignizing* en *minoritizing*, stratégie

le traductologue Lawrence Venuti, par exemple, ancre sa réflexion dans l'opposition entre deux stratégies de traduction : *fluency vs. foreignizing*. Là encore, ces deux catégories ne sont pas uniquement analytiques puisqu'elles renvoient, selon le traductologue, à une opposition politique historique qui se serait cristallisée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la consécration de l'idéologie de la transparence (Venuti 1995) ou l'idéal de la traduction qui « se lit comme un original ». Cette idéologie ayant encore cours aujourd'hui, le défi demeure donc le même pour le traducteur contemporain qui, comme ses prédécesseurs, doit effectuer un choix esthétique-idéologique entre deux stratégies, la soumission ou la résistance :

*Submission assumes an ideology of assimilation at work in the translation process, locating the same in a cultural other, pursuing a cultural narcissism that is imperialistic abroad and conservative, even reactionary, in maintaining canons at home. Resistance assumes an ideology of autonomy, locating the alien in a cultural other, pursuing cultural diversity, foregrounding the linguistic and cultural differences of the source-language text and transforming the hierarchy of cultural values in the target language<sup>1</sup>.*

Venuti est l'un des premiers traductologues à avoir déconstruit ce « mythe de la transparence » pour affirmer, dans la foulée, la dimension ethnocentrique de la traduction. Libéré du sentiment de trahison qui, dans le premier axe interprétatif, réduisait tout effort à une vaine entreprise, le traducteur assume les transformations qu'il opère et renonce à l'idée selon laquelle il serait possible d'échapper à l'appropriation. Même lorsqu'elle est subversive, et peut-être surtout lorsqu'elle est subversive, la traduction suppose une réappropriation. L'une et l'autre vont de pair (Lane-Mercier 1998). Assumant sa dimension ethnocentrique, la pratique de la traduction selon Venuti devient un instrument de déstabilisation au sein de la langue-culture cible, le texte de départ offrant en quelque sorte un « prétexte » propice à la réalisation d'un programme politique

traductionnelle à visée subversive qui s'exprime dès la sélection des textes à traduire, par une préférence « [*for...*] texts that possess minority status in their cultures, a marginal position in their native canons — or that, in translation, can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English » (Lawrence Venuti, « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 92).

1. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 308.

domestique<sup>1</sup>. La réalisation de ce « programme » passe par la sélection des textes à traduire (choix de textes appartenant aux littératures « mineures ») et par l'adoption d'une stratégie de *minoritizing* :

*This [minoritizing] does not mean conceiving of a minor language as merely a dialect, which might wind up regionalizing or ghettoizing the foreign text, identifying it too narrowly with a specific cultural constituency (even though certain foreign texts and domestic conjunctures might well call for a narrow social focus). The point is rather to use a number of minority elements whereby 'one invents a specific, unforeseen, autonomous becoming' (Deleuze and Guattari, 1987, p. 106). This translation ethics does not so much prevent the assimilation of the foreign text, as aim to signify the autonomous existence of that text behind (yet by means of) the assimilative process of translation.*

*Insofar as minoritizing translation relies on discursive heterogeneity, it pursues an experimentalism that would seem to narrow its audience and contradict the democratic agenda I have sketched. [...] Yet translation that takes a popular approach to the foreign text isn't necessarily democratic [...]*

*The heterogeneity needn't be so alienating as to frustrate a popular approach completely; if the remainder is released at significant points in translation that is generally readable, the reader's participation will be disrupted only momentarily. Moreover, a strategic use of minority elements can remain intelligible to a wide range of readers and so increase the possibility that the translation will cross the boundaries between cultural constituencies, even if it comes to signify different meanings in different groups<sup>2</sup>.*

De nature programmatique, la théorie de Venuti et l'éthique traductionnelle qui en découle ont suscité les critiques les plus véhémentes. Douglas Robinson (1997b) en a conduit une déconstruction en règle sur plusieurs fronts. Pour ce dernier, l'auteur de *The Translator's Invisibility* serait trop élitiste, trop manichéen, trop « académique » et même

1. Si Venuti cite fréquemment Berman, il ne donne pas la même signification au concept d'étrangeté. Reconnaisant le caractère foncièrement ethnocentrique de la traduction, cette théorie réfute par là même l'idéalisme de Berman. L'étranger dont il s'agit ici est avant tout un étranger domestique, une langue-culture minoritaire dans le contexte cible. En somme, l'étrangeté n'est plus l'expression de ce qui est étranger à une langue-culture spécifique, mais ce qui est étranger à la langue-culture officielle, celle du canon, qu'il s'agisse de langues et littératures véritablement étrangères ou de sociolectes et textes locaux marginalisés.

2. Lawrence Venuti, « Translation, Heterogeneity, Linguistics », p. 93-95.

« aveugle et hypocrite <sup>1</sup> ». Que dire de plus ? Dans *Translation and Empire*, Robinson revient à la charge. Cette fois-ci, la critique ne s'adresse pas uniquement à Venuti mais à l'ensemble des théories postcoloniales qui, faisant leur les principes de Walter Benjamin, voient dans la traduction littérale, le respect de la lettre, la seule avenue possible. Cette critique se résume en quatre points que l'on peut paraphraser ainsi :

- a) les traductions littérales ne créent pas nécessairement plus de diversité que les autres ;
- b) on ne peut prévoir l'impact d'une stratégie particulière ;
- c) cette approche est trop élitiste ;
- d) le modèle est foncièrement binaire et donc inadéquat : « *Like its theoretical predecessor 'sense-for-sense' vs. 'word-for-word' translation, the 'assimilative'/'foreignizing' distinction presumes a stable separation of source and target languages* <sup>2</sup>. »

Les fondements de la première objection sont obscurs. Les traductions « libres » peuvent créer du changement — l'analyse des pratiques de traduction théâtrale au Québec réalisée par Brisset (1991) l'a amplement montré. Cela dit, par définition, les traductions qui cherchent à s'affranchir des normes ont plus de chance d'être novatrices que celles qui s'y plient. La seconde critique remet en question la validité d'une politique de traduction postcoloniale reposant sur des critères exclusivement formels. Je reviendrai sur ce point dans le dernier chapitre. Passons à la troisième objection : l'élitisme. Les théories et pratiques de Venuti, de Niranjana et même de Spivak — laquelle se veut fidèle à la « rhétoricité de l'original » (Spivak 2000) — dénotent effectivement « *their suspicion that any cultural expression that appeals to the large audience must necessarily be reductive, assimilative, and must therefore have a colonizing rather than decolonizing effect* <sup>2</sup> ». En ce sens, c'est peut-être moins la littéralité en soi, que le cadre théorique qui sous-tend la pratique de ces chercheurs-traducteurs, le contexte dans lequel ils œuvrent, voire les textes qu'ils ont choisi de traduire, qui charrient cet élitisme et méritent d'être questionnés. Comme on le verra dans les prochains chapitres, compte tenu des liens de parenté entre créoles français et anglais, un texte tel que *The Lonely Londoners* peut

1. Douglas Robinson, *What Is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Kent (Ohio), The Kent State University Press, 1997, p. 105.

2. *Id.*, *Translation and Empire*, p. 112.

à bien des égards être traduit selon une approche littérale qui ne repose pas sur un idéal de *foreignizing*. Autrement dit, il est possible de « respecter la lettre », sans pour autant donner à lire une traduction opaque, hermétique qui, pour reprendre l'expression de Folkart, « se montre du doigt ». Et, sans trop anticiper, précisons que cette possibilité ne tient pas à l'utilisation judicieuse d'un choix équilibré de « *minority elements* ». Enfin, passons à la dernière objection : le binarisme. Après s'être penché sur la traduction dans les sociétés postcoloniales, l'auteur de *The Translator's Invisibility* a dû nuancer ses conclusions :

*Since the domestic in developing countries tends to be a hybrid of global and local trends, translation can revise hegemonic values even when it seems to employ the most conservatively domesticating strategies — strategies, in other words, that are designed to reinforce dominant indigenous traditions in the translating culture*<sup>1</sup>.

Le duo *domesticating/foreignizing* doit donc être interprété avec flexibilité et, surtout, à la lueur du contexte dans lequel s'effectue la traduction. Dans certains cas, la traduction la plus fluide serait porteuse de changement... On peut alors se demander quels sont la valeur et le sens profond de l'opposition *domesticating/foreignizing*, on peut se demander comment le modèle et les principes prônés tiennent encore la route et résistent à une telle nuance, mais on ne peut sûrement pas reprocher aujourd'hui à Venuti de demeurer insensible aux flous identitaires qui rendent tout modèle binaire difficilement tenable.

Par contre, le débat Venuti/Robinson laisse de côté deux questions qui méritent d'être approfondies : la première touche à la sélection des textes. Le *minoritizing* recommande le choix de textes subversifs ; or, la subversion se définit par rapport à un contexte. Si elle est efficace, elle contribue à bouleverser ce contexte et perd peu à peu sa raison d'être. Comme le suggérait David Dabydeen, en 1956 Selvon subvertissait consciemment les normes littéraires de son époque. Le succès de son roman fut un facteur de changement, encourageant d'autres écrivains à suivre une voie similaire. En ce sens, écrire un roman en jamaïcain ou en trinitadien aujourd'hui n'est peut-être pas la stratégie d'écriture la plus payante, mais ce n'est

1. Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres/New York, Routledge, 1998, p. 189

certainement plus un acte révolutionnaire. Faire traduire un tel texte en français, aujourd'hui, n'est pas nécessairement un acte subversif non plus. Il existe aujourd'hui un créneau éditorial, un marché, pour les littératures postcoloniales. La traductrice peut toujours tenter de réactiver cette dimension subversive en mobilisant des variétés linguistiques/stylistiques « mineures » dans le contexte d'arrivée. Tel est, en fait, le principe clé de cette approche duquel découle la seconde et principale question, relative non plus à la sélection des textes, mais à la stratégie de rénonciation : comment ces « *minority elements* » sont-ils sélectionnés ? Et, tout d'abord, quel sens donner à ces « *minority elements* » ? À quelles « formes », car il s'agit vraisemblablement de formes, le « *remainder* » renvoie-t-il ?

Parce que sa réflexion semble sous-tendue avant tout par un cadre théorique puissant plutôt que par sa pratique de traducteur, Venuti n'accorde pas à cette question toute l'attention qu'elle mérite. Soucieux de désamorcer la critique d'élitisme, il se contente d'invoquer, çà et là, les critères de lisibilité ou de dosage.

Pourtant, la citation retranscrite plus haut suggère en filigrane à quel point les enjeux et considérations — et donc les facteurs qui sous-tendent la pratique du *minoritizing* — sont infiniment plus complexes : risque de ghettoïsation et d'exotisation, réappropriation du texte pour satisfaire une idéologie régionaliste. Jusqu'à un certain point, le tenant du *minoritizing* admet même les limites de l'approche : l'infusion de ces éléments « minoritaires » pouvant aller à l'encontre de la diffusion des textes en question. Enfin, si la problématique qui sous-tend la traduction des littératures postcoloniales est : « *who is transforming what how* <sup>1</sup> ? », alors il est un aspect de la question que Venuti passe sous silence.

Le traductologue se prononce sur la sélection des textes, recommande des stratégies, mais il élude le tout premier terme de la question, celui dont dépendent pourtant les deux autres : le « *who* », l'identité, le point de vue à partir duquel s'effectue la traduction. Cherchant à définir une éthique et donc un devoir, Venuti laisse plus ou moins de côté la question des possibles. Dans une optique de *minoritizing*, la responsabilité de la traductrice est de favoriser l'hétérogénéité, mais quel droit a-t-elle sur ces « *minority elements* » ? Le traductologue définit ces éléments de la façon suivante :

1. Douglas Robinson, *Translation and Empire*, p. 93.

*languages and literatures that lack prestige or authority, the non-standard and the non-canonical, what is not spoken and read much by a hegemonic culture. Yet minorities also include the nations and social groups that are affiliated with these languages and literatures, the politically weak and underrepresented, the colonized and the disenfranchised, the exploited and the stigmatized*<sup>1</sup>.

Peut-on s'approprier librement des éléments linguistiques et culturels « minoritaires » lorsque l'on ne fait pas soi-même partie des groupes sociaux ou culturels qui s'en réclament ? On traduit généralement vers ce qui nous est le plus familier... Est-ce à dire qu'il faut afficher son appartenance à une minorité pour traduire de façon éthique ? ! Venuti n'aborde pas cette question qui est pourtant au cœur des débats post-coloniaux.

### ÉCRIRE/TRADUIRE POUR METTRE EN RELATION

La dernière partie de ce chapitre est consacrée aux analyses critiques affiliées à un paradigme théorique de type poststructuraliste dont les termes ont été posés par Homi K. Bhabha (1990) et James Clifford (1997) dans les champs respectifs de la philosophie et de l'anthropologie ou, du côté francophone, par Édouard Glissant.

### Recyclages théoriques

Partant/parlant de différents points de vue et objets, Bhabha et Glissant ont toutefois en commun d'appréhender les notions de *langue* et d'*identité* non plus comme systèmes finis et définis en opposition à d'autres, mais comme des ensembles mouvants et ouverts en constante interaction. Lui-même mouvant, ouvert et nourri d'influences diverses, ce paradigme semble pouvoir rassembler une infinité d'analyses, y compris parfois celles dont on a rendu compte dans les deux premières parties de ce chapitre.

De fait, entre les trois approches que j'ai tenté d'isoler, il existe des passerelles et des liens réels, passerelles qui peuvent être d'autant aisément empruntées que les différences entre les trois paradigmes se situent avant

1. Lawrence Venuti, *The Translator*, vol. IV, n° 2, 1998, p. 135.



tout dans leurs présupposés théoriques. Or, par définition, ces derniers ne sont donc généralement pas énoncés comme tels par les critiques. Ainsi, dans ce dernier axe, on retrouve, par exemple, la métaphore de l'écrivain-traducteur, la valorisation de traditions linguistiques et culturelles vernaculaires déjà présentes dans la première partie. Les termes du débat semblent grossièrement les mêmes. Il demeure toutefois une différence essentielle. Selon la première approche, la représentation est évaluée par rapport au réel ou une certaine idée du réel ; dans celle-ci, c'est moins la fidélité de la représentation que son aptitude à créer de la nouveauté, à partir d'une diversité préexistante, qui est valorisée.

Entre cet axe d'analyse-ci et le précédent, il existe aussi un rapport d'antériorité évident : les théories poststructuralistes procèdent d'une remise en question radicale des présupposés que partageaient les approches de type structuraliste<sup>1</sup>. Les représentations linguistique, politique, littéraire — langue, pays et roman — ne constituent plus des systèmes finis, des ensembles autonomes, retournement lourd de conséquences du point de vue analytique : impossibilité d'accéder à une compréhension « exhaustive », pour ne pas dire « objective » de l'objet, qu'il s'agisse là encore d'une langue, d'un texte ou d'une entité politique. À l'extrême, l'image de la mosaïque, souvent mise de l'avant pour représenter un tout hétérogène, devient elle-même inopérante. Le seul rapport analytique possible passe lui-même par la mise en relation : aux approches de type référentiel puis structurel, se substitue une approche expérientielle qui admet et revendique sa pleine subjectivité.

Les analyses de *The Lonely Londoners* par Looker (1996), Thieme (1993), Dickinson (1996), Tabuteau (2000), Fabre (1977-1978), Ramchand (1981 ; 1982), Tiffin (1995) et Maximin (1996) sont représentatives de ce troisième et dernier paradigme interprétatif. Dickinson, Looker et Ramchand fondent explicitement leur lecture sur les modèles théoriques de Glissant ou de Homi K. Bhabha, abordent leur objet d'étude à partir des notions de *créolisation* et d'*hybridité*. Sans invoquer ces penseurs, Maximin et Fabre explorent aussi en quoi *The Lonely Londoners* parvient à créer un

1. En ce sens, si les premiers travaux de Venuti s'inscrivent sans équivoque dans un cadre structuraliste, les dernières publications (Venuti 1998) dénotent l'adoption d'un cadre plus souple et visiblement plus postmoderne où les dichotomies sont elles-mêmes réévaluées et nuancées. On observe un glissement analogue chez Tabuteau (1993) et (2000).

genre poétique nouveau, né de la mise en relation de formes linguistiques et culturelles différentes.

### Une identité en mouvement

Glissant se prononce en faveur d'une redéfinition identitaire qui intègre la localisation sans pour autant s'y restreindre, ce qu'il nomme une « errance enracinée <sup>1</sup> ». Cette identité se veut une troisième voie dépassant les deux pôles que constituent d'une part l'assimilation et d'autre part la recherche obsessionnelle des origines ; une identité basée sur l'acceptation de la multiplicité des apports culturels ou, pour reprendre ses propres termes, sur « la différence consentie <sup>2</sup> ». C'est ce même dépassement que symbolise le concept de « troisième espace » proposé par Homi K. Bhabha (1990). Comme le montrait Griffith (2001), de par leurs conditions de production et de réception, les romanciers anglo-caribéens, (re)connus d'emblée comme « caribéens », se sont inscrits, dès les années cinquante, sous le signe de ce dépassement : dépassement de l'identité nationale conjugée tout de même à la reconnaissance d'une spécificité culturelle, la Caraïbe. De cette identité en constante construction et déconstruction, Selvon offre une illustration évocatrice :

Takhur: *“How do you feel now, moving among being an Indo-West Indian, or Indo-Trinidadian, a Trinidadian, and West Indian, a Londoner and now a Canadian?”*

*“How I feel about it is how I think Trinidadians feel [...]. We are a nation that is made up of so many varieties of nationalities that we have a kind of concept of not having a basic one for ourselves. [...] I like to think of myself as a Caribbean person.. [...] I don't belong to any particular part, but I could fit into any culture. [...] So for me the Caribbean person has this — mark you, in a way, he loses a kind of national identity that people like to feel <sup>3</sup>”.*

*I have never thought of myself as an 'exile' — that word returned to vogue as people shuffled around the world getting settled after the war. I carried my little*

1. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49.

2. *Id.*, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 313, 1997 [© 1981], p. 328.

3. Samuel Selvon, « Christened with Snow: A Conversation with Sam Selvon », *ARIEL*, vol. XXVII, n° 2, 1996, p. 97.

*island with me, and far from assimilating another culture of manner, I delved deeper into an understanding of my roots and myself*<sup>1</sup>.

Dans ces propos, l'identité apparaît avant tout comme un processus dynamique, construit à travers l'expérience et la mise en relation, une identité qui, pour cette raison, n'est pas uniquement hétérogène, mais nourrie de contradictions : l'auteur se sent caribéen en même temps qu'il cherche à créer une sensibilité caribéenne, il ancre sa vision dans la situation de Trinidad, une nation composée d'apports tellement différents qu'elle ne peut en clamer un qui soit tout à fait distinctif si ce n'est précisément celui de cette hétérogénéité. Mais pour y être peut-être particulièrement exacerbée, cette diversité n'est pas spécifique à Trinidad ; elle constitue aussi l'un des traits de l'identité revendiquée par Glissant et par le mouvement de la Créolité, un trait qui est aussi celui de la post-modernité. Au-delà de l'expérience, le seul dénominateur commun réside dans ce que cet idéal identitaire rejette : l'essentialisme, fût-il ethnique, linguistique ou esthétique.

En ce qui a trait au texte en tant que tel, John Thieme (1986) établit une association directe entre *The Lonely Londoners* et la notion de créolisation qui, chez lui, devient synonyme de carnaval :

*[...] some form of creolization of their English milieu seems to provide the characters with the ability to survive [...]. Tanty persuades the local grocer to 'trust' (p. 63), to extend credit until the end of the week, a practice which he has always firmly resisted in the past. Galahad remembers his father catching pigeons for food in San Fernando and begins snatching them in Kensington Gardens, thereby incurring the wrath of an English animal lover. In both cases the conflict may be seen as involving a clash between a pragmatic marketplace culture and a more rigidly ordered system of rules and prohibitions. So here too one may speak of a Carnavalization of experience taking place*<sup>2</sup>.

Notons que cette lecture qui tend à esthétiser — de façon excessive ? — l'expérience de ces personnages émigrants se situe aux antipodes du paradigme interprétatif référentiel étudié dans la première partie du chapitre. Toujours est-il que loin d'être un lieu de perte et de dérive

1. Sam Selvon, « Finding West Indian Identity in London », *Kunapipi*, vol. IX, n° 3, 1987, p. 38.

2. John Thieme, « 'The World Turn Upside Down' : Carnival Patterns in *The Lonely Londoners* », *The Toronto South-Asian Review*, n° 5, 1986, p. 200.

identitaire, la capitale apparaît ici comme une sorte de plate-forme où se côtoient des individus d'origines diverses, un endroit où se dessine cette conscience identitaire caribéenne. Selon Thieme, « *the text suggests that it is the move to England which has given the characters a group identity as West Indians*<sup>1</sup> », opinion partagée par Dickinson (1996). S'inspirant de la théorie du sociologue Georg Simmel, Looker (1996) démontre à quel point les allées et venues des personnages reflètent la complexité et la fragmentation de la métropole dont on ne peut s'approprier qu'un mince périmètre par l'élaboration de trajectoires et d'itinéraires qui deviendront petit à petit familiers. Pour ce critique, les personnages de Selvon modifient donc le visage de la ville tout comme ils sont modifiés par elle (Looker 1996). Dans le même esprit, Tabuteau (2000) refuse l'interprétation de Nasta (1995) qui assimilait l'univers des *Lonely Londoners* de Selvon à un ghetto. Pour le critique français, les immigrants ne sont pas regroupés dans une « réserve », mais investissent ici et là, les différents quartiers de la ville.

Dickinson (1996) établit à son tour un parallèle explicite entre la Trilogie de Londres<sup>2</sup> — en particulier le second roman, *Moses Ascending* (1975)— et le concept de créolisation, entendu cette fois selon la définition précise de Glissant. Pour ce critique, le phénomène commence par la relation entre le personnage central, Moses, et son créateur Sam Selvon :

*One of the complexities of Selvon's style, however, lies in the fact that this West Indian is of East Indian and Scottish descent; the effective creator of a black London writes without African ancestry. [...] In this 'cross-dressing' of subject position he moves, in the terminology of Martinican Edouard Glissant, away from 'cultural Sameness' and toward 'fragmented Diversity'. [...] Selvon's acceptance of diversity, and his openness to transcultural identification allow him to assume the identity of an Afro-Trinidadian Londoner*<sup>3</sup>.

À son époque, Selvon fut en effet l'un des rares auteurs indo-trinidiens à revendiquer une identité créolisée et l'un des créateurs de ce

1. John Thieme, « 'The World Turn Upside Down'... », p. 193.

2. À la suite de *The Lonely Londoners*, Selvon a publié deux autres romans qui mettent en scène les mêmes personnages, *Moses Ascending* (1975) et *Moses Migrating* (1983). Le tout a souvent été interprété comme formant une trilogie.

3. Swift Dickinson, « Sam Selvon's 'Harlequin Costume' : *Moses Ascending*, Masquerade, and the Bacchanal of Self-Creolization », *The Journal of the Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS)*, vol. XXI, n° 3, 1996, p. 69-70.

« literary Black London ». Cela dit, on peut se demander jusqu'à quel point, pour voir dans cette « créolisation » un synonyme de complexité et de richesse, il ne faut pas partir — de façon peut-être inconsciente et refoulée — d'un modèle identitaire précisément nourri d'idéaux essentialistes. En effet, qu'un auteur n'ayant aucune ascendance africaine ait réussi à créer un « Londres noir » est uniquement susceptible d'être complexe et merveilleux dans un cadre où l'habitude, voire la norme, serait de découvrir des personnages noirs, inventés par des auteurs noirs... Les commentaires de Dickinson illustrent la contrepartie de toute la richesse de la critique postmoderne et de la réhabilitation du « sujet » qui la caractérise : en valorisant toutes formes d'hybridité, on court aussi le risque de considérer comme génial ce qui n'est tout simplement pas sectaire, y compris ce qu'il y a de plus banal, comme le fait de créer un personnage qui ne nous ressemble pas tout à fait.

Selon ce même critique, l'hybridité identitaire du personnage s'accroîtrait, avec le temps, dans les second puis dernier volets de la trilogie. En effet, si *Moses Ascending*, fondé sur une série d'inversions se prêtait particulièrement bien à la critique structuraliste, *Moses Migrating*, qui relate sur un mode on ne peut plus ironique le « retour au pays natal » de l'émigré à jamais « déplacé », offrirait une illustration parfaite d'un métissage identitaire et du concept de « *dwelling in traveling* » élaboré par James Clifford (1997) :

[...] *since he remains a Caribbean man, still displaced and 'unhouselled,' Moses experiences what Glissant terms a métissage. [...] If his consciousness is rooted in Trinidad Creole dialectal perceptions, it is also open to English experience; conversely, though he is settled in Shepherds Bush, Moses's sensibility is migratory, and he produces a transcultural narrative in his mix of English and Caribbean perspectives. His omnivorous appetite for language, combined with his postcolonial outsider-status, produces a discourse of creolization and Selvon's consequent transformation of a literary form .*

Dickinson évoque ici différents aspects du personnage : son « hybridité » qu'il relie à l'absence d'enracinement et la manifestation linguistique de cette hybridité. Avant d'aborder la question linguistique, il convient de s'arrêter sur celle de cette identité « métisse » dont Moses semble être

1. Swift Dickinson, « Sam Selvon's 'Harlequin Costume'... », p. 71.

l'emblème. On retrouve une perception similaire du personnage chez Poynting (1988), Tiffin (1995) et Looker (1996). Il est intéressant de noter que la reconnaissance de cette hybridité identitaire n'est pas toujours évaluée de la même façon. Jusqu'à quel point l'auteur adhère-t-il à cette conception identitaire fondée sur le mouvement ? Moses est-il, pour finir, un personnage déraciné plutôt risible, pathétique... ou au contraire inspirant ? Là encore, les points de vue divergent, selon les penchants (plutôt marxiste ou postmoderne) du critique.

### Récupérer le fond oral

La philosophie de la créolisation mise de l'avant par Glissant se traduit sur les plans linguistique et formel par la revendication d'une « poétique de la relation » qui passe avant tout par l'intégration et le dépassement de formes puisées dans les langues et les traditions orales : « la seule façon de garder sa fonction à l'écriture serait de l'irriguer aux sources de l'oral <sup>1</sup> » en la « déport[ant] et la bouscul[ant], non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui [...] permettent de concevoir les rapports des langues entre elles <sup>2</sup> ». Là encore, le principe est vaste et les interprétations infinies : de l'usage intensif des langues et cultures populaires de régions précises (par exemple : mouvement de la créolité) au bricolage postmoderne d'éléments hétéroclites. Dans cet esprit, la créoliste et critique Lise Winer considère que les romanciers anglo-caribéens tels que Selvon ne produisent pas un mésolecte, c'est-à-dire une variété intermédiaire, mais un langage nouveau : « *This is not an 'interlanguage' of a series of Creole 'approximations' to English, but a 'Gestalt language', a third entity that depends on the reader's knowing both Creole and English to be fully understood.* <sup>3</sup> » Du point de vue de l'interprétation, cela signifie que si la langue créole n'est pas représentée comme telle matériellement, « *Creole readers [...] can still hear the Creole resonating clearly underneath* <sup>4</sup> ». On

1. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 331.

2. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 32.

3. Lise Winer, « Comprehension and Resonance: English Readers and English Creole Texts », dans *Creole Genesis, Attitudes and Discourse*, s. la dir. de John R. Rickford & Suzanne Romaine, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1999, p. 395.

4. *Id., ibid.*, p. 400.

retrouve ici, sur le terrain de la linguistique, une optique similaire à celle de Fabre (1977-78) et Ramchand (1981) pour qui la principale réussite de Selvon tenait à des critères moins référentiels que poétiques : capacité à capturer un ton, une musique, des sonorités... autant d'éléments qui, dans les termes de Winer (1999), relèvent effectivement moins de la compréhension stricte (sémantique) que de la résonance. Dans le même esprit, le sociolinguiste Mair (1990) évoque le caractère artificiel de la représentation :

*he [Selvon] shaped a literary and artificial Creole which has the great advantage of not being tied down too closely to any one Caribbean community and could therefore develop into the medium of a Caribbean Creole literature — provided that other writers are willing to build on the foundations laid by Selvon*<sup>1</sup>.

Wyke (1991) et Maximin (1996) sont les seuls à avoir soulevé quelques-unes des conséquences de cette hybridité linguistique sur l'organisation du roman. Wyke reconnaît par exemple que l'infusion de formes linguistiques vernaculaires permet de modifier les points de vue. Cela dit, axée sur la question de la (regrettable) décréolisation progressive de l'écriture de Selvon, son analyse laisse peu de place à l'étude des phénomènes de polysémie ; le critique relève donc, en passant, la présence d'ambiguïtés dans l'usage des temps, sans pour autant s'y arrêter. Adoptant un cadre plus littéraire, Maximin (1996) évoque la plurivocalité du narrateur de *The Lonely Londoners*. Apparemment omniscient, ce narrateur révélerait, selon elle, une incapacité à prévoir les événements. Il remettrait même parfois en cause son propre statut en « prétendant que le narrataire peut obtenir toutes ces informations », laissant ainsi entendre « qu'il est possible à tout un chacun de côtoyer très facilement l'un et l'autre acteur <sup>2</sup> ». Selon cette critique, l'ambivalence résiderait dans l'emploi du pronom « *you* » :

Véritable clef, ce pronom personnel supporte tout l'édifice. Selvon articule, dans un montage complexe, les diverses fonctions d'un « *you* » polyvalent. Signe d'un référent dépersonnalisé et visé par un propos généralisant, l'un de

1. Christian Mair, « Naipaul's *Miguel Street* and Selvon's *Lonely Londoners*... », p. 150.

2. Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Pointe-à-Pître, Jasor / Paris, Karthala, 1996, p. 362.

ces « *you* » a une valeur essentiellement philosophique ; il équivaut à « on » parfois même à « il », et, telle une variable, est susceptible de remplir n'importe quelle identité. [...] Un second « *you* », indissociable de la structure dialogique, est la marque distinctive de l'allocutaire ; mais d'un allocutaire qui est un personnage ou encore ce narrataire privé de visage. Ce qui n'interdit pas qu'il puisse, à l'occasion, renvoyer au double du sujet pensant. Ainsi, l'exemple de Moïse, souvent enclin au soliloque. « *You* » désigne alors le focalisateur, un certain actant en situation, et qui converse avec lui-même. Plus prometteuse encore est la dernière dénotation, celle qui assigne à « *you* » le statut de « *Je* ». [...] [Ainsi] le lecteur est renvoyé à une instance narrative qui se plaît à se masquer pour mieux se montrer <sup>1</sup>.

Selvon parviendrait ainsi à brouiller les pistes et à produire un récit plurivocal. Comment traduire cette architecture dont Maximin célèbre l'originalité et qui repose sur un seul et unique pronom ? L'édifice est-il voué à s'écrouler ? Fragmentaires, mais pertinentes d'un point de vue traductionnel, les pistes fournies par ces chercheurs seront approfondies dans le prochain chapitre.

### Recoller les fragments, redéfinir les limites de la traduction

Selon un point de vue plus général — et plus ou moins anachronique —, l'entreprise de Selvon est donc susceptible d'être interprétée comme l'expression d'une poétique « de la relation » qui passe par la traduction, au sens général et restreint. Le seul critère distinguant l'utilisation de la notion de *traduction* dans ce cadre-ci de celle qui en était faite dans le tout premier cadre interprétatif est d'ordre épistémologique et normatif : la traduction n'est plus appréhendée comme entité seconde et subordonnée à un original, mais comme un événement, un travail et donc un déplacement, comme mise en relation porteuse de nouveauté et foncièrement subjective qui ne constitue en elle-même qu'un événement spécifique dans la vie du texte. Cette conceptualisation que partagent les théoriciens postmodernes/structuralistes découle directement de la pensée de Walter Benjamin, à tout le moins de ce passage qui a fait l'objet de tous les commentaires :

1. Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, p. 362-363.



[...] de même que les débris d'une amphore, pour être rassemblés, doivent correspondre les uns aux autres dans les plus petits détails, sans être pour autant identiques, ainsi la traduction, au lieu de se mouler sur le sens de l'original, doit-elle plutôt, dans un mouvement d'amour et jusque dans le détail reproduire son mode de viser dans la forme de sa propre langue, de telle façon qu'à l'instar des débris formant les fragments d'une même amphore, original et traduction deviennent reconnaissables comme les fragments d'un langage supérieur <sup>1</sup>.

Ainsi Glissant déclare-t-il considérer la traduction comme « l'un des arts futurs les plus importants <sup>2</sup> » :

Jusqu'ici on a trop laissé les traductions aux traducteurs. Les traductions vont devenir une part importante des poétiques, ce qui n'est pas le cas jusqu'ici. Et je pense à toute cette variance infinie de nuances des poétiques possibles des langues, et chacun sera de plus en plus pénétré par cela, non pas par la seule poétique et la seule économie, structure et économie de sa langue, mais par toute cette fragrance, cet éclatement des poétiques du monde. Ce sera une nouvelle sensibilité <sup>3</sup>.

Le fait que ces théories puisent leurs fondements dans *La Tâche du traducteur* signale la valeur dont se charge le terme *traduction*. Car ce n'est pas tant la traduction en général qu'une certaine conception du traduire qui est ici valorisée, une conception benjaminienne complexe et pour certains contradictoire (Dharwadker 1999), en tous les cas sujette aux interprétations les plus variées, mais qui se définissent peut-être uniquement, là encore, par ce qu'elles rejettent : l'illusion de transparence, celle de la traduction-reproduction invisible. C'est pourquoi un vieux dicton tel que *traditore-traduttore*, dont traducteurs et traductologues ont longtemps fait les frais, se voit lui aussi recyclé, doté d'une toute autre valeur. Clifford y voit non plus un vieux refrain dépassé et douteux, mais l'expression emblématique de la reconnaissance du décalage, de la subjectivité dont est porteuse toute représentation, que cette dernière émane d'un traducteur ou d'un anthropologue : « *I want to insist on the crucial traduttore in the tradittore [sic], the lack of an 'equals' sign, the reality*

1. Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur », traduit de l'allemand par Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR*, vol. X, n° 2, 1997 [© 1923], p. 24.

2. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 35.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 91.

*of what's missed and distorted in the very act of understanding, appreciating, describing*<sup>1</sup> » :

*Cross-cultural translation is never entirely neutral; it is enmeshed in relations of power (Asad, 1986). One enters the translation process from a specific location, from which one only partly escapes. In successful translation, the access to something alien — another language, culture or code — is substantial. Something different is brought over, made available for understanding, appreciation, consumption. At the same time [...] the moment of failure is inevitable. An awareness of what escapes the 'finished' version will always trouble the moment of success*<sup>2</sup>.

Comme l'a relevé Kate Sturge (1998), Clifford, dont se sont inspirés ces derniers critiques de Selvon, ne s'intéresse ni à la traduction linguistique ni à ses problèmes théoriques ou pratiques. Par contre, la traductologie, elle, s'intéresse depuis peu aux travaux de l'anthropologue américain (Polezzi 2001 ; Cronin 2000), et pour cause... Si les recherches de Clifford et les écrits de Glissant ou d'Homi K. Bhabha ne nous renseignent a priori pas beaucoup sur la traduction interlinguistique, ils reflètent la reconnaissance grandissante d'une philosophie dans laquelle l'objet « traduction » prend toute une valeur.

Que traduit-on lorsqu'il n'existe plus un texte original, mais une infinité de « fragments » ? De quoi et vers quoi traduit-on lorsque les représentations linguistique, politique et littéraire ne constituent plus un ensemble distinct et identifiable mais une multitude d'éléments hétérogènes ? Les approches poststructuralistes ébranlent toutes les dichotomies à partir desquelles s'est développée la recherche traductologique : opposition entre la traduction et l'original, entre langues-cultures de départ et d'arrivée. À mesure que l'on reconnaît le caractère hybride et mouvant des représentations linguistiques (langues), esthétiques (roman) et culturelles, l'opposition jusque-là acquise entre langues de départ et d'arrivée, ou plutôt l'idée selon laquelle langues de départ et d'arrivée constitueraient deux ensembles distincts, se déconstruit elle aussi : loin de pouvoir être circonscrits, les publics/contextes de départ et d'arrivée

1. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) / Londres, Harvard University Press, 1997, p. 42.

2. *Id., ibid.*, p. 182-183.

forment des entités complexes et plurielles qui non seulement échappent à toute saisie mais tendent parfois à se chevaucher (Mehrez 1992 ; Spivak 2000 ; Simon 1996 ; Robinson 1997b ; Tack 2000).

Tandis que les dimensions culturelles et politiques de la traduction et le rôle de cette dernière dans les interactions entre collectivités sont plus que jamais reconnus et commentés, la nécessité de repenser le concept de culture devient plus pressente. En effet, Sherry Simon fait remarquer à juste titre que :

*While « culture » is recognized as one of the most difficult and overdetermined concepts in the contemporary human and social sciences, it often appears in translation studies as if it had an obvious and unproblematic meaning. Translators are told that in order to do their work correctly they must understand the culture of the original text. [...] The difficulty with such statements is that they seem to presume a unified cultural field which the term inhabits ; the translator must simply track down the precise location of the term within it and then investigate the corresponding cultural field for corresponding realities. What this image does not convey is the very difficulty of determining « cultural meaning » [...] In fact the process of meaning transfer often has less to do with finding the cultural inscription of a term than in reconstructing its value<sup>1</sup>.*

Selon l'interprétation qu'en font, par exemple, Niranjana et Spivak, les théories poststructuralistes dictent des critères de traduction extrêmement exigeants, peu réalistes et, comme le souligne Robinson, généralement élitistes. D'un autre point de vue, ces mêmes théories, qui déconstruisent aussi les critères d'évaluation traditionnels peuvent légitimer toutes les démarches : la traduction n'étant qu'un fragment (subjectif) dans la vie de l'œuvre, on en revient au principe selon lequel « le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu<sup>2</sup> ». Or, ce principe n'est pas sans limites. En outre, s'il le met de l'avant, il n'analyse pas pourtant le premier terme de la question qui se situe au cœur des débats traductologiques et critiques postcoloniales : « *who is transforming what how?* »

1. Sherry Simon, *Gender in Translation*, Londres/New-York, Routledge, 1996, p. 137-138.

2. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 93 (c'est l'auteur qui souligne).

Les conséquences des approches poststructuralistes sont tellement vastes et a priori paradoxales (dans les deux sens du terme : anticonformistes et jusqu'à un certain point contradictoires) qu'il est tentant de les mettre de côté, de les démissionner parce qu'elles sont trop éloignées de la réalité, trop théoriques ou bien, à l'instar de Ramanujan, parce qu'on « ne sait tout simplement pas quoi en faire <sup>1</sup> ». Ainsi se creuse le fossé entre la pratique traductionnelle et la traductologie. Cette étude postule, au contraire, qu'aussi abstraites et a priori peu fonctionnelles soient-elles, ces théories ne sont ni fortuites ni ne découlent de questionnements intellectuels dépourvus de fondements empiriques. En ce sens, elle reconnaît la nécessité d'intégrer les notions de *polysémie* et d'*hybridité* à l'interprétation du texte de départ et de tenir compte, dans l'élaboration du projet de traduction, de flottements et liens possibles entre différents constituants linguistiques, culturels et identitaires se rattachant aux textes de départ — *The Lonely Londoners* — et à sa traduction.

## Conclusion

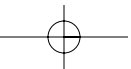
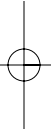
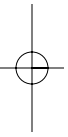
Cette analyse de la critique de *The Lonely Londoners* a révélé les convergences entre certaines positions interprétatives et certaines théories traductologiques, reflétant par là même l'ancrage historique, philosophique et idéologique que partagent, au-delà des frontières disciplinaires, ces positions et théories. De cette lecture ont émergé plusieurs suggestions qui seront explorées dans les prochains chapitres. Si les critiques structuralistes nous invitent à porter une attention particulière à l'expression de la « différence » dans *The Lonely Londoners*, et donc à ne pas la gommer en traduction, l'approche référentielle suggère aussi la possibilité de reconstruire cette différence en s'inspirant de langues-cultures franco-caribéennes. Le chapitre quatre consacré à l'élaboration du projet de traduction étudiera de près cette question. Mais avant cela, il convient d'étudier de plus près ce texte de départ. À cet égard, les commentaires de Maximin et de Wyke suggèrent l'existence de liens possibles entre la matérialité du vernaculaire romanesque — c'est-à-dire le

---

1. Vinay Dharwadker, « A.K. Ramanujan's theory and practice of translation », dans *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, s. la dir. de Susan Bassnett et Harish Trivedi, Londres, Routledge, 1999, p. 130.

type de marqueurs utilisés —, les effets de polysémie et la tonalité. C'est à l'étude de ces liens que sera consacré le prochain chapitre. Enfin, les questions traductologiques posées par la critique poststructuraliste seront abordées au terme du parcours, dans le tout dernier chapitre.





## CHAPITRE III

LIRE UN ROMAN  
POUR LE TRADUIRE

DANS LE CHAPITRE PRÉCÉDENT, on a étudié la façon dont *The Lonely Londoners* avait été envisagé par un lecteur bien particulier : le critique littéraire. La diversité des approches interprétatives relevées a permis de mettre en lumière non seulement différentes facettes et fonctions du vernaculaire romanesque — fonctions identitaire, politique et esthétique — mais les liens complexes et mouvants qui témoignent de son emprise sur le réel, de son aptitude à se rattacher à des courants esthétique et théorique changeants.

Parce qu'ils ne poursuivent pas le même objectif, le critique et la traductrice n'abordent pas, du moins pas complètement, le texte de la même façon. Si l'un et l'autre interprètent et s'approprient leur objet, la seconde a pour particularité de le faire en manipulant et donc en bouleversant aussi la forme de cet objet. Dans le cas présent, elle est amené à spéculer non pas uniquement sur les valeurs que revêt globalement l'inscription du vernaculaire mais aussi sur celles des formes précises que l'auteur lui a données. Mair (1990), Wyke (1991) et Ramchand (1982) en ont répertorié les principales caractéristiques : usage d'une graphie standard, fusion des systèmes temporels et pronominaux du créole et de l'anglais, utilisation d'idiomatismes créoles. En quoi ces stratégies sont-elles porteuses de polysémie ? En quoi le choix de tel lexème créole plutôt que tel autre, d'une graphie standard plutôt que phonétique, peut-il infléchir la lecture, favoriser certaines interprétations plutôt que d'autres ou multiplier les possibles interprétatifs ?

Comme l'a relevé d'une façon ou d'une autre l'ensemble de la critique, Selvon ne pouvait en aucun cas postuler une quelconque connaissance du créole trinitadien chez son lecteur. Non seulement il ne le pouvait pas, mais on a tout lieu de penser qu'il était pleinement conscient du décalage. Le précédent chapitre a montré que ce décalage avait été interprété tantôt comme un écueil — une perte —, tantôt comme un facteur de visibilité, tantôt comme une condition propice au développement d'une « poétique de la relation ». Suivant les deux dernières interprétations, on peut concevoir que l'auteur ait tenté ici et là de jouer de cet écart, d'en tirer parti pour tantôt dérouter son lecteur, créer des ambiguïtés ou le conduire à son insu vers l'inconnu. Appréhender *The Lonely Londoners* sous cet angle, c'est-à-dire comme un roman où se logent peut-être des effets de polysémie, suppose l'adoption d'un postulat que l'on pourrait énoncer ainsi : le récit est pris en charge par une instance énonciatrice dont la subjectivité ne s'énonce jamais franchement, mais qui se manifeste de façon fragmentée sous forme d'indices tangibles que le travail de lecture permet d'activer. Ce présupposé n'est autre que l'expression, sur le terrain de l'écriture, d'un principe démontré par les structuralistes et, à présent, tenu pour acquis par les poststructuralistes, philosophes, critiques littéraires ou traductologues : celui de l'impossibilité de dire/traduire, bref d'énoncer quoi que ce soit, « sans y mettre du sien<sup>1</sup> », idée selon laquelle toute représentation contient, en filigrane, les traces de son auteur. Un tel présupposé a deux conséquences théoriques, l'une découlant de la reconnaissance de cette présence, l'autre de son caractère diffracté :

1) Il y a une limite au travail interprétatif, certaines hypothèses sont plus plausibles ou, pour paraphraser Eco (1992), plus « économiques » que d'autres. Autrement dit, — et l'on s'éloigne ici de l'hypothèse poststructuraliste et postmoderne radicale d'interprétation illimitée — il y a des choses que le texte ne dit pas, toutes les interprétations ne sont pas possibles, à tout le moins en existe-t-il sûrement que le texte s'applique à réfréner ;

2) en admettant la nature diffractée de cette présence autoriale, on reconnaît cependant la part active du lecteur, la subjectivité dont est empreinte toute démarche interprétative.

1. Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, p. 14.



Ma lecture partira d'un double constat, le premier établi par la critique de Selvon, le second par Folkart et Berman :

1) *The Lonely Londoners* est un roman plurivocal et participatif. Le narrateur est une instance mouvante, ambiguë, effacée et difficile à cerner qui non seulement module à souhait sa voix et son récit, mais interpelle constamment son lecteur ;

2) la plurivocalité est une caractéristique de la prose et une qualité esthétique qu'il convient autant que possible de ne pas gommer en traduction, d'où la nécessité d'en identifier les formants. Dans cette perspective, ce chapitre tentera de mieux cerner les liens entre les différentes instances discursives (narrateur et acteurs) en présence dans le roman, leurs particularités formelles, la façon dont elles agissent, se répondent et se chevauchent et en quoi ces interactions et chevauchements créent de la ou plutôt des significations.

## RECRÉER L'ORAL À L'ÉCRIT

### Le répertoire des *Lonely Londoners*

Commençons par le plus petit dénominateur commun qui, si l'on en croit DeSouza (1995), constitue aussi la première étape de toute tentative de créolisation : le syntagme nominal. Comme l'a montré Wyke (1991), le vocabulaire de base partagé par le narrateur et les personnages émigrants est tiré, en priorité, du parler de Trinidad. Les uns, comme l'autre, usent d'expressions locales dont la vaste majorité a également une forme similaire en anglais standard — avec un sens parfois différent — et dont certaines, plus rares, avaient tout lieu de surprendre, dans leur forme même, le lecteur européen d'après-guerre : *to make rab, an oldtalk, a test, a poor-me-one, my blood take you, to lime, you best hads, to kill oneself with laugh, too bad, a force ripe orange, to cry big water, to laugh kiff kiff, to full up, to thief, to dead, stupidness, to get ignorant* en offrent quelques exemples <sup>1</sup>.

1. Certaines expressions proviennent aussi de calques ou d'emprunts du créole français (martiniquais), lequel constituait, au XIX<sup>e</sup> siècle, le principal vernaculaire parlé à Trinidad : *it making hot/cold, tanty, the vap* (tiré du français *vapeur*), *grand-charge, dasheen* (*dachine*), *fete* ou *papa!* etc.

Parmi ces termes figurent des expressions imagées (*to cry big water*), des glissements sémantiques (*to get ignorant, a test*), des néologismes formels dont le radical permet de deviner un sens possible (*to behave like stupidity, to thief, to dead, to full up, old talk*) et des termes exclusivement créoles ou trinidadiens (*to lime, to coast a lime, a washiconk, a wapee*). Ces derniers apparaissent dans des contextes généralement assez explicites<sup>1</sup> ou de façon récurrente au fil du texte. En répétant ces expressions, l'auteur tend à familiariser le lecteur et à suggérer, en même temps, la place centrale qu'elles revêtent dans la parole des *Lonely Londoners* : ces termes deviennent en effet le véhicule et le reflet d'un lexique de groupe partagé par l'ensemble des personnages et du narrateur et, éventuellement, lorsque se referme le livre, par le lecteur lui-même. À ce répertoire d'inspiration créole se greffent de nombreux termes puisés dans les parlers populaires britanniques (en particulier du cockney, par exemple *cuppa, char, mate, a sport*) ou américain (*spade*) de l'époque. L'ensemble en résultant s'affiche comme un parler globalement populaire — dénominateur commun de toutes les variétés mobilisées — dont la diversité des influences reflète, au-delà de l'histoire de Trinidad, l'expérience d'émigration des personnages et le processus de formation concomitant de ce que l'on dénommerait par la suite le *Black British English*.

Cela dit, la créolisation pratiquée par Selvon se joue beaucoup plus sur le plan morpho-syntaxique que sur celui du lexique. On retrouve, en effet, dans ce texte, les principales caractéristiques du système de prédication du parler de Trinidad (Solomon 1993) : absence de suffixe de temps ou de personne, possibilité d'omettre la copule devant un adjectif ou un complément de lieu, utilisation des particules *does, did* et *go* pour indiquer le présent d'habitude, l'antériorité ou le futur et de formes telles que *he must be do it* et *he had was* pour exprimer respectivement la probabilité et l'obligation. Ces stratégies sont déjà en elles-mêmes porteuses de polysémie dans l'interprétation des temps, selon le point de vue et le système de référence linguistique, créole trinidadien ou anglais, que l'on adopte : avec le premier, toutes les actions d'un récit commençant par *it had* ou *he was*

1. Cela ne signifie pas pour autant que soient définies, par le biais de périphrases explicatives, les expressions susceptibles de poser problème au lecteur non créolophone. Au contraire, Selvon évite ici les stratégies de *glossing* linguistique qu'il avait utilisées dans son tout premier roman.

seront interprétées comme relevant du passé, même si les verbes utilisés pour décrire ces actions ne portent aucun morphème du passé. Avec le second, l'absence de morphème pourra en revanche être perçue comme une sorte de présent historique ou bien de présent tout court, les deux créant un effet d'instantanéité. Comme on le verra dans la section suivante, le contexte ne permet pas toujours de trancher entre l'une ou l'autre interprétation ; certains énoncés demeurent profondément ambigus.

Dans les syntagmes nominaux, l'omission quasi-systématique du morphème possessif (*'s*), l'emploi, moins systématique, de tournures du type *she turn she back*, *sheself*, l'usage polysémique du pronom *you*, l'absence occasionnelle de déterminants (*opening up base*), d'accord du nom en genre et en nombre ou de certaines prépositions peuvent être également interprétés comme dérivés des créoles anglo-caribéens tels que décrits par Roberts (1988). Du point de vue syntaxique, *The Lonely Londoners* offre de nombreux exemples de *fronting*, procédé d'accentuation qui consiste à placer le verbe principal en début de phase : « *in truth is that what happen to Henry* » (*TLL*, p. 16) ; Selvon utilise de façon systématique la construction existentielle *it have* (*it had a fellar call Five Past Twelve*) héritée du créole à base lexicale française plutôt que *there was*<sup>1</sup> ; il tire également profit de l'absence de distinction formelle entre discours directs et indirects, propre au créole, produisant des énoncés du type : « *Galahad know what he want and he tell the fellar is all right, you go ahead, cut that jacket so and so, and don't forget I want a twenty-three bottom on the trousers* » (*TLL*, p. 71), ou « *the English people smiling isn't it a lovely day* » (p. 86) ou encore « *he tell him that he was sorry goodnight* » (p. 89) etc. Adopté à l'échelle du roman, ce procédé de fusion syntaxique créole/anglais a pour effet de rendre l'inscription du créole à la fois omniprésente, à première vue extrêmement « lisible » pour le lecteur non créolophone (cf. Ashcroft *et al.* 1989, p. 70 ; Mair 1990, p. 146) et, en même temps, apte à générer des effets de polysémie.

1. Bien que Trinidad n'ait jamais été sous domination française, de nombreux colons français s'y sont installés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Brereton 1981). Selon Winer : « *FC [French Creole] remained widespread until the end of the 19th century; in fact there were large numbers of more or less monolingual FC speakers in some areas well into the 1940s, and widespread bilingualism among its older speakers into the 1950s-60s* » (Lise Winer, *Trinidad and Tobago*, Londres, John Benjamins, 1993, p. 9).

### Les ambiguïtés liées au passage de l'oral à l'écrit

Toute recreation de l'oral à l'écrit suppose un travail de sélection et la déperdition d'éléments suprasegmentaux (Lane-Mercier 1989). Lorsque la langue en question est une langue vernaculaire, c'est-à-dire une représentation dont la structure et les formes se sont développées par et pour l'oral — en intégrant ces éléments suprasegmentaux et contextuels comme éléments d'explicitation —, cette déperdition peut générer de réelles ambiguïtés. Ces dernières peuvent être compensées, ou bien au contraire exacerbées, selon la manière dont l'auteur de cette représentation manipule les conventions propres à la communication écrite : la graphie et la typographie.

Les ambiguïtés sont particulièrement fréquentes sur le plan syntaxique (syntagmatique) et plus précisément celui de la syntaxe verbale. Or, ces ambiguïtés temporelles sont magnifiées par la tendance marquée du narrateur à émailler le récit de digressions nous faisant parfois perdre le fil de l'histoire et ce contexte qui, dans le système temporel créole, compense l'absence d'inflexion verbale. Afin d'en illustrer le fonctionnement, je développerai un exemple tiré des toutes premières pages.

« *One grim winter evening, when it had a kind of unrealness about London [...] Moses hop on the 46 bus [...].* » Le texte s'amorçant au passé, il est permis d'interpréter la forme non marquée des actions qui suivent — *Moses hop on, sit down, pay his fare, etc.* — comme relevant du présent historique ou du passé. Le paragraphe suivant commençant par « *this sort of thing was happening at a time...* » renforce l'hypothèse d'une narration rétrospective. Cette hypothèse semble toutefois mise en question quelques lignes plus bas : « *Now the position have Moses uneasy, because to tell truth most of the fellars who coming now are real hustlers, desperate; it not like long time.* » Ce court passage instaure une première digression : le narrateur fait une pause dans le récit rétrospectif pour donner son avis sur la situation. Si le premier *now*<sup>1</sup> et *have* pouvaient encore, compte tenu de ce qui précédait, demeurer compatibles avec un sens passé, la suite suggère qu'il s'agit bel et bien du présent : *d'aujourd'hui*, de ces émigrants qui, ne sachant où aller, font appel à Moses et « échouent » pour ainsi dire sur le

1. En créole trinitadien, *now* peut désigner une expression du type « il n'y pas longtemps » associée à un passé très récent.

pas de sa porte. Suit une courte anecdote en guise d'illustration. Voici comment elle s'amorce et comment s'y embraie par la suite, le fil du récit principal et rétrospectif (Moses allant chercher Galahad à la gare de Waterloo) :

*One day a set of fellars come. [...] 'I don't know why the hell you come to me.' But all the same he [Moses] went out with them, because he used to remember how desperate he was when he was in London for the first time and didn't know anybody or anything.*

*Moses send the boys to different addresses. [...]*

*And so like a welfare officer Moses scattering the boys around London, for he don't want no concentrated area in the Water—as it is, things bad enough already. (TLL, p. 8-9 ; c'est moi qui souligne)*

Si cette histoire nous était contée et non lue, les « *boys* » du dernier paragraphe seraient associés sans hésitation à ceux de la phrase qui précède et donc à l'anecdote. À l'écrit, cette interprétation qui semble la plus probable est contredite par la présence de l'alinéa, marqueur graphique que l'auteur avait utilisé jusque-là pour instaurer une pause et une rupture : en effet, les passages du récit principal (passé) au commentaire, puis du commentaire à l'anecdote avaient été également signalés par un alinéa. Ainsi, le dernier paragraphe semble-t-il pouvoir se greffer à l'anecdote (passée), mais il peut à la limite tout aussi bien se rattacher à la couche discursive supérieure : le commentaire relatif à la situation actuelle, présente, les « *boys* » ayant dès lors un référent non plus spécifique (les gars de l'anecdote), mais général (les émigrants actuels).

Dans cet exemple illustrant un scénario qui se répète à plusieurs reprises, l'ambiguïté touche au caractère achevé ou continu, singulier ou général, de l'action décrite. Sur le plan interprétatif, cette ambiguïté ne porte pas sur la nature de l'action en tant que telle (dans tous les cas, Moses se livre à la même activité : « *scattering the boys all over London* »), mais bien plutôt sur l'aspect qui s'y rattache, c'est-à-dire la façon dont cette action est perçue et donc la position, dans le temps et l'espace, de celui qui la perçoit. Ce type d'ambiguïté ne freine pas réellement — et bloque encore moins — la lecture, l'impossibilité de trancher entre les deux interprétations possibles n'étant d'aucune incidence sur la suite du récit ; en revanche, elle laisse planer un flou dans la position et donc

l'attitude de celui qui décrit : fait-il partie de l'univers décrit ? Y est-il extérieur ? Derrière la question du temps, se profile en fait celle de l'identité, de l'humeur du narrateur, de la tonalité ou plutôt des différentes tonalités du discours narratif. Cette dimension du récit sera explorée plus en détail dans la troisième section de ce chapitre. Notons pour l'instant qu'à ces ambiguïtés temporelles s'ajoutent celles dues au *you* polysémique relevé par Maximin (1996).

### Une représentation fluide ?

Si Selvon s'est inspiré de particularités syntaxiques et, dans une moindre mesure, lexicales, il est en revanche tout un pan de la langue qu'il n'a pas essayé d'inscrire dans son roman : la phonologie. Cette dimension, a priori la plus apte à créer un effet de réel à peu de frais, est mise au rancart. Seuls cinq ou six mots apparaissent sous une forme non standard — *tess* (pour *test*), *fellar* (pour *fellow*), et *Bri'n* — forme qui n'a d'ailleurs rien de particulièrement créole (Mair 1990). Hormis ces trois exceptions, Selvon ne recourt pas aux procédés courants tels l'*eye dialect* (qui consiste à modifier l'orthographe d'un mot pour en évoquer la prononciation), l'accumulation d'apostrophes, l'ellipse, l'agglutination, la vocalisation des consonnes liquides, etc., évitant ainsi, selon moi, tant les connotations négatives que les problèmes de lisibilité que ces stratégies étaient susceptibles de générer, du moins en 1956.

Dans l'ensemble, Selvon nous donne à lire un texte qui, tout en affichant dans la moindre phrase son originalité linguistique, demeure à première vue des plus « fluides » : l'orthographe n'est jamais phonétique, les termes potentiellement opaques sont insérés de façon à suggérer un sens qui se précise au fil de la lecture. Enfin, *The Lonely Londoners* ne contient ni glossaire, ni notes de bas de page, ni traductions, ni explications intra-textuelles. Quel que soit le rôle de l'éditeur, il convient de mentionner que, tout comme l'absence d'*eye dialect* et l'inscription des lexèmes dans des contextes explicites, cette absence de notes, gloses ou annexes métalinguistiques fut aussi revendiquée par l'auteur (Selvon 1995, p. 115 ; et Selvon 1988, p. 78-79) <sup>1</sup>. En bref, comme le suggérait un certain

1. Cette double absence est surprenante par rapport aux normes institutionnelles de l'époque. En effet, les techniques employées distinguent cet auteur de ses contemporains anglophones qui, plus souvent qu'autrement, utilisaient abondamment l'*eye dialect*, limitaient

Maurice Richardson qui recensa le roman lors de sa première parution, « *his syntax has an immediate readability of its own* <sup>1</sup> . »

Si l'on peut aborder les textes anglo-caribéens comme des traductions au sens culturel et linguistique, dans *The Lonely Londoners*, cette traduction semble tout au plus sous-jacente, elle ne s'affiche pas comme telle. Autrement dit, pour reprendre l'expression de Sherry Simon, il n'y a, dans ce roman, aucun « effet-de-traduction <sup>2</sup> » formel. Loin d'être détaché ou mis en relief, le créole se fond à l'ensemble. En cela, *The Lonely Londoners* correspondrait à ce que DeSouza considère comme le troisième et dernier stade de créolisation textuelle : « la fin de l'enfermement du créole dans un carcan de guillemets ou d'italiques [1<sup>er</sup> stade], l'abolition des notes explicatives [2<sup>e</sup> stade] <sup>3</sup> » ou, pour transposer la distinction linguistique de Chaudenson dans le littéraire, le passage d'un discours « mixte » (diglottique) à un discours « métissé<sup>4</sup> ».

Ce roman, dans lequel ont disparu toutes traces de traducteur et de traduction, rappelle à quel point, loin d'être une simple nécessité, la traduction intra- ou paratextuelle affichée constitue aussi une stratégie délibérée dont l'utilisation relève autant d'une visée proprement textuelle que des conditions de production et de diffusion du texte. Comme le souligne DeSouza, « l'emploi de notes explicatives incises en bas de page ou dans un glossaire », en somme toutes les stratégies de traduction intra-

la représentation du créole aux composantes dialogales et n'hésitaient pas à multiplier les gloses. L'approche diffère visiblement aussi de celle adoptée par les auteurs ouest-africains qui, d'après Bandia (1996), recourent plutôt à une stratégie de modification ou de changement de code. Il semble qu'elle s'éloigne aussi de celle mise en œuvre par les écrivains caribéens d'expression française qui, d'après DeSouza (1995), utilisent volontiers un ou plusieurs lieux para-textuels (notes de bas de pages, glossaire, lexique etc.) renvoyant à des termes en italiques dans le texte, avertissements, voire annexes), autant d'espaces dans lesquels sont fournis des explications, traductions ou commentaires relatifs à la langue-culture caribéenne.

1. *The New Statesman and Nation*, vol. LII, 29 déc. 1956, p. 846.
2. Sherry Simon, *Gender in Translation*, Londres / New York, Routledge, 1996, p. 164.
3. Pascale DeSouza, « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », dans *Penser la créolité*, s. la dir. de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, p. 186.
4. Robert Chaudenson, *Les Créoles français*, Paris, Fernand Nathan, coll. Langues en question (dirigée par Alain Fantapié et Bernard Lecherbonnier) n° 583 / CNRS (Créoles et français régionaux dans l'Océan Indien), 1979, p. 135.

textuelles ou paratextuelles, « persiste[nt] à indiquer le caractère « autre » du créole <sup>1</sup>. » En ayant représenté le vernaculaire à l'échelle du roman sans pour autant faire endosser au narrateur le rôle de l'interprète-traducteur, en adoptant un discours plus métissé que mixte, Selvon a au contraire choisi de faire du vernaculaire la norme, faisant comme si un tel choix allait de soi.

C'est à partir de cette matrice, cette norme interne au roman — et qui ne correspond en rien à celle qui avait cours dans les sociétés britannique et trinitadienne de l'époque, ni même dans le littéraire — que se déploient les écarts : les modulations et changements de tonalité du narrateur, les particularités idiolectales de chaque personnage. La déviance maximum apparaît chez ces êtres extérieurs au groupe des *Lonely Londoners* qui font de rares et brèves apparitions : chauffeurs d'autobus, journalistes, travailleuses d'usine ou *Bobbies* britanniques qui, en dépit des différences sociales évidentes, partagent tous un même code.

#### LES DIALOGUES DES *LONELY LONDONERS*

On peut classer les acteurs en trois groupes : les personnages extérieurs à la communauté émigrante, relégués à la périphérie — ou pour reprendre l'expression de Luc-Cayol (1986) au « cadre » — et dont les répliques sont aussi brèves que les apparitions ; les *Lonely Londoners* dont chacun fait l'objet d'un traitement assez superficiel ; Moses et Galahad, deux de ces *Lonely Londoners* dont la caractérisation est plus étoffée et dont la relation oriente le déroulement du récit.

À l'exception de Daisy, la petite amie de Galahad, les membres de la première classe ont pour particularité de n'être ni nommés, ni décrits, mais d'être unis dans un même code qui, dans un contexte anglais hors-textuel, serait considéré comme « neutre ». Ces personnages, qui font généralement une seule et brève apparition, semblent détenir un rôle de figuration, nous rappelant que les *Lonely Londoners* se sentent peut-être seuls, mais ne vivent pas, du moins pas totalement, en vase clos... Autour d'eux gravitent d'autres personnages qui ont comme première (et principale) caractéristique de parler différemment.

1. Pascale DeSouza, « Inscription du créole... », p. 179.



## Scènes de la vie quotidienne

La seconde catégorie rassemble des personnages qui, tout en partageant aussi un même sociolecte (à l'exception de Harris), possèdent chacun son individualité. Cette dernière se manifeste avant tout sur le plan discursif par la présence d'idiotismes qui assument au moins deux fonctions : l'une, comique, l'autre, iconique. La seconde se traduit d'ailleurs par la construction d'une parole-type, voire d'un « discours-type » associé à chacun des personnages, une parole extrêmement simplifiée et donc aisément récupérable par le narrateur<sup>1</sup>.

Si l'on passe en revue les interventions de ces personnages, dont chacun fait plus ou moins l'objet d'une séquence, on remarque tout d'abord que Cap (séquence 3), l'incarnation du *trickster*, n'a pour ainsi dire jamais la parole. Ce mutisme, assez compréhensible chez ce personnage peu bavard qui se contente d'arborer un sourire angélique pour amadouer tout un chacun, est plus surprenant lorsqu'il se manifeste chez Bart (séquence 4) qui, selon le narrateur, se vante et parle à tort et à travers, mais dont les propos sont tout aussi minces. Que dire de Lewis (séquence 5), le mari jaloux et impulsif dont les courtes répliques dévoilent une crédulité déconcertante et de Big City (séquence 8), le mythomane dyslexique, deux attributs indiquant déjà la dimension burlesque de la parole de ce personnage ? La parole de Harris (séquence 10), dont l'hypercorrection frise le ridicule, n'échappe pas non plus à la règle. Qualifiée de « *big mouth* », Tanty (séquence 6) n'a pas « sa langue dans sa poche » et ses répliques sont effectivement plus nombreuses que celles des autres personnages, mais non moins stéréotypées. En résumé, les *Lonely Londoners* interviennent souvent..., mais ne disent pas grand-chose.

Par contre, tout comme les idiotismes qu'ils permettent d'activer, leurs échanges ont visiblement pour fonction principale de faire rire le lecteur : rire provoqué tantôt par la juxtaposition des codes marqués et non marqués, tantôt par les tics langagiers reflétant la personnalité de chacun, tantôt par

1. Ainsi, Tanty représente la voix (plus créolisée) de l'ancienne génération, celle de Galahad évoque à la fois la fascination pour la ville et l'émergence d'un contre-discours qui sera celui d'une nouvelle génération d'immigrants plus militants, celle de Bart incarne la recherche de stabilité et le désir de passer inaperçu, celle de Cap l'itinérance et la vie au jour le jour, celle de Harris la tentative d'assimilation, etc.

le contenu loufoque, voire délirant, des propos tenus. À une échelle plus vaste, les dialogues entre les *Lonely Londoners* expriment et réitèrent surtout les rapports d'étroite familiarité qu'entretiennent ces personnages entre lesquels tout registre formel semble déplacé. Le ton est donné dès la première séquence. Galahad, que Moses « ne connaît ni d'Ève ni d'Adam » (*TLL*, p. 7), joue d'emblée les fiers à bras devant Moses qui rétorque en empruntant une posture paternaliste. Tolroy tient tête à sa tante. Harris, qui essaie de se distinguer du lot en empruntant un accent britannique, se fait « mettre en boîte » par tous les autres. Big City défie Galahad et Galahad de se venger, quelques mois plus tard, en tentant de l'intimider. Ma et Tanty passent leurs soirées en se racontant les souvenirs du pays. Moses abuse de la crédulité de Lewis en lui racontant des sornettes, sermonne Galahad et Big City, écoute les confidences de Bart, de Lewis et de Galahad, etc. Qu'il s'agisse de souvenirs, de plaisanteries, de conseils, de sermons, de réprimandes, de moqueries ou de confidences, les échanges reflètent autant qu'ils créent un rapport de connivence et de familiarité : « *If it was that we didn't get together now and then to talk about things back home, we would suffer like hell* » (*TLL*, p. 114) confie Moses à Galahad ; « *for this city powerfully lonely when you on your own* » (*TLL*, p. 31). Le propos est sans équivoque : sans nécessairement y voir l'unique mode ou « lieu » d'affirmation que peuvent investir ces personnages, la parole apparaît à tout le moins comme une condition de survie, une façon d'oublier la précarité matérielle, de renforcer le lien social au sein du groupe...<sup>1</sup> Car, au-delà de cette petite communauté, la communication est plus difficile à établir.

Si les interactions entre les *Lonely Londoners* reflètent une réelle connivence, les dialogues entre ces personnages et « les autres » — les figurants — sont plutôt sous le signe de l'incompréhension : impasses (lorsque l'un des interlocuteurs coupe court avant la fin de la conversation), malentendus, agressions, mutisme, arnaque... Selvon nous dépeint tous les aléas de la communication interculturelle en terre étrangère. Les exemples abondent, les scénarios varient : dans la première séquence, on assiste à une

1. Les termes renvoyant au champ lexical de la *parole* sont particulièrement nombreux. Dans ces interactions verbales, l'on retrouve d'ailleurs la gamme des « styles » traditionnels identifiés par Winer (1993) et les nombreux termes servant à les décrire : *talk English*, *talk big English* pour celui qui cherche à impressionner, *grandcharge* pour celui qui menace verbalement, *talk foolishness* pour celui qui parle en l'air, *to lime*, *to oldtalk* lorsque l'on discute entre amis ou bien *sweet mouth* lorsque l'on tente de persuader par la flatterie.

scène entre Moses et un journaliste. Celui-ci veut comprendre les raisons de cette vague d'immigration, Moses répond ironiquement en attirant son attention sur la précarité de l'emploi puis s'arrête sans finir sa phrase. Le journaliste est parti. Quelques mètres plus loin, le même journaliste se tourne vers Tanty qui répond naïvement et se laisse prendre en photo. Résultat : « *The next day when the Echo appear it had a picture, and under the picture write : Now, Jamaican Families Come to Britain* » (TLL, p. 16). Cette fois-ci, c'est Tanty qui s'est fait rouler par le journaliste. Lorsque Galahad évoque Trinidad à Daisy, cette dernière change de sujet :

*'What time it is now in Trinidad?' Galahad look at the big clock, watching for Trinidad; the island so damn small it only have a dot and the name. 'That is where I come from,' he tell Daisy, 'you see how far it is from England?'*

*'We'll be late,' Daisy say.* (TLL, p. 75)

et elle affirme, quelques heures plus tard, avoir peine à comprendre son accent. Cette fois-ci, c'est Galahad qui aura le dernier mot (v. ci-dessus, p. 65).

### Moses et Galahad : une conversation à bâtons rompus

Bien qu'il soit le seul des « *boys* » à ne pas faire l'objet d'une présentation et d'une description en bonne et due forme, Moses est le lieu à partir duquel s'organise l'ensemble du récit. Non seulement assure-t-il le lien entre les différents personnages — tous, ou presque, viennent tôt ou tard lui demander conseil ou se confier à lui — et donc entre les différentes séquences, mais c'est le plus souvent sa subjectivité qui oriente les descriptions des scènes, des lieux et des acteurs. Outre leurs similarités formelles, la voix de Moses et celle du narrateur se font sans cesse écho<sup>1</sup> et

1. La rumeur selon laquelle « les Jamaïcains imaginent les rues de Londres pavées d'or », évoquée avec sarcasme par le narrateur (TLL, p. 8), est reprise mot pour mot par Moses à quelques pages d'intervalle, lors d'une discussion avec Galahad (TLL, p. 25), avant de réapparaître à nouveau dans la narration (TLL, p. 87). De même, la réflexion suivante de Moses : « *it had a time when I was first here, when it only had a few West Indians in London, and things used to go good enough. These days, spades all over the place, and every shipload is big news* » (TLL, p. 23) fait écho à celle prononcée quelques pages plus haut par le narrateur : « *In fact, the boys all over London, it ain't have a place where you wouldn't find them, and big discussion going on in Parliament about the situation, though the old Bri'n too diplomatic to clamp down on the boys [...]* » (TLL, p. 8). Moses fera lui aussi référence à cette fameuse « diplomatie britannique » lors de cette même discussion avec Galahad (TLL, p. 24).

présentent les mêmes procédés rhétoriques : recours systématique à l'anecdote pour justifier un argument, utilisation de l'hyperbole à des fins comiques, distance ironique par rapport aux événements et par rapport à certains énoncés types. Ces points communs témoignent d'une complicité discursive, voire d'une redondance, qui s'affiche avec ostentation dès les premières pages et s'accroît au fil du roman. Car, s'il existe un fil conducteur à ce récit qualifié de décousu et d'épisodique, il semble résider avant tout dans le cheminement introspectif de Moses déclenché par la « descente » (*TLL*, p. 19) sur Londres de Messire Galahad. Reprenons du début, dès la première séquence : « par une vieille soirée d'hiver », Moses se rend à Waterloo pour accueillir sir Oliver Galahad venu de Trinidad pour tenter sa chance dans la capitale britannique. Dès la première page, le narrateur nous précise que dix ans plus tôt, Moses était lui aussi arrivé à Waterloo et que le jour venu, s'il venait, c'est de cette même gare qu'il repartirait pour Trinidad. En attendant Galahad, Moses rencontre Tolroy, un Jamaïcain qu'il avait également accueilli, aidé, hébergé quelques années plus tôt, qui attend lui aussi le train dans lequel se trouvent sa mère et, mais il ne le sait pas encore, le reste de la famille. Les années ont donc passé, mais Moses a toujours le même rôle : celui du *welfare officer* qui accueille les nouveaux venus. L'arrivée de Galahad sera l'élément déclencheur, le prétexte à un retour de Moses sur son propre parcours.

À travers le récit des premières années de Galahad dans la capitale, c'est en fait l'histoire de cet autre personnage qui est, indirectement, racontée<sup>1</sup>. Entre les trois ou quatre années qui séparent le point de départ (arrivée de Galahad) et la chute du récit, il s'opère un incessant chassé-croisé entre le passé de Moses et l'expérience présente de Galahad, le second semblant incarner le double du premier, quelque dix années plus tôt. Ainsi, au récit de l'arrivée à la gare (séquence 1), succède (séquence 2) celui de sa première soirée — contenant un long dialogue entre les deux personnages au cours duquel Moses évoque son passé à Trinidad — puis de sa première journée dans la capitale : triste découverte d'un climat effroyable, visite à l'Agence pour l'emploi, en compagnie de Moses. Cette seconde séquence se ferme sur une réplique de Moses à Galahad : « *And now, we better go and see the landlord about the room* » (*TLL*, p. 31). Dans les séquences trois et quatre, il sera bien question de logement, mais non de

1. Mon analyse rejoint ici les conclusions de K. Ramchand (1988).

Galahad : description du foyer où Moses passa les premiers mois succédant à son arrivée, présentation de Cap, l'itinérant désinvolte qui se promène de foyer en hôtel, de chambre en chambre, et de Bart, son antithèse qui « s'accroche » tant bien que mal à ce qu'il parvient à obtenir. À l'intérieur de ces deux séquences qui s'amorcent de prime abord comme des retours dans le passé de Moses, se glisse le passage suivant :

*Nobody could contact Cap, is only by chance you bouncing him up here and there about London.*

*'Where you living now Cap?'*

*A kind of baby smile, and 'Victoria.'*

*'Ah,' Moses tell Galahad when he was giving him ballad about Cap, 'is fellars like that who muddy the water for a lot of us. You see how it is? One worthless fellar go around making bad, and give the wrong impression for all the rest.'*

*Cap had an Austrian girl who [...] (TLL, p. 35)*

La réplique de Moses et l'incise qui l'accompagne nous invitent à voir dans ce personnage le véritable auteur des descriptions et récits qui précèdent. Dès lors, le *you* — dans « *is only by chance you bouncing him up* » — semble pouvoir admettre plusieurs référents : le narrataire, ou Galahad qui écoute le récit de Moses, ou bien Moses qui, apprendra-t-on par la suite, a recherché Cap pendant des mois. Ces brèves incursions dialogales ont pour effet de perturber la structure a priori linéaire du récit. Elles troublent la logique d'alternance dialogue/narration et laissent à penser que c'est au contraire le récit narratif qui prendrait place à l'intérieur d'un circuit dialogal entre les deux personnages. Après un détour par le quartier de Harrow Road (séquences 5 et 6) nous informant de la façon dont Tolroy est parvenu à loger sa famille et comment Tanty s'adapte à son nouvel environnement, le lecteur retrouve les deux personnages principaux dans la septième séquence. Celle-ci s'ouvre au milieu d'une discussion entre Moses et Galahad dont on peut tout au plus déduire qu'elle se déroule au printemps, quelques mois après l'arrivée en Grande-Bretagne de ce dernier. Galahad a donc trouvé un emploi et un logement. C'est l'été et il goûte à présent les plaisirs de la ville. Arpenter Hyde Park, donner rendez-vous à une « blonde »... Galahad raconte à Moses qu'il a, le

1. Ainsi débute la séquence trois : « *When Moses did arrive fresh in London, he look around for a place [...]* » (TLL p. 31).

soir même, un rendez-vous galant à Charing Cross. Suivent alors un long commentaire puis une description :

*Jesus Christ, when he say 'Charing Cross,' when he realise that is he, Sir Galahad, who going there, near that place that everybody in the world know about (it even have the name in the dictionary) he feel like a new man [...]*

*The same way with the big clock they have in Piccadilly Tube Station, what does tell the time of places all over the world. The time when he had a date with Daisy he tell her to meet him there.*

*'How you don't know where it is?' he say when she tell him she don't know where it is. 'Is a place that everybody know, everybody does have dates there, is a meeting place.'*

*Many nights he went there before he get to know how to move around the city, and see them fellars and girls waiting, looking at they wristwatch, watching the people coming up the escalator from the tube. You could tell that they waiting for somebody, the way how they getting on. Leaning up there, reading the Evening News, or smoking a cigarette, or walking round the circle, looking at clothes in the glasscase, and every time people come up the escalator, they watching to see, and if the person not there, they relaxing to wait till the next tube come.*

*All these people there, standing up waiting for somebody. And then you would see a sharp piece of skin come up the escalator, in a sharp coat, and she give the ticket collector she ticket and look around, and same time the fellar who waiting throw away his cigarette and you could see a happy look in his face, and the girl come and hold his arm and laugh, and he look at his wristwatch. Then the two of them walk up the steps and gone to the Circus, gone somewhere, to the theatre, or the cinema, or just to walk around and watch the big life in the Circus.*

*Lord, that is life for you, that is it. To meet a craft there, and take she out some place.*

*'What you think, Moses?' he ask Moses.*

*'Ah, in you I see myself, how I was when I was new to London. All them places is like nothing to me now. [...]' (TLL, p. 68-69)*

Si l'aparté initial émane du narrateur omniscient, la description qui s'enchaîne sur la réplique de Galahad semble avoir pour point de vue celui du personnage qui observe les passants et l'animation autour de lui. Puis, l'usage du pronom personnel « you » vient à la fois réduire la distance entre le personnage (qui regarde) et le narrateur (qui relate), donnant à penser que l'un et l'autre se fondent en une même personne. Mais, tandis que l'on croit alors accéder dans une sorte de discours indirect libre à la

voix de Galahad se remémorant ou imaginant en lui-même ce tableau comme pour mieux se convaincre qu'il en fait réellement partie, surgit un échange entre les deux personnages qui vient semer le doute, laissant supposer que cette voix intérieure serait en fait celle de Moses qui, pensif et nostalgique, se rappelle, en écoutant Galahad, son propre passé. La huitième séquence prolongue la variation mélodique sur le thème « *Summer is hearts* » amorcée plus tôt : les parcs, les balades, les rencontres sous Marble Arch, dans « le coin des orateurs ». L'atmosphère d'une ville libérée de la grisaille hivernale est évoquée avec lyrisme par une instance anonyme qui pourrait tout aussi bien être Moses ou Galahad.

Le ton devient plus enflammé et plus frénétique encore dans la séquence suivante, toujours placée sous le signe de l'été. La narration essoufflante et débridée dans laquelle se succèdent, sans aucune ponctuation, descriptions et anecdotes, est là encore entrecoupée d'échanges entre Moses et Galahad. La dixième séquence prolonge l'évocation de l'été en changeant toutefois le décor : cette fois, on passe à l'intérieur pour assister à une fête organisée par Harris, au cours de laquelle Galahad et Moses échangent quelques mots seuls à seuls, conversation durant laquelle Moses fait à nouveau référence au passé. La séquence suivante nous replonge en hiver. Galahad a perdu son emploi, il a faim, capture un pigeon dans Hyde Park. Esseulé et honteux, il vient trouver réconfort chez Moses. Pour la première fois, le narrateur s'éclipse, laissant place à une longue conversation entre ces personnages tout au long de laquelle se confrontent deux attitudes : nostalgie et morosité de Moses, nonchalance et optimisme de Galahad. Après un court interlude picaresque du type : « Comment Cap captura une mouette par sa lucarne et mangea à sa faim tout l'hiver » (séquence 12), le roman se clôt (séquence 13) sur un long monologue intérieur. Observant les « boys » réunis dans son sous-sol « comme tous les dimanches matins », Moses médite, recherche une issue possible. Ainsi se referment le parcours et le roman :

*Daniel was telling him how over in France all kinds of fellars writing books what turning out to be best-sellers. Taxi-driver, porter, road-sweeper—it didn't matter. One day you sweating in the factory and the next day all the newspapers have your name and photo, saying how you are a new literary giant.*

*He watch a tugboat on the Thames, wondering if he could ever write a book like that, what everybody would buy. (TLL, p. 126)*

Entre le premier et le dernier échanges de Moses et Galahad, on aura donc assisté au parcours initiatique de Galahad et, à travers lui, à celui de Moses. On aura traversé plusieurs quartiers, toutes les saisons, et plusieurs années apparemment identiques les unes aux autres <sup>1</sup>.

Comme le suggérait Ramchand dans sa préface à la dernière édition (1999), *The Lonely Londoners* est en fait, dans un sens, le roman que Moses aurait pu écrire. Il s'offre comme une réponse à l'ultime question de ce personnage (il est bien possible d'écrire un livre « comme ça »). La logique linéaire du récit n'est pas évidente, mais il y a bel et bien un fil conducteur : loin d'être arbitraire, l'agencement des séquences suit le parcours (initiatique) de l'émigrant et le passage du temps : arrivée en hiver, choc atmosphérique, recherche de l'emploi, recherche du logement, découvertes des plaisirs de la ville... et appropriation de cette ville en été, retour en hiver, perte d'un emploi, lassitude et émergence d'un sentiment nostalgique. La boucle est bouclée : les seuls changements sont des changements d'humeur qu'entraînent les cycles saisonniers. À part cela, le passé rejoint le présent, « [*in*] a great restless, swaying movement that leaving you standing in the same spot » (*TLL*, p. 125). L'absence de morphèmes pour exprimer le passé et l'omission quasi-systématique de la copule — les deux marqueurs les plus récurrents — renforcent l'ambiguïté, le même événement pouvant parfois être interprété comme relevant tout autant du passé que du présent.

#### LES VOIX NARRATIVES : MODULATIONS ET CHANGEMENTS DE TONALITÉ

Contrairement à celle des personnages, la voix du narrateur frappe par son ambivalence. Tel un « caméléon » (Thieme 1986), ce narrateur est en effet capable d'adopter, tour à tour, dans une même séquence, la casquette du poète lyrique : « *Oh what a time it is when summer come to the city [...]* » (*TLL*, p. 85), de l'interprète : « *Listen to this ballad [...]* » (*TLL*, p. 90), de l'historien : « *everybody know how after the war them rich English family sending to the continent to get domestic* » (*TLL*, p. 87), du polémiste : « *don't think that you wouldn't meet real class in the park even in big society it have hustlers* »

1. La première scène de l'adaptation radiophonique diffusée par la BBC correspond d'ailleurs à la dernière scène du roman.



(TLL, p. 91) ou de l'idéologue : « *Moses start to get cold sweat because he know that if anything happen to the woman and the police find her in his yard that he wouldn't stand a chance the way how things against the boys* » (TLL, p. 87). Comme l'écrit Wyke, « *Samuel Selvon employs language [...] to facilitate a narrative point of view which accommodates all the shifting tones and moods of a persona who can be native Trinidadian, social historian, objective reporter, balladeer, lonely exile, prose lyricist, expatriate educator, or nostalgic dreamer*<sup>1</sup> ».

### Les changements de point de vue

Dans l'énumération de Wyke qu'on vient de citer, deux variables entrent en ligne de compte : la distance, plus moins ou grande, qui sépare le narrateur de la réalité perçue et les fonctions du discours pris en charge par cette instance. Si la première détermine les pouvoirs et savoirs de l'observateur, la seconde renvoie à son vouloir.

En ce qui concerne la distance séparant l'objet du foyer de focalisation, il semble se dégager trois grandes tendances :

1) LE NARRATEUR-VÉTÉRAN : « C'était il y a dix ans sur une étrange planète... » *The Lonely Londoners* s'ouvre et se ferme sur l'évocation d'un paysage londonien dans lequel se fond le personnage principal. Le texte n'admet aucune ambiguïté. Le tableau décrit appartient bel et bien au passé : « *One grim winter evening, when it had a kind of unrealness about London [...] Moses Aloetta hop on a number 46 bus at the corner of Chepstow Road and Westbourne Grove to go to Waterloo to meet a fellar who was coming from Trinidad on the boat-train* » (TLL, p. 7) ; « *It was a summer night : laughter fell softly : it was the sort of night that if you wasn't making love to a woman you feel you was the only person in the world like that* » (TLL, p. 126). De ce point de vue, les personnages et leur histoire semblent appartenir à un univers lointain dans le temps comme dans l'espace. Le narrateur s'apparente à la figure du vieux conteur, de l'Ancien s'apprêtant à dévoiler une histoire étrange dont il aurait été le témoin indirect.

2) LES DÉTAILS SAISSANTS : LE NARRATEUR-PERSONNAGE. De ce décor, ressortiront quelques clichés : Waterloo et l'arrivée de la famille de Tolroy, la chambre de Moses, l'Agence pour l'emploi, le quartier de Harrow

1, Clement Wyke, *Sam Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1991, p. 4.

Road, Piccadilly Circus etc. À l'instar du photographe ajustant un zoom, le narrateur réduit la distance entre l'objet décrit et le point de vue, s'immisce dans le décor, adopte la position d'un des actants ou, plus exactement, d'un des personnages du tableau. Ainsi, l'arrivée de Tanty sera-t-elle décrite comme si elle était filtrée par le regard de Moses, Piccadilly Circus et l'Agence pour l'emploi à travers celui de Galahad, Harrow Road à travers celui de Tanty, en tous les cas de l'intérieur. À ce niveau, la description s'apparente à un décor qui serait filmé dans les moindres détails et le récit à une scène tournée en direct : les personnages s'animent et prennent vie sous nos yeux.

3) LE NARRATEUR OMNISCIENT. Cette dernière catégorie concerne les passages qui n'entretiennent aucun lien direct avec la trame narrative ou dont le contenu requiert des compétences dépassant de loin celles du narrateur-témoin : détails sur l'enfance d'un personnage, généralisations, envolées lyriques décontextualisées qui ne relèvent plus du récit-souvenir.

De ces trois figures émanent différents types de récits. De façon très schématique, le tableau d'ensemble aurait l'allure suivante <sup>1</sup> :

Fonctions du récit			
Focalisation	expressive/descriptive	narrative	phatique
Le narrateur omniscient	Ballades <i>Oh what a time...</i>	Calypsos <i>Big City come from an orphanage...</i>	Qu'en pensez-vous ? <i>Sometimes you does have to start thinking all over again...</i>
Le narrateur témoin	Le blues du vieux londonien <i>Never on Sunday evening, they coming...</i>	Vieux parler <i>One time... It had a Jamaican fellar who living in Brixton...</i>	Si seulement vous aviez vu ça ! <i>Cap, you could never find him... So you could imagine...</i>
Le narrateur personnage	Le plan rapproché <i>Was a long room that Galahad see</i>	La scène en direct <i>So here is Galahad dressing up...</i>	Mettez-vous à sa place... <i>Jesus-Christ! Suppose he get lost! He ain't even remember the name of the street...</i>

1. Ce tableau s'inspire de la typologie de Jakobson telle qu'interprétée par Genette (1972). Quoique bel et bien présente, la fonction idéologique ne renvoie pas, dans le texte de Selvon, à des particularités stylistiques précises. C'est pourquoi je n'ai pas tenté de l'isoler. Quant à la fonction de régie, ce narrateur passant allègrement du coq à l'âne n'en a pas fait grand usage.

## La voix lyrique

Tourné vers l'émetteur, le récit expressif est souvent fortement descriptif. Du point de vue aspectuel, il correspond au domaine du général, de l'habituel ou de l'itératif, selon le point de vue. Sur le plan rythmique, on se trouve généralement en présence de phrases amples et travaillées, basées, à l'image d'une mélodie lancinante ou frénétique (selon l'humeur), sur un principe de répétition. La dernière séquence offre une illustration de ces changements de points de vue au sein du récit descriptif. La séquence s'amorce selon l'angle le plus large qui soit :

*The changing of the seasons, the cold slicing winds, the falling leaves, sunlight on green grass, snow on the land, London particular. Oh what it is and where it is and why it is, no one knows, but to have said: 'I walked on Waterloo Bridge,' 'I rendezvoused at Charing Cross,' 'Piccadilly Circus is my playground,' to say these things, to have lived these things, to have lived in the great city of London, centre of the world. (TLL, p. 121)*

Puis, après une courte digression,

*What it is that a city have, that any place in the world have, that you get so much to like it you wouldn't leave it for anywhere else? [...] Why it is, that although they grumble about it all the time, curse the people, curse the government, say all kind of thing about this and that, why it is, that in the end, everyone cagey about saying outright that if the chance come they will go back to them green islands in the sun? (TLL, p. 121-2)*

On entre, enfin, dans l'univers plus spécifique des *Lonely Londoners* :

*Nearly every Sunday morning, like if they going to church, the boys liming in Moses room, coming together for a oldtalk, to find out the latest gen [...] (TLL, p. 122)*

dont les paroles et gestes des personnages se précisent peu à peu :

*Always every Sunday morning they coming to Moses, like if is confession, sitting down on the bed, on the floor, on the chairs, everybody asking what happening but nobody like they know what happening, laughing kiff kiff at a joke, waiting to see who would start to smoke first, asking Moses if he have anything to eat, the gas going low, why you don't put another shilling in, who have shilling, anybody have change? (TLL, p. 122)*

À partir de là, l'ensemble de la séquence oscille entre les deux points de vue les plus restreints. Puis, à mesure que l'on approche de la chute, la

distance se creuse à nouveau. En ce qu'elle crée des ambiguïtés d'ordre aspectuel (cf. ci-dessus, section « Recréer l'oral à l'écrit »), l'absence de suffixes de temps et d'auxiliaires au sein du texte rend aussi les transitions, d'un point de vue à l'autre, plus ou moins floues et insaisissables. Ainsi, comme on le verra plus en détail dans le cinquième chapitre de cet ouvrage, si l'on prend pour unité la séquence du roman, aucun indice immédiat et préalable ne permet de déterminer, de façon univoque, le temps — présent ou passé — des deux premiers extraits cités plus haut ni celui de la phrase « *every day the boys liming in Moses room* » tiré du troisième. L'un et l'autre temps sont a priori possibles, ce n'est que quelques pages plus loin qu'apparaissent des formes telles que « *it was the sort of night* » ou « *it had* », nous replongeant, sans équivoque, dans l'ordre d'un passé, un passé qui ressemble étrangement au présent.

### Calypso et Oldtalk

Les passages narratifs font appel aux talents du conteur : ce dernier doit performer, divertir, amuser, faire sourire son auditoire. Le style se module en conséquence : les phrases sont plus courtes, la syntaxe et le lexique plus créolisés. Ce narrateur multiplie les marqueurs déictiques, use d'hyperboles, de stéréotypes et de jeux de mots, imite la voix des personnages. Là encore, la modalité change en fonction du point de vue adopté ; certains passages dénotent des connaissances qui dépassent largement celles d'un narrateur-témoin :

*Five come from Barbados. During the war when Yankee was opening up base in Trinidad fellars was making a lot of money and the Five went to take part. One time he was taking out a Trinidad girl and the boys in the district didn't like it. They tell Five to leave the girl alone but Five ain't pay them no mind: the next night he was coasting with the girl around Queen's Park Savannah. The boys get a tin of pitch oil and throw on Five and start to run after him with a box of matches. (TLL, p. 94)*

D'autres, de loin les plus fréquents, semblent plutôt relever du récit-souvenir dont le rythme s'apparente parfois à un quatrain de calypso :

*Although Big City has no work, yet he always have money, for he does go in for big deals, though nobody ever no what them big deals is. Once he went away*

*for three months and when he come back, he tell the boys he went for holiday in Wales. But everybody suspect that the law catch up with City. (TLL, p. 82)*

Puis, d'un point de vue plus restreint, on voit parfois défiler les événements, à travers les yeux des personnages, et à mesure qu'ils se déroulent, telle cette description de l'arrivée de la famille de Tolroy à la gare de Waterloo filtrée par le regard amusé de Moses :

*A old woman who look like she would dead any minute come out of a carriage, carrying a cardboard box and a paperbag. When she get out the train she stand up there on the platform as if she confuse. Then after she a young girl come, carrying a flourbag filled up with things. Then a young man wearing a widebrim hat and a jacket falling below the knees. Then a little boy and a little girl, then another old woman, tottering so much a guard had was to help she get out of the train<sup>1</sup>. (TLL, p. 13)*

## Le guide

Alors que l'identité du narrateur est à la fois floue, mouvante et perméable aux discours d'autrui à tel point qu'il est parfois difficile de déterminer la provenance des énoncés proférés, les instances réceptives sont omniprésentes, sans cesse sollicitées et interpellées, incarnées par un *you* obsessionnel. Comme le notait Maximin (1996), la forme est polysémique, désignant tantôt un référent dépersonnalisé proche du *on* impersonnel : « *when you poor things does level out* » (TLL, p. 59) ; tantôt le *je* du narrateur, de Moses ou de tout personnage orientant un point de vue. Mais, plus souvent qu'autrement, c'est au lecteur, narrataire présent mais invisible, que ce pronom fait référence. Les occurrences de ce *you* se comptent par dizaines. En voici quelques exemples :

*Sometimes he put bed and chair in two or three big room and tell the fellars they could live in there together, but each would have to pay a pound. So you could imagine—five-six fellars in one room and the test coining money for so. (TLL, p. 12)*

1. Le remplacement du pronom objet *her* par *she* renforce ces répétitions. Selon Warner, ce procédé est couramment utilisé par les calypsoniens : « *Of course, a mixture of standard and non-standard English provides the calypsonian with a wider range of rhyming possibilities and it is not unusual to see the calypsonian use "on she" in one verse and "on her" in another, depending on what his rhyming needs were* » (Keith Q. Warner, *The Trinidad Calypso. A Study of Calypso As Oral Literature*, Londres, Heinemann, 1982, p. 31).

*Cap only smoking Benson and Hedges—if you offer him a Woods he would scorn you. [...] One day you would hear he living Caledonia, another time he move to Clapham Common, next time you see him he living Shepherd's Bush.* (TLL, p. 33, p. 35)

*Once the idea come to his [Galahad] head, he begin to go to the park regularly to study pigeon life, to watch the movements and plan out a strategy. It have a little place, near an entrance to the park (as soon as you cross over the zebra, a little way down from Queensway) where the pigeons does hang out a lot. Only thing is that it have iron railing there, so you can't get right up to the birds.* (TLL, p. 107-8)

Si le contexte nous oriente souvent l'interprétation, l'emploi d'une même forme pour tantôt désigner un acteur ou un narrataire invisible, tantôt, ce qui revient au même, s'adresser au narrataire en supposant « possible à tout un chacun de côtoyer très facilement l'un ou l'autre acteur <sup>1</sup> », tend à aplanir les hiérarchies discursives (personnages/narrateur-narrataire/auteur-lecteur). Selvon, qui était également à ses heures musicien, compositeur et interprète de calypsos, a souvent décrit son expérience d'écriture en termes musicaux :

*I made little headway [in writing The Lonely Londoners] until I experimented with the language as it is used by Caribbean people. I found a chord, it was like music, and I sat like a passenger in a bus and let the language do the writing<sup>2</sup>.*

« S'accorder », trouver une tonalité, puis se laisser porter... La métaphore du passager assis à bord d'un autobus — rappelant d'ailleurs l'amorce du roman — est pour le moins appropriée à ce récit dont le narrateur « promène » littéralement le lecteur à l'intérieur de la capitale, l'invitant à emprunter à un rythme plus ou moins effreiné le même parcours que les personnages, des lieux les plus touristiques aux quartiers populaires, arrêts de métros, rues, parcs et commerces... à découvrir des quartiers inconnus ou bien en redécouvrir d'autres sous un regard différent.

1. Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Pointe-à-Pitre, Jasor / Paris, Karthala, 1996, 362 p.

2. Sam Selvon, « Finding West Indian Identity in London », *Kunapipi*, vol. IX, n° 3, 1987, p. 37.

## Le calypsonien

Qu'un narrateur pénètre la conscience de divers personnages jusqu'à emprunter leurs tics langagiers n'est pas une technique novatrice. Que ce narrateur fasse du vernaculaire sa norme l'est un peu plus. Cela dit, la similarité entre voix narrative et actuelles n'implique pas théoriquement la moindre complicité. James Joyce et William Faulkner ont utilisé une technique similaire, laissant se déployer en discours indirect libre les voix de personnages issus du milieu populaire ou petit-bourgeois pour mieux les railler. Cette ironie révélant la position esthétique-idéologique de l'auteur ne se manifeste pas de façon directe mais, comme l'ont montré Lane-Mercier (1989) et Folkart (1991), dans les lieux où la manipulation de ces discours s'affiche avec ostentation, ces lieux où le narrateur en dit un peu trop, se trahit et tend une perche au lecteur. Formellement, il s'agit donc des citations, apartés et gloses affichés et disséminés au fil du texte, ajouts a priori gratuits dont la charge narrative ou expressive est nulle, mais dont la portée idéologique est à son comble.

La parole étant une problématique centrale du roman, il convient de se pencher avant tout sur les commentaires métalinguistiques de ce narrateur. Les incises se distinguent par leur brièveté, voire leur « pauvreté » : généralement un seul et même verbe « *he say* ». Les seules gloses métalinguistiques sont les suivantes :

Ex. 1 *Over here is the old English diplomacy: 'Thank you sir,' and 'how do you do' and that sort of thing. In America you see a sign telling you to keep off, but over here you don't see any, but when you go in the hotel or the restaurant they will politely tell you to haul—or else give you the cold treatment. (TLL, p. 24)*

Ex. 2 *'What kind of work it is?' Cap say. At this stage in his acquaintance with the Boys he [Cap] does forget proper English and many times you would mistake him for a West Indian, he get so hep. (TLL, p. 35-6).*

*'What a sweet child!' Galahad say, putting on the old English accent, 'What's your name?' (TLL, p. 72)*

Ex. 3 *One time Moses meet Harris by Queensway buying daffodil from a barrow boy.*

*'Ah, you going in for horticulture now,' Moses tone.*

*The old Harris smile. 'No, I'm going to have high tea with Lord —'s daughter, and I thought it would be a nice gesture to take some flowers along'.*

*Man, when Harris start to spout English for you, you realise that you don't really know the language.* (TLL, p. 95)

Dans le premier exemple, le narrateur suggère que la politesse britannique est synonyme d'hypocrisie. Dans le second, il précise que Cap, le Nigérien qui fait partie de l'univers des *Lonely Londoners*, se met à parler trinitadien ; et dans le troisième, il raille les performances linguistiques de Harris, le seul personnage émigrant qui rejette sa langue d'origine et s'efforce d'adopter l'anglais de la reine.

Passons maintenant aux explicitations relatives aux éléments culturels.

Ex. 4 *Now Moses don't know a damn thing about Jamaica—Moses come from Trinidad, which is a thousand miles from Jamaica, but the English people believe that everybody who come from the West Indies come from Jamaica.* (TLL, p. 12)

Ex. 5 *When he was a little fellar his father had a work in High Street in San Fernando, a town about forty miles from Port of Spain.* (TLL, p. 107)

Ex. 6 *The place where Tolroy and the family living was off the Harrow Road, and the people in that area call the Working Class. Wherever in London that it have Working Class, there you will find a lot of spades.* (TLL, p. 57)

Dans tous ces passages, et sous couvert de didactisme, le narrateur raille l'ignorance des Britanniques à l'égard de leurs colonies (rappelons que le texte fut publié en 1956), réitérant ainsi un constat établi à plusieurs reprises et sous diverses formes dans les dialogues. Enfin, le troisième type de gloses touche la caractérisation des personnages. À cet égard, on constate que tout en faisant, dans une large mesure, des stéréotypes dont les échanges discursifs et actes nous amusent, le narrateur n'oublie pas d'intervenir pour guider le lecteur qui ne saurait (ou ne voudrait) lire entre les lignes. Galahad, qui joue en apparence les Don Quichotte, « fait son possible pour cacher la panique qui l'envahit » (TLL, p. 22), Tanty est « fatiguée d'élever la voix » (TLL, p. 54) et Lewis a l'air idiot « *though he have sense* » (TLL, p. 51). Conjuguées aux changements de points de vue qui permettent au lecteur d'accéder aux sentiments de ces personnages (effroi puis fascination de Galahad, dégoût de Tanty, lassitude de Moses...), ces brèves incursions narratives constituent autant de bémols rappelant sans cesse que les apparences peuvent être trompeuses, que ces *Lonely Londoners* « *only laughing because they afraid to cry* » (TLL, p. 126).



Pour autant qu'il relève toujours d'une stratégie explicite de reportage, le récit anecdotique n'est jamais tout à fait gratuit. Au-delà de son aptitude à créer un certain effet de réel, il est aussi, et peut-être avant tout, le lieu privilégié d'inscription d'idéologèmes. Ces derniers se profilent derrière une multiplicité de paroles puisées dans un ailleurs discursif plus ou moins diffus, insaisissable et pourtant familier, des paroles dont l'instance racontante n'a pas à assumer la paternité et dont elle peut aisément se distancier : « voilà ce que j'ai entendu, voilà ce que les gens disent... » Ces récits anecdotiques ont pour effet de créer, outre le ton pseudo-objectif, une certaine épaisseur énonciative puisque se trouve résumé, à peu de frais, un discours type.

Cette stratégie apparaît dès le début du roman où le récit premier — rencontre de Galahad et Moses à Waterloo — s'accompagne d'une multitude de sous-récits évoquant autant de « discours sociaux » au sens bakhtinien du terme, tels la rumeur selon laquelle les « Caribéens imaginent les rues de Londres pavées d'or » :

Ex. 7 *Like one time when newspapers say that the West Indians think that the streets of London paved with gold a Jamaican fellar went to the income tax office to find out something and first thing the clerk tell him is, 'You people think the streets of London are paved with gold?' Newspaper and radio rule this country. (TLL, p. 8)*

ou tel ce fait divers confirmant le rôle des médias dans la diffusion d'un discours raciste et xénophobe :

Ex. 8 *Though one time they wanted to take out his [Moses] photo. It happen while he was working in a railway yard, and all the people in the place say they go strike unless the boys fire Moses. It was a big ballad in all the papers, they put it under a big headline, saying how the colour bar was causing trouble again, and a fellar come with a camera and wanted to take Moses photo, but Moses say no. A few days after that the boss call Moses and tell him that he sorry, but as they cutting down the staff and he was new, he would have to go. (TLL, p. 13)*

Les stratégies de ré-énonciation mises en œuvres dans ces deux passages révèlent sans ambiguïté la façon dont le « conteur » évalue les propos et discours en question. Dans le premier cas (ex. 7), il cumule les marqueurs typographiques (guillemets) et linguistique (copule). Il ajoute de surcroît une morale — « *newspaper rule this country* » — afin de se distancier

bruyamment de la rumeur. Notons d'ailleurs que le simple ajout de la copule *are* suffit à rétablir la distance entre la voix du narrateur et celle de cet autre interlocuteur anonyme. Dans le second (ex. 8), la distance passe par le pronom *they* dont le référent est laissé à l'imagination du lecteur. S'il représente à première vue « les journalistes » et ceux qui alimentent le sentiment xénophobe, ce pronom n'est pas loin d'incarner tous ceux dont le narrateur se dissocie... ces « autres » qui n'appartiennent pas à l'univers des « *Lonely Londoners* ». Quant à la parole du patron rapportée au discours indirect, elle semble faire écho à la fameuse « *British diplomacy* » évoquée plus haut (ex. 1). Dans chacun des cas, l'effet de stéréotypie et de distanciation est immédiat. Conjugés les uns aux autres, ces différents passages nous orientent tous dans la même direction. Dès la première séquence, le lecteur de *The Lonely Londoners* est donc mis en garde : l'histoire qui lui sera racontée s'affiche d'emblée comme l'envers du discours officiel. À l'échelle du roman, cette prise de position assez claire donne aussi un sens, non pas un contenu univoque mais une orientation, aux indices relevés au fil de la lecture, de la matérialité du vernaculaire aux changements de tonalités narratives en passant par les échanges dialogaux : celle d'une identification, d'une empathie réelle du narrateur envers ses personnages. Ce narrateur prend parfois du recul, il n'hésite pas à « mettre ses personnages en boîte » et à rire d'eux, mais ce rire ne sera jamais grinçant.

C'est là que le romancier, qui disait s'être inspiré de la technique du *stream of consciousness*, se distancie de Joyce ou de Faulkner pour se rapprocher de la figure du calypsonien. L'association entre le narrateur de *The Lonely Londoners* et ce personnage de la tradition populaire trinitadienne n'est pas neuve. Nombre de critiques ont relevé plusieurs traits communs, tels l'humour ou les thèmes abordés. Sur le plan formel, l'un et l'autre se caractérisent par leur propension à moduler leur voix de façon à emprunter les traits de ce/ceux qu'ils décrivent et ceux dont ils parlent. Mais il y a une autre similarité, d'ordre idéologique. S'il a pour fonction de distraire et d'amuser, le calypsonien incarne aussi un personnage public investi d'un rôle social :

*The calypso has remained a cultural form which speaks of and to an often illiterate working-class audience, as Hill points out : 'The one great leveller was the calypsonian. He sang with courage and wit, debunking the great and defending the small' (Hill 1971, p. 24). It is perhaps in calypsos that we finally locate a working-class uneducated voice representing its own perception of*

*cultural and social issues, as opposed to the conscious downward gaze of the intellectual and writer*<sup>1</sup>.

Tant dans ses attributs formels que dans son orientation idéologique, le narrateur de *The Lonely Londoners* s'offre comme une adaptation romanesque de cette figure populaire de « *leveller* ». Cette position idéologique finalement assez univoque ne fait pas de *The Lonely Londoners* un roman « à thèse » ou roman « fermé ». Elle est plutôt le reflet de l'interaction entre l'esthétique de l'auteur, les influences qui l'ont nourri et le moment historique dans lequel ce dernier s'inscrivait. En effet, suivant peut-être autant son inspiration que les attentes de Henry Swanzy (cf. chapitre premier), Selvon a choisi de s'inspirer pleinement des traditions orales populaires de Trinidad. Il a surtout aussi choisi de séduire son lecteur en jouant une carte facilement gagnante, mais dangereuse, celle du « dépaysement accessible », une stratégie qui nécessite le recours au stéréotype. L'auteur a adopté un code linguistique a priori assez étranger du lecteur ; tout en l'adaptant radicalement de façon à le rendre fluide, il reprend les clichés séduisants, images d'épinal associées à la ville de Londres — du célèbre *smog* à Piccadilly Circus en passant par la colonne de Nelson — et il crée des personnages dont la caractérisation et les paroles sont succinctes et relativement stéréotypées. Imaginons une narration en anglais standard et dépourvue de ces gloses légèrement redondantes et ce même texte aurait non seulement perdu de son originalité esthétique, il aurait facilement pu passer, à plus forte raison en 1956, pour l'envers de lui-même.

## Conclusion

Au terme de cette analyse, les liens entre les caractéristiques stylistiques et linguistiques du texte en matière de créolisation, la tonalité et la plurivocalité de son roman apparaissent de façon plus précise. Tout d'abord, on a pu constater que l'emprunt massif de traits morpho-syntaxiques et syntaxiques vernaculaires créait des brouillages dans les domaines de l'ordre et de la voix. Ces effets de polysémie disparaissent parfois dès lors qu'on adopte pour norme l'un ou l'autre des deux systèmes syntaxiques (créole/anglais) en présence dans le roman ; certains subsistent, créant ainsi des

1. Alison Donnell *et al.* (s. la dir. de), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Londres, Routledge, 1996, p. 125.

ambiguïtés qui touchent moins l'objet du récit que la façon dont il est perçu, des ambiguïtés qui, pour cette raison, altèrent moins la lisibilité du texte en question que les impressions qui peuvent s'en dégager.

Dans le premier cas, celui des ambiguïtés temporelles et aspectuelles, il en résulte un récit dans lequel passé et présent tendent à se rejoindre, un effet qui, sans avoir été nécessairement calculé, est pour le moins approprié à l'humeur bien souvent mélancolique d'un Moses qui se sent emporté « *in a great restless swaying movement that leaving in the same spot* » (*TLL*, p. 125), un personnage qui, au terme de ses médiations, se demande « *how to put a spoke in the wheel, to make things different* » (*TLL*, p. 124). Dans le second, ce n'est plus le temps, mais les instances discursives/réceptrices en présence qui se rapprochent pour créer cette fois un récit participatif.

*The Lonely Londoners* est, comme le notait Maximin (1996), un texte dans lequel le « fondu » prédomine, un texte dont l'auteur assume son rôle de traducteur/interprète culturel et linguistique sans pour autant l'afficher de façon ostentatoire. Sur le plan traductionnel, le constat du lien étroit entre la matérialité de la représentation et ses effets (sémantique et stylistique) nous invite à relativiser l'opposition entre la forme et la fonction des vernaculaires romanesques (Carpentier 1990) et, par conséquent, l'idée selon laquelle on devrait traduire plutôt la seconde que la première. Du moins, l'analyse suggère-t-elle l'impossibilité de faire fi du lien étroit qui se tisse entre les deux. Ce vernaculaire romanesque repose avant tout sur des manipulations et un jeu syntaxiques. Or, c'est précisément sur ce plan que, au-delà des différences régionales, historiques et politiques, se recourent théoriquement les langues créoles. Couplé à la nécessité de prendre en compte la spécificité linguistique et culturelle inscrite dans le texte, cet argument renforce la pertinence d'une traduction de *The Lonely Londoners* qui passerait par le martiniquais, l'haïtien ou un français créolisé. En quoi et jusqu'à quel point peut-on concrètement s'inspirer des langues de cette région ? Cette question sera étudiée dans le prochain chapitre.



## CHAPITRE IV

DÉFINIR UN PROJET  
DE TRADUCTION

*Language is not the problem. Ideology and poetics are, as are cultural elements that are not immediately clear, or seen as completely 'misplaced' in what would be the target culture version of the text to be translated*<sup>1</sup>.

QUELQUES JOURS APRÈS LE DÉCÈS de Sam Selvon, Kim Johnson, journaliste du *Sunday Express* de Trinidad, rendait hommage au « *storyteller and the story* », à celui « qui n'écrivait pas spécifiquement pour les Trinidadiens, mais pour tous ceux qui savent lire. Ou Écrire ». Dans cet article intimiste, Johnson évoquait sa surprise et son plaisir à la lecture de la traduction anglaise des *Exercices de style* de Raymond Queneau :

*I enjoyed it immensely several years ago, but what remained with me was the exercise originally written in the Breton dialect. Of course, I was reading a translation, and can still remember my thrill at seeing that the English translator had used the Trinidadian language of Selvon's Londoners*<sup>2</sup>.

Originnaire d'une petite ville de Bretagne, j'ai été à mon tour amusée en lisant l'article de Johnson. Il existait donc un lien entre le trinidadien et le breton. Qu'il soit inattendu, et le résultat probable d'une libre adaptation

1. André Lefevere, « Translation: Its Genealogy in the West », dans *Translation, History and Culture*, s. la dir. de André Lefevere et Susan Bassnett, Londres, Cassell, 1998, p. 26.

2. Kim Johnson, *Sunday Express*, 24 avr. 1994, p. 1.

de la part de la traductrice des *Exercices de style*, puis d'une confusion de la part du lecteur, ce lien avait pris une forme et donc une existence concrètes dans un double travail de style et de traduction <sup>1</sup>. Tout est envisageable : on peut substituer au style « paysan » de Queneau interprété comme du breton par Johnson, le trinitadien des personnages de Selvon, et pourquoi pas l'inverse... Comme le soutenait Lefevère dans une optique que peu de traductologues remettraient en cause aujourd'hui, ce n'est pas tant une question de langue que de « place ». Tout dépend d'où l'on part, de ce que l'on veut communiquer, de ceux que l'on espère rejoindre, de ce qui, au-delà de l'individu, est collectivement considéré comme acceptable ou au contraire « déplacé ». La traduction s'opère donc par l'interaction des possibles (ou contraintes, c'est selon) et des vouloirs individuels et collectifs.

Après une mise au point théorique, ce chapitre cherche à rendre compte de la façon dont cette interaction a façonné l'élaboration du projet de traduction de *The Lonely Londoners* <sup>2</sup>. Pour cela, je partirai de la suggestion posée en conclusion du précédent chapitre : le possible recours aux variétés linguistiques de la Caraïbe « francophone ». Le vernaculaire constitue l'un des pivots essentiels de *The Lonely Londoners* ; il est aussi plus généralement le lieu où se manifeste avec force toute l'étrangeté du texte de départ, de sorte que la question : « comment traduire la parole du narrateur et des personnages de *The Lonely Londoners* ? » semble contenir toutes les autres.

Rappelons que ce projet s'inscrit dans un contexte historique et géopolitique au sein duquel les littératures de la Caraïbe et plus particulièrement les esthétiques créolisées, pratiquées par des auteurs tels que Chamoiseau ou Confiant, sont en vogue. En 1999, paraît aux Éditions André-Dimanche une nouvelle traduction d'un roman de McKay, suivie d'une longue postface dans laquelle le traducteur, Michel Fabre, fait à plusieurs reprises mention de l'œuvre de Samuel Selvon. En 2001, V. S. Naipaul remporte le Prix Nobel inscrivant, sans doute bien malgré lui, le nom de Trinidad sur la carte littéraire mondiale. À Londres, il

1. L'exercice intitulé « West Indian » dans la traduction des *Exercices de style* remplace en fait celui qui était intitulé « Paysan » dans l'original.

2. Le terme *projet* fait ici référence au projet de ré-énonciation avoué et conscient et non au projet « actualisé » qui peut se dégager d'une étude traductologique du résultat.

semble que le projet d'adaptation cinématographique de *The Lonely Londoners*, projet par deux fois mis sur pied puis abandonné, reprenne vie. Selvon semble lui aussi à l'honneur. La BBC consacre une édition de l'émission *A Good Read* au roman en question et le réalisateur de la série populaire *A Thousand Years of English*, diffusée sur les mêmes ondes, en cite certains passages dans une émission consacrée au *Black British English*. Les choses s'annoncent plutôt bien.

### À PROPOS DE L'ÉQUIVALENT

Par quoi substituera-t-on le parler des personnages et du narrateur de *The Lonely Londoners* ? On ne peut, par définition, recréer en français le créole anglais de Trinidad dont s'est inspiré Selvon. Il existe un créole « français » sur l'île de Trinidad. Suite à l'émigration massive de planteurs français fuyant la révolution et attirés par une politique fiscale avantageuse (Brereton 1981), ce créole à base lexicale française est devenu, au XIX<sup>e</sup> siècle, la première langue vernaculaire de Trinidad. Ce créole désigné le plus souvent comme « patois » a été peu à peu supplanté par l'anglais, au fil du XX<sup>e</sup> siècle. Quoiqu'il soit encore parlé dans quelques régions très rurales et localisées, le patois est en voie d'extinction. Avec lui, disparaît aussi la possibilité de traduire un vernaculaire de départ par un vernaculaire d'arrivée, puisé dans le « contexte de départ », option purement théorique à laquelle nous conduirait un respect sans limite de « l'Étranger » dont l'absurdité est toutefois évidente : en plus d'être en voie d'extinction, ce patois est aussi proche du français que peut l'être l'haïtien ou le martiniquais ; enfin dans le cadre premier du roman, l'univers des *Lonely Londoners*, le patois n'a pas sa place.

Il y avait donc déjà un déplacement dans le texte de départ et il y en aura un autre dans le passage au français. D'après Muller (1996), en matière de vernaculaires, deux stratégies s'offrent à l'écrivain et au traducteur : adopter une variété existante ou bien en construire une de toutes pièces. Barbara Folkart établit la même distinction en des termes différents, opposant le « dialecte authentique » au dialecte « artificiel »<sup>1</sup>.

1. Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, p. 178-179.

Ces deux options renvoient à des procédures radicalement différentes. La première part d'un « système » duquel sont choisis quelques traits suggestifs. Ainsi Suzanne Jill Levine traduit-elle le vernaculaire de La Havane représenté dans les romans de Guillermo Cabrera Infante en s'inspirant de la langue des Noirs du Sud des États-Unis plutôt que du cockney, car elle voit dans la première le plus proche équivalent « culturel et ethnique <sup>1</sup> » ; Françoise Morvan s'inspire du breton pour traduire l'anglo-irlandais de Synge, substituant un dialecte celte par un autre qui permet, selon elle, de recréer les qualités poétiques de l'original <sup>2</sup> ; les pièces en joul du Montréalais Michel Tremblay sont adaptées en dialecte écossais et, parallèlement, on traduit des pièces irlandaises en joul, en vertu d'une équivalence structurale d'ordre plus politique. La seconde, plus éclectique, s'apparente à une forme de bricolage. Les éléments sont sélectionnés à partir d'un ensemble qui, contrairement au premier, n'est pas structuré et n'a donc pas de cohérence interne :

L'ensemble des moyens du bricoleur [...] se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit ou pour employer le langage même du bricoleur ; parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état : mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type <sup>3</sup>.

En traduction, les « opérateurs » en question seraient des marqueurs linguistiques : tel détail graphique permet de véhiculer l'oralité, tel autre une classe sociale, tel autre l'identité régionale d'un personnage, tel autre son appartenance à un contexte historique précis etc. Les traductions de Brodsky (1996) et de Raguét-Bouvard (2000) rejoindraient plutôt cette optique.

1. Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, Saint Paul (Minn.), Graywolf Press, 1991, p. 68.

2. J. M. Synge, *Théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. Babel n° 199, introd. et trad. de Françoise Morvan, 1996.

3. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.



Bien que les deux procédures « créent » autant qu'elles exploitent des équivalents, la première le fait de façon beaucoup plus évidente. Quelle qu'en soit la motivation profonde, cette procédure invite, d'elle-même, à l'établissement d'équivalents, à tout le moins de correspondances : le spectateur/ lecteur se demandera pourquoi on a remplacé le jocal par du Scots et donc quel lien peut-il y avoir entre les deux ? Pourquoi remplacer un parler rural américain par un parler rural du Québec ? le créole guyanais par le créole mauricien ? le cockney par de l'argot ? etc. Les spéculations et les réponses n'auront peut-être pas de lien avec la logique de départ suivie par les traductrices. Mais, quoi qu'il en soit, de part et d'autre, se créeront des « équivalents ». Dans la seconde procédure, de telles questions ne se posent pas. Le principe d'identification, et donc d'équivalence, entre en jeu, mais de façon plus diffuse.

L'une et l'autre stratégies comportent un intérêt et des limites distinctes. En plus de contribuer à l'établissement de correspondances et à la possible reconnaissance de vernaculaires existants dans le contexte d'arrivée, la première stratégie donnera à la représentation un caractère plus authentique (dans ce contexte d'arrivée évidemment). Le principal écueil sera en fait déclenché par le cercle vicieux propre à toute adaptation : non congruence des univers de référence, décalage que l'on ne peut réduire qu'en adaptant un peu plus jusqu'à finalement gommer toutes les traces des univers de référence du texte de départ (Folkart 1991). À l'inverse, la seconde stratégie risque de sembler moins cohérente, moins convaincante, mais aussi moins ciblée et donc moins ethnocentrique. Le choix entre ces deux stratégies dépendra de la dialectique des pouvoir/vouloir individuels et collectifs.

Or, pour ce qui est du collectif, le passé colonial que partagent la France et la Grande-Bretagne et la reconnaissance grandissante dont bénéficient de part et d'autre les littératures postcoloniales ont commencé à ouvrir la voie à une multitude d'options : par rapport à son homologue grec, italien ou japonais, le traducteur francophone contemporain a à sa disposition une multitude de vernaculaires créoles ou français créolisés. Il peut, en théorie, s'inspirer des français parlés aux Antilles ou dans l'Océan Indien, il peut aussi puiser dans les différents créoles à base française. Contrairement à ce que suggère Degras (2000), il a finalement l'embarras du choix. D'un point de vue théorique, la question du possible ne se pose donc pas réellement. En optant pour cette stratégie, on parvient, faute de

mieux, à évoquer une identité antillaise, on replace, dans le contexte d'arrivée, le travail de reconnaissance d'une culture « minoritaire » (fonction de *minoritizing*) et, sur le plan purement expressif, on participe finalement, au-delà des différences linguistiques, au développement de cette nouvelle poétique « enracinée dans l'oral ». Mais, aussi séduisants soient-ils, à ce stade-ci, les liens demeurent à peu près aussi abstraits et hypothétiques que celui qui unissait le trinitadien et le breton avant que ne soit publiée la traduction anglaise des *Exercices de style* de Queneau. En théorie, une traduction qui s'inspirerait des vernaculaires créoles des Caraïbes francophones est à la fois possible et pertinente. En pratique, deux variables, l'une de forme, l'autre de place, viennent perturber ce scénario un peu trop harmonieux :

- 1) les formes concrètes auxquelles renvoie, dans la francophonie, les notions telles que « créole », « créolisation » et « poétique de l'oralité » ;
- 2) les compétences de la traductrice et son positionnement.

L'élaboration d'un projet de traduction suppose une connaissance préalable des termes du débat qui déterminent en partie l'éventail des possibles (individuels et collectifs) dans le contexte culturel et linguistique auquel se rattache la traduction ; disons — faute d'une meilleure expression — dans le « contexte d'arrivée ». Autrement dit, avant de substituer un créole/pidgin anglais par un « équivalent » français, on doit en effet, comme le suggère Bandia (1994), interroger les statuts socio-linguistiques respectifs de chacun. Mais on doit aussi, selon moi, se demander si le créole d'arrivée serait susceptible d'exercer une fonction politico-idéologique analogue à celle potentiellement exercée par le créole de départ dans le contexte source. De même, le traducteur de Walker ou de Hurston qui décide d'employer « des marqueurs de la Négritude <sup>1</sup> » pour rendre compte de la problématique raciale qui sous-tend la représentation littéraire du *Black American English* doit interroger la façon dont les questions raciales et linguistiques sont posées dans le « contexte d'arrivée ». À ma connaissance, il n'existe aucun équivalent français à l'expression *Black English*. Faut-il voir dans cette absence une simple lacune terminologique ?

1. Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 191.

## CONSTRUCTIONS DU CRÉOLE DANS LA CARAÏBE FRANCOPHONE

Quels sont les statuts sociolinguistique des créoles à base lexicale française ? Comment sont-ils représentés dans le littéraire ? Peut-on s'inspirer de ces représentations ? Pourquoi... pourquoi pas et à quel point ? Quels sont les recoupements et différences entre ces représentations et celle produite par Selvon ?

### **Politiques linguistiques et linguistique politisée**

Comme l'a montré l'analyse sociolinguistique et épilinguistique de Prudent (1980), toute prise de position sur le statut, la forme ou la fonction du créole, qu'elle émane d'un linguiste ou d'un simple locuteur, est un geste éminemment politique : affirmer que tel créole est une langue à part entière ou au contraire une variété du français, travailler à l'élaboration d'une orthographe phonétique ou promouvoir, au contraire, une graphie étymologique, c'est adopter une position dont la portée dépasse de loin les confins de la linguistique.

Autrement dit, les divisions qui existent au sein du champ de la créolistique sont intimement liées à des prises de position quant à la fonction dont le chercheur dote ou souhaiterait doter ce créole, dans les projections qu'il plaque sur cette représentation. Le créoliste offrira une description fort différente de son objet d'étude s'il y voit tantôt un terrain privilégié pour l'analyse de la formation des langues en général en dehors de tout attachement, un véhicule essentiel de la culture orale qu'il souhaite préserver, une force expressive pour l'écrivain antillais, une langue vernaculaire qui ne devrait avoir qu'une place bien circonscrite dans les sphères de l'enseignement, une langue qui mérite au contraire d'être enseignée en tant que telle. S'il n'est aucun positionnement théorique qui soit totalement dépolitisé, en ce qui a trait au créole, ces considérations généralement tacites sont tranchées et visibles. Elles s'établissent selon divers axes dont, si l'on se fie toujours à l'analyse de Prudent, les deux principaux seraient :

1) l'origine antillaise ou non du chercheur : ainsi la créolistique européenne dont l'apparition remonte aux siècles passés s'oppose à une créolistique indigène en essor depuis les années 1970 ;

2) au-delà du champ de la linguistique, l'opposition entre des attitudes tantôt créolophobes, tantôt créolophiles.

Tout n'est cependant pas sujet à discussion, car il existe un certain nombre de données difficilement réfutables et sur lesquelles tout le monde s'entend. Personne ne songe à nier aujourd'hui les relations de parenté entre les créoles anglais et français des Antilles et du Pacifique. Que l'on adopte un cadre d'analyse chomskyen ou anthropologique, les recouplements sont indéniables, en particulier sur les plans syntaxique et morpho-syntaxique. Dans leur fonctionnement profond, deux variétés telles que le créole de Trinidad et celui de Martinique sont à tel point comparables qu'il semblerait souvent possible de les traduire de façon littérale tout en demeurant idiomatique. L'influence des langues « européennes » (français/anglais) s'étant exercée avant tout sur le plan lexical, la concordance entre ces deux créoles est à ce niveau beaucoup moins évidente. Cela dit, les procédés de formation néologiques étant, quant à eux, bien souvent similaires, on retrouve dans le lexique — substantifs, syntagmes figés — de nombreuses coïncidences formelles entre créoles anglais et français — ex. : *old talk* / *viè pale* (vieux parler) ; *to cry big water* / *pléré gwo dlo* (pleurer à chaudes larmes) ; *big mouth* / *gran bouch* (grande gueule) ; *which part* / *ki koté* (où, par où, de quel côté) etc. — coïncidences qui ne constituent pas nécessairement pour autant des « équivalents » sur le plan sémantique.

Dans leur statut sociolinguistique, ces créoles ont en commun de cohabiter avec une langue de prestige, ici le français, là l'anglais. En théorie, chacune de ces langues est réservée à une sphère d'usage spécifique : le vernaculaire couvre la communication informelle et orale relevant de l'affect alors que la seconde langue (français/anglais) est plutôt réservée aux sphères officielles et publiques. Cela dit, depuis les quarante dernières années, le processus de reconnaissance de ces vernaculaires tend à changer la donne de sorte qu'aujourd'hui, la répartition des sphères d'usage est loin d'être aussi nette et tranchée. Par exemple, à Trinidad, outre sa reconnaissance dans le littéraire, le « *dialect* » est couramment employé à l'école à des fins didactiques, accepté également à l'écrit dans la rédaction de dialogues, présent dans les médias écrits, presse et publicité. Il en va de même à la Martinique où s'est, en outre, développée, dans le courant des années quatre-vingt, une importante production littéraire en créole, c'est-à-dire rédigée selon le code graphique du GEREC, toutefois en perte de vitesse depuis les années quatre-vingt-dix (Hazaël-Massieux

1996). La plus grande différence entre les contextes français et anglo-saxons tient au degré de standardisation.

Du créole jamaïcain, plus basilectal que celui de Trinidad, il existe plusieurs dictionnaires et grammaires. Grâce aux travaux de Solomon (1993) et de Winer (1993), il existe également depuis peu des descriptions substantielles du parler de Trinidad. Un dictionnaire est également en préparation. Dans les aires francophones — sous l'impulsion du GERIC aux Petites Antilles — les linguistes ont peu à peu réussi à imposer un code graphique élaboré selon des critères essentiellement phonétiques. Dans les Petites Antilles françaises et en Haïti, outre les dictionnaires et descriptions linguistiques, les années quatre-vingt-dix ont vu l'apparition de manuels destinés à l'enseignement du créole langue seconde — méthode Assimil y compris —, outils qui, à ma connaissance, n'existent pas encore dans les aires anglophones. Les dictionnaires bilingues, grammaires, cassettes, cahiers d'exercices se multiplient et, par là même, s'affirme le statut distinct de ces créoles.

Du point de vue des performances orales — mouvantes, changeantes et donc moins aisées à cerner — les certitudes sont moins nombreuses. Du côté anglophone, la situation est généralement analysée selon le modèle du continuum. Pour ce qui est des Antilles françaises, les performances sont plutôt interprétées à partir du concept de *diglossie* (Ferguson 1959) qui, contrairement à celui de *continuum*, suppose une rupture franche et claire entre le vernaculaire et l'acrolecte. Les particularités syntaxiques des créoles rendent ces derniers beaucoup plus éloignés de la syntaxe française que de la syntaxe anglaise. Sur le plan de la morphosyntaxe, l'anglais comprend par exemple moins de conjugaison (de temps et personnes) et, tout comme les langues créoles, il ne marque pas l'accord en genre (pour le nom) et en nombre (pour les adjectifs). D'un autre côté, l'influence mutuelle des vernaculaires et des langues européennes continuant à s'exercer, la situation dans les aires anglophones est aujourd'hui décrite comme relevant d'un continuum post-créole plutôt que créole, reflétant le processus global de décréolisation. Dans la francophonie, on voit le concept de continuum se substituer parfois à celui de diglossie (Hazaël-Massieux 1996b).

Ces observations très fragmentaires reflètent l'absence d'études comparatives sur les statuts sociolinguistiques actuels des créoles français et anglais. Jusqu'ici, les études comparatives, qui sont toutefois nombreuses, ont porté essentiellement sur la genèse et la description du système en soi,

sur l'idiome et non sur les performances (sans doute en partie parce que la sociolinguistique des créoles est elle-même un champ d'investigation dont le développement est assez récent). Or, c'est précisément à ce niveau, celui de la performance, qu'opère la traduction : dans une perspective de ré-énonciation, le constat d'une origine commune ou de liens historiques est intéressant, mais de peu de valeur par rapport à la connaissance des statuts sociolinguistiques précis.

Devant l'absence d'étude comparative, il fallait donc aborder la problématique sociolinguistique à partir d'un corpus primaire. La finalité du projet, qui est de traduire un roman, a rapidement dicté la nature de ce corpus : c'est sur les représentations du créole dans la prose romanesque d'expression française que je me suis tournée. La démarche ne postule en aucun cas l'existence d'une adéquation entre les sphères et modalités d'usage du créole dans ces romans et la situation sociolinguistique hors-textuelle. Par contre, elle part du principe que l'étude de ces représentations permet de mieux cerner le pouvoir et le vouloir de leurs auteurs et, en dernière instance, ce qui importe ici : le statut littéraire de ces créoles.

### **Retour à l'époque des pionniers ou la rencontre entre McKay et Césaire**

Partons de l'époque charnière de l'histoire contemporaine (littéraire) de la Caraïbe anglophone, l'Entre-deux-guerres, époque qui vit l'apparition des premiers mouvements esthétique-idéologiques ouvertement contestataires. À Trinidad, Mendes et James initiaient le courant du *yard novel* ; à la Jamaïque, Louise Bennett rédigeait les premiers poèmes en créole tandis que la tête de file du *New Negro Movement*, Claude McKay, publiait lui aussi des poèmes et romans en créole. Pendant ce temps, au-delà du monde anglophone, les intellectuels haïtiens mettaient leur littérature au service de la cause nationale, initiant une tradition « de récits réalistes des problèmes socio-politiques, des us et coutumes d'Haïti ou de ses habitants, dans un français qui intègre des tournures et un lexique haïtiens <sup>1</sup> » rédigés toutefois dans une syntaxe très « française ». Tous ces auteurs ont en commun d'avoir associé l'usage du vernaculaire au projet d'émancipation politique et

1. Jean Jonassaint, « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 2/3, 1992-1993, p. 39.

identitaire. Tous ont suivi visiblement cette voie, tous sauf un qui paradoxalement reste de loin celui dont le nom est gravé dans les mémoires : le père du mouvement de la Négritude, le Martiniquais Aimé Césaire.

On sait que McKay a influencé Césaire et Senghor, que les idéaux défendus par ces derniers étaient en partie inspirés de ceux que prônait le poète et romancier jamaïcain (cf. chap. premier). Si Aimé Césaire a trouvé dans McKay une école de pensée, ni lui ni aucun de ses disciples (antillais ou africains) ne se sont inspirés de son esthétique. Aux antipodes de McKay, Césaire a choisi de donner libre cours à son talent dans la plume la moins réaliste, la moins vernaculaire et la plus châtiée qui fût : celle des surréalistes. Contrairement à leurs homologues anglophones, les écrivains martiniquais, guadeloupéens et africains n'ont donc pas immédiatement, ou du moins pas aussi radicalement, fait du vernaculaire un vecteur d'émancipation collective <sup>1</sup>. En fait, dans la francophonie, le premier courant collectif et influent à avoir revendiqué haut et fort une esthétique basée sur les langues et traditions créoles est apparu il y a tout juste dix ans. En 1930, McKay initiait la grande tradition du roman anglo-caribéen, tradition qui « puise ses formes dans la culture populaire [et] revendique pour le parler du peuple un statut littéraire <sup>2</sup> ». En 1989, les romanciers Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, en collaboration avec le linguiste Jean Bernabé, proposaient de substituer au surréalisme césairien une esthétique « enracinée dans l'oral » faisant plein usage du créole. Ces auteurs ont énoncé les fondements de leur poétique dans un manifeste, *L'Éloge de la créolité*.

Pourquoi Césaire, qui cherchait à établir une rupture avec l'héritage colonial, a-t-il préféré s'inspirer d'un courant esthétique aussi européen ? Comment expliquer ce demi-siècle d'écart dans l'émergence des esthétiques créoles aux Antilles francophones et anglophones ? On peut difficilement répondre à une telle question, mais il est toujours permis de spéculer et, en la matière, les auteurs de *L'Éloge* offrent une interprétation intéressante :

---

1. D'après les recherches de Vidal (1994), il semble que les langues vernaculaires soient peu représentées dans les romans africains. Dans ceux étudiés par Bandia (1996), tout comme dans les romans haïtiens du début du siècle, elle sont cantonnées à la sphère dialogale et s'inscrivent dans un texte qui respecte par ailleurs le style et les structures du récit narratif traditionnel. On peut donc difficilement parler, dans ce contexte, d'un nouveau courant esthétique.

2. Michel Fabre, dans Claude McKay, *Banjo*, Marseille, André-Dimanche, 1991, p. 329.

[...] dépositaire d'un génie multiple, l'interlecte [c'est-à-dire créole francisé ou français créolisé] peut bien, si l'on n'y prend garde, être le fossoyeur pur et simple du génie. Chaque fois qu'il nous dispense du travail critique de l'écriture, l'interlecte (serviteur attentionné et omniprésent) constitue le danger d'une aliénation subreptice, mais terriblement efficace. Le français dit « français-banane » qui est au français standard ce que le latin macaronique est au latin classique, constitue, à n'en pas douter, ce que l'interlangue recèle de plus stéréotypé, et par quoi, irrésistiblement, elle donne dans le comique. À Césaire, une instinctive méfiance de la bâtardise dicta souvent d'ailleurs l'usage du français le plus culte, symétrique magnifié d'un créole impossible parce que encore à inventer en sa facture littéraire. Glissant, quant à lui, jamais ne se commit avec l'interlecte-cliché [...]. Notre éloge à la créolité ne sera jamais celui de l'accroupissement désœuvré et infécond à faire autre chose que parasiter le monde. Or, toute une série de productions verbales peuvent aisément, si on n'y prend garde, faire fortune à se comporter en plantes épiphytes, enclines, de surcroît, à détourner le fleuve-langage de son embouchure créole <sup>1</sup>.

Selon ses successeurs, Césaire aurait donc trouvé ses armes dans le surréalisme car, en 1930, l'écriture créolisée était impossible ; le créole n'était alors qu'un vulgaire « français-banane » déstructuré et « bâtard », ridicule et stéréotypé, ayant pour unique fonction de faire doucement sourire le lecteur aux dépens du locuteur. Ces propos expriment le lourd héritage pesant sur les romanciers antillais et africains d'expression française : le « français-banane » ou « petit-nègre ». Ce dernier est apparu dans les récits coloniaux, mais il ne s'y est pas cantonné : comme le montrent les travaux de Lavoie (1998), le petit-nègre a parfois été utilisé pour traduire le vernaculaire noir américain. Il a été amplement exploité en bande dessinée (qui n'a pas lu *Tintin au Congo*?) ou bien dans des romans jeunesse aussi populaires et bien-pensants que ceux de la comtesse de Ségur. Cette représentation si connue a engendré une expression populaire, une expression attestée dans *Le Robert* et qui véhicule aujourd'hui encore le même préjugé. De ce point de vue, on comprend que Césaire et les écrivains africains aient longtemps tourné le dos au créole. On est aussi forcé de reconnaître que l'absence d'équivalent linguistique et idéologique au *Black English* ne relève peut-être pas du hasard. Alors que ce dernier représente, dans le monde anglo-saxon,

1. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 49-50.



un lieu d'émancipation, le « petit-nègre », seule expression française qui associe un parler à une « couleur », constitue le pire des symboles d'aliénation. Ainsi, on doit se demander si ce refus de représenter à l'écrit le vernaculaire, refus dans lequel Vidal percevait une simple manifestation d'un « corset classique »<sup>1</sup> dont les auteurs « n'éprouve[raient] pas forcément la nécessité de se dégager »<sup>2</sup>, ne relève pas d'un malaise beaucoup plus profond, d'un refus de revendiquer un « parler ethnique », de quelque nature qu'il fût. Par définition, ce malaise dépasse le cadre antillais et se manifeste autant dans la littérature de la Caraïbe que dans celle de l'Afrique.

Bernabé *et al.*, qui ne défendent pas un « français noir » mais le créole, nous révèlent que pour transformer l'instrument d'aliénation en une « force expressive », il fallait sortir du petit-nègre, déconstruire l'association créole/noir/mauvais français<sup>3</sup>. Il fallait donc d'une part montrer que l'on maîtrisait le français et de l'autre arracher le créole au français. C'est dans cette optique que s'est exercé l'immense et récent travail de codification évoqué plus haut, travail à travers lequel le créole a peu à peu établi ses marques. À la fois héritiers et vecteurs du centralisme et normativisme linguistique de la France, les agents ayant travaillé à la reconnaissance du créole dans ce contexte ont en quelque sorte accepté les règles du jeu — mais avaient-ils le choix ? — et fondé la légitimité du créole sur des critères normatifs : dictionnaires, grammaires linguistiques et pédagogiques, enfin et surtout fixation d'une graphie établissant une « déviance minimale » sans laquelle, selon le linguiste Pinalie, « le créole ne serait jamais sorti de son statut de langue minorée et de sous-produit

1. Expression de Claude Hagège citée dans Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain... » p. 194.

2. Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain... », p. 194.

3. Comme le montrent les travaux de Prudent (1980) sur les Petites Antilles, cette association apparut dans les toutes premières mentions écrites sur le créole et survécut à la créolistique structuraliste du début du siècle, laquelle s'intéressait avant tout aux questions relatives à la genèse des créoles. Elle ne fut vraiment remise en question qu'à partir des années 1970, lorsque les questions pragmatiques et les locuteurs créolophones eux-mêmes (jusque-là largement oubliés) finirent par susciter l'attention des créolistes. Ce mouvement s'intensifia dans les années 1980 avec la création du GEREC (Groupe d'études et de recherches en espace créolophone). Ce dernier, mêlant les impératifs pragmatiques et pédagogiques à un projet politico-idéologique affiché, travailla non seulement à prouver, mais à creuser la distance séparant les langues française et créole. On observe un mouvement analogue (problématique politique en moins) en Haïti.

de la langue standard <sup>1</sup> ». On a codifié le créole dans sa forme la plus basilectale, étendu ses sphères d'usage, rehaussé son statut sociolinguistique et, parallèlement, on a dû commencer à lutter contre une nouvelle menace, le processus global de décréolisation. Après avoir édifié la frontière créole/français, il a fallu la défendre.

Au cours de la même période, l'écriture en créole a connu un essor considérable et, dans le roman d'expression française, des tentatives de créolisation littéraire se sont peu à peu manifestées. Selon DeSouza, (1995), ces dernières suivraient généralement trois étapes « caractérisant chacune une phase d'écriture : un temps où le créole apparaît en citation uniquement, une phase d'intégration partielle du créole au français, enfin une créolisation du français <sup>2</sup> ». Ces trois étapes renvoient au processus d'écriture individuel des auteurs et non à un mouvement historique. Pourtant, d'après le corpus étudié par cette chercheuse — composé de quatorze romans publiés entre 1948 à 1992 — les exemples représentatifs du troisième stade n'apparaissent qu'à la fin des années quatre-vingt avec les romans de *Confiant* (1988) de Dracius-Pinalie (1989) puis de Chamoiseau. Leurs manifestations seront de plus en plus nombreuses au cours des années 1990.

Dans l'ensemble, on peut dire que dans le contexte francophone, la revalorisation du créole a constitué une condition préalable à son inscription littéraire, une logique jusqu'à un certain point inverse à celle qu'on a pu observer du côté anglo-saxon <sup>3</sup>. Les raisons de cette différence sont multiples et complexes. Au-delà de l'opposition un peu facile entre le libéralisme anglo-saxon d'une part et de l'interventionnisme politique français de l'autre, il existe encore une asymétrie politique fondamentale : tandis que Trinidad et Tobago, la Barbade et le Guyana ont obtenu leur indépendance

1. Pierre Pinalie, « Lecture et parole dans l'enseignement du créole à des non-créolophones », *Mofwaz*, n° 5, 2000, p. 47.

2. Pascale DeSouza, « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », dans *Penser la créolité*, s. la dir. de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, p. 174.

3. Dans les années soixante-dix en Grande-Bretagne comme à Trinidad, Selvon fut souvent invité à donner des conférences en milieu scolaire. À ces occasions, on sollicitait l'avis de l'auteur quant aux possibles formes, fonctions et usages scolaires du créole (cf. enregistrement d'une conférence présentée à l'Université d'Exeter, British National Sound Archive c56/22, 1982).

dans les années 1960, la Martinique et la Guadeloupe sont encore et toujours tributaires d'une métropole qui, comme le fait remarquer Prudent, « fait figure de championne du maintien de la "continuité territoriale" <sup>1</sup> ». D'autres facteurs, tels que la position actuellement hégémonique de la langue-culture anglo-saxonne ou le fait que la différence entre registres formels et informels soit moins nette en anglais qu'en français, mériteraient d'être également pris en considération. Quoi qu'il en soit, si le créole avait fait depuis longtemps son entrée dans la littérature d'expression française, l'esthétique de la créolisation, elle, est extrêmement récente. Comment se caractérise cette esthétique ? Peut-on établir des points communs entre ses formes et celles que l'on retrouve dans *The Lonely Londoners* ?

### La Créolité, mode d'emploi

Il convient d'établir une distinction entre les auteurs des Petites Antilles affiliés à l'école de la *Créolité* — Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Ernest Pépin et, dans une moindre mesure, Gisèle Pineau —, auteurs qui suivent pour la plupart un agenda politico-esthétique précis <sup>2</sup>, et ceux, guadeloupéens, martiniquais ou haïtiens, qui ne se réclament pas de ce courant. De par leur succès, leur richesse — production particulièrement abondante et variée —, la nature même de leur projet littéraire et ses répercussions, les auteurs de la *Créolité* méritent une attention particulière.

Des points de vue philosophique et esthétique, l'*Éloge de la créolité* s'inscrit dans la lignée (et se réclame) des travaux de Glissant. Le manifeste trouve ses fondements philosophiques dans le refus du « totalitarisme de la vision cartésienne <sup>3</sup> », qui correspond aussi à un refus de l'idéal de la « traduction parfaite <sup>4</sup> », traduction étant entendue ici aux sens littéral et métaphorique : « Pour aucune raison, l'autre ne doit être totalement transparent pour que je le comprenne parfaitement <sup>5</sup>. » Tout comme celui de *créolisation*, le concept de *créolité* renvoie donc à un idéal identitaire

1. Lambert-Félix Prudent, *Des baragouins à la langue antillaise : analyse historique et sociolinguistique du discours sur le créole*, Paris, L'Harmattan, 1999 [© 1980], p. 54.

2. Bernabé et Confiant sont également linguistes et membres du GEREC.

3. Ralph Ludwig (s. la dir. de), *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, p. 19.

4. Paul Ricœur, « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, vol. VI, n° 253, 1999, p. 16.

5. Marlies Glaser et Marion Paush (s. la dir. de), *Caribbean Writers Between Orality and Writing / Les Auteurs caribéens entre l'oralité et l'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 157.

basé sur le refus de la pureté. Les versants identitaire, philosophique et esthétique se recoupent dans la défense d'une esthétique de « l'opacité » — ou, en filant l'analogie écriture/traduction, une poétique de l'étrangeté — inspirée de la *Poétique de la Relation* de Glissant. Le projet avoué de Bernabé *et al.* constitue une interprétation, donc une explicitation subjective, pour certains une distorsion, de la pensée de Glissant : « enracinement dans l'oral » et « choix de la parole <sup>1</sup> ». Ces deux leitmotiv désignent la volonté de récupérer les traditions orales et la langue créole, sans s'y cantonner — les auteurs se dissocient ainsi des mouvements indigénistes. La créolité passe donc tout d'abord par la conservation d'un patrimoine, plus précisément par la revalorisation d'une langue et le retour à la « technique du détour » du conteur traditionnel. Dans leur ouvrage intitulé *Lettres créoles* (1999), Confiant et Chamoiseau expliquent comment ce conteur, œuvrant à la fois dans et contre le système de plantation, devait camoufler son message pour « dissimuler sa parole héritière du cri et compliquer les tracées de ses ruses <sup>2</sup> », comment il dut aussi « pour survivre et déployer sa résistance, se trouver son langage <sup>3</sup> ». Cette résistance constitue, selon les auteurs, l'une des quatre fonctions de ce personnage. La résistance est aussi l'une des raisons d'être du mouvement de la créolité. L'attitude est la même, mais les enjeux ne sont nullement comparables. Tandis que le conteur résistait contre la mort physique de l'esclave, Bernabé *et al.* luttent contre une mort beaucoup plus symbolique, celle d'un héritage culturel et linguistique créole :

Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues : le créole, français, anglais, portugais, espagnol, etc. Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous en avons. De ce terreau, faire lever sa parole. De ces langues, bâtir notre langage. Le créole, notre langue première à nous Antillais, Guyanais, Mascarins, est le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire, elle demeure la rivière de notre créolité alluviale. Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons et nous acceptons. Elle est nos pleurs, nos cris, nos exaltations. Elle irrigue chacun de nos gestes. Son étiolement n'a pas été une seule ruine linguistique, la seule

1. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, p. 34 et 43.

2. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 1999, p. 45.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 46.

chute d'une branche, mais le carême total d'un feuillage, l'agenouillement d'une cathédrale. L'absence de considération pour la langue créole n'a pas été un simple silence de bouche mais une amputation culturelle. Les conteurs créoles aujourd'hui disparus l'auraient dit mieux que nous. [...] Si bien qu'aujourd'hui, ce serait stérilisation que de ne pas réinvestir cette langue. Son usage est l'une des voies de la plongée en notre créolité.<sup>1</sup>

Ainsi l'écrivain doit-il « puiser » dans ce « terreau », exploiter de façon « responsable » le potentiel de la langue créole, car « c'est elle qui nous appartient le plus<sup>2</sup> ». Quant à la langue « seconde », cette langue française « octroyée et capturée, légitimée et adoptée<sup>3</sup> » : « nous l'avons habitée [...] Notre littérature devra témoigner de cette conquête<sup>4</sup>. » Il serait tentant de taxer ces intellectuels franco-antillais d'élitisme (pour rejeter ainsi les vernaculaires « illégitimes »), d'essentialisme (pour « cultiver » ainsi les métaphores organiques exprimant le lien entre langue, culture et identité créoles) et de dogmatisme (en raison des règles et principes qu'ils ne peuvent s'empêcher de prescrire). On pourrait aussi, comme le fait entre autres Maryse Condé, leur reprocher une vision bien étriquée du concept de *créolisation*. Toutes ces critiques sont en partie justifiées et nombre d'entre elles ont d'ailleurs déjà été formulées (cf. Giraud 1997). Mais là n'est pas la question.

Comment les principes s'expriment-ils en pratique ? Des études existantes (Hazaël-Massieux 1988, 1993 ; Prat 1992 ; Deltel 1992 ; Jermann in Glaser & Pausch ; Ménager 1994 ; De Souza 1995 ; N'Zengou-Tayo 1996 ; Degras 1996 ; Bonnet 1998) et d'une lecture attentive de plusieurs de ces textes<sup>5</sup> se dégagent des tendances sur les plans à la fois linguistique et narratif :

1. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, p. 43-44.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 44.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 46.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 47.

5. La liste des textes de fiction consultés est fournie dans la troisième section de la bibliographie. La sélection s'est exercée selon trois critères : choix de textes aussi contemporains que possible (les auteurs haïtiens du début du siècle ont ainsi été éliminés), dans lesquels les langues créoles interviennent d'une façon ou d'une autre (ainsi j'ai éliminé la production d'auteurs majeurs tels que Glissant, Césaire ou Alexis), ou de textes dans lesquels la thématique de l'émigration est abordée. Cette dernière est largement absente dans les romans affiliés au mouvement de la créolité. Elle apparaît par contre beaucoup plus prégnante dans la production africaine d'expression française (voir Kom 1999-2000 et Mouralis 1998) où l'on retrouve des thèmes identiques à ceux abordés par Selvon dans *The Lonely Londoners*.

• PROCÉDÉS DE CRÉOLISATION LINGUISTIQUE

C'est dans le lexique que l'inscription du créole est la plus manifeste. Les textes à l'étude se caractérisent par l'importation massive de lexèmes tirés du répertoire créole — basilectal —, lexèmes qui, par rapport au français, s'apparentent le plus souvent à des néologismes (ou archaïsmes) de forme (par ex. : *un parler, dérespecter, mitan, capon, grandiseur, bailler un traitement, pied-mangue, maudition, vitement, peureusement*, etc.) et à des glissements sémantiques (*piler, lâcher, caler, amarrer*). Par définition, les seconds ne sont pas nécessairement reconnus par les lecteurs non créolophones. Cultivant ces glissements sémantiques, les auteurs parviennent théoriquement à réaliser en partie leur projet : celui d'instaurer une complicité avec le lecteur antillais tout en « confondant » le lecteur francophone unilingue.

La créolisation syntaxique, qui représente une phase plus avancée d'intégration français-créole, est moins importante que la précédente, mais de plus en plus présente. Les procédés les plus courants sont les suivants : omission de certains articles ou de prépositions dans des contextes tels que Nom/Verbe+Complément (*trous-nez, danser calende*), usage des prépositions calqué sur le créole, emploi du réfléchi créole à la place du verbe pronominal (*poser son corps*, plutôt que *se poser*), utilisation de spécificateurs créoles, tournures nominalisées et constructions sérielles du type *partir-courir*. Bien que trouvant leur origine dans la syntaxe créole, toutes ces tournures ont pour point commun d'être inscrites uniquement dans des contextes textuels au sein desquels elles peuvent « passer pour » des particularités lexicales (néologismes et idiotismes) aux yeux du lecteur non-créolophone et donc s'immiscer dans le texte français sans avoir trop l'air d'enfreindre les règles de grammaire. Il est difficile de ne pas voir dans le choix et les lieux d'insertion de ces calques syntaxiques l'expression d'un refus de transgresser trop ouvertement les règles de bon usage, de courir en somme le risque que le lecteur associe le français créolisé à un français vernaculaire « bâtard ».

Les marqueurs prosodiques sont sans doute ceux où critères de lisibilité, critères de « bon usage » et désir d'infuser une « étrangeté » n'entrent pas en conflit. Par le biais d'onomatopées, d'intensificateurs (*oui/non* rejeté en fin de phrase), de sacres, d'interjections (*Foutre !, Tonnerre du sort !, papa !* etc.) et de procédés de topicalisation (*Tort, vous avez tort*), les auteurs

parviennent à recréer un « effet-de-créole » à peu de frais. C'est ici que la prose de Chamoiseau, de Confiant ou de Pépin se rapproche le plus de celle de Selvon dans *The Lonely Londoners*.

• OPACITÉ ET BAROQUE : LA TRADUCTION RÉSISTANTE

L'une des particularités des romans de la créolité touche à l'étendue considérable des langues et des registres mobilisés : les auteurs puisent en effet dans un éventail éclectique, jouant à la fois sur les variations dialectales (registre antillais et français) et sociolectales (créole basilectal, français régional martiniquais, français argotique et français soutenu, parfois même, d'une « pédanterie ironique » [Prat 1992], argot parisien, etc.). Ces auteurs qui souhaitent « mobiliser tout l'éventail linguistique<sup>1</sup> » ont visiblement mis leur projet à exécution. Tout comme dans le texte de Selvon, les modulations traversent la globalité du texte narratif, transgressant la tendance traditionnelle à reléguer les langues vernaculaires à la seule sphère dialogale. Cela dit, contrairement à ce que l'on observe dans *The Lonely Londoners*, cette transgression n'est que partielle. Présent à l'occasion au sein du discours narratif, le vernaculaire n'en constitue toutefois pas le principal véhicule, loin de là. Dans l'ensemble, la narration est dominée par un registre à la fois créolisé et soutenu, autrement dit nullement « populaire ». Au sein de ce courant littéraire, créolisation et vernaculaire sont donc en partie détachés l'un de l'autre : tandis que la mise en relation de l'anglais et du créole, chez Selvon, débouchait sur un récit marqué sur le double plan dialectal (caribéen) et sociolectal (populaire), ici, elle donne lieu à une écriture narrative qui se caractérise avant tout par son étrangeté, par son association à une région, mais qui n'a rien de populaire.

Enfin, contrairement à ceux de Selvon, les narrateurs des romans de la *Créolité* ont tendance à emprunter, souvent même avec ostentation, le rôle du traducteur/interprète linguistique et culturel. Outre l'investissement assez lourd du paratexte — en particulier chez Chamoiseau où s'accumulent notes de bas de page, annexes et parfois glossaires —, les romans contiennent systématiquement des passages en graphie créole, lesquels sont généralement détachés du corps principal par le biais d'italiques puis

1. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, p. 49.

suivis d'une traduction française assez libre <sup>1</sup>. Si l'ensemble du texte reflète un processus de fusion créole-français, ces passages, d'autant visibles et percutants qu'ils sont rares et donc inattendus, tendent à rétablir ponctuellement une logique diglottique et à réaffirmer, pour le lecteur (franco-phone) qui l'aurait oublié, le statut officiellement distinct d'un créole qui, dans le reste du texte, se fond au français.

En somme, pour les auteurs tels que Chamoiseau ou Confiant, il n'est pas question de franciser le créole, mais de créoliser le français. L'optique est radicalement opposée à celle du narrateur de *The Lonely Londoners* qui, comme on l'a vu, faisait d'une version adaptée du vernaculaire de Trinidad la norme textuelle. Leurs romans dont la popularité commence à s'intensifier à la fin des années quatre-vingt se caractérisent, et sont souvent caractérisés malgré eux, par le baroque, l'extravagance... autant de qualificatifs se rapportant à un courant esthétique introduit en France dès les années soixante, avec la traduction des romans latino-américains. Ainsi, les caractéristiques des productions du courant de la créolité expriment aussi la position privilégiée — pour ne pas dire dominante — qu'occupent leurs auteurs au sein du polysystème littéraire français. Tous les écrivains antillais n'adoptent pas une plume aussi colorée, extravagante et sophistiquée. C'est donc peut-être paradoxalement, en sortant de ce mouvement, en sortant du canon littéraire franco-antillais, que l'on pourra trouver des formes de créolisation différentes, plus proches de celle pratiquée par Selvon.

## Les indépendants

Les romanciers des Petites Antilles étant, selon Hazaël-Massieux, polarisés entre, d'une part, les défenseurs du mouvement de la créolité et, de l'autre, ceux qui, refusant de promouvoir une esthétique jugée trop exotique, se détournent carrément du créole, les chances de trouver des romans susceptibles de présenter des modes de créolisation différents

---

1. De fait, les traductions sont parfois tellement libres qu'aux prises avec ces « infidélités » visiblement voulues, les traducteurs américains de *Texaco* de Chamoiseau ont pris l'initiative de proposer, à la suite de celle de Chamoiseau, leur propre traduction des passages en question, ajoutant une nouvelle brique à cette architecture discursive déjà complexe.



étaient minces. Parmi les exceptions, figure toutefois un texte de la martiniquaise Suzanne Dracius-Pinalie, *L'autre qui danse*, contenant de nombreux exemples de créolisation syntaxique. Le passage suivant offre un aperçu de la façon dont l'auteure est parvenue à créer une écriture originale, aux intersections des syntaxes française et créole.

À y bien réfléchir, si ce bougre-là prend une bonne correction, on peut dire qu'il ne l'aura pas volé ! Seulement, il faut faire vite, parce que, sinon, il va finir par lui tuer cette belle petite fille-là et puis sa jolie petite marmaille, eh ben, mon Dieu <sup>1</sup> !

Exemple de traduction en créole martiniquais :

*Si ou katjilé byen, lé ou wè boug-tala pran volé an bon volé, ou pé di i paté volé'y ! Sèlman fok ou fè vit, pas san sa i ké twé bèl tifi-tala épi bel timamayli pou toulbon*<sup>2</sup>.

Le texte de Dracius-Pinalie est intéressant car il illustre la façon dont certains traits syntaxiques peuvent être mobilisés à l'écrit, remaniés en français : l'usage des déterminants, les procédés permettant d'exprimer l'intensité ou la comparaison, l'ordre des mots, les relations entre différents constituants d'une phrase complexe. Outre l'absence de scission claire entre voix narrative et dialogue et l'importance attachée à la syntaxe, cette écriture a pour originalité d'exploiter des tours qui, pour reprendre l'expression de Vidal, ne sont pas a priori les plus « suggestifs de la Négritude <sup>3</sup> ».

Outre le texte de Pinalie, c'est finalement dans les traductions (de romans anglo-caribéens) qu'apparaissent les entreprises les plus novatrices. J'ai évoqué, dans le premier chapitre, celle du roman de Dabydeen par Ananda Devi qui, pour sa part, n'a pas hésité à ébranler le français dans ses zones les plus « sensibles » : la morphosyntaxe et la syntaxe verbale (voir annexe B, texte n° 2).

Le projet du GERB — dont la traduction n'est toutefois pas encore publiée — offre un autre exemple original. Contrairement à celle de Devi, leur représentation est en fait une création qui résulte de la mise en commun de quatre traductions distinctes — respectivement en créole, en

1. Suzanne Dracius-Pinalie, *L'autre qui danse*, Paris, Seghers, 1989, p. 264.

2. Je remercie Katia Méline pour sa révision de la traduction en créole.

3. Bernard Vidal, « Le vernaculaire noir américain... », p. 191.

français martiniquais, en français standard et en français populaire. Enfin, c'est curieusement dans les traductions françaises des romans de Confiant, initialement publiés en créole, que l'on s'approche le plus de la prose de Samuel Selvon.

De ce corpus contemporain, un texte se détache du reste. Il s'agit du récit de Germain William intitulé *Aurélien a paré le saut*. Cette plaquette contient un récit d'une cinquantaine de pages que l'on pourrait identifier comme une tentative de représenter le créole en français. En voici un extrait :

Aurélien Frangipane était un brave bougre, pas mauvais pour un sou, qui n'écrasait pas une mouche et qui jamais n'aurait pas dit le mot, même s'il avait marché dedans.

Le papa et la maman d'Aurélien, qui étaient mariés-mission, avaient fait huit enfants dont auquel Aurélien était le dernier, ce que l'on criait la crasse du boyau.

Dans tout ça, il faut savoir, les véritables tits noms de Aurélien étaient Gratien Charlemagne : Aurélien était un surnom pour cacher ses bons noms à seule fin d'opposer les diables de partir avec lui <sup>1</sup>.

Le texte, qui se présente comme un « traité de créolismes » fut visiblement rédigé dans une optique de conservation — l'ensemble étant saturé d'expressions créoles ; pour Hazaël-Massieux, il traduirait aussi une attitude empreinte de condescendance. Publiée à la Guadeloupe en 1980, cette unique représentation contemporaine d'un créole francisé n'est plus disponible et difficile à trouver.

#### RÉÉVALUER LE PROJET INITIAL : LA DIFFÉRENCE EN QUESTION

Ce survol ne rend pas compte de toute la richesse des différentes productions romanesques et des points de recoupement avec le texte de Selvon, car ils sont réels <sup>2</sup>. Toutefois, le but de cette démarche était moins de dresser un panorama complet des modes de créolisation dans le roman

1. William Germain, *Aurélien a paré le saut. Petit traité des créolismes en usage à la Guadeloupe. Chronique du temps de bonne-maman suivie d'un glossaire des mots et locutions employés*, Guadeloupe, Basse Terre, Année du Patrimoine, 1980, p. 4

2. Les similarités avec *The Lonely Londoners* touchent parfois la caractérisation des personnages, l'humour et les schémas narratifs en étoile.

antillais d'expression française, que de cerner des tendances qui indiquent à la fois la volonté et la marge de manœuvre des écrivains.

### L'impensable mésolecte

Malgré la diversité, il y a au moins un paramètre constant qui se dégage très nettement. Il s'agit en fait moins d'une caractéristique que de son absence : le mésolecte — terme désignant une variété qui serait en quelque sorte à mi-chemin entre le français et le créole. Reflet de la scission formelle et radicale entre français et créole, scission plus ou moins donnée et volontaire, imposée mais également cultivée, quoiqu'il en soit la représentation d'un créole francisé (mésolectal) dérange. Les écrivains du courant de la créolité la bannissent franchement. Le père des théories de la créolisation surenchérit :

[...] il nous faut opacifier le créole par rapport au français ou déstructurer le français par rapport au créole pour pouvoir maîtriser les deux, pour pouvoir sortir du « petit nègre ». Il faut donc bien constituer l'originalité du créole par rapport au français et l'originalité du français par rapport au créole (la créolisation n'est en rien un méli-mélo) <sup>1</sup>.

Quant aux autres auteurs, il sont rares, très rares, à s'y risquer. Ce refus de reconnaître, et a fortiori de représenter, un mésolecte créole-français, se reflète, au-delà du littéraire, dans le discours des intellectuels tels que Glissant ou Confiant. En effet, ces derniers n'ont de cesse de dissocier leur situation linguistique de celles qui prévalent à la Jamaïque, la Barbade ou Trinidad, des aires où, selon eux, « le créole a disparu assez tôt <sup>2</sup> », où le vernaculaire ne serait qu'un « dialecte régional » de l'anglais, un simple « *broken English* <sup>3</sup> », bref une « langue » que, n'eût été les protestations de ses « amis jamaïcains », Glissant aurait volontiers qualifiée de « *pidgin* <sup>4</sup> ». Ce refus explique aussi, en partie, pourquoi ces intellectuels semblent parfois même, à l'extrême, rejeter tout vernaculaire n'ayant pas un statut

1. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 40.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 91.

3. Raphaël Confiant, dans Christine Raguét-Bouart, *Palimpsestes*, n° 12, *Traduire la littérature des Caraïbes*, 2000, p. 81.

4. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 42.

« légitime » (c'est-à-dire distinct) au risque de reproduire inconsciemment le geste castrateur dont ils ont fait les frais dans le passé. Ainsi, la conclusion de l'étude sociolinguistique de Prudent, conduite il y a pourtant plus de vingt ans, semble toujours valable. Aussi opposés soient-ils, créolophiles et créolophobes se rencontrent dans une même volonté de normaliser le créole et dans le même rejet plus ou moins tacite d'un mésolecte qui existe (vraisemblablement de plus en plus) sur le plan de la performance, mais n'apparaît nullement à celui de la compétence et des consciences où régnerait au contraire la diglossie <sup>1</sup>.

Teintés d'élitisme, les principes revendiqués et mis en application par Bernabé *et al.* et Glissant ont néanmoins le mérite de nous rappeler que les meilleures intentions peuvent parfois produire les pires résultats, qu'entre la créolisation et le stéréotype ridicule, il n'y a qu'un pas à franchir. Les risques de glissement sont particulièrement élevés en traduction où les normes, traditionnellement plus serrées, invitent volontiers au conservatisme. Ils le sont doublement lorsque la traduction suit avant tout une logique d'identification, laquelle appelle par nature l'usage de stéréotypes existants ; ils le sont triplement lorsque la personne qui traduit n'appartient pas à la communauté à laquelle la représentation est censée référer.

### De la théorie à la pratique : qui traduit ?

Au terme de ce survol, se pose donc la question suivante : peut-on vraiment, au nom du respect de l'original, produire une traduction dans un français créolisé vernaculaire alors même que les intellectuels, romanciers et linguistes antillais — aux Petites Antilles comme en Haïti — s'évertuent depuis trente ans à maintenir, voire renforcer, la distinction entre les deux afin d'entériner l'idée selon laquelle le créole n'est pas du français ? Une telle approche ne risque-t-elle pas de miner les efforts de revalorisation, au sein du contexte cible ? Cette approche « décentrée » n'a-t-elle pas lieu de passer pour totalement réactionnaire ? Dans ce

1. Pompilus (1961) notait déjà de nombreuses interférences syntaxiques créoles dans le français haïtien. Les recherches de Valdman pour Haïti (1979) et de Hazaël-Massieux pour la Martinique (dans Robillard et Baniamino 1996) en signalent d'autres. Notons que, par rapport aux créoles — sur lesquels toutes les attentions et efforts se sont portés —, les français régionaux des Caraïbes n'ont pas encore été beaucoup analysés.

contexte, peut-on taxer d'ethnocentrisme le traducteur francophone qui refuserait de substituer au *Black English* un « français noir » dont le concept et l'expression mêmes évoquent plus volontiers un lourd passé d'humiliation qu'un projet d'émancipation collective ? Le caractère très récent et normé du courant de la créolité, le rejet unanime du mésolecte, les mises en garde de Glissant et de Bernabé *et al.* contre une utilisation « irresponsable » de cette langue, l'argumentation à tendance essentialiste, enfin et surtout la portée politique explicite du projet de ces auteurs, tous ces éléments suggèrent à quel point, pour ceux qui la pratiquent et la défendent, la créolisation littéraire procède d'une logique de réappropriation de soi. Il s'agit de construire une identité collective et de la faire reconnaître en mettant de l'avant ce qui, d'après Pinalie (2000), constitue la « sphère d'intimité » par excellence de la société antillaise : le créole.

Incidemment, s'il est de plus en plus codifié, le créole constitue encore dans les aires francophones — en particulier dans les Petites Antilles — un sujet sensible, une langue en construction qui traîne avec elle un lourd passé, une langue à l'égard de laquelle les attitudes sont tout sauf sereines et dont l'usage, quels qu'en soient la forme et les buts, suppose un investissement affectif :

Pourquoi ne pas dire alors que le créole est une langue « privée » ? Maquis d'un peuple, archive symbolique, tout concourt à faire de cette langue une complicité entre des gens dont l'histoire s'est faite sur la plantation, dans des blessures non encore cicatrisées aujourd'hui. Et là peut-être réside la difficulté d'enseigner une telle langue à un public différent.

Lorsqu'un groupe majoritairement blanc, européen, cultivé, professionnellement bien inséré, se penche sur la langue de la plantation et des esclaves, il y a toujours un paradoxe qui doit vite être dépassé [...] Passer de la langue coloniale à la langue du colonisé, c'est entrer dans l'intimité du descendant d'esclave dont l'inconscient est forcément chargé d'humiliation ; mais peut-on faire ce chemin, qui va de la supériorité d'hier à l'égalité démocratique d'aujourd'hui ?

Assurément <sup>1</sup>.

Rendu potentiellement véhiculaire par voie de codification, le créole demeure associé, dans les faits, au domaine de l'affect, incarnant la langue

1. Pierre Pinalie, « Lecture et parole dans l'enseignement du créole... », p. 48.

de la « maisonnée », celle de l'identité, celle qui nous différencie de « l'autre ». Pour cette raison, elle demeure aussi porteuse d'une certaine exclusion. Celui qui n'appartient pas à la communauté n'a pas la même « marge de manœuvre » que celui qui en fait partie, car, ainsi que le rappellent Bernabé *et al.*, « les termes de l'échange restent encore inégalitaires entre créole et français, tous deux ne courant pas les mêmes risques au regard d'une gestion irresponsable de l'espace linguistique <sup>1</sup> ». Comme le précise Pierre Pinalie :

L'apprenant [du créole] doit pouvoir se situer clairement, se démarquer nettement du français, surtout quand il est francophone, s'il ne veut pas être accusé de paternalisme, voire de racisme. Tel n'est pas le cas du créolophone, qui a tous les droits sur son code et qui pourra puiser dans le mésolecte à volonté et devra même y avoir souvent recours, pour ne pas être accusé de parler le « créole-dragon », jargon critiqué des intellectuels accusés d'être des donneurs de leçon. L'étranger, lui, devra se méfier du discours métissé, car on le priera bien vite de revenir au français standard et de ne pas s'essayer à transformer le créole en « petit nègre » <sup>2</sup>.

Le traducteur a des devoirs — respect de « l'étrangeté », promotion de l'« hétérogénéité » —, mais il a aussi des droits et ces derniers ne semblent pas tout à fait les mêmes selon la place qu'il occupe dans la société. Les commentaires relevés plus haut semblent suggérer que si l'usage du mésolecte par l'écrivain créole est sujet à caution, il serait, pour l'écrivain/traducteur dont le créole ne serait pas la langue maternelle, franchement déplacé.

Là encore, la situation semble radicalement différente de celle qui prévaut dans les aires anglophones. L'écriture en vernaculaire pratiquée par Selvon, Mais, Naipaul, Khan et tous les autres constituait, dans les années cinquante, un enjeu politique. Comme le soulignait Dabydeen, l'époque est toutefois révolue, les indépendances acquises depuis longtemps, les créoles (jamaïcain, trinidadien ou guyanais) se sont taillé une place et les écrivains se l'approprient plus librement. Dans ce cadre, les jeunes adolescents, parfois issus de milieux « blancs et cultivés » s'approprient les formes linguistiques et culturelles « rasta » et « afro » qui sont parfois devenues de véritables modèles (un phénomène qui n'existait pas à l'époque de

1. Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la créolité*, p. 50.

2. Pierre Pinalie, « Lecture et parole dans l'enseignement du créole... », p. 56.

Selvon). Cette appropriation généralisée qui témoigne de l'influence actuelle, de la popularité et donc de la banalisation des langues-cultures afro-américaines en Amérique du Nord comme en Grande-Bretagne, existe à peine encore dans le contexte francophone. En conséquence, la marge de manœuvre n'est pas tout à fait la même, du moins pas encore.

Parce que cette identité est ici en construction, et les rapports de forces inégaux, les limites du raisonnement sont elles aussi incertaines. Jusqu'où peut-on étendre cette exclusivité dans l'usage du créole, dans la créolisation et ce qui s'y rattache ? D'après Carine Gendrey, traductrice du roman d'Earl Long, *Voices from a Drum* :

*So the Caribbean translator has a major asset upon any other translator while working in his geographic area. Most of the English-speaking and French-speaking Caribbean share cultural identity and the true representation and medium of that culture is lying under Caribbean French and Caribbean English: Creole language. It's necessary to be a native creole speaker to transmit all the essence of the source-language in the target-language*<sup>1</sup>.

Situant la réflexion au niveau de la compétence, l'auteure transforme ici un donné difficilement réfutable (le traducteur caribéen a un avantage sur celui qui ne l'est pas) en une prescription : il est nécessaire d'être locuteur créolophone « natif », donc créole, pour traduire toute « l'essence » de la langue-culture contenue dans le texte source. Ce principe est énoncé comme un absolu. Sans nuance ni bémol, l'auteure relègue la mise en contexte — le pourquoi, le pour qui, le par qui et le comment — et donc son positionnement esthétique, politique et idéologique dans l'ordre de l'implicite. Il est effectivement essentiel d'être créolophone « natif » lorsque l'on traduit, comme c'est son cas, le texte d'un romancier de Sainte-Lucie, en collaboration avec Raphaël Confiant, et pour les éditions Dapper, une maison qui cherche avant tout à publier des textes inspirés des langues et traditions créoles, une maison qui, pour cette raison, travaille exclusivement avec des auteurs et traducteurs créoles. Mais cette perspective traductionnelle, qui ramène une question complexe — qui traduit ? — à des critères pour le moins essentialistes, est-elle la seule possible ? Parce qu'elle n'en conçoit aucune autre, Gendrey naturalise sa position, faisant pour ainsi dire comme si le texte contenait en lui-même

1. Carine Gendrey, « Translating *Voices from a drum* », *Mofwaz*, n° 5, 2000, p. 180.

la réponse au pourquoi et pour qui traduit-on, attitude qui, poussée à l'extrême, en viendrait à conclure que les romans caribéens sont intraduisibles au-delà du monde créole.

En ce qu'elle suppose un choix entre plusieurs représentations possibles, toute ré-énonciation est porteuse d'un déplacement dont la forme est dictée par le type de relation que l'on cherche à établir entre textes de départ et d'arrivée. Ainsi, pour reprendre les exemples discutés par Gendrey (2000), c'est autant le contexte sociologique et historique dans lequel s'inscrit la traduction que celui qui est représenté dans le roman, et c'est en grande partie la position de ces traducteurs dans le contexte de diffusion de la traduction, qui imposent la substitution d'expressions telles que *light skinned babies* par *bébés peau sauvée*, ou *hill* par *morne*. De fait, ces « équivalents » beaucoup moins transparents et culturellement beaucoup plus spécifiques pour les lecteurs francophones non-créolophones que ne l'étaient *hill* et *light skin babies* pour leurs homologues anglophones relèvent de ce point de vue d'une stratégie d'opacification qui n'est pas sans rappeler celle que suivent les tenants du mouvement littéraire promu par Confiant<sup>1</sup>.

### Esquisse d'une stratégie

De ces réflexions a peu à peu émergé un projet de traduction. J'ai d'emblée exclu toute tentative de création d'un mésolecte français-créole. Je dois souligner que ce constat s'est imposé *par* la traduction et non avant. En effet, l'existence hors-textuelle de phénomènes d'interférence syntaxique créole-français, visibles et répertoriés, rendait théoriquement possible la construction d'un interlecte « marqué ». Ce n'est qu'en tentant de l'appliquer que la stratégie s'est rapidement révélée inadéquate, d'autant plus que, le vernaculaire couvrant l'ensemble du récit, les marqueurs en question devenaient omniprésents. Conduite dans une perspective identifi-

1. De même, si l'on tient compte du fait que pour le lecteur français l'expression « Antilles » renvoie quasi systématiquement aux Petites Antilles françaises, c'est-à-dire à la Martinique et à la Guadeloupe, on peut se demander si les notes de bas de pages du type Margouillat \* « Gecko des Antilles », Manicou \* « Petit marsupial des Antilles » qui jalonnent déjà les deux premières pages de la traduction du roman d'Earl Long, *Les Voix du tambour*, par Confiant et Gendrey, ne contribuent pas à gommer l'origine anglophone du texte de départ pour le réinscrire dans un cadre beaucoup plus restreint et circonscrit. Le Robert définit le Margouillat comme un « lézard des savanes africaines ».



catrice, une telle stratégie était vouée à l'échec, tant pour des raisons objectives (les différences syntaxiques français-créole exigeant une adaptation beaucoup plus radicale que celle qu'avait dû réaliser Sam Selvon), que subjectives, ma connaissance trop approximative des créoles français (acquise au fil de la recherche) ne me permettant de toute évidence pas de créer à l'échelle du roman un effet de réel très convaincant, à tout le moins pour un lecteur ayant une connaissance active de ces langues. Conduite dans une optique post-moderne faisant fi des critères d'identification, elle me semblait également déplacée.

En fait, la stratégie qui me paraissait la plus appropriée ne consistait pas à « marquer » une différence mais bien plutôt à porter une attention particulière à et tenter de recréer les particularités stylistiques, narratives (répartition des actants et des voix, oppositions idiolectales et dialectales), syntaxiques et prosodiques qui me semblaient motivées. Or ces particularités, qui trouvaient souvent leur origine dans certaines formes inspirées du créole anglais de Trinidad, avaient parfois des équivalents formels (sinon sémantiques) dans les créoles français des Petites Antilles, des équivalents facilement transposables en français. L'existence de similarités syntaxiques entre les différents créoles (par exemple la prédominance des tours personnels, le recours à certaines images ou néologismes) ainsi que la présence de traces des créoles français dans le parler de Trinidad (et l'écriture de Selvon) permettait donc de créer parfois, à rebours, et de façon indirecte, un effet de créole, en français. Suivant cette logique, la méthode « idéale » aurait sans doute été de produire une traduction intégrale, intermédiaire, en martiniquais (par exemple). Puis de recréer, à partir de cette traduction, un nouveau texte, accessible aux lecteurs francophones. N'ayant pas une connaissance suffisamment active du martiniquais, je n'ai pu adopter cette méthode à l'échelle du roman, mais y ai recouru sur des segments beaucoup plus restreints, des syntagmes, voire des phrases dont les caractéristiques formelles me semblaient motivées. Ce travail sur la lettre sera présenté plus en détail dans le prochain chapitre. Au-delà, à l'instar de Chamoiseau, j'ai souvent favorisé, entre deux termes possibles, celui qui existait à la fois dans les lexiques créole et français, en espérant produire un texte qui soit, autant que possible, pertinent pour un lecteur caribéen et créolophone. Pour ce qui est des termes clés dans le texte de départ, j'ai eu recours à l'adaptation d'un nombre limité d'expressions empruntées aux créoles français.

L'approche globale s'apparente donc à une forme de *bricolage*, un bricolage couvert qui ne s'affiche pas comme tel. Notons à ce titre que la traduction ne contient aucun passage en graphie créole ni aucune traduction intratextuelle ou paratextuelle. Les rares notes de bas de page offrent des précisions relatives au contexte dans lequel s'inscrivait le texte de départ (Londres, Trinidad, les années 1950), précisions qui me semblaient essentielles à la compréhension. Tous ces choix seront illustrés et commentés plus en détail dans le prochain chapitre.

## Conclusion

La seule conclusion que l'on puisse dresser pour l'instant est finalement la suivante. Quelle que soit la position que l'on adopte, la traduction d'un texte tel que *The Lonely Londoners* a l'avantage de venir troubler les termes des débats dans le contexte d'arrivée..., car l'équivalent parfait n'existe pas. Il n'y a aucune équation simpliste entre les rapports France / Petites Antilles et Grande-Bretagne / Trinidad, entre Antilles francophones et Antilles anglophones, entre créoles français et anglais, entre la créolisation de Chamoiseau et celle de Selvon. Il y a en revanche des rapports et des liens possibles, de multiples liens, qui peuvent être activés ou réprimés. Si, au bout du compte, il ne reste que deux produits finis, *The Lonely Londoners* et sa traduction en français, le nombre de paramètres (formels ou contextuels) qui entrent en ligne de compte et méritent d'être évalués tout au long du processus traductionnel est loin d'être binaire et, par conséquent, le processus de traduction perd de son apparente linéarité. Enfin, le cas de *The Lonely Londoners* confirme à quel point « l'éthique de la traduction » ne peut se penser en des termes strictement formels — tel le *minoritizing* — indépendamment d'une réflexion sur l'identité et surtout la position du sujet traduisant. Cette question sera explorée plus en détail dans le sixième chapitre.



## CHAPITRE V

*LES LONDONIENS SOLITAIRES*  
ANALYSE DU « TRAVAIL SUR LA LETTRE »

À PARTIR DE LA TYPOLOGIE des tendances déformantes tracée par Antoine Berman (1985, 1985b), ce chapitre présente la façon dont le projet de traduction énoncé plus tôt a pris forme <sup>1</sup>. En ce qu'elle renvoie, selon ce traductologue, aux lieux qui résistent à la traduction, cette typologie offre un outil méthodologique permettant de répertorier les particularités formelles — termes iconiques, réseaux sous-jacents, systématismes lexicaux et syntaxiques, métaphores, superpositions de langues — susceptibles de poser des difficultés de traduction. Elle offre aussi un point d'ancrage à l'analyse de la ligne de partage entre le motivé et l'arbitraire, donc à l'étude comparative du travail sur la lettre dans l'original et dans la traduction.

Le chapitre se divise en quatre parties. La première aborde les questions relatives à la traduction de ce que Berman dénommait *les termes iconiques*,

---

1. Bien qu'élaborée dans l'esprit d'une « analytique négative », cette typologie se prête aussi, a contrario, à l'étude des lieux où se manifeste le travail d'écriture de l'auteur. Ainsi, la rationalisation et la destruction des systématismes syntaxiques en traduction (tendances 1 et 9) présupposent l'existence de structures syntaxiques signifiantes au sein du texte original ; la tendance à la clarification (tendance 2) renvoie à la présence d'ambiguïtés et de polysémies ; l'allongement et la destruction des rythmes (tendances 3 et 7) à leur présence dans l'original ; l'ennoblissement, la vulgarisation, la destruction des réseaux vernaculaires, locutions et idiotismes (tendances 4, 10 et 11) à la reconnaissance des formes et fonctions de ces réseaux vernaculaires ; la notion d'appauvrissement qualitatif et quantitatif ainsi que de réseaux sous-jacents (tendances 5, 6 et 8) à la recherche des tournures iconiques, polysémiques et synonymiques.

lexèmes qui tirent leur valeur sémantique, dénotative et connotative de leur matérialité, de leur signifiant. La seconde partie analyse, toujours au niveau du syntagme, ce qui m'est apparu comme différents « réseaux sous-jacents », réseaux qui se manifestent par la récurrence de certaines images et tournures. Les deux dernières sections portent sur la traduction des figures de style d'ordre syntaxique — distribution des unités du discours, superposition des sociolectes — puis celle des différentes voix identifiées dans le chapitre III.

#### *LANDMARKS : LE « DEGRÉ ZÉRO » DE LA TRADUCTION*

### **Les repères des Londoniens solitaires**

Les termes iconiques apparaissent dans quatre types de syntagmes :

- 1) l'onomastique pur (toponymes et patronymes) ;
- 2) les noms communs chargés de connotations relatives au contexte culturel ;
- 3) les « noms propres banalisés », toponymes tronqués, escamotés, ou faisant l'objet de jeux de mots et qui symbolisent le processus de familiarisation et d'appropriation de la ville par l'émigrant ;
- 4) les surnoms des principaux personnages, dénominations auxquelles se rattachent des réseaux signifiants qui traversent l'ensemble du texte. Les deux premiers cas de figure sont traités dans cette section, les deux derniers dans la suivante.

L'emprunt, option la plus courante en matière de traduction des noms propres (Ballard 1998), produit un décalage immédiat entre la matérialité du système de départ (anglais) et la langue de traduction. Parce qu'il est inévitable, ce décalage fait en quelque sorte partie du pacte de lecture de toute traduction : on admet, par nécessité et par convention, que des personnages aient des prénoms et fréquentent des lieux qui sonnent étranger. Pour ce qui est des substantifs renvoyant à des éléments de culture (matérielle, religieuse, économique etc.) ou à l'environnement naturel (faune et flore par exemple), on admet également une certaine opacité que viendra parfois compenser une courte note de bas de page. Le décalage, admis et conventionnel, ne pose problème qu'à partir du moment où les signifiants en question deviennent envahissants, lorsqu'ils

deviennent l'objet même du texte à traduire et revêtent ainsi un poids sémiotique et sémantique hors du commun. Tel est le cas de *The Lonely Londoners*, récit dont l'ancrage premier est signifié dans le titre même et qui s'apparente, selon les humeurs changeantes de son narrateur, à un parcours du combattant, une conquête, une ballade/ balade dans un lieu à la fois hostile et fascinant, un territoire au sein duquel chacun essaie de se retrouver et de trouver sa place. Autrement dit, le paysage dans lequel se déroule l'intrigue ne sert pas uniquement de toile de fond. La Londres d'après guerre constitue l'un des principaux motifs du roman. Comme on le verra au fil des passages cités dans ce chapitre, le texte est non seulement balisé, il est saturé de toponymes. D'un autre côté, le fait même que Londres est dépeinte comme un lieu étranger indique l'existence indirecte d'un second univers de références, univers qui se situe « à plus de mille miles » du premier : Trinidad.

### Ces lieux exotiques de part et d'autre de l'Atlantique

Lorsque les éditions Mayflower Books republièrent *The Lonely Londoners* en 1967, elles choisirent, pour première de couverture, un gros plan sur deux mains noires tenant grand ouvert un *London A to Z*. Comment se repérer dans Londres ? Comment ne pas se perdre ? Comment y survivre ? Comment se l'approprier ? Comment s'en sortir et comment en sortir ? Telles sont les préoccupations quotidiennes des personnages de Selvon. La toute première phrase du roman évoque, en l'espace de six lignes, le *fog*, *London*, le *46 bus* dans lequel Moïse *hop on* — allusion à ces autobus impériaux dénommés *hop on, pop off* qui sont ouverts à l'arrière et que l'on peut attraper ou quitter au vol, entre deux arrêts — *Chepstow Road, Westbourne Grove, Waterloo et Trinidad*. Le roman se ferme sur une évocation du fleuve qui serpente la capitale, la Tamise.

À l'image de cette entrée en matière, le récit se déploie au gré des itinéraires que suivent les personnages. Car, comme l'avait déjà remarqué Nasta (1995), les Londoniens de Selvon restent rarement chez eux : ils passent la plupart de leur temps à arpenter la ville, ils se cherchent (Lewis cherche sa femme, Bart sa fiancée, Moïse court après Cap...), il arrive qu'ils se perdent dans la ville, qu'ils demandent leur chemin ou bien même qu'ils se perdent eux-mêmes de vue. Les marqueurs toponymiques jalonnent à tel point le récit que l'on peut parfois suivre avec précision le trajet de chacun : celui de

Tanty quand elle remonte tout doucement Harrow Road, celui qu'elle emprunte lors de sa virée dans le centre de Londres, celui de Galahad s'en allant de Notting Hill à Piccadilly pour retrouver sa petite amie. Tout comme ces personnages, il m'est arrivé à plusieurs reprises de consulter un *London A to Z* pour suivre et comprendre la logique des déplacements et, à travers elle, celle du récit. Le narrateur ne mentionne aucune adresse précise. De même, rares sont les lieux qu'il prend véritablement la peine de décrire. Par contre, à l'instar des personnages, il ne se lasse pas de citer leur nom, signifiant lourdement la fonction pragmatique (de point de repère) et la charge émotive dont ils sont porteurs :

chaque fois qu'il [Galaad] parlait avec les gars, il fallait ab-so-lu-ment qu'il donne tous les noms des coins qu'il traversait, comme s'ils étaient magiques, comme si le fait de dire « j'étais dans Oxford Street » avait plus de classe que « j'étais au coin de la rue ». Donc, le jour de son premier rendez-vous galant, il a bien pris la peine de préciser qu'il rencontrait la fille à Charing Cross, parce que rien que le nom « Charing Cross », c'était déjà romantique comme tout, ça lui rappelait la chanson, *Roseann of Charing Cross*.

Alors, voilà un peu comment il est venu trouver Moïse :

« Je rencontre un petit bout, ce soir même » et là, sur un ton détaché, mine de rien, il ajoute « elle m'attend à Charing Cross. »

Jésus-Marie-Joseph, quand il dit « Charing Cross », quand il réalise que c'est bien lui-même, Messire Galaad, qui va là-bas, dans cet endroit connu partout dans le monde (on trouve même le nom dans le dictionnaire), il se sent renaître à nouveau. Peu importe la femme qui l'attend, rien que d'aller là-bas, ça lui donne l'impression d'être quelqu'un d'autre, une personne importante, et même s'il allait juste pour laïmer un petit moment à regarder passer les Blancs, eh bien, ce serait déjà pas si mal. (*TLL*, p. 68)

À l'exaltation de Galaad pour les toponymes londoniens, s'oppose l'attitude nostalgique de Moïse qui, après avoir passé plus de dix ans dans la capitale, se plaît à évoquer les lieux de son pays natal. Aux yeux de ce vieil émigrant, Londres a perdu tout exotisme :

— Ah, ce que tu me dis là, ça me rappelle l'époque où j'étais tout nouveau à Londres. J'étais pareil, tu sais. Seulement à présent tous ces coins-là me font ni chaud ni froid. C'est comme au pays, quand tu entends tous ces gars parler de Times Square et la cinquième avenue, Charing Cross et Gay

Paris. À les écouter parler, tu te dis : « Doux Jésus, ces coins-là doivent être extraordinaires, oui. » Et puis, un jour, tu finis par les visiter, et là tu réalises qu'ils ont rien de spécial.

— Tu te souviens un peu de Waterloo Bridge, le film avec Robert Taylor ? Je suis allé sur ce pont l'autre nuit, j'étais là, tout bonnement, à regarder le fleuve.

— Calme ton corps, dit Moïse d'un air lascif. (*TLL*, p. 69)

Pour Moïse, c'est à présent Trinidad qui devient un objet de convoitise et de romantisation : Charlotte Street, Maracas Bay, San Fernando, le Palace Theater, Mahal, Lanventille, Port of Spain... Adapter ces noms de lieux serait revenu à nier un motif central du texte de Selvon, celui du rapport ambigu et changeant entre l'émigrant et le paysage qui l'entoure, un paysage tout d'abord étranger, exotique, surprenant, grisant, que l'on cherche en tous les cas à comprendre et à s'appropriier, mais qui peut aussi finir par lasser puis décevoir à mesure que grandit le mal du pays. Je n'ai pas traduit ces toponymes <sup>1</sup>, accentuant ainsi l'exotisme dont ceux qui renvoient à l'univers londoniens (de loin les plus nombreux) étaient déjà porteurs, non pas tant pour les lecteurs de Selvon que pour ses personnages.

### La culture au quotidien

Aux toponymes, où se campe de façon radicale — et plus ou moins intraduisible — le paysage narratif, s'ajoutent les syntagmes renvoyant à des éléments de culture. On peut toujours transformer le *pub* anglais en *bistrot*, la *pint of mild and bitter* en *un demi*. Suivant la ligne directrice énoncée dans le chapitre IV, j'ai toutefois préféré ne pas les adapter, dans

1. Hormis bien sûr ceux qui avait déjà un équivalent traduit attiré et reconnu (par ex : la Tamise pour *The Thames*). Pour Trinidad, le français semble encore osciller entre l'emprunt (Trinidad) et l'adaptation (La Trinité). J'ai opté pour la première forme. Le couple *West Indian / West Indies* posait une autre difficulté. En effet, l'expression anglaise renvoie aux anciennes colonies britanniques par opposition à *Caribbean* qui désigne plus souvent l'archipel au complet. Tout comme son équivalent français littéral, le terme *Antilléen*, très peu utilisé en anglais, désigne en général les Petites Antilles françaises. En ce sens, j'ai préféré remplacer *West Indies* par Caraïbe qui, bien que moins spécifique, avait au moins l'avantage de ne pas trop prêter à confusion.

les limites du possible. Autrement dit, là encore, il fallait trancher sans quoi le texte serait devenu rapidement illisible. Le choix s'est effectué selon plusieurs critères : le caractère plus ou moins connu et usité des termes originaux, leur place et leur rôle dans le texte de Selvon. Pour les éléments renvoyant à la culture trinitadienne, j'ai également pris en compte les commentaires fournis par des linguistes, critiques et lecteurs trinitadiens rencontrés au fil de cette recherche.

Ainsi de nombreuses expressions faisant référence à Londres et plus généralement à la Grande-Bretagne, telles que le *smog*, la *Royal Air Force*, le *fish and chips*, le *pub* et le *bingo* (institutions qui fleurissent dans plusieurs villes francophones de France et d'Amérique du Nord), me semblaient pouvoir se passer de traduction. En revanche, les termes renvoyant avant tout au tissu social, termes moins courants mais dont le décodage était essentiel à la compréhension du roman, ont été francisés, voire adaptés : *the Employment Exchange*, *the dole*, *the Local City Council application* sont donc devenus en français *l'Agence pour l'emploi*, *l'allocation chômage*, *demande en HLM*, même si les connotations — en particulier celle de *dole* — sont fatalement différentes dans les contextes de départ et d'arrivée. De même, par souci de lisibilité, j'ai réduit le nombre élevé de termes désignant la monnaie — *pound*, *guinea*, *shilling*, *pence*, *tanner*, *bob* — remplaçant les deux derniers par les expressions *petite / grosse pièce*.

Par rapport à celles de la Grande-Bretagne, les icônes culturelles trinitadiennes représentées dans *The Lonely Londoners* renvoyaient moins souvent à des institutions ou des lieux qu'à des attitudes, des actes, des manières d'être et des états d'âmes, bref à un point de vue sur les choses, une façon d'appréhender la réalité. Au niveau linguistique, elles correspondent donc moins à des noms qu'à des verbes et des adjectifs, à commencer par ce terme aux dérivés multiples qui jalonne l'ensemble du roman : *to lime*, *liming*, *a limer*, *coasting lime*, *a lime...* emblème du « *laid back, easy going way of life* » souvent associé à la société trinitadienne. Si, pour Berman (1985b, p. 74), le syntagme *papillon* a déjà, dans sa sonorité même, quelque chose de papillonnant, le *liming* semble connoter en lui-même le repos, le bon temps et une sorte de *farniente* que tous les équivalents français existants, depuis le banal *traîner* ou *passer le temps* jusqu'au *laisser / lâcher son corps* empruntés au créole martiniquais, me semblaient inaptes à recréer.

Et c'était sans compter les différences sémantiques purement dénотatives. Quelle est la définition du *liming* ? Le *Standard Oxford English*



*Dictionary*, dans lequel ce terme figure depuis peu, nous explique que *to lime* signifie « *spending time aimlessly in the street* », ce qui correspondrait ainsi à *hanging around*, *traîner* ou bien même *drivailler* si l'on opte pour un terme créolisé. La définition est assez vague. Aux yeux de certains, elle peut même sembler inexacte et celle du *Dictionary of Caribbean English Usage* de Allsopp (1996) serait également trompeuse<sup>1</sup>. De fait, non seulement peut-on pratiquer le *liming* ailleurs que dans la rue — pensons à ces dimanches matins où « *the boys liming in Moses room* » (*TLL*, p. 122) — mais il y a, dans l'expression, deux sèmes essentiels que la définition semble occulter : le caractère collectif — on *lime* rarement seul — et quasi festif de cette action. Ainsi parle-t-on d'une *river lime* pour faire référence à un pique-nique en famille ou entre amis au bord de la rivière, d'une *evening lime* pour évoquer une soirée dansante. Ces deux éléments modifient radicalement les connotations rattachées au terme en question et par extension à ceux qui pratiquent le *liming* : s'agit-il d'êtres esseulés, au chômage, qui essaient tant bien que mal de passer le temps, voire qui perdent leur temps à traîner dans la rue, ou de personnages qui prennent le temps de vivre, de s'arrêter, de discuter<sup>2</sup> ?

Deux choix étaient possibles : utiliser différents « équivalents » français pour ce même terme dont le poids des composantes sémantiques varie en fonction du contexte d'énonciation ou bien effectuer un nouvel emprunt. J'ai fini par retenir la seconde, tout en modifiant l'orthographe. Après tout, comme me le fit remarquer un lecteur et critique de *The Lonely Londoners*, lorsque le roman fut publié pour la première fois, *liming* ne figurait pas encore dans les dictionnaires anglais<sup>3</sup>, il était sans doute tout aussi opaque pour le lecteur britannique de l'époque qu'il pourrait l'être pour le locuteur francophone actuel. En outre, comme je l'ai montré plus tôt (chap. III), les lieux et la fréquence d'emploi de ce terme dans *The Lonely Londoners* permettent à la longue d'en saisir le sens ou plus exactement la polysémie... en anglais comme en français.

1. Discussion avec monsieur Roydon Salick, St Augustine (Trinidad), 5 mars 2001.

2. Le terme *hustle* également récurrent dans le texte pose le même type d'ambiguïté. Les expressions telles que *To hustle a pound*, *to be a born hustler* peuvent évoquer le fait de gagner trois sous en faisant la manche, par l'arnaque ou tout autre moyen aux limites de la légalité ou bien, si l'on se place d'un tout autre point de vue, elles peuvent exprimer plutôt la difficulté et donc la ruse de celui qui parvient à tirer son épingle du jeu.

3. On y retrouvait sans doute au mieux le terme *limey*, dont *liming* serait dérivé.

Tout comme Hélène Devaux-Minie dans sa traduction du roman d'Earl Lovelace, *Dragon can't dance*<sup>1</sup>, j'ai laissé tel quel le *steelband*, de même que *Fan me Saga Boy Fan Me* car, s'il est sans doute aujourd'hui tombé dans l'oubli, ce titre qui est l'un des préférés de Tanty est en fait un classique du répertoire des calypsos d'après guerre. Au-delà de Trinidad, les termes plus généralement associés à la culture créole identifiés dans le texte de départ ont été rendus littéralement, dans les limites du compréhensible, en tirant profit des concordances formelles entre certaines expressions des lexiques créoles anglais et français, quitte à opérer parfois des glissements de sens. On a vu plus haut que c'était avant tout dans leurs interactions et performances verbales que les personnages de Selvon étaient à leur meilleur. Pour cette raison, j'ai accordé une attention particulière aux termes se rattachant au champ lexical de la parole : *oldtalk* est traduit par *vieux parler*, même si le sens n'en est pas tout à fait le même dans les deux langues, *to suck teeth* par *faire tchip*, *big mouth* qui fait référence à celui/celle qui parle trop et tout le temps par *grande bouche*, *grandcharge* par *grandiseur*, *boyl/man* (souvent utilisé en interjection) par *compère/ti-mâle*. Cela dit, au-delà de ce registre, j'ai délibérément évité les expressions créolisées — termes opaques, faux-amis, etc. — susceptibles de poser des problèmes de compréhension pour le lecteur non créolophone. En effet, comme on l'a démontré plus haut (chap. iv), il aurait été théoriquement possible de multiplier les créolismes lexicaux et de justifier une telle stratégie : on aurait pu ainsi traduire le *peas and rice* par *riz collé* ou bien remplacer *What's up ?* par *Sa ou fè*, etc. Je n'ai pas opté pour cette stratégie : en français, Moïse mange du *riz aux fèves* et demande *quoi d'neuf ?* quand il rencontre quelqu'un dans la rue.

#### LES MOTIFS SOUS-JACENTS : LA TRADUCTION LITTÉRALE

Il existe une dernière catégorie de noms propres dont je n'ai pas encore discuté, celle des « repères banalisés ». Ces toponymes, renvoyant à des lieux stratégiques qui font partie du quotidien des personnages, ont pour particularité d'apparaître généralement sous une forme tronquée, n'échappant à une complète banalisation qu'en vertu de la majuscule que

1. Earl Lovelace, *La Danse du dragon*, trad. de l'angl. (Trinidad) par Hélène Devaux-Minie, Paris, Le Serpent à plumes, 1999.

le narrateur consent à leur laisser — par souci de lisibilité ? Ainsi, le quartier de *Bayswater* devient *the Water*, un diminutif réservé, d'après Moïse, à tous ceux qui ont vécu là-bas pendant au moins deux ans, ce qui semble être le cas du narrateur <sup>1</sup>. Réduit à sa plus simple expression, le nom propre fait l'objet de divers jeux de mots :

*'Which part you living?' Galahad say.*

*'In the Water. Bayswater to you until you living in the city for at least two years.'*

*'Why they call it Bayswater? Is a bay? It have water?' (TLL, p. 19).*

et d'allusions : au slogan xénophobe *Keep Water White* qu'un personnage lit sur un panneau d'affichage public — allusion au *Keep Britain Tidy* figurant sur les poubelles publiques — Big City souhaiterait pouvoir opposer une autre réplique : *Keep Water Colored*. Par un processus analogue, *Piccadilly Circus* deviendra *the Circus* puis parfois même *the circus*, *Notting Hill Gate* deviendra *the Gate*, *Marble Arch*, *the Arch*, *Westbourne Grove*, *the Grove*. La difficulté serait minime si les apparitions de ces termes n'étaient que ponctuelles, ce qui est loin d'être le cas. Ces abréviations qui transforment le propre en commun sont aussi présentes dans le texte que leur référent semble l'être dans l'univers des personnages :

*He and Cap uses to coast Bayswater Road, from the Arch to the Gate. (TLL, p. 39-40)*

*He [Daniel] decide to try a allnight café in the Gate. (TLL, p. 42)*

*Anyway all thought like that out of Galahad mind as he out on this summer evening, walking down the Bayswater Road on his way to the Circus. He got into the garden, and begin to walk down to the Arch [...] By the Arch, he meet one of the boys. (TLL, p. 73)*

*From east and west, north and south, the boys congregate by the Arch. (TLL, p. 2)*

Symboles d'un processus de reconnaissance, de familiarisation puis d'appropriation de la ville, ces quelques surnoms ont un statut grammatical ambigu, difficilement traduisible. D'un côté, ces surnoms se greffent

1. Ce dernier commence par utiliser le diminutif avant de donner la forme complète du nom.

difficilement à la phrase française : « \* Il descendait Bayswater Road de l'Arch à Gate », de l'autre, le retour au terme original plus acceptable d'un point de vue stylistique « il descendait Bayswater Road, de Marble Arch à Notting Hill (Gate) » détruit les fonctions sémantique et symbolique associées au passage du nom propre au surnom. Au risque de créer quelques incongruités à l'échelle du roman, j'ai adapté les quelques noms propres qui se prêtaient à une traduction littérale — *the Arch / l'Arche, the Gate / la Porte* — de même que *Moses/Moïse*, et *Galahad/Galaad* — et laissé les autres, beaucoup plus nombreux, en anglais. Ce choix était également motivé par la volonté de réactiver les liens intertextuels dont ces surnoms étaient porteurs.

### Les allusions bibliques

Contrairement aux frères Coen, à James Joyce ou John Updike, Selvon n'associe pas explicitement ses personnages à des êtres légendaires. Lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait choisi de surnommer son héros *Moses*, l'auteur se contentait de répondre qu'il s'agissait d'un nom tout à fait banal à Trinidad, un nom sans doute aussi banal que *Jesus* en espagnol, *Paradise* ou *St Joseph*. Pourtant, plusieurs critiques ont établi un rapprochement entre le Moïse de Selvon — ce « maître de cérémonie » qui guide et conduit les émigrants dans la ville, chez qui se retrouvent tous les dimanches les *Lonely Londoners*, « comme s'ils allaient à l'église », « comme à confesse » — et celui de la Bible. Difficile de ne pas prendre au « pied de la lettre » cette Arche où convergent tous ces Londoniens isolés venus du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest ; cette Porte, frontière entre la zone centrale et la première zone périphérique, qui sépare la Londres des sous-sols sordides et de l'Agence pour l'emploi, des usines et arrière-cours des gares ferroviaires, de la Londres exotique et « lumineuse <sup>1</sup> » qu'incarnent Piccadilly et Oxford Circus. L'allusion à la Bible est tellement évidente que le narrateur se sent obligé de « brouiller les pistes » (*muddy the water*) à la toute fin du récit. La caractérisation de Moïse, associée à la figure du père autoritaire, affectif et sécurisant, échafaudée tout au long du roman, vole en éclats à la toute dernière séquence lorsque le narrateur nous fait part de l'extrême lassitude

1. Voir la description de Piccadilly par Galaad (dernière citation de la section Traversées et détours, ci-dessous p. 159).

de ce personnage qui souhaiterait une fois pour toutes se détourner des autres pour se tourner sur lui-même et retourner à Trinidad, profiter un peu des années qui lui restent :

— [...] Tu veux que je te dise ce que je ferais si j'avais l'argent ? J'irais vivre dans ce petit coin de Paradis — tu sais où c'est ? C'est quelque part entre St Joseph et Tacarigua, c'est un petit village. Dans le temps, il y avait là-bas un Portugais nommé Jesus qui tenait une rhumerie ; Ripley l'a même fait passé dans son show : *Believe it or not* ? « Jesus tient une rhumerie au Paradis » En tous cas, là-haut la vie est douce-douce-douce. J'aurais une vieille maison, quelques bœufs et des cabris, je pourrais passer la journée au soleil assis dans l'herbe et me préparer une bonne assiette de coucou-calaloo de temps en temps.

— Ça, c'est une vie pour moi, oui <sup>1</sup>. (*TLL*, p. 114)

On peut rire de tout, même des allusions a priori les plus sérieuses : Moïse Aloetta n'est pas (vraiment) un prophète, « *his mouth ain't no bible* » (*TLL*, p. 53). Que dire de Galaad ?

### Le récit épique

Le surnom de Henry Oliver, « Messire Galaad », est doublement significatif. Tout d'abord, il évoque instantanément les chevaliers de la Table ronde et, ce faisant, déclenche une série d'analogies où les Londoniens solitaires deviennent des figures chevaleresques et le récit de leurs aventures une véritable épopée. Tout comme celui de Moïse, ce surnom fonctionne comme une sorte d'icône intertextuelle plutôt grossière, derrière laquelle se rattachent une multitude de syntagmes associés aux champs sémantiques de la conquête et de la guerre. Le graal prend différentes formes. Il revêt souvent la silhouette d'une femme à conquérir : ainsi Daniel « se sent l'âme d'un chevalier au secours d'une demoiselle en détresse », Bart traque sa petite amie (« *hunt for his girl* »), Hyde Park s'apparente à un joyeux territoire de chasse (p. 91) où les « rangs [de

1. Ce passage offre une illustration de la fréquence d'occurrence des termes directement associés à des réalités culturelles et géographiques étrangères ; en l'espace de six lignes, il est en effet question de *Paradise* (trois fois) — que j'ai adapté pour recréer le jeu de mot —, de *St Joseph*, de *Tacarigua*, de *Jesus*, *Ripley*, *Believe It or Not*, *corn cuckoo* et *calaloo*.

prostitués] ne cessent d'augmenter » (p. 91). Galaad décrit sa première conquête amoureuse comme une *bataille royale* (p. 77). Ce graal renvoie aussi, plus généralement, à la ville en elle-même et à ses deux visages : pensons au premier chapitre, présenté rétrospectivement comme « la descente sur Londres de Henry Oliver », à la description de Tanty se résignant à prendre le bus et « braver » Londres pour aller récupérer ses clés dans le centre de la ville : « Elle enfle le vieux manteau-pompier que Tolroy lui avait trouvé, amarre un fichu coloré sur sa tête et se lance sur Harrow Road. » Moïse, le *veteran-londoner*, compare l'arrivée des émigrants à une *invasion*, à une *prise d'assaut*, et enfle lui aussi son manteau-pompier telle une armure pour se protéger du froid, Harris se tient « droit comme un *i* », « comme s'il était seul au monde », Cap le « Nigérien en balade, mystérieux, introuvable [...] est encore en vie, défiant toute logique, raison et convention » ; Bart, nous dit le narrateur, fait partie de ces gens qui ne meurent pas de mort ordinaire. Quant à Galaad, qui se veut le plus téméraire de tous, il défie les éléments qui l'entourent :

Par quelque miracle métabolique, ce vieux Galaad avait chaud alors que tout le monde pétait de froid. En ces heures où chacun rouspétait en frissonnant, il marchait dans la rue en costume léger, sympathisait avec les créatures recroquevillées et grelottantes, impassible à ces bourrasques glaciales qui balayaient la ville tels des anges déchus venus tirer vengeance. À le voir habillé comme ça en plein hiver, les gars pensaient qu'il était tombé sur la tête. Quant aux Nordiques, ceux-là restaient médusés devant ce Nègre qui semblait défier les éléments à la manière d'un grand sorcier. (*TLL*, p. 107)

Sous cet angle, les personnages apparaissent donc à la fois comme d'insatiables « *womanizers* » et des guerriers dotés de pouvoirs parfois surnaturels évoluant dans un univers irréel. Pour évoquer cet aspect surréel — mentionné dans l'amorce même du roman —, l'auteur multiplie d'ailleurs les allusions qui nous renvoient tantôt au récit « mythologique » d'un combat titanesque — il est parfois question d'anges déchus, d'arènes et de Gladiateurs —, tantôt au *Western Spaghetti*<sup>1</sup>, tantôt au récit de science-fiction, Londres étant dans la toute première phrase comparée à « un endroit étrange sur une autre planète ».

1. Le radio-roman tiré de *The Lonely Londoners* s'intitule *Eldorado West One*.

Dans un autre registre, cette fois plus ludique, le surnom de Henry Oliver rappelle ceux dont s'affublaient les calypsoniens de l'époque de Selvon, tel « Sir Lancelot ». Galaad n'est pas un calypsonien, mais il aimerait bien être dans la peau d'une « star » : ce personnage, qui soigne son image et ne se lasse jamais de regarder les lumières scintillantes des enseignes et la statue d'Éros dans Piccadilly Circus, qui emprunte le pont de Waterloo en se prenant pour Robert Taylor et fredonne *Maybe It's Because I'm a Londoner*, se rattache aussi aux symboles de la culture populaire américaine d'après guerre imprégnée de crooners, de calypsos et d'un cinéma hollywoodien tout en glamour et paillettes<sup>1</sup>. Que l'on y voit un patchwork des plus kitsch ou une esthétique postmoderne avant l'heure, ce tissu intertextuel hétéroclite est le signe d'un auteur qui n'hésite visiblement pas à « ratisser large »... afin, peut-être, de satisfaire et de toucher, d'un bord ou de l'autre, un lectorat tout aussi large et hétéroclite.

### Traversées et détours

Enfin, à ces deux réseaux d'allusion se joint un troisième : celui d'une « Londres-nautique » qui s'apparente tantôt à une galère, tantôt à un symbole de liberté. Au-delà des allusions auxquelles se prête le toponyme *Water*, ce motif est surtout incarné par le personnage de Captain. Après Moïse et Galaad, Cap est le Londonien qui retient le plus l'attention du narrateur : il est le premier à être décrit et il est le seul à faire l'objet de deux séquences, la première consacrée à la présentation de ce personnage, la seconde à l'épisode de la mouette qui débute en ces termes :

Au fil de ses migrations, Cap est arrivé un jour au dernier étage d'un immeuble de Dawson Place, pas loin de la Porte. Dieu sait pourquoi, des mouettes ont décidé de venir dormir la nuit sur le rebord de sa fenêtre, juste à côté du toit. Ces mouettes-là, elles remontent la Tamise quand en mer les temps deviennent trop durs et on peut jamais prévoir où elles vont se poser.

1. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Trinidad fut mobilisé par les Américains qui y installèrent des bases militaires et envoyèrent là-bas de nombreux soldats. Comme le suggère le premier roman de Selvon, cette présence américaine eut un impact social et culturel important. À une échelle plus vaste, elle anticipa et renforça l'influence que cette culture américaine allait exercer, bien au-delà de Trinidad, sur la plupart des pays occidentaux, au sortir de la guerre.

Parfois, elles rejoignent les pigeons sur Trafalgar Square et on en voit aussi quelques-unes traîner sous l'Arche du côté de l'Odéon. Bref, personne s'étonne de les voir percher tout là-haut sur les corniches [...]. (*TLL*, p. 118)

S'il est ici grossi à des fins comiques, ce parallèle entre l'oiseau migrateur et le *wandering Nigerian* traverse en fait l'ensemble du roman : à l'époque où il partageait la même chambre que Moïse, Cap voyait déjà des oiseaux voler au-dessus de son lit et lui-même avait déjà tendance à « voler » d'une place à l'autre :

À voler de foyers en hôtels, de chambres en chambres, il a dû faire tous les coins de Bayswater si bien qu'au bout d'un moment, il a fallu élargir le périmètre. Un jour, tu le trouvais du côté de Caledonia, un autre il avait déménagé à Clapham Common, la fois d'après il restait à Shepherd's Bush. Une semaine après l'autre, à mesure que les logeurs et les logeuses l'attiraient, Captain changeait de côté, Nigérien en balade, mystérieux, introuvable. Cap, c'était impossible de le joindre, tu pouvais juste tomber sur lui par hasard, de temps en temps. (*TLL*, p. 35)

Cap, libre comme l'air, avec pour seule maison « ses souliers en suède et son costume rayé vert » dans lesquels il a « vécu un sacré bout de temps », « sans le sou, des dettes en pile, toujours là quand même, avec son air innocent, Benson and Hedges au bec dans les périodes fastes, sans Benson and Hedges quand ça va mal », est l'oiseau migrateur par excellence et un symbole évident de liberté, une liberté qui s'apparente aussi à une sorte de dérive : « *It ain't have a night that he not coasting down the Bayswater Road, or drifting round by the Circus* » (p. 34). Ces termes qui renvoient tous deux à l'état d'une personne se laissant pour ainsi dire porter en mer, au gré du vent, donnent une nouvelle dimension à l'analogie : ce qui s'apparentait initialement à un procédé comique, puis un symbole, se transforme en un motif plus vaste qui semble transcender le personnage en question.

Au fil de la traduction, on constate en effet que les périples vers et dans la capitale sont presque toujours désignés par les verbes *to land up*, *to coast* et *to drift*. « Les as de piques sont partout dans Londres et chaque arrivée (*shipload*, p. 23) fait sensation » ; ce sont des « cargaisons » de prostituées (*boatloads*, p. 87) qui arrivent tous les jours de sorte qu'aujourd'hui le pays « déborde » (*overflow*, p. 74) d'immigrants. Les rencontres se font au gré



du hasard : on ne planifie pas, on « tombe sur les gens » (*bounce up*). Enfin, dans les dernières pages du roman, le narrateur évoque l'image de « ces têtes noires qui tentent de faire surface et s'agitent (*bobbing up and down*, p. 126) au milieu de ces millions de mines pâles et tendues, chacun s'affairant le long du Strand, les as de pique se bousculant dans la foule ». Londres est un océan, les personnages sont livrés à eux-mêmes, ils dérivent, tentent de regagner la surface...

Arrêtons-nous pour terminer sur un dernier toponyme banalisé : *Piccadilly Circus* qui se transforme rapidement en *the Circus* puis *the circus*, doublement significatif puisqu'il exprime à la fois la circularité de cette place tout autour de laquelle gravite inlassablement Messire Galaad et le caractère théâtral de ce haut lieu de rendez-vous au cœur de Soho. Cela dit, à un autre niveau, on peut aussi se demander si ce « cirque », tout comme la Circle Line<sup>1</sup> que Bart emprunte sans relâche dans l'espoir d'y rencontrer un jour la fiancée qui l'a quitté, ou les « zéros » (*nought*, p. 80) que Big City coche chaque semaine sur son billet de loto-sportif dans l'espoir de décrocher un jour le gros lot, ce « périmètre » que Cap doit peu à peu élargir, n'expriment pas, dans une certaine mesure, le vide et l'absence de changement, le pessimisme du personnage principal qui prend conscience qu'après toutes ces années « il a toujours pas de place à lui, il est toujours au même endroit, ni devant ni derrière » et celui d'un narrateur qui se demande finalement : « comment mettre un bâton dans la roue » et sortir du cercle vicieux. Pour ce qui est des noms propres, la réactivation partielle de l'allusion nécessitait — compte tenu des choix préalables en faveur d'une non-traduction globale des toponymes — le recours à un procédé de compensation :

Il [Bart] a dû passer toute la ville au peigne fin, scruté dans les millions de visages pâles qui longent Oxford Street, inspecté les bus, parcouru mille fois le tour de Londres en métro à bord de la Circle Line. (*TLL*, p. 50)

Enfin bref, toutes ces pensées s'étaient envolées lorsque, par cette douce soirée d'été, Galaad redescendait Bayswater Road en route vers Piccadilly Circus, traversant les jardins publics en direction de l'Arche, les yeux attirés

1. Comme son nom l'indique, la Circle Line est une ligne circulaire, sans point de départ ni terminus, qui dessert les stations situées sur le pourtour de la zone centrale.

par toutes ces filles posées sur la pelouse, assises à discuter, toutes en couleur, l'herbe verte, le ciel bleu, le soleil radieux, les bourgeons en fleurs, les fontaines et jets d'eau et dans tout ça, Messire Galaad en balade, trois-quatre livres en poche, sur son trente et un — Oh Lord ! — en route pour ce rendez-vous de première classe qui l'attend à Piccadilly Circus. Une ou deux fois, tout de même, quelques sourires ont manqué le faire virer de bord et piquer tout droit au fond du parc.

Sous l'Arche, il rencontre un des gars [...].

Galaad lui donne un shilling et s'éloigne de l'Arche, levant les yeux sur l'horloge en haut de l'Odéon même s'il a sa montre au poignet. Ça disait sept heures et demie et il devait rencontrer Daisy à huit heures. Il accélère le pas, mais arrive quand même à Piccadilly avec cinq minutes de retard.

Depuis le premier jour où il est allé voir Eros et les lumières, cette place en étoile est devenue comme un aimant, cette place représentait la vie, le début et la fin du monde. Chaque fois qu'il retourne là-bas, c'est la même sensation qui renaît de nouveau, comme au premier jour, Buvez Coca-Cola, il n'y pas d'heure pour une Guinness, Bovril, les feux d'artifice, un million de lumières scintillantes, les éclats de rire des travestis, les théâtres qui ouvrent leurs larges portes, les enseignes géantes, les gens riches qui entrent dans les grands hôtels, les gens qui vont au théâtre, les gens assis ou debout qui marchent, parlent, rient et ces autos et ces autobus qui circulent tout autour et Messire Galaad au milieu de tout ça, debout au cœur de la grande ville, à Londres, Oh... Lord ! (*TLL*, p. 73-74)

#### CHACUN À SA PLACE : TRADUIRE LES STRUCTURES

Sur le plan syntaxique, trois éléments du texte de départ ont particulièrement retenu mon attention :

- 1) les métaphores, métonymies et structures syntaxiques qui tendent à personnifier la ville et à suggérer en quoi cette dernière objectifie en contrepartie les individus ;
- 2) les détails — marqueurs déictiques, adverbes — révélant l'organisation hiérarchique du paysage urbain ;
- 3) la superposition des sociolectes et idiolectes actoriels.

## Une ville personnifiée, des êtres objectifiés

J'ai montré dans un chapitre précédent qu'en dépit de son apparente omniscience, le narrateur ne semblait faire aucune distinction entre la description d'un lieu et celle de l'atmosphère qui en émane pour celui qui le côtoie et filtre la perception qui en est faite. L'exercice de traduction et de relecture a révélé une multitude d'indices stylistiques exprimant la relation fusionnelle qui se tisse entre les personnages et l'univers qui les entoure : pensons à l'amorce du roman décrivant un Moïse contrarié de devoir se réveiller et « sortir de son lit » « par cette vieille soirée d'hiver » pour aller à la gare de Waterloo tandis que « dormait sur Londres un brouillard agité et [que] de faibles lueurs donnaient à la ville un visage étrange ». Par le biais d'analogies, de métaphores ou de tournures syntaxiques récurrentes, les éléments climatiques, organiques ou matériels qui composent le paysage urbain semblent acquérir une certaine autonomie existentielle, sortant de la « toile de fond » pour participer activement au fil du récit tandis que les humains, eux, tendent à se fondre aux objets qui les entourent au point, parfois, de s'y confondre. Voici quelques exemples de procédés qui apparaissent de façon récurrente tout au long du roman :

- LA VILLE EN MOUVEMENT : *one grim winter evening, when it had a kind of unrealness about London, with the fog sleeping restlessly over the city and the lights showing in a blur.* (p. 7) [...] *The damn bus crawling in the fog.* (p. 9)

*If you don't watch out a car knock you down and you dead in the road.* (p. 64)

- L'AGENCE POUR L'EMPLOI : *when they get to the building that mark Ministry of Labour [...] Sign like : Gateway to a Secure Future Join the Post the Post Office as a Postman hit him [Galahad] between the eyes, and a lot of others that encouraging you to join the army. [...] Moses tell Galahad to go the desk that mark enquiries* (p. 28) [...] *Over the counter it also have a pipe what have the electric wires in it, and the clerks and them have pencils tie-up on the pipe with a long string, dandling down to the counter. The walls have plenty notice hang up, asking you to join the forces, and telling you what you must do to get pension and insurance and all that kind of thing.* (p. 30)

- LA COUR ARRIÈRE DE LA GARE FERROVIAIRE : *All Cap seeing is railway line and big junk of iron all about the yard, and some thick, heavy cable lying around. It have some snow on the ground, and the old fog at home as usual.* (p. 36)

• HARROW ROAD : *All the houses in a row in the street, on both sides, they build like one long house with walls separating them in parts, so your house jam-up between two neighbours. [...] The street does be always dirty except if rain fall. Sometimes a truck does come with a kind of revolving broom and some pipes letting out water [...] (p. 57) the walls of the buildings have signs painted like Vote Labour and Down With the Tories (p. 58) [...] it [Londres] divide up in little worlds (p. 58) now and then, a window would open (59). All over London have places like that (p. 61) [...] The walls have photo (61) The same way with the big clock they have in Piccadilly Tube Station, what does tell the time of places over the world. (TLL, 68 ; c'est moi qui souligne)*

Selvon ne décrit pas une ville où il pleut, où il vente, où il fait brouillard, mais une ville où « la pluie tombe », où le brouillard « dort d'un sommeil agité », où « le vent défie toute tentative de se réchauffer ». Dans l'Agence pour l'emploi, « les petites annonces t'encouragent à t'engager dans l'armée ». Parfois même « elles [te] le demandent » carrément et « te disent ce qu'il faut faire pour recevoir ta pension ». Il n'y a pas de photos sur les murs, ce sont « les murs [qui] ont des photos », « les tuyaux ont des fils électriques à l'intérieur », « des crayons dansent au-dessus du comptoir », « les horloges te disent l'heure », les autobus « rampent » dans le brouillard et « te conduisent » à destination. Dans cette ville, « si tu fais pas attention les autos te renversent à terre et bang ! tu te retrouves morte sur la route ». Parfois, dans Harrow Road, « un camion muni d'une espèce de brosse électrique et de tuyaux d'où giclent des jets d'eau passe dans la rue. Le conducteur roule sur le bord du trottoir, l'eau sort par les tuyaux, la brosse tourne et retourne et voilà comment ils balayent la route », etc.

Deux phénomènes syntaxiques, en grande partie importés du créole, alimentent cet effet de style :

1) Dans un texte où domine un style vernaculaire, on aurait pu s'attendre à une prolifération de *il y alavait*. Or, si la formule *it havelit had* est fréquemment utilisée, en particulier en amorce d'un segment narratif, les constructions personnelles, plus caractéristiques de la syntaxe des langues créoles, dominant largement. C'est ainsi qu'en traduisant littéralement certaines tournures du texte original telles que « la pluie tombe », « le brouillard dort », on s'approche également des structures syntaxiques du martiniquais ou de l'haïtien.

2) L'absence de marques morphologiques pour différencier l'infinitif, le présent, le passé et le participe passé peut parfois renforcer l'illusion

animique en prêtant aux choses les propriétés des êtres animés (*the house build up and jam up, the pencils tie up, etc.*), voire devenir porteuse de polysémie : « *London [...] divide up in little worlds, and you stay in the world you belong to* » (*TLL*, p. 58). Londres est-elle une ville qui divise ou bien qui est elle-même divisée ? « *Is both ways* » répondrait sans doute Moïse<sup>1</sup>. Le français ayant moins d'aversion pour l'animisme que l'anglais (cf. Vinay et Darbelnet, p. 206), il était parfois possible de maintenir en partie le doute (ou l'illusion) : « Londres se divise en petits mondes ».

Certaines des maisons s'éclairaient même encore au gaz, c'est pour vous dire comme elles étaient vieilles ! Elles se suivaient toutes en enfilade, de chaque bord de la rue, un peu comme une longue longue maison découpée en petites tranches et la tienne était toujours coincée en sandwich entre deux voisins. À Londres, la plupart des maisons sont faites comme ça. (*TLL*, p. 7)

Enfin, tout au long du roman, le mouvement des éléments a priori les plus inertes est également renforcé par une surabondance de participes présents. La description de Piccadilly Circus par Galaad que l'on a citée et commentée plus haut en donne un exemple : la toute dernière séquence du roman en offre un autre. Ce procédé, qu'il était parfois difficile de traduire littéralement, renvoie aussi, en dehors du mouvement des choses, à un trait général de l'original et à un problème plus global : celui de la traduction de l'aspect. J'aborderai cette question plus en détail dans la dernière partie du chapitre.

Chaque fois que ces « éléments » prennent la place du sujet (grammatical), ils relèguent du même coup les personnages en position d'objets, suggérant à quel point ces derniers sont non seulement affectés par mais à la merci complète de l'environnement extérieur. Ainsi, lorsque Moïse entre dans la gare, « la nostalgie l'envahit sans même lui laisser le temps de poser son corps sur un banc », lorsque Galaad s'est retrouvé pour la première fois, sans Moïse, dans le centre de Londres « debout sur Queensway, à observer ces gens affairés de tout côté, un sentiment de peur et de solitude s'est emparé de lui d'un seul coup » (p. 25).

1. Prise dans son sens littéral, l'expression *which part* qui jalonne le texte de Selvon et qui, dans le créole-anglais de Trinidad, signifie tout simplement *où* — par ex., *Which part you living ?* / Où habites-tu ? — permet de suggérer également la fragmentation de la ville. Aussi, j'ai choisi d'utiliser parfois les termes *côté* ou *bord* afin de recréer l'allusion.

Pris de panique, il commence à fouiller-retourner ses poches, chercher son argent, son passeport et ses papiers. L'impression d'avoir tout perdu — ses habits, ses souliers, son chapeau — vient soudainement se poser sur lui (*a feeling come over him*). Il touche son visage, ses bras et sa poitrine, ici et là, l'air hagard.

Tout à coup, Galaad sent une main sur son épaule. Il essaie de tourner la tête pour voir un peu à qui c'est, mais son corps semble rivé sur place, comme si cette main l'avait paralysé, tout bonnement. Il est là debout, sans bouger et entend une voix crier : « Allez, circulez, encombrez pas le trottoir ! » (*TLL*, p. 26)

Dans l'Agence pour l'emploi, il découvrira des annonces qui « lui sautent aux yeux ». En entrant au « Ministère du travail », « il est tellement frappé par l'ambiance qui régnait là qu'il doit s'accoter au mur un instant ». Quelques mois plus tard « le printemps lui tombe dessus ». Il arrive parfois qu'une « portière d'auto s'ouvre et tout à coup un type en balance une pauvre fille qui tombe et roule sur la chaussée » (92), un peu comme ces pièces de monnaie qui « tombent parfois des fenêtres, roulent et finissent par se perdre si on regarde pas comme il faut ». Le sentiment de vulnérabilité qui se dégage rejoint l'idée de la lutte en territoire hostile, mais également celle de la perte de contrôle, de la dérive. Dans un tel contexte, il n'est pas très surprenant que Cap, cet emblème de liberté, ne porte pas ses vêtements, mais se laisse porter par eux : son costume « qui s'amincissait (*wearing thin*) de jour en jour a fini par lâcher sous le poids des saisons » (*start to give way under the stress and strain*) tandis que les souliers en suède, plus résistants,

continuaient à le porter ici et là (*carrying him around*) sans donner aucun signe de faiblesse. S'il savait, le marchand serait sûrement prêt à payer une fortune en publicité, rien que pour vanter la durée de vie de ces souliers-là. (*TLL*, p. 41)

Dans le même esprit, lorsqu'il rentre de l'usine, Galaad

porte sur la tête une vieille casquette marron noircie de taches de graisse et traces de doigts, un paletot qui en a vu de toutes les couleurs (*jacket that can't see worse days*), un vieux froc en velours côtelé qui ferait honte à un chiffonnier. Ses souliers ont la semelle tellement décollée qu'ils ont l'air de rigoler (*The shoes have big hole, like they laughing*) (*TLL*, p. 70)

Le processus de fusion, à tout le moins de transformation, s'exprime aussi dans les figures de style : tandis que la métaphore parachève la personnification de cette ville — une ville que Bart passe au peigne fin (*he must be comb the whole of London*) (p. 50), où

les arbres sont tout nus un jour et tout habillés le lendemain (*One day trees naked and the other they have clothes on*) (p. 86) ;

où, à l'approche du printemps,

Les arbres remettent leurs feuilles et les fleurs poussent à nouveau (*Trees begin to put on leaves again, and flowers come*<sup>1</sup>) (p. 124) ;

cette ville à laquelle Moïse devra un jour « dire au revoir » (p. 10) —, la métonymie qui permet aux autobus de conduire, aux portières de s'ouvrir et aux autos d'écraser les piétons renforce paradoxalement le caractère inhumain d'un environnement où la tôle et l'acier médiatisent le moindre contact. Tels ces animaux dotés d'un pouvoir de mimétisme, les Londoniens tendent à se métamorphoser : Galaad qui a la peau de plus en plus « élastique » (*skin like rubber at this stage*) (p. 71) se cogne dans les passants qui sortent du métro « à pleine vapeur » (*like a full trolley*) (p. 25) ; lorsqu'il rentre de l'usine, son corps est « fracassé et tortillé comme un vieux câble » (*bent up like a piece of wire*) (p. 70). Que dire de Bart qui est devenu « maigre comme un clou » (p. 47) ? Un jour...

Bart a pris une petite chambre dans Camden Town, il est tombé malade et il a bien manqué mourir dans cette chambre-là. Pâle comme un linge, il avait une fièvre de cheval et la toux caverneuse d'une grosse caisse. Parti pour lui rendre visite, Moïse découvre Bart calé au fond de son lit, raide comme un mort. À chaque quinte de toux, les couvertures volaient en l'air et son corps s'emballait sec.

— Alors, qu'est ce qui t'arrive, Bart ? dit Moïse en s'asseyant au bout du lit à la fin de la tremblade.

— Oh mon Dieu Seigneur, si tu savais ! Ça fait une semaine je suis malade ! Je t'ai envoyé un message il y a des siècles. Pourquoi t'es pas venu plus tôt ?

— J'ai pas pu, vieux. Qu'est ce qui t'arrive, alors ?

1. L'expression *trees put on leaves* permet d'ailleurs de filer implicitement la métaphore précédente, en raison de la ressemblance phonologique des termes *leaves* et *sleeves*, effet qui se perd en traduction.

— Moïse, je vais mourir. Je me sens comme si j'allais tomber raide mort, là-même. (*TLL*, p. 48)

Entre ces petits détails, le terme *spade* qui parcourt l'ensemble du roman porte en lui une allusion grossière qui se fond tellement bien au paysage qu'elle passe quasiment inaperçue. Ce terme argotique et péjoratif désignant un émigrant de couleur est en fait une allusion à l'as de pique (*ace of spade*) d'un jeu de cartes. Pour trouver le lien entre la pique royale représentée par le symbole graphique dessiné sur la carte et l'outil qui sert à creuser un trou, il faut remonter très loin, tellement loin qu'il est permis de parler d'homonymes. Cela dit, si elle semble aujourd'hui accidentelle, l'homonymie de ce terme désignant deux objets qui ont pour seul point commun d'être à double tranchant — la pique / le pic — se prête particulièrement bien à ce texte où les personnages s'apparentent tantôt à des conquérants aux allures chevaleresques défiant les éléments qui les entourent, tantôt à des laissés pour compte relégués aux emplois les plus précaires et aux bas-fonds de la ville.

### Les hauts et les bas du paysage urbain

Il est permis de voir dans ce *spade* obsessionnel — que l'on a traduit, à la suite de Michel Fabre, par l'expression *as de pique* et *pique*<sup>1</sup> — un terme clé dont le double sens suggère non seulement le double regard que le narrateur nous invite à porter sur ses personnages, mais plus généralement les deux visages de Londres et de sa description, visages qui prennent littéralement forme sur un plan géométrique. Comme on l'a analysé dans le chapitre III, aussi effacé soit-il, le narrateur ne laisse planer aucun doute quant à sa position idéologique. Il n'y a donc ni deux versants ni « contre-discours » dans le texte de Selvon, mais bien plutôt deux niveaux qui se superposent l'un sur l'autre : le comique de surface et, en dessous, le récit tragique. Si l'un est plus visible que l'autre — et encore, le « pathos » est assez explicite — les deux sont d'égale importance. Du moins, rien ne permet de supposer le contraire.

Ce n'est donc pas au-delà, derrière, après, mais bien « sous (*under*) le rire kiff-kiff, derrière les ballades et les épisodes, les quoi de neuf et l'éché

1. Traduction du roman de Claude McKay intitulé *Banjo* (André-Dimanche, 1999).



réchauffe le cœur » qu'on trouvait « un grand vide, un balancer sans fin qui vous laisse toujours sur place ». La division du paysage urbain ne suit pas uniquement les contours géographiques représentés dans le *London A to Z* ; elle s'opère aussi sur un plan vertical :

Tous ces nantis qui habitent Belgravia, Knightsbridge, tout là-haut dans Hampstead et ces endroits huppés là, ils imaginent pas à quoi ressemble la vie dans ces coins sinistres de Harrow Road ou Notting Hill. Ces gens qui conduisent leur auto, courent au théâtre et au ballet dans le West End, ou pour assister aux Premières avec la famille royale, ils ont pas la moindre idée de ce que c'est que se casser la tête pour grappiner deux livres de choux de Bruxelles et une demie livre de patates, ou bien faire la queue au cœur du smog pour un morceau de Fish and Chips. Les gens parlent plus de ces affaires-là, ils ont fini par les accepter, comme si c'était dans l'ordre des choses ; des riches, des pauvres, les uns vivant par la Grâce de Dieu, les autres en pleine abondance. C'est pas plus compliqué et personne veut connaître les détails. Si tu les croises en route pour un spectacle à Leicester Square, ils te jetteront peut-être une petite pièce, mais si tu veux entrer dans un causer sur les conditions de vie alors, pour ça, ils ont vraiment pas le temps. D'ailleurs, ils savent déjà tout ! Les gens finissent par se lasser de débattre qui est riche, qui est pauvre, qui mange la misère et qui profite. Ça les intéresse plus.

Entre les ouvriers et les Noirs on trouve une espèce de compréhension mutuelle, parce que, voyez-vous, quand on est pauvre, les différences ont tendance à s'aplatir, les hauts et les bas disparaissent. Un paquet d'entre eux sont morts à la guerre en laissant plus d'une veuve derrière eux. Aujourd'hui, elles sont nombreuses à trotter le long de Harrow Road l'air perdu, les yeux vides, cherchant encore où est donc passée leur bonne vieille Angleterre, comme si la guerre était survenue floup, sans crier gare. On les voit sortir de tout côté, en route pour les commissions un panier à la main ou bien lorsqu'elles vont promener le chien dans le parc, été comme hiver, s'arrêtant sur un banc pour poser leur corps un moment. Parfois, on les aperçoit aussi recroquevillées devant l'arrêt d'autobus, ou bien à l'entrée du Fast Food, en attente d'un Fish and Chips fumant. Le vendredi ou le samedi soir, elles descendent au pub, s'offrent une bonne pinte de rousse, s'assoient au coin du feu et laiment tranquillement jusqu'à ce que le pub ferme ses portes. Les vieux schnocks font la même chose et parfois même ils remontent une rue dans un quartier huppé, la casquette à la main, chantant d'une voix de fausset les yeux rivés vers les hauts immeubles aux larges

fenêtres où vivent les tout-puissants. De temps en temps, une fenêtre s'ouvre, un inconnu jette une pièce de trois ou six pence et le vieux doit avoir l'œil vif pour éviter que la pièce ne roule sur la chaussée et se perde. (*TLL*, p. 58-59)

Pendant que certains dorment dans leur sous-sol...

[...] là-haut, dans ces appartements meublés d'où s'est ouverte la fenêtre (loyer de dix à quinze guinées, Mon Dieu !), il doit y avoir une femme qui, après une nuit au Savoy ou au Dorchester, fait la grasse matinée entre un doux édredon et un matelas de chez Simmons en écoutant le vieux chanter. Ni paroles ni rythme, juste une petite mélodie pour que personne aille dire qu'il faisait la manche. Peut-être vient-elle de se lever et jette la pièce par la fenêtre. Peut-être a-t-elle passé une bonne nuit et se réveille d'humeur joyeuse ou peut-être qu'après un gros sommeil elle songe à toute la misère humaine et s'émeut au son de cette voix tremblotant dans le froid. Mais même si ce sentiment l'effleure, ça ira jamais plus loin qu'une fenêtre entrebâillée et une petite pièce qui tombe à terre. En fait, la femme regarde même pas dehors avant de lancer la pièce : le type pourrait même être posté un mile plus loin et contrôler un haut-parleur à distance que la pièce tomberait tout pareil. D'ailleurs, le gars qui chante, il se fiche pas mal de savoir d'où est ce que la pièce est tombée et qui a bien pu la jeter ; un homme, une femme ou un enfant, ça fait aucune différence. Tout ce qu'il sait, c'est qu'une pièce vient de tomber et qu'il faut surtout pas la lâcher des yeux sinon elle risque de rouler par terre et se perdre.

À la réflexion, c'est toujours comme ça dans la vie. Si par la suite quelqu'un dit à cette femme que le type est un parfait fainéant qui vaut rien, c'est certain qu'elle jettera plus jamais rien par la fenêtre. Mais si cette personne lui dit que c'est un vieil homme qui mange la misère, alors là, elle jettera peut-être deux pièces d'un seul coup. Allez savoir !

Les gens de ce monde ont pas idée à quel point les autres peuvent chambouler leur existence. (*TLL*, p. 59-60)

Images, constructions syntaxiques, prépositions, adverbes et marqueurs déictiques sont autant de petits détails nous rappelant à quel point les divisions sociales, lesquelles concordent non pas exactement mais en grande partie avec les différences de couleur, sont inscrites dans le paysage urbain : les prostituées de Hyde Park, les «vieilles schnocks » qui trottaient sur Harrow Road et les émigrants de Selvon partagent les mêmes espaces à

la merci des intempéries et du bon vouloir d'autrui. Traités avec moins d'égard qu'un animal domestique, ces personnages semblent avoir perdu toute humanité aux yeux des autres... et parfois même à leurs propres yeux. Ainsi, dans ses heures les plus sombres, Moïse se souvient de sa voisine de sous-sol,

— [...] une vieille bonne femme qui me lançait chaque matin : « C'est frisquet aujourd'hui, vous trouvez pas ? J'parie que vous regrettez votre pays. » Elle portait un manteau-fourrure et s'en allait s'asseoir dans le parc, la tête basse, comme un petit canard sous la pluie. (*TLL*, p. 115)

Il se souvient également de ce vieil émigrant amoureux de Londres : « si tu le voyais à présent, blotti à l'entrée du métro dans une vieille peau de bête à ramasser les mégots sur le trottoir. » (p. 116). Prenant le contre-pied d'une société qui, d'après la description qui en est faite, réduit l'émigrant à sa couleur et à sa force physique, le narrateur se garde de faire des ellipses<sup>1</sup> et multiplie les contre-exemples, invalidant le concept même d'identité ethnique :

Bart a la peau claire [...] Si un type a la peau un peu trop foncée, Bart évite de traîner avec. D'ailleurs, il aime pas se faire remarquer avec les gars. En public, quand il est avec eux, il a toujours l'air mal à l'aise et lance des regards embarrassés comme s'il dirait : « Je suis avec eux mais, attention, je fais pas partie de leur bande, regardez un peu la couleur de ma peau ! » (*TLL*, p. 45-46)

Harris, il est comparaison comme pas deux. Tout ce qui est anglais, il aime à la folie, il est toujours poli, oublie jamais de dire merci et laisse sa place aux femmes dans l'autobus ou le métro, une affaire que même les British font plus du tout. Quand il s'habille, tu dirais un de ces Anglais qui s'en vont travailler dans la City, en chapeau melon et parapluie avec l'attaché-case calé sous le bras et *The Times* bien plié en quatre, le nom du journal en évidence. Il marche droit comme un i, comme s'il se croyait seul au monde. Seulement voilà, Harris a la peau noire. (*TLL*, p. 95)

1. Alors que les personnages périphériques associent le terme *black* à une personne (*man/men*), le narrateur y voit uniquement une couleur de peau. Le terme *skin* est employé de façon particulièrement récurrente et le contraste tend à suggérer que cet apparent créolisme n'est peut-être pas gratuit.

Ce n'est, en définitive, qu'au niveau du discours narratif que l'identité n'est pas ramenée à une « question de couleur ». Dans celui, plus contraint, des personnages, les oppositions et hiérarchies demeurent, chacun doit rester plus ou moins à sa place et assumer le rôle qui lui est assigné.

### Distribution des rôles

Le chapitre III a souligné à quel point l'auteur s'était appliqué à reproduire, voire à amplifier les différences sociolectales entre ces Londoniens solitaires et le reste de la société. Pour cette raison, il semblait essentiel de recréer un effet similaire en français. Syntactiquement, la traduction étant globalement beaucoup moins créolisée que ne l'était l'original, l'opposition était également moins marquée et donc moins visible, le « choc des langues » moins évident. Créoliser davantage les répliques actorielles était exclu, car cette stratégie aurait créé un écart entre les paroles du narrateur et celles des personnages et par conséquent aurait compromis leur rapport de complicité. Or, cette connivence constituait à mon sens l'un des principaux pivots du roman, un aspect sur lequel reposait dans une large mesure l'interprétation que l'on pouvait faire (et surtout celle que l'on ne pouvait pas faire) de ce texte. C'est pourquoi il m'a semblé préférable de travailler plutôt les voix de ces personnages périphériques dont la présence est assez ponctuelle, quitte à forcer un peu la dose, à les rendre non pas plus « britanniques », mais légèrement plus châtiés que nature :

Moïse s'amusait à regarder le type chercher ses locataires quand il aperçoit un journaliste s'approcher :

— Veuillez m'excuser Monsieur mais seriez-vous, par hasard, un de ces nouveaux immigrants jamaïcains ?

Va savoir pourquoi, Moïse répond oui.

— Voudriez-vous bien me dire deux mots sur la situation qui règne là-bas ?

Le type, sa plume et son carnet à la main, fixait Moïse droit dans les yeux. Il faut dire que Moïse connaît rien à la Jamaïque - il vient de Trinidad, une île située à plus de mille miles de la Jamaïque, mais disons que pour les Anglais, c'est la même affaire.

— Ah, mais voyez-vous, la situation est catastrophique ! répond Moïse. Il réfléchit vite vite. Vous savez, il y a deux semaines, le cyclone ?

— Oui ? dit le journaliste car un cyclone s'était bel et bien abattu sur la Jamaïque.

— Ce cyclone-là, j'étais en plein mitan. C'est pas deux-trois morts qu'il a fait ! J'étais tout bien là dans ma maison, je lève la tête en l'air et là, imaginez un peu, je vois le ciel droit dans les yeux. Et bien, vous savez quoi ?

— Non. Quoi ?

— Le cyclone avait arraché mon toit, tout bonnement.

— Mais dites-moi monsieur, savez-vous pourquoi tant de Jamaïcains viennent s'établir en Angleterre ?

— Ah, dit Moïse. Et bien, ça c'est la grosse question à débattre. Tout le monde voudrait bien comprendre mais vous savez ils arrivent pas à trouver de travail... (*TLL*, p. 12)

— Veuillez m'excuser, Madame, je travaille pour *L'Écho*. Est-ce la première fois que vous venez en Angleterre ?

— Ne dis pas un mot à ce type-là, maugrée Tolroy.

— Mais pourquoi tu es sauvage comme ça ? dit Tanty. Le monsieur m'a posé une bonne question, pourquoi je vais pas lui répondre ? Et elle se tourne vers le journaliste pour répondre.

— Oui monsieur, c'est ça même. C'est mon premier voyage.

— Avez-vous de la famille ici ? Allez-vous habiter à Londres ?

— Mon neveu Tolroy, il est dans ce pays-là depuis longtemps déjà, alors il a fait venir la famille pour qu'on reste à Londres tous ensemble. Pas vrai, Tolroy ? Mais Tolroy était parti aider Lewis et Agnès à récupérer leurs bagages.

— Tolroy, c'est un bon petit bougre. Je m'occupe de lui depuis qu'il est petit-petit.

— Vraiment ? dit le journaliste. Mais pourriez-vous m'expliquer au juste pourquoi toutes ces personnes quittent la Jamaïque pour venir s'installer en Angleterre ?

— C'est ça même je leur dis tout le temps, répond Tanty tout excitée. Je dis à ceux qui s'en vont, « pourquoi donc vous foutez tous le camp en Angleterre ? Là-bas c'est tellement frêt que seuls les Blancs peuvent habiter un pays pareil. » Mais ils disent qu'en Angleterre, on trouve plus de travail et on fait plus d'argent. Et pour parler franc, quand j'entends Tolroy gagne cinq livres semaine, je me dis qu'ils ont bien raison.

— Dites-moi Madame, qu'allez vous faire à Londres ?

— Qui ça, moi-même ? Tanty regarde autour d'elle comme si le journaliste parlait à quelqu'un d'autre. « Mais je viens m'occuper de la famille. Ils sont tous venus, alors je devais venir moi aussi pour prendre soin d'eux. Sans ça, qui c'est qui allait préparer le manger et faire la lessive et nettoyer la maison, hein, vous pouvez me le dire ? (TLL, p. 14-15)

Dans le passage suivant où l'incompréhension fait l'objet même de la discussion, j'ai recouru à la modulation.

— Alors, est-ce que le patron t'as monté l'argent comme promis ? demande Galaad histoire de lancer la discussion.

— Qu'est ce que tu dis ? Tu sais, ça va me prendre du temps pour comprendre tout ce que tu dis. La façon dont vous parlez, vous autres les Caribéens !

— C'est quoi le problème ? demande Galaad. C'est l'anglais qu'on parle <sup>1</sup>. (TLL, p. 77)

Comme le suggère l'avant dernière citation, la parole de Tanty est plus créolisée que celle du narrateur, différence qui toutefois (dans le roman) est d'ordre non pas dialectal, mais idiolectal. Pour traduire la voix plus créolisée de Tanty et celle « hyper corrigée » de Harris, je me suis entre autres inspirée du personnage de la grand-mère du roman de Dracius-Pinalie, *L'autre qui danse*, ainsi que des marqueurs graphiques indiquant un processus d'hypercorrection également utilisés, en d'autres endroits, par cette même romancière :

Un jour vers Queensway, Moïse est tombé sur Harris qui achetait des jonquilles à un marchand de quatre saisons.

— Eh bien, Harris, tu te mets à l'horticulture, à présent ? lance Moïse en rigolant.

— Ce vieil Harris sourit :

— Pas du tout. Ce modeste bouquet n'est qu'une attention délicate pour la fille de Lord -- chez qui je m'en vais, de ce pàs, prrendre le thé.

Mon vieux, quand Harris te déballe son anglais cravaté-lainé <sup>2</sup>, tu te rends compte à quel point tu connais pas cette langue . (TLL, p. 95)

1. Adaptation du créole *Yo monté kobllajan mwen* signifiant « je me suis fait augmenter ».

2. L'expression *cravaté-lainé* est tirée d'un roman de Raphaël Confiant.

Je ne m'attarderai pas sur Big City et ses « morceaux de fusique [*sic*] préférés », à Moïse « qui calme son corps » de la première à la dernière page, au « Lord ! » de Galaad ou au « qu'est-ce que tu me dis là ! » de Five Past Twelve. Ces tics langagiers ne posaient aucun problème traductionnel particulier, si ce n'est celui d'une constance relativement aisée à maintenir.

### TRADUIRE LA TONALITÉ

Ce ne sont pas les toponymes, réseaux sous-jacents, métaphores et superpositions de langues qui ont suscité le plus de questionnements, mais une catégorie qui n'entre pas dans la typologie des tendances déformantes de Berman : le temps ou plus exactement l'aspect. Outre les ambiguïtés interprétatives analysées au chapitre III, cette dimension posait difficulté sur le plan de la remédiation, en raison de la différence importante entre les systèmes temporels créoles, basés avant tout sur des oppositions d'ordre aspectuel, et le système du français organisé selon les catégories de l'ordre, l'aspect s'exprimant surtout, quoique non exclusivement, sur le plan lexical.

#### **La fuite du temps**

On a relevé plus tôt (cf. chap. III) le caractère extrêmement descriptif du roman de Selvon, la « descente sur Londres » de Messire Galaad semblant surtout servir d'élément déclencheur, de prétexte, à l'évocation d'une époque et de souvenirs. Après cette arrivée, le texte relate peu de faits singuliers, mais une foule de gestes routiniers à travers lesquels s'expriment l'inévitable passage du temps et le processus d'usure qui l'accompagne. À la fin du roman, Moïse a vieilli, il est plus las, plus désabusé, mais il n'a pas quitté son sous-sol. Galaad est toujours émerveillé par une capitale qui ne l'a pas encore déçu, Bart continue de rechercher sa fiancée, Big City d'acheter ses billets de loto-sportif, Five Past Twelve de parcourir l'Angleterre de long en large à bord de son camion... d'où l'impossibilité de donner un sens, une suite chronologique à l'histoire de ces personnages, d'où l'apparente absence de schéma narratif. Celui que j'ai proposé (chap. III) n'est qu'extrêmement général et sous-jacent, guidé par le seul fil de la mémoire du narrateur et le cycle des saisons. Si les êtres et les choses décrites semblent quasiment immuables, le regard que l'on porte sur eux, lui, ne l'est pas.

Dans l'original, la tonalité ouvrant et clôturant le récit était donnée par le narrateur-témoin rétrospectif *dépeignant* avant toute chose l'ambiance d'une époque révolue. En ce sens, en traduction, l'indicatif imparfait me semblait s'imposer comme le temps de base à partir duquel allaient s'opérer les modulations de points de vue. La séquence de clôture, dont j'ai analysé le déroulement dans le chapitre trois, offre un exemple représentatif de ces passages descriptifs. Au-delà du temps, j'ai tenté de recréer l'amplitude des phrases de même que les multiples répétitions lexicales et syntaxiques qui scandaient le récit.

Le passage des saisons, les vents froids et cinglants, les feuilles mortes, pelouses vertes et ensoleillées, paysages enneigés, Londres au quotidien. Où, comment et pourquoi, nul ne sait, si ce n'est pour dire : « j'ai pris le pont de Waterloo », « j'ai rendez-vous à Charing Cross » ou « mon territoire, c'est Piccadilly », pour vivre et dire toutes ces choses, être à Londres, la grande capitale, le centre du monde. Pour un jour descendre au gré du vent Bayswater Road (destination inconnue), regarder les feuilles tourner-virer danser sur le trottoir (du jamais vu), envoyer au pays une petite lettre qui commencerait par « Hier soir, dans Trafalgar Square... »

Qu'a donc une ville, qu'a donc n'importe quel endroit de si spécial pour qu'on finisse par les aimer au point de ne vouloir les quitter pour rien au monde ? Qu'est-ce qui pousse des hommes qui, dans l'ensemble et en vérité, esquintent leurs os pour une vie de misère, à rester dans une petite chambre miteuse où il faut tout faire : dormir, manger, se laver, cuisiner, vivre. Comment expliquer qu'ils passent leur temps à s'en plaindre, à maudire tout le monde, à maudire le gouvernement, à pleurer contre ceci ou cela et qu'en final de compte, aucun n'ose dire que s'il avait la chance, il remettrait le cap sur les îles vertes et ensoleillées. (*TLL*, p. 121).

Presque chaque dimanche matin, comme s'ils allaient à l'église, ils laïmaient dans la chambre de Moïse, se retrouvaient pour parler du pays, causer, prendre des milans, donner des nouvelles, raconter des histoires, demander quoi de neuf, quand c'est la prochaine fête, Bart cherchant à savoir si personne aurait pas vu sa fiancée quelque part, Cap contant une affaire avec une femme la veille au soir près du métro, Big City cherchant à savoir pourquoi, F- il tire jamais le bon numéro, Galaad relatant une baston à cause du problème de couleur dans un restaurant de Piccadilly, Harris répétant qu'il espère voir le temps se lever très bientôt, Five annonçant que demain matin il doit conduire un camion à Glasgow.



Toujours, chaque dimanche matin, ils allaient chez Moïse comme à confesse, assis sur le lit, par terre ou sur les chaises, à demander quoi de neuf sans jamais savoir quoi répondre, à rigoler kiff-kiff de leurs blagues, attendre voir qui fumerait la première cigarette, chercher si Moïse aurait pas rien à manger, le compteur baisse, pourquoi tu mets pas un autre shilling, quel-qu'un aurait pas la monnaie ? Personne a pas une petite pièce ? Alors chacun retourne sa poche en quête de ce shilling qui ferait la différence entre grelotter et avoir chaud, mais personne a ce shilling jusqu'à ce que l'un d'entre eux pris de remords lance : « Héhé ! Regardez, j'ai trouvé un shilling, il était coincé tout au fond de ma poche de pantalon, je le sentais même pas. »

— Compère, Moïse, si je te raconte ce qui m'est arrivé hier !

— Compère, tu sais s'il y a du travail quelque part ?

— Mon vieux, je cherche un p'tit endroit pour dormir.

— Tit mâle, j'ai cueilli un de ces morceaux hier sous l'Arche... (*TLL*, p. 122)

Voilà le vieux Moïse, debout, sur les bords de la Tamise. Parfois, il avait le sentiment d'avoir réalisé quelque chose, comme si toutes ces expériences vécues faisaient de lui un homme meilleur, comme s'il pouvait à présent retirer son corps de la course, passer son tour et s'asseoir un moment pour regarder les autres se débattre à sa place. Sous le rire kiff-kiff, derrière les ballades et les épisodes, les quoi de neuf et l'été réchauffe le cœur, il découvrait un grand vide, un balancer sans fin qui vous laisse toujours sur place. Comme si une ombre sinistre s'était abattue sur tous les as de pique du pays. Comme s'il voyait ces têtes noires qui tentent de faire surface et s'agitent au milieu de ces millions de figures pâles et tendues, chacun s'affairant le long du Strand, les as de pique se bousculant dans la foule, déroutés, désemparés. Comme si tout était calme à la surface mais qu'en creusant un peu on découvrait une qualité de misère, un pathos, un quelque chose de terrifiant. Un je ne sais quoi. Il savait pas encore comment le dire mais pouvait le saisir en son for intérieur. Comme si les gars riaient pour pas pleurer, comme s'ils riaient pour éviter de songer à cette misère [...] (*TLL*, p. 125-126).

Moïse regardait une péniche remonter la Tamise en se demandant s'il pourrait un jour écrire un livre comme ça, un livre que tout le monde achète.

C'était une nuit d'été, des rires se perdaient au loin, c'était une nuit où si tu faisais pas l'amour à une femme, tu te sentais le seul au monde dans cette situation. (*TLL*, p. 126)

En ne reproduisant pas les ambiguïtés ponctuelles découlant de l'usage systématique d'un gérondif sans auxiliaire, ambiguïtés relevées lors de l'analyse du texte de départ, la traduction tend à expliciter, à forcer le sens. En effet, en français, le recours à des tournures nominales ou à des participes présents ne pouvait fonctionner à l'échelle du chapitre. Après les « envolées » — « Le passage des saisons... » et les questionnements existentiels « Comment expliquer [...] ? » aisément traduisibles en un présent atemporel, le choix devenait inévitable : « Presque chaque dimanche matin, comme s'ils allaient à l'église, ils laïmaient/laïment [...] se retrouvaient/retrouvent pour parler du pays [...]ils allaient/vont chez Moïse comme à confesse [...]. » Il fallait trancher ce qui, compte tenu du contexte immédiat précédant le passage, demeurait foncièrement (et volontairement ?) indécis dans l'original. En trois verbes seulement, la traduction allait finalement privilégier l'une des deux interprétations que pouvait revêtir, dans l'original, l'aspect non fini, celle de l'itération et de la répétition dans le passé ou bien plutôt celle d'une action en cours se prolongeant dans le présent. J'ai choisi la première, car la suite de la séquence originale réinstaurait une distance entre les temps de l'histoire et du récit (cf. chap. III).

Aux passages descriptifs et lyriques, caractérisés par des phrases longues et scandées de répétitions, s'ajoutent les anecdotes, récits d'événements ou de paroles, contés dans une syntaxe à la fois plus saccadée et plus « décousue », caractéristique du « code restreint » tel que défini par Bernstein (dans Hazaël-Massieux 1993) : phrases courtes, usage de conjonctions et locutions conjonctives simples (*so, well, this time so, but, anyway*), prédominance de la coordination sur la subordination, enfin et surtout, accumulation d'expressions indiquant le désir de « prendre à partie » l'interlocuteur. Pour ce qui est des temps et aspects, le ton était donné là encore par le narrateur-témoin amorçant son anecdote par le traditionnel (et trinitadien) : *it had*. La toile de fond dressée, l'usage de la forme verbale non marquée pouvait alors créer un effet d'instantanéité et de simultanéité (récit-histoire) évoquant une sorte de présent historique narratif ou bien celui d'un artiste de scène qui interpréterait l'histoire tout en la « performant » sous nos yeux. L'un et l'autre pouvaient se traduire par un présent. Les problèmes se posaient moins dans les passages anecdotiques en eux-mêmes que dans les transitions, les glissements du général au particulier ou d'un point de vue à l'autre. L'amorce du roman offre un premier exemple de ce problème récurrent :

Par une vieille soirée d'hiver où dormait sur Londres un brouillard agité et où de faibles lueurs donnaient à la ville un visage si étrange qu'on se croyait sur une autre planète, Moïse Aloetta saute / sautait /sauta /a sauté [*hop on*] dans l'autobus 46 au coin de Chepstow Road et Westbourne Grove pour aller à Waterloo chercher un bougre sorti de Trinidad par bateau-train. (*TLL*, p. 7)

A priori, le passé simple s'imposait sur les doubles plans sémantique (car le contexte est passé) et stylistique, ce temps étant, par excellence, l'expression écrite d'une action ponctuelle et passée. Le texte original comprenait de multiples passages analogues dans lesquels le passé simple paraissait des plus appropriés. Après plusieurs essais, je l'ai toutefois rejeté car il créait une rupture tangible et répétée entre voix narrative et actuelles. Ce temps devenait en outre totalement inadéquat dans certains passages narratifs foncièrement familiers et requérant, de toute évidence, le passé composé ou le présent. Enfin, utiliser l'un et l'autre temps en alternance, selon le caractère plus ou moins soutenu du fragment, était une troisième option possible qui, pour le coup, portait, selon moi, atteinte à la cohérence interne de la narration. Là encore, la traduction a effectué un déplacement. L'extrait suivant offre un exemple de la logique suivie :

Tout ça pour dire que chaque samedi matin, Tanty s'en allait faire ses commissions chez l'épicier du coin [*used to shop*]. Quel désordre y régnait là [*it does be like jam session*] quand toutes les femmes faisaient leurs courses [*go*] en même temps, Tanty en tête ! On aurait dit qu'elles se croyaient de retour au pays sur la place du marché [*they getting on*] : « oui, ma chère, comme je te dis, elle a perdu l'enfant... une demie livre de morue salée s'il vous plaît, et séchée... oui, comme je te disais... et deux livres de riz s'il vous plaît, et une demie livre de fèves rouges, non pas celles-ci, les autres, celles-là dans le sac au fond... »

Toutes les histoires de Lewis ont fait le tour du magasin [*talk out in that shop*] avec la grande bouche de Tanty. Car Tanty, c'est une cancanière de première ordre ça fait qu'en ni une ni deux, elle s'était déclarée ami ou ennemi juré avec tous les gens du quartier [*it didn't take she long*]. Ce qu'elle aimait par dessus tout, c'était d'aller au magasin pour rencontrer les autres femmes et prendre des milans [*she too like the shop*]. Elle est devenue tellement populaire que même les Anglais l'appelaient Tanty [*she become a familiar figure*]. D'ailleurs, c'est grâce à Tanty que le marchand a fini par faire crédit.

Sur le mur de son magasin, il y avait [*it had*] une image avec deux types dessus : d'un côté Monsieur Crédit [*one is Mr Credit*], entouré de factures impayées, maigre comme un clou, l'air soucieux et les bras levés au ciel ; de l'autre Monsieur Comptant, avec une chaîne en or sur la veste, une grosse bedaine, un sourire fendu jusqu'aux oreilles et l'air prospère. Tanty regardait souvent l'image en faisant tchip [*Tanty used to*]. Un jour, elle a demandé [*she ask*] au marchand s'il savait ce que c'était que faire confiance.

— Confiance ? répond-il.

— Oui, dit Tanty, par où je viens, tout ça tu as besoin, tu le prends et puis tu payes le vendredi de chaque semaine, tout bonnement !

— Ah ! le crédit ! répond le marchand, l'air satisfait d'avoir compris les paroles de Tanty. « On fait pas ça ici » dit-il en pointant l'image accrochée au mur.

— Eh Ben, il faut, poursuit Tanty. Nous-mêmes on est pauvre et c'est sûrement pas tous les jours qu'on peut payer les courses, non.

Tanty continuait à causer confiance au marchand qui se contentait de lui répondre par un sourire. Et puis, voilà qu'un beau jour elle fait un gros marché, range les commissions au fond de son sac et lance à l'épicier :

— Tu vois ce livre de compte-là dans la vitrine ? Tu prends ça, tu écris mon nom dedans et tu le gardes bien en bas du comptoir avec tout ça je te dois. Tu notes toutes les affaires et je te paye vendredi si Bon Dieu veut bien.

Sur ce, Tanty sort [*walk out*] de la boutique du Blanc la tête haute. Le jour arrivé, elle a payé ce qu'elle devait [*she pay what she owe*]. (*TLL*, p. 62-63)

Ici, la voix narrative encadrant le fragment établit de façon explicite et à plusieurs reprises une distance récit-histoire, distance qui tend parfois à s'effacer dans l'original par l'utilisation de la forme verbale non marquée mais qui se creuse, au contraire, en traduction, par l'emploi de l'imparfait (pour les verbes d'état ou les généralisations) ou du passé composé. Seules les actions très brèves sont exprimées au présent.

### La traduction de *you*

Enfin, dans la troisième catégorie narrative identifiée, celle du récit tourné vers le récepteur, la difficulté ne concernait plus les temps, mais les marqueurs pronominaux. On ne pouvait traduire littéralement le *you*

polysémique de Selvon dans lequel Maximin voyait la « clé de voûte » de toute l'architecture narrative<sup>1</sup>. Outre les possibles glissements sémantiques et incongruités, l'usage d'un seul et même terme aurait abouti à marquer ce qui, dans l'original, ne l'était pas, le *tu/vous* français n'étant pas aussi polysémique que le *you* anglais et encore moins que le *you* du vernaculaire trinitadien. Ainsi, la traduction joue entre le *on* impersonnel particulièrement présent dans le récit du narrateur omniscient :

Les affaires finissent toujours par s'arranger toutes seules, un jour ou l'autre qu'on s'énerve ou non. Peu importe ce qu'on fait dans la vie, on va tous finir par se réveiller mort un beau jour et pis c'est tout. (*TLL*, p. 51)

le *vous* réservé le plus souvent au narrateur-vétéran racontant ses souvenirs :

Dieu sait quelle mouche l'a piqué pour qu'il aille se marier ? Un homme comme lui, sans rien, ni habit, ni travail, ni même un tit endroit pour vivre et nulle part où aller. Remarquez, dans la vie, c'est toujours comme ça. Vous essayez de mettre de l'ordre, vous cherchez un sens, une raison, une logique, pis un beau jour : Bam ! Quelque chose vient tout foutre en l'air : ce qu'on attendait arrive jamais, et ce qu'on attendait pas finit par arriver et faut tout recommencer à zéro. (*TLL*, p. 40)

et enfin, le *tu* d'un narrateur qui semble être entré au sein du tableau et s'adresse à un interlocuteur qui en ferait lui aussi partie :

Avec Bart, faut commencer par mettre les choses bien au clair : si tu le rencontres, c'est pas pour lui emprunter de l'argent parce que cette idée-là, ça l'angoisse par dessus tout. Aux premiers abords, il est toujours méfiant, sur ses gardes ; mais dès qu'il a compris que tu veux pas lui voler l'argent des mains, alors là, le vieux Bart te déballe tout un chapitre et te raconte les derniers potins. (*TLL*, p. 46)

Dans tout Londres on trouve des endroits comme ça aujourd'hui. À l'est de la ville, près d'Aldgate, il y a un tailleur tenu par un vieux juif cockney. Wow, papa ! Si tu vas là le samedi après-midi, tu peux même pas t'asseoir tellement le magasin est rempli de Nègres et le vieux Juif fait le tour pour offrir des cigares à tout le monde. (Les cigares, c'est le samedi seulement. Si tu vas un jour de semaine, il t'offre juste une cigarette.) [...] Cette fois-ci,

1. Là encore, tout comme en matière de temps et d'aspect, la traduction en créole, haïtien ou martiniquais, aurait sans doute permis de « coller de plus près » la structure syntaxique du texte de départ.

l'assistant est en train de mesurer avec son mètre, demande qui veut des pantalons serrés et des passants sur la veste, tirant toutes qualités de Cromby des étagères pour les montrer aux gars. Quand tu sors de son magasin, ce type aura réussi à te faire sentir comme un prince, quand bien même tu lui fumerais juste un cigare sans passer une seule commande.

« Reviens me voir, mon ami » dit-il en tendant un cigare d'une main et une carte de visite de l'autre. « Voici ma carte et mon numéro de téléphone. Ouvre la porte Jack, » et si l'assistant est trop occupé, il t'ouvre la porte lui-même. (*TLL*, p. 61)

Là encore, la traduction rationalise l'original. On peut voir dans ce phénomène une « tendance déformante ». On peut aussi y voir le résultat d'une démarche interprétative au fil de laquelle se manifeste, selon le point de vue adopté, l'architecture du texte ou sa polysémie.

## Conclusion

Ce chapitre n'a offert qu'une vision très fragmentée et incomplète des *Londoniens solitaires*. En revanche, il suggère la possibilité de développer, en suivant l'exemple de Berman, une analytique non pas négative mais « réflexive », une analytique à travers laquelle s'affirme le potentiel critique et heuristique de la pratique traductionnelle. Si le double travail de traduction et de révision a largement contribué au dévoilement des réseaux sous-jacents et du caractère polysémique du texte original, la typologie de Berman a permis d'organiser les phénomènes observés. Autrement dit, sa valeur était avant tout méthodologique. Une telle analyse du « travail sur la lettre » de l'auteur ne permet pas, en elle-même, d'effectuer le partage entre le motivé et l'arbitraire, entre les choix interprétatifs et traductionnels qui seraient retenus et passeraient l'épreuve d'une nouvelle révision. Si le processus de traduction/révision est venu enrichir et affiner la lecture du texte de Selvon, le partage entre le motivé et l'arbitraire s'est aussi exercé selon des critères beaucoup plus vastes dont certains avaient été parfois établis bien avant que ne soit entamée cette phase de traduction-révision.

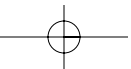
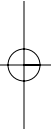
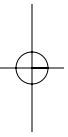
Cette étude appelle donc une conclusion plus générale sur les liens entre la critique, la traduction et le commentaire. Berman (1986) établit une relation linéaire et verticale (du sens vers la forme, du général au détail)

entre ces trois modes interprétatifs. D'après ce traductologue, la traduction se situerait à mi-chemin entre les deux autres, entretenant un rapport « d'hostilité irréductible <sup>1</sup> » avec celui qui la dépasse (la critique) et une relation « d'amitié » avec celui qui lui supplée (le commentaire). De l'expérience de la traduction de *The Lonely Londoners* se dégage un schéma assez différent dont la structure n'est en aucun cas linéaire. Non seulement la lecture en « rase-mottes » et celle de la critique m'ont été l'une et l'autre utiles, mais aucune ne m'est apparue plus « amicale » puisqu'il est ici question d'affect. En tant que travail, la traduction s'est enrichie de ces deux types de lectures et a également contribué, il me semble, à les enrichir en mettant en lumière des particularités formelles et maints détails susceptibles d'alimenter diverses lectures critiques. Parce qu'elle associe l'interprétation d'un texte à son déplacement d'une langue à l'autre, d'un lieu à l'autre, la traduction impose une mise en relation de considérations relatives au détail et au général, au texte comme au contexte. Elle requiert donc l'adoption de divers points de vue qui s'influencent et conditionnent, à divers degrés, le processus de sélection. Il me semble que c'est peut-être bien plus sur ce plan, cette dimension plus ou moins holistique imposée par la performance et le travail sur la matérialité du texte, et non dans son aptitude à découvrir les « lignes de crêtes de l'étrangeté du texte <sup>2</sup> », que cette pratique tire son intérêt théorique et sa valeur épistémologique.



1. « Pour le traducteur, le rapport critique n'est pas seulement inutile, il est dangereux. [...] Certes, le traducteur analyse et interprète son texte ; mais cela ne constitue pas le fondement de son agir » (Antoine Berman, « Critique, commentaire et traduction : quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot », *Poésie*, n° 37, 1986, p. 102). Cette assertion reflète le parti pris littéraliste du traductologue qui tend à occulter les limites de la « perspective rapprochée » : l'analyse des réseaux sous-jacents, des polysémies, et autres manifestations formelles et microtextuelles pouvant aussi nuire à la traduction, lui ôter toute autonomie.

2. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 249.





## CHAPITRE VI

## À PROPOS D'ÉTHIQUE

C'est dans notre siècle que, pour la première fois, les grandes initiatives de l'histoire du roman européen naissent hors de l'Europe : d'abord en Amérique du Nord, dans les années vingt et trente, puis, avec les années soixante, en Amérique latine. Après le plaisir que m'a procuré l'art de Patrick Chamoiseau, le romancier des Antilles, et puis celui de Rushdie, je préfère parler plus généralement du *roman d'au-dessous du trente-cinquième parallèle*, ou du *roman du Sud* : une nouvelle grande culture romanesque caractérisée par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance.

Cette imagination m'enchanté sans que je comprenne tout à fait d'où elle provient. Kafka ? Certainement. Pour notre siècle, c'est lui qui a légitimé l'invraisemblable dans l'art du roman. Pourtant, l'imagination kafkaïenne est différente de celle de Rushdie ou de Márquez ; cette imagination foisonnante semble enracinée dans la culture très spécifique du Sud ; par exemple dans sa littérature orale, toujours vivante (Chamoiseau se réclamant des conteurs créoles) ou, dans le cas de l'Amérique latine, comme aime le rappeler Fuentes, dans son baroque, plus exubérant, plus « fou » que celui de l'Europe.

Une autre clé de cette imagination : *la tropicalisation du roman*<sup>1</sup>.

EN CE QU'IL S'INSCRIVAIT dans le cadre d'une recherche universitaire, le processus de traduction de *The Lonely Londoners* a été explicitement

1. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 43-44.

influencé par un ensemble de travaux théoriques. Les théories et principes traductologiques énoncés par Berman, Venuti, Folkart ou Robinson, qui avaient largement façonné mon appréhension de l'objet « traduction » avant même que ne s'amorce l'étude, ont orienté les questions posées, alimenté la réflexion et infléchi les prises de décision. La mise en relation de la pratique et de ces théories a toutefois ouvert la voie à de nouvelles questions et jeté quelques doutes.

Doutes relatifs à la valeur du *foreignizing* : cette stratégie était-elle véritablement plus éthique que les autres ? En ces temps où, pour reprendre l'expression de Kundera, le roman se « tropicalise », n'avait-on pas affaire à un nouvel exotisme bien pensant et de bon goût ?

Doutes quant à mon aptitude à traduire *The Lonely Londoners* : n'ayant jamais vécu à Trinidad, étais-je vraiment en mesure de comprendre ce roman écrit dans une forme très adaptée du vernaculaire local ?

Doutes relatifs à la légitimité de mon entreprise, car si la dimension créole et sa recreation constituaient l'un des principaux intérêts du texte en question, si le but de la traduction était de contribuer à créer de nouveaux ponts, de nouvelles identités (caribéennes ou créoles), ne valait-il pas mieux renoncer à traduire et confier le projet à une personne mieux placée que moi, un traducteur créole par exemple ?

À partir de l'examen des questions suscitées par cet exercice de traduction, ce chapitre cherche à rendre compte de la façon dont s'est élaboré non pas le projet de traduction en tant que tel — ce dernier ayant été présenté puis illustré dans les chapitres précédents — mais ce qui me semble en constituer les fondements théoriques. Prenant pour objet premier des représentations écrites, le parcours retracé dans ce livre a jusqu'ici laissé dans l'ombre toutes les données non discursives, à tout le moins non écrites qui, sans s'y lire tout à fait, ont influencé l'appréhension, l'interprétation et, par conséquent, la ré-énonciation du texte de départ. Le processus de traduction a été accompagné de recherches, rencontres, voyages, découvertes et discussions qui ont eu globalement un rôle tout aussi important que la lecture des romans de Chamoiseau ou de Naipaul et des études linguistiques sur les créoles. C'est à partir de cette dimension « seconde » et cachée qui, à priori, ne relève pas de la pratique traductionnelle stricte, mais de tout ce qui l'entoure et l'influence, que j'ancrerai le propos.

LA TRADUCTION DE MONTRÉAL À PORT OF SPAIN :  
LIEU DE CONTESTATION, MOTEUR DE CHANGEMENT

Le 18 septembre 2001, Radio-Canada organisait autour de David Homel, Marie-Andrée Lamontagne et Michel Tremblay une table ronde sur la traduction littéraire. Au cours de l'émission, Michel Tremblay, prenant plus souvent la parole à titre de lecteur que de traducteur, fustigea les traducteurs français d'Anton Tchekhov et de Mordecai Richler qui transformaient les samovars en théières et le « Lower Canada » en « Canada inférieur ». La veille, sur les mêmes ondes, Michel Prévost, l'un des participants québécois au projet de retraduction de la Bible (2001) commandité par les éditions Bayard et Mediaspaul n'avait pas manqué, lui non plus, de mentionner ses homologues (traducteurs) français qui, pour l'heure, n'avaient pas fait preuve d'ignorance, mais de conservatisme sexiste en refusant de traduire « Notre Père » par « Notre Parent ». En écoutant ces émissions, ma première réaction était de me réjouir devant l'importance accordée à la traduction ; la seconde, d'y lire la confirmation de l'impression que j'avais eue tout au long de la recherche, à Londres, à Trinidad comme à Montréal : la traduction était visiblement une source de tension, un lieu de contestation.

**Sur la « rue l'Évêque », au coin de René-Lévesque**

Quelques mois plus tôt, le 10 mai 2001, se tenait rue Mont-Royal la seconde édition du Marché francophone de la poésie. Cette année-là, les communications portaient toutes (ou presque) sur la traduction. « Comment aménager dans nos vies et dans nos institutions la place qu'il faut à la traduction ? » était la première question inscrite au programme. De retour à Montréal depuis quelques jours, je décidai d'aller y faire un tour. L'une des communications fut prononcée par Charlotte Melançon. Cette traductrice chevronnée, présidente sortante de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada, proposait une nouvelle traduction des poèmes d'Emily Dickinson et nous expliquait le pourquoi de son entreprise : les prédécesseurs européens avaient traduit tantôt approximativement, tantôt de façon fautive, voire incohérente, les termes évoquant la faune et la flore de l'Est américain. Faut-il s'arrêter à de vulgaires questions de terminologie ? On ne traduit pas un poème comme

on traduit un traité de botanique ou d'ornithologie. Ce qui importe, en poésie (et par conséquent en traduction poétique), ce ne sont pas les termes, mais la musique. Telle fut, la réponse de Henri Deluy, éditeur et traducteur français qui siégeait à côté de madame Melançon. Pourquoi ces termes sont-ils importants ? Dans un article publié un an plus tôt, la traductrice offrait deux réponses, la première figure en introduction, la seconde en conclusion :

[...] la nature constitue effectivement le lieu à partir duquel s'accomplit la transcendance, où se révèle le ravissement poétique : la vision du monde s'inscrit toujours chez [Dickinson] dans une physique des choses, même si la connaissance expérimentale ne constitue pas une fin en soi.

Cela exige du traducteur un redoublement de vigilance, car seul le souci de nommer correctement ce monde physique qui l'a ravie permet de le comprendre et, par conséquent, de le traduire <sup>1</sup>.

Ce qui gêne dans les traductions européennes, souvent fort belles d'ailleurs — la question n'est pas là — c'est de ne pas y retrouver la fibre américaine de sa culture. [...] Certes, les poèmes de Dickinson sont aussi imprégnés de culture européenne et universelle, de Shakespeare et de la Bible notamment, mais sa vision du monde se fonde d'abord sur son lieu de vie. La diversité des termes auxquels ont recours les traducteurs européens pour traduire un seul et même oiseau, par exemple, manifeste de toute évidence une méconnaissance de ce lieu <sup>2</sup>.

Difficile de faire la part entre ce qui relève de l'esthétique et du politique, ce qui touche la forme du texte en tant que telle et son appartenance à des contextes (de production et de réception) spécifiques. Le cas analysé par Charlotte Melançon m'en rappelait un autre qui m'avait été rapporté à plusieurs reprises : celui de ce traducteur de Leonard Cohen qui aurait transformé Bishop Street, une rue du centre-ville de Montréal, en « rue l'Évêque ». S'agit-il là encore d'un autre détail sans importance ? Il serait facile de soutenir le contraire <sup>3</sup>. Des quelques romans et poèmes

1. Charlotte Melançon, « Les mésaventures du merle : les américanismes chez Emily Dickinson », *Meta*, vol. XLV, n° 1, 2000, p. 81.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 88.

3. À la fin de la seconde partie de *The Favourite Game*, roman de Cohen à tendance autobiographique, le personnage principal quitte Montréal, sa ville natale et la ville de son enfance, pour New York. De ce personnage poète, le narrateur nous apprend : « *He was*

de cet auteur que j'ai lus, je n'ai jamais retrouvé cette fameuse « rue l'Évêque » : était-ce une blague ? une erreur ? S'était-on trompé de rue ou d'auteur ? Avais-je lu les mauvais textes ? Peu importe, l'essentiel c'est que l'anecdote, elle, continue de circuler et que l'on s'en souvient parce qu'elle illustre un phénomène bien connu : il suffit de faire appel, comme Michel Tremblay, à nos souvenirs de lecteurs pour découvrir qu'une infinité de « Bishop Street » se sont transformées, un jour ou l'autre, à l'épreuve de la traduction, en représentations plus ou moins loufoques.

Ces anecdotes un peu faciles et que l'on pourrait multiplier à l'infini nous renvoient toutes à une question qui, elle, ne l'est pas : celle du rapport du traducteur aux constituants culturels du texte qu'il a entre les mains. Ce « problème », Georges Mounin le soulevait dès 1963, faisant alors remarquer à quel point

[...] l'acquisition [des] éléments de civilisation étrangère est toujours présentée comme un complément ou comme un supplément, distinct de l'étude de la langue elle-même, destiné à « contribuer à l'enrichissement intérieur » des élèves, et non pas indispensable à l'enrichissement de leur possession de la langue étrangère <sup>1</sup>.

Il n'est visiblement toujours pas résolu puisque David Katan a jugé nécessaire d'en faire le sujet de son tout dernier et récent ouvrage au titre évocateur de *Translating Culture* (1999). À la suite de Mounin, ce traductologue réitère, en introduction, l'existence d'un décalage notoire entre la « Culture » enseignée dans les programmes de traduction et les connaissances culturelles que requiert l'exercice de la traduction. De fait, à en croire les anecdotes évoquées plus haut, ces connaissances relèvent plus souvent de l'acquis, elles relèvent d'un savoir qui touche des domaines tellement anodins, tellement quotidiens, matériels et profanes qu'ils ne s'enseignent pas. Même les cours de « civilisation » n'enseignent pas le nom de la bouilloire dans laquelle les Russes préparent le thé, le nom des

---

*relieved that it [New York] wasn't his city and he didn't have to record its ugly magnificence. He walked on whatever streets he wanted and he didn't have to put their names in stories. New York had already been sung* » (Leonard Cohen, *The Favourite Game*, Toronto, McClelland & Stewart, 2000 [© 1963], p. 128).

1. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. Tel n° 5, 1963, p. 237.

oiseaux qui volent au-dessus de la côte est américaine ou celui des rues de Montréal.

Le décalage, qui est donc toujours de mise, devient plus problématique encore dès lors qu'on entre dans une aire « post » structuraliste/coloniale/moderne où les représentations collectives ne se conçoivent plus comme des systèmes clos rattachés à un lieu, mais comme mise en relation imprévisible et éphémère d'éléments hétérogènes. Dans ce cadre, pour reprendre la distinction établie par Sherry Simon, le traducteur ne peut plus s'attendre à « trouver » les inscriptions culturelles (*finding cultural inscriptions*<sup>1</sup>), il doit en « (re)construire » la valeur... entreprise infiniment plus complexe et ambitieuse qui a, en tous les cas, pour première conséquence, de rendre les outils traductionnels usuels, lesquels sont de plus en plus sophistiqués et nombreux — dictionnaires, lexiques, bases de données, encyclopédies, etc. —, à la fois plus que jamais nécessaires, mais de moins en moins suffisants.

Enfin, ce décalage devient triplement problématique dans un contexte historique au sein duquel le roman « européen » se « tropicalise », où l'exotisme prend alors de nouvelles formes, beaucoup plus diffuses et subtiles. Sam Selvon, qui réussit à dépayser et à séduire ses lecteurs tout en les « baladant » au cœur d'une des capitales les plus peuplées et les plus touristiques du monde occidental, l'avait compris dès 1956 : « [Londres] *divide up in little worlds and you stay in the world you belong to.* » (*TLL*, p. 58). Il suffit parfois de changer de rue pour découvrir un monde entièrement différent du nôtre. Selvon était peut-être postmoderne avant l'heure et, au terme de cette étude, il me semble que la première originalité de cet auteur est d'avoir saisi, avant tous les autres, le potentiel politique, esthétique et commercial de ce nouvel exotisme « au coin de chez soi ».

À moins grande échelle, Montréal, qui fait partie d'une province officiellement francophone d'un pays officiellement bilingue, abrite elle aussi de nombreuses communautés culturelles et des artistes qui écrivent tantôt en anglais, en français, en espagnol, en yiddish, en portugais ou en italien pour ne citer que quelques-unes des langues qui définissent le paysage linguistique de cette métropole. Pour le lecteur montréalais francophone et unilingue, les textes de Richler ou de Cohen sont

1. Sherry Simon, *Gender in Translation*, Londres, Routledge, 1996, p. 138.

étrangers (de par la langue), donc lus en traduction, mais en même temps extrêmement familiers puisque y sont évoqués des lieux, des événements et atmosphères propres à Montréal. Ce lecteur ne manquera donc pas d'être surpris devant la liberté de traducteurs qui n'auraient jamais mis les pieds de leur vie à Montréal ni pris la peine de consulter une carte de la ville. Si ce lecteur est le moins curieux et plutôt pince-sans-rire, il se demandera, à l'instar de David Homel : « Enfin, à quoi ces gens peuvent-ils bien penser lorsqu'ils traduisent <sup>1</sup> ? » S'il est, comme Michel Tremblay, légèrement susceptible, il se dira plutôt « Non mais pour qui se prennent-ils ? » Ce lecteur sera non plus dubitatif et encore moins amusé, mais profondément irrité devant de telles bourdes dont chacune deviendra l'expression flagrante d'une situation scandaleuse : il est déjà assez pénible de se voir traduire par un autre qui en vertu de sa position n'a pas pris la peine de chercher à nous connaître. Mais il est bien pire encore d'être obligé d'accéder à ce qui constitue un peu de nous-mêmes à travers le regard de cet étranger qui ne connaît rien de nous. Pendant que les lecteurs montréalais se demandent comment on a bien pu confier le contrat de traduction à quelqu'un d'aussi incompétent, les autres (sans doute beaucoup plus nombreux) trouveront peut-être cette même traduction tout à fait acceptable, voire excellente.

Montréal offre un exemple extrême, car extrêmement localisé, qui illustre néanmoins assez bien la problématique de la traduction culturelle. Ce qui ne concerne ici qu'une ville touchera, dans d'autres cas, une région, un pays, voire une identité transnationale telle que celle dont Selvon se plaisait à rêver : une identité caribéenne. Ce qui touchait ici de « simples » toponymes mal traduits, deviendra, pour d'autres, un terme faisant référence à des éléments de culture religieuse, sociale, politique, matérielle, etc. De Dickinson à Richler en passant par Tchekhov, on constate à quel point ce qui pourra être pour certains un simple détail, le nom d'un oiseau, le nom d'une rue, d'un ustensile ou d'une recette de cuisine, revêt pour d'autres une importance capitale, et ô combien ces « petits détails » de traduction, témoins flagrants d'une ignorance reflétant trop souvent une inégalité politique, peuvent devenir de ce fait — et à juste titre — des arguments massue pour ceux qui souhaiteraient voir ces rapports changer, le courant s'inverser.

---

1. Radio Canada, *Indicatif présent*, 18 sept. 2001.

## Au pays de Nonose

*The Lonely Londoners* contient d'innombrables références à la ville de Londres, mais aussi au pays d'origine de son auteur, des allusions qui, pour le lecteur qui connaît le moindrement Trinidad, représenteront sans doute beaucoup plus que de « simples détails ». Lors de mon séjour là-bas, une personne qui avait accepté de me lire un chapitre du roman à voix haute — en vue d'un enregistrement — a pris spontanément la peine de retourner, par la suite, sur certains termes, afin de s'assurer de ma bonne compréhension de ces mots qui, comme elle me le fit remarquer, sont très locaux et ne figurent pas dans les dictionnaires. Une autre m'a mise en garde contre les erreurs du *Caribbean English Usage Dictionary* et s'est prononcée en faveur d'une non-traduction du terme *lime*, ce dernier faisant, selon elle, référence à une réalité culturelle exclusivement trinidadienne et intraduisible. Après tout, ajouta cette personne, ce ne serait pas la première fois que le français et l'anglais s'empruntent quelques termes.

Lorsque j'ai demandé à une ethno-linguiste qui était « *the fellar who ain't have no nose, and he always riding about town on a ladies bicycle, peddling with his heels, and his fingers sticking out on the handle bars* » (TLL, p. III), dont Moses et Galahad se souviennent en sirotant leur tasse de thé (séquence onze), elle s'est écriée : « *Ah, this is Nonose Gay!* » Sur ce, elle appelle un de ses amis trinidadiens qui me fait, au téléphone, une imitation de la façon dont parlait ce personnage populaire (sans nez) originaire de San Fernando, la ville natale de Samuel Selvon. Et qui est ce fameux Brackley qui fait régulièrement surface dans les romans de Selvon, de Naipaul et d'Ismith Khan ? S'agit-il d'un personnage populaire, légendaire ou bien d'un simple surnom local pour désigner l'idiot du village ? On sait par ailleurs que Moko fait référence à un être surnaturel dans les croyances africaines et qu'à Trinidad, le terme désigne un géant dans le défilé du carnaval. Mais qu'est-ce que « *the vengeance of Moko* » (TLL, p. 106) peut bien signifier ? S'agit-il d'une invention de l'auteur, d'une expression locale, d'une référence à un événement particulier ?

À mes nombreuses questions concernant tel mot, telle anecdote, tel personnage, tous sortis de la mémoire de Moses ou de Galahad, les gens que j'ai rencontrés ont toujours pris le temps de répondre, allant parfois même jusqu'à contacter une tierce personne pour me donner un peu plus d'information que je n'en avais demandé. Au fil de ces échanges, motivés à



l'origine par des problèmes d'ordre essentiellement sémantique, liés aux significations et connotations de tel terme, expression ou allusion, se dessinaient peu à peu tous les à-côtés : l'anecdotique, la petite histoire que l'on brodait autour des personnages, réalités ou événements évoqués de façon plus ou moins elliptique dans le texte de Selvon. Parmi les personnes rencontrées – linguistes, critiques ou simples lecteurs –, une seule qui, en passant, n'était pas originaire de Trinidad, s'est montrée franchement étonnée qu'on puisse faire « tout ce chemin » (de Londres à Trinidad) pour une « simple » traduction. Pour toutes les autres, cette démarche coulait de source. L'univers décrit dans *The Lonely Londoners* n'est pas celui de Port of Spain ni même celui de Trinidad. Les personnages évoluent dans un univers londonien, mais ils sont aussi des émigrants et c'est avant tout en se remémorant les souvenirs « du pays » qu'ils rompent leur solitude, réussissent à traverser les hivers, et récupèrent quelques fragments de leur passé.

Le but premier du séjour à Trinidad était moins de régler ces questions de traduction ponctuelles (cela, à la limite, aurait pu être fait à Londres même) que d'en approfondir d'autres, plus générales, qui relevaient surtout de la recherche dans laquelle s'inscrivait cette traduction. Comment Selvon était-il perçu là-bas ? Quelle place son œuvre occupait-elle et qu'en pensait-on ? J'avais envie de savoir si elle était encore lue, par qui, dans quel contexte. Pour ce faire, je n'ai pas administré de questionnaires. Par contre, à force de discussions informelles, j'ai cru comprendre que si, dans les cercles littéraires, Selvon était perçu comme l'antithèse de V. S. Naipaul — c'est-à-dire comme un artiste qui, contrairement à Naipaul, était attaché à la culture trinitadienne et plus généralement à la Caraïbe — pour d'autres, moins férus de littérature, Selvon représentait *au même titre* que Naipaul un élément du patrimoine collectif. L'anecdote suivante illustre ce point. Lors de ce même séjour, un habitant de Chaguanas, la ville natale de V. S. Naipaul, m'a demandé si je connaissais la maison de Monsieur Biswas. J'ai répondu que je connaissais le roman de Naipaul intitulé *Une maison pour Monsieur Biswas*, mais la question n'était pas là. Mon interlocuteur ne s'intéressait pas du tout à mes connaissances littéraires. Il m'a invitée, par contre, à prendre place dans son pick up, à traversé quelques pâtés de maisons pour s'arrêter au beau milieu de la rue principale de Chaguanas, devant l'imposante maison de famille des Naipaul, devant la maison de Monsieur Biswas. Sur le chemin du retour,

je lui ai demandé ce que les gens de Chaguanas, et plus généralement les habitants de Trinidad, pensaient de V. S. Naipaul. À en croire son expression, ma question n'avait aucun sens et la réponse fut immédiate : « Naipaul, tout le monde le connaît, tout le monde sait que ses racines sont ici, c'est un écrivain de chez nous. » Cet épisode a offert un élément de réponse important à la question initiale qui avait motivé ce séjour : qu'on ait lu ou non leurs textes, Selvon et Naipaul sont connus et reconnus comme des ambassadeurs culturels. L'attitude de cet habitant de Chaguanas, qui n'appartenait pas aux cercles littéraires et n'était pas particulièrement versé non plus dans la lecture, dénote une volonté d'appréhender la fiction sous un angle référentiel. À des miles de là, on retrouve cette même attitude chez Charlotte Melançon. Faut-il voir dans ces deux cas analogues une regrettable « réduction » du littéraire au politique ? Autrement dit, une telle appréhension du littéraire relève-t-elle du militantisme ou du chauvinisme strict ? Faut-il, comme Henry Deluy, y voir une simple obsession « déplacée » qui, à la limite, tue toute poésie ? Je ne le pense pas, du moins pas nécessairement.

### Entre traduction et adaptation culturelle

Il semble qu'il y ait peu de concepts — et encore moins de dichotomies — traductologiques qui tiennent encore la route aujourd'hui. L'étude et la traduction de *The Lonely Londoners* ont montré la difficulté, voire l'impossibilité, d'établir des frontières étanches entre langues de départ et d'arrivée. Ce texte ne joue pas uniquement sur différents registres et niveaux, il entrelace différentes langues. En le considérant de très près, et en le traduisant vers le français, on y retrouve, au-delà de l'anglais, les différentes influences qui ont façonné à la fois le parler propre à Trinidad et le *British Black English* : des éléments des créoles français des Petites Antilles (et, par extension, des langues africaines et du français), de l'espagnol, du slang américain, du cockney, voire de l'hindi. C'est cette diversité qui rend le texte tout à la fois familier et étranger. Les constituants linguistiques et culturels, en constante construction et déconstruction, sont plus que jamais difficiles à circonscrire, impossibles à « trouver ». Telle est, comme le suggère Sherry Simon (1999) la « leçon » — du moins le constat — qui se dégage des pratiques d'écriture post-coloniales.

Lorsque les oppositions source-cible et les contours culturels s'estompent, les critères de distinction et donc l'autorité du traducteur s'évaporent un peu aussi. Avec eux, se dérobe la frontière entre traduction et adaptation, entre la différence de point de vue et l'erreur de traduction. Ainsi, Michel Tremblay peut-il ranger dans le même sac (celui des « mauvaises copies ») l'invention du « Canada inférieur » et la transformation du samovar en théière. Pourtant, si l'on prend un minimum de recul, force est d'admettre que ces transformations ne sont pas tout à fait du même ordre. Tandis que la première est le signe d'une méconnaissance évidente de la réalité et de l'histoire (la plus élémentaire) du Canada, la seconde est un exemple d'adaptation, autrement dit de « traduction culturelle ». Cette traduction relève-t-elle de l'ignorance ou d'un choix conscient ? Difficile à dire... Le lien entre ces deux exemples n'existe véritablement qu'à travers Michel Tremblay qui, en les associant, affirme sa légitimité de traducteur et sa position traductive (refus de la traduction culturelle) elle-même dépendante d'un horizon beaucoup plus vaste (le Québec dans la francophonie et plus particulièrement, la tradition traductionnelle québécoise par rapport à celle de la France). Cet horizon que partagent Michel Prévost, Charlotte Melançon et le GRETI a pour point commun de faire sienne l'approche « décentrée » ou « littérale » qui, en théorie, apparaît aujourd'hui comme la seule position « éthiquement » viable.

#### LES « THÉOLOGIENS » DE LA TRADUCTOLOGIE

Bref, il fallait au moins rappeler que le privilège qui est au principe de toute activité théorique [...] ne gouverne jamais aussi subtilement cette activité que lorsque, faute de s'apparaître comme tel, il conduit à une théorie implicite de la pratique qui est corrélative de l'oubli des conditions sociales de possibilité de la théorie <sup>1</sup>.

Dans la préface à son ouvrage intitulé *Translation and Taboo*, Douglas Robinson évoque le « succès » grandissant du courant traductologique « littéral » :

---

1. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [© 1972], p. 227.

*Foreignism is currently generating excitement in the United States among the critical theorists who are flocking to translation studies in ever-increasing numbers [...] and there are signs that foreignists' postromantic approach to translation is becoming a kind of elitist academic orthodoxy as well*<sup>1</sup>.

Le traductologue s'inquiète de la popularité de cette nouvelle orthodoxie dont il déplore l'élitisme et le binarisme. À ses yeux, la traductologie, qui se voulait pourtant scientifique et descriptive, ne serait finalement qu'une entreprise moralisatrice, « *simply somatized theology*<sup>2</sup> ». Peut-être bien. Il y a les bonnes traductions, et les mauvaises, le *foreignizing* révolutionnaire et le *domesticating* conservateur (Venuti), la traduction éthique et la traduction ethnocentrique (Berman), il y a la traduction-texte qui parvient à traverser les époques en sublimant les normes, et la traduction-introduction qui vieillit vite parce qu'elle s'y est pliée (Meschonnic). Le binarisme est inévitable dès lors qu'on entend énoncer des principes. Or, tel est précisément le but de ces chercheurs : proposer, sinon imposer, des lignes directrices, des modèles. Ces modèles se recourent en effet à bien des égards. À l'instar de leurs confrères philosophes, les critiques littéraires, anthropologues et traductologues aujourd'hui en vogue ont élu *La tâche du traducteur* au rang de texte fondateur. Ainsi, sous l'égide de Benjamin, on s'entend généralement sur le fait que toute traduction suppose une part de renoncement, que la traduction totale, parfaite et transparente est un leurre, un leurre dangereux. Là réside le dénominateur commun et là commencent les interprétations. Or, en ce qui touche *La tâche du traducteur*, les possibilités sont telles que chacun peut y trouver son compte. Je doute que Venuti, Spivak ou Berman ne forment qu'un seul et même courant, une seule orthodoxie. Au contraire, il me semble qu'ils « prêchent » au nom de principes et d'idéaux très différents, des idéaux qui reflètent avant tout l'ancrage historique, social, culturel et académique des chercheurs qui les prônent.

### « Le respect de la lettre » : Berman et la poétique de la traduction

De Benjamin, Antoine Berman a retenu une forme d'essentialisme esthétique. Même si l'auteur du premier manifeste de traductologie tend à

1. Douglas Robinson, *Translation and Taboo*, DeKalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1996, p. x.

2. *Id., ibid.*, p. xii.

nuancer ses positions dans son tout dernier ouvrage, sa pensée demeure ancrée dans une vision dont l'idéaliste n'est plus à démontrer (Lane-Mercier 1997, Brisset 1998).

C'est donc au nom de critères essentiellement poétiques que Berman recommande le « respect de la lettre ». Le respect de l'Autre équivaut en tout et pour tout au respect des qualités formelles et poétiques du texte. Cet idéalisme n'est autre que l'expression traducto-logique de la théorie de l'esthétique pure qui s'est peu à peu imposée — du moins en France — comme seule définition possible du fait littéraire. Comme le souligne Dubois, si « la portée du projet littéraire tel que la société l'assume [...] a pour particularité de n'être jamais centrée, donc de se dérober à toute saisie "faciale"<sup>1</sup> », la position de l'institution littéraire (française) dans le débat relatif à la fonction de l'écrivain, elle, est univoque. Au moins depuis l'autonomisation du champ littéraire :

[L]e modèle de l'écrivain présent dans les luttes idéologiques ou tout au moins concevant son travail par rapport à des savoirs et des pouvoirs n'est [plus] celui que favorise le système institutionnel. [...] Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, on voit se poursuivre une évolution qui fait que l'écrivain se détourne de plus en plus de la grande problématique socio-politique [...] <sup>2</sup>.

Cette évolution, alimentée « à la fois par le formalisme auquel l'institution voue la pratique littéraire et par l'apparition des sciences humaines <sup>2</sup> », finit par ériger en « posé » le caractère non fonctionnel de la littérature et permet ainsi « [d']escamoter le potentiel révolutionnaire des pratiques poétiques. [...] En renvoyant l'écriture à sa gratuité, on la rend inoffensive <sup>3</sup> ». Comme le rappelle Bourdieu, cette définition du littéraire — et plus généralement de l'art — en tant qu'essence universelle s'érige en fait « au prix d'une double déshistoricisation, et de l'œuvre et du regard sur l'œuvre, une expérience de l'œuvre d'art très particulière et très évidemment située dans l'espace social et dans le temps historique <sup>4</sup> ».

1. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor / Paris, Fernand Nathan, 1978, p. 58.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 60.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 78.

4. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [© 1992], p. 465-466.

Le projet de la critique et traductrice Charlotte Melançon, qui s'inscrit dans un tout autre contexte, celui de l'Amérique du Nord et plus précisément du Québec, offre un bon exemple des limites de cet idéalisme. Le discours encensant les qualités esthétiques de l'œuvre de Dickinson :

[...] la nature constitue le lieu à partir duquel s'accomplit la transcendance, où se révèle le ravissement poétique : la vision du monde s'inscrit toujours chez [Dickinson] dans une physique des choses, même si la connaissance expérimentale ne constitue pas une fin en soi <sup>1</sup>.

— ce discours est finalement relayé par une prise de position tranchée de la lectrice nord-américaine : « ce qui gêne », en dernière instance, dans les traductions françaises de Dickinson, « c'est de ne pas y retrouver la fibre américaine de sa culture <sup>2</sup> ». Ainsi se manifeste l'ancrage du regard critique : ces traductions hexagonales sont peut-être « fort belles », mais « la question n'est pas là <sup>3</sup> ». Mais alors, où est-elle, sinon dans la (re)connaissance de cette américanité ?

S'il me semblait difficile de rattacher le projet de traduction de *The Lonely Londoners* à l'idéal bermanien, c'est pour des raisons différentes de celles soulevées par Anthony Pym (1997). L'éthique de Berman ne m'apparaissait pas « trop académique, trop intellectuelle, trop abstraite <sup>4</sup> » ; elle était tout simplement trop formaliste. Roman marginal, plutôt populaire, écrit dans une langue « peu cultivée », *The Lonely Londoners* ne cadrerait visiblement pas avec la définition du littéraire qu'entretient le traductologue français. La théorie de Berman ne tient qu'à condition de parvenir à circonscrire, à interpréter le texte et à le ré-énoncer en faisant abstraction de ce qui l'entoure : les lecteurs, les critiques, les éditeurs. Le traductologue avait bien prévu que critique et traduction sont incompatibles et, de ce point de vue là, il avait effectivement raison. Malheureusement, j'en savais déjà trop. Traduire *The Lonely Londoners* au nom de la poésie et de l'esthétique pure, sans se soucier des contextes et enjeux hors-textuels, sans prendre en considération les limites inhérentes à ma position et les

1. Charlotte Melançon, « Les mésaventures du merle... », p. 80.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 88.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 81.

4. Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, 1997,

liens qu'elle ne me permettait pas d'établir, semblait plus que douteux... et, dès lors qu'était pris en considération ce contexte, l'idéal ne tenait plus. Il fallait trouver un autre modèle, une nouvelle ligne directrice.

### Marquer la différence : Lawrence Venuti et l'éthique du *minoritizing*

C'est dans une toute autre perspective que Venuti prône le littéralisme, ou plus exactement le *minoritizing*. Contrairement à Berman ou Meschonnic, Venuti admet non seulement le caractère politique de la traduction, mais il le met de l'avant et nous invite à l'assumer.

*This translation ethics does not so much prevent the assimilation of the foreign text, as aim to signify the autonomous existence of that text behind (yet by means of) the assimilative process of translation*<sup>1</sup>.

Le chercheur s'inscrivant dans un contexte nord-américain n'entretient aucune illusion. Quelle que soit la stratégie que l'on adopte, la traduction demeure un acte profondément ethnocentrique. L'approche préconisée par Venuti, le *minoritizing*, n'échappe pas à la règle ; elle vise, tout au plus, à contrecarrer le modèle traductionnel canonique, celui de la traduction transparente, celle qui se lit comme un original. Venuti ne prône pas en effet la substitution d'un dialecte par un autre, mais plutôt le recours à des « *minority elements* » susceptibles de favoriser l'hétérogénéité discursive dans le contexte cible, d'opposer une résistance aux langues et cultures dominantes... Bref, à l'idéalisme d'un Berman, dont il se réclame pourtant, Venuti oppose une attitude un peu plus « pragmatique », ou du moins plus réaliste — une attitude reposant sur l'acceptation du principe selon lequel, comme le rappelle Gillian Lane-Mercier,

ce n'est qu'en donnant droit de cité à l'étranger du dedans qu'il est possible d'ouvrir une brèche à partir de laquelle une appréhension de l'étranger du dehors — aussi médiatisée soit-elle sur les plans culturel et institutionnel — peut être envisagée<sup>2</sup>.

1. Lawrence Venuti, « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, vol. IX n° 1, 1996, p. 94.

2. Gillian Lane-Mercier, « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation », *TTR*, vol. XI n° 1, 1998, p. 84.

La traduction telle que la conçoit Venuti est donc une pratique de réappropriation comme les autres. Loin d'être hypocrite, elle a au contraire l'honnêteté de ne pas s'en cacher. Dès que l'on s'éloigne du paradigme de l'esthétique pure et que l'on admet la fonction politique de la traduction, un tel mandat semble difficilement réfutable — qui n'a pas envie de servir de nobles causes ? De combattre l'hégémonie, de favoriser la diversité, l'hétérogénéité, l'ouverture, etc. ? Le problème touche aux moyens employés pour atteindre ces fins : car, si le « *minoritizing* » est certainement plus enclin à produire des « traductions originales », ses vertus politiques ne vont en revanche pas de soi. On en revient ici à la seconde objection de Robinson évoquée dans le deuxième chapitre de ce livre : en quoi cette stratégie serait-elle plus éthique, ce qui signifie ici plus respectueuse de la diversité et des différences culturelles, que les autres. Prenons les extraits suivants. Qu'est-ce que qui différencie le « *minoritizing* » du traducteur de McKay :

Pique-moi tant que ti veux, Missié Pou'... 'oule, Missié Bateau, et pue tout li long di chemin, en 'oulant pou'vu que ti m'emmenes à Ha'lem, ji ti demande pas plus. Ji c'ève d'envie de voi' les filles à la peau noi', dans Lenox Avenue. Oh ! La la !...<sup>1</sup>

de celui d'Hergé :

Toi y en a connaître les Aniotas ?... Non ?... Ça y en a société secrète pour lutter contre blancs. Quand un Aniota recevoir ordre exécuter chef noir favorable aux blancs, li mettre costume et masque de léopard. À ses doigts, li fixer griffes et fer aussi comme léopard, et porter bâton avec bout sculpté comme pattes de léopard<sup>2</sup>.

de celui de Vidal :

Qu'est-ce que li révini fé la enco' dans so costume-la ? Li pas capab trouvé une robe pou' s'mettre sur li ? — Qu'est-ce qu'elle a fé avé sa rob-la de satin bleu que li apré porter quand li quitté. — Qu'est-ce qu'elle a fé avé tout so l'argent-la so nhomme li gagné et li donné quand li mourri<sup>3</sup> ?

1. Claude McKay, *Quartier noir*, trad. de l'amér. par Louis Guilloux, Paris, Rieder, coll. Europe, 1932, p. 11.

2. Hergé, *Tintin au Congo*, Paris, Casterman, 1970, p. 30.

3. Bernard Vidal, trad. d'un extrait de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, dans son article « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 205.



ou d'Ananda Devi :

Quand Rohini me dit elle fait un bébé avec Gladstone, c'est comme si le monde s'arrête. Bien sûr, je soupçonne ça déjà, et je fais des plans pour me démerder malgré sa bêtise ; avec les Coolies, il faut toujours faire des plans pour se démerder de leurs erreurs. C'est pas qu'ils sont mauvais en eux-mêmes, ou que Bondié les a fabriqués comme ça, comme qui dirait crocodile est fait pour mordre ou mangouste pour les voler zœufs de poule ou serpent pour prendre la vie des zoiseaux la rivière en une seule bouchée <sup>1</sup>.

Les différences sont réelles, mais à quoi tiennent-elles ? Au type de marqueurs employés ? Certes, la première date un peu, les traits choisis sont vraiment trop stéréotypés, le résultat est grotesque. Rappelons toutefois que c'est par le biais de cette traduction, préfacée par le sociologue Georges Friedmann, que se sont établis les premiers contacts littéraires entre Caraïbes anglophone et francophone et qu'il y a un peu de McKay (et de son traducteur) dans les idéaux de la Négritude. Décidément, Robinson a raison, les effets du *foreignizing* sont imprévisibles. Les différences proviennent-elles des qualités poétiques intrinsèques à chaque représentation ? Peut-être, mais encore faudrait-il pouvoir définir ces critères de poéticité car, d'un point de vue strictement formel (linguistique), les marqueurs sont assez semblables. Certaines sont-elles plus « authentiques », plus « crédibles » que d'autres ? Sûrement. Crédible et authentique, mais pour qui ? Uniquement pour le locuteur des vernaculaires dont se sont inspirés les auteurs/traducteurs, l'autre n'étant par définition pas en mesure de faire la différence. Tout au plus peut-il se laisser attendrir, séduire par l'une ou l'autre de ces représentations, mais il ne peut en aucun cas en évaluer l'authenticité. Seul le locuteur du vernaculaire auquel la représentation est censée référer peut se prononcer, faire la différence... donc, la marquer.

Les travaux de Venuti ont offert une contribution originale et extrêmement importante, un complément essentiel à ceux de Berman. En choisissant de déconstruire le mythe de la transparence selon une approche historiciste plutôt que philosophique, ce chercheur a montré dans la foulée les implications non seulement littéraires mais économiques, politiques, juridiques et culturelles de ce mythe. Il en a dénoncé

1. Ananda Devi, *Terres maudites*, trad. de l'angl. (Guyana) du roman de David Dabydeen, *The Counting House*, Paris, Éditions Dapper, 2000, p. 223.

les répercussions sur la profession — le statut précaire de cette dernière, son absence de reconnaissance, etc. — et, dans un second temps, sur la dynamique des échanges interculturels. Ses travaux ont donc considérablement élargi le débat ; en théorie, ils auraient pu conduire à un élargissement de la réflexion sur la responsabilité du traducteur, si l'auteur n'avait choisi de faire de la revalorisation de la traduction — comme profession, pratique ou objet d'étude — son premier cheval de bataille. Chez Venuti, la problématique postcoloniale intervient dans un second temps et, jusqu'à un certain point, aussi longtemps qu'elle peut alimenter l'agenda premier. Produire des traductions qui « se montrent du doigt », pratiquer le *minoritizing*, est une stratégie efficace si l'on cherche à combattre l'invisibilité du traducteur, mais cette stratégie n'offre en aucun cas une solution suffisante, ni même adéquate, aux multiples enjeux qui sous-tendent la traduction des littératures postcoloniales, et plus généralement la traduction littéraire dans un contexte postcolonial. Comme le souligne Michael Cronin, « *Textual scrupulousness is only certain good. There must be an activist dimension to translation which involves an engagement with the cultural politics of society at national and international levels*<sup>1</sup>. » En outre, dans la mesure où elle ramène la littérarité, le respect de la lettre, à une pratique consistant à « marquer » la différence, à introduire des « *minority constituents* », on peut se demander si cette approche ne contribue pas à perpétuer la marginalisation des éléments en question. Le premier défi de la traduction ne serait-il pas plutôt d'aborder ces éléments en eux-mêmes, cesser d'y voir des « *minority elements* » ?

### **Pour une lecture intime : le renoncement selon Spivak**

Tout comme Berman et Venuti, Spivak s'inspire de la pensée de Walter Benjamin. Cela dit, parce qu'elle s'inscrit dans un autre champ académique — s'intéressant à la traduction du point de vue des *subaltern* et plus particulièrement des *gender studies* (et non l'inverse, comme c'est le cas pour Venuti) —, et parce qu'elle part d'un tout autre contexte (celui de l'Inde, et plus particulièrement de la traduction de textes féminins du bengali vers l'anglais), elle nous donne à lire une « politique de la

1. Michael Cronin, *Translation and Globalization*, Londres, Routledge, 2003, p. 134.

traduction » qui, en dépit des apparences, se distingue à plus d'un titre de celle de ses prédécesseurs.

Spivak place « l'agent » traduisant au cœur de sa réflexion. Dès lors, l'éthique de la traduction et la responsabilité de la traductrice ne font plus qu'un (ce qui nous éloigne de la perspective bermanienne). Loin de victimiser la traductrice, Spivak insiste au contraire sur la responsabilité de cette dernière, ce qui, cette fois, nous éloigne de l'auteur de *The Scandals of Translation*. Selon Spivak,

*First, then the translator must surrender to the text. She must solicit the text to show the limits of its language, because the rhetorical aspect will point at the silence of the absolute fraying of language that the text wards off, in its special manner. Some think this is just an ethereal way of talking about literature or philosophy. But no amount of tough talk can get around the fact that translation is the most intimate act of Reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text*<sup>1</sup>.

L'éthique impose donc une « soumission à la rhétoricité » du texte ce qui « la plupart du temps » est synonyme de littéralité<sup>2</sup>. La nuance est importante. Éthique et littéralité ne sont pas tout à fait synonymes. La littéralité est l'une des manifestations probables de cette soumission, elle n'en constitue pas le fondement. Ce n'est pas la littéralité en soi — respect de la lettre ou *minoritizing* — mais bien plutôt l'accession à une lecture intime du texte qui sont en jeu. « La traduction est l'acte de lecture le plus intime qui soit », mais cette intimité, précise Spivak, n'est pas donnée, elle doit se gagner. Comment la traductrice accède-t-elle à cette lecture ? Au fil de sa réflexion, Spivak mentionne plusieurs aspects : avoir une connaissance active de la langue de départ, de ses mécanismes, est une condition nécessaire mais non suffisante. La traductrice doit également être assez au fait de la production littéraire dans cette langue pour être en mesure d'y porter un regard critique ; elle doit également avoir « *a tough sense of the specific terrain of the original*<sup>3</sup> » ; être attentive aux différences avant de rechercher les points communs.

1. Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », dans *The Translation Studies Reader*, s. la dir. de Lawrence Venuti, Londres, Routledge, 2000 [© 1993], p. 400.

2. « *Surrender to the text in this way means, most of the time, being literal* » (Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », p. 406).

3. Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », p. 405.

L'originalité de Spivak est de mettre pour la première fois de l'avant une dimension largement négligée par Berman et Venuti : celle de la lecture, de la saisie du texte à traduire. En élargissant la réflexion au-delà du choix entre telle ou telle stratégie de ré-énonciation (et donc au-delà du processus de réécriture), Spivak nous rappelle à quel point, dès la lecture, se posent déjà les problèmes et les choix... et que là commence à se jouer notre rapport à l'autre. L'éthique de la traduction, selon Spivak, est donc d'abord et avant tout une éthique de la lecture, de la préparation, de l'accession au droit de traduire. Ainsi, ce qui prend du temps, ce n'est pas tant le processus de réécriture que l'investissement qu'impose cette accession à l'intimité.

*The translator's preparation might take more time, and her love for the text might be a matter of Reading skill that takes patience, but the sheer production of the text need not be slow*<sup>1</sup>.

« Acte d'amour », « lecture intime » par excellence, la traduction selon Spivak est teintée d'un certain idéalisme (si ce n'est d'une prétention) qui n'est pas sans rappeler celui de Berman. Comme le souligne Sherry Simon, les critères imposés sont élevés, peut-être trop exigeants et idéalistes si l'on tient compte des conditions d'exercice des traducteurs professionnels. Ces critères deviennent plus exigeants encore lorsqu'ils s'appliquent à des textes écrits non pas dans une mais plusieurs langues. Ils sont en effet difficilement atteignables aussi longtemps qu'on traduit de l'étranger vers le familier, et aussi longtemps que l'on ramène le processus de traduction à une seule et même personne. On peut difficilement s'attendre à ce qu'un traducteur ait, à lui seul, en plus de celle(s) dans laquelle ou lesquelles il traduit, une connaissance active des langues, cultures, productions littéraires en anglais, en ourdou en hindi, etc. Les échéances de traduction étant ce qu'elles sont, on ne peut pas vraiment s'attendre non plus à ce qu'il acquière ces connaissances au fil du processus de traduction. Ou bien les critères doivent être revus, ou bien c'est la définition même du sujet traduisant qui mériterait peut-être d'être repensée...

1. Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », p. 399.

### QUI TRADUIT ? POUR UNE RÉFLEXION D'INSPIRATION ETHNOGRAPHIQUE

S'il remet en question les notions de transfert et d'équivalence et fait de la traduction un instrument politique, le courant traductologique post-colonial, qu'incarnent Spivak et Venuti, perpétue dans une large mesure le « Culte » du texte. Il maintient surtout une vision très individuelle du processus de traduction, une conception peu compatible avec les critères de qualité exigés et la responsabilité dont se voient investis les traducteurs œuvrant dans une optique postcoloniale. Selon Sela-Sheffy (2000), cette sacralisation du texte continue de grever les théories littéraires les plus récentes et, plus spécifiquement, les discours (théoriques ou non) sur la traduction. Selon elle, ce n'est donc pas dans l'opposition entre approches essentialiste ou non-essentialiste (depuis longtemps dépassée en sciences sociales), mais bien plutôt autour d'un autre clivage que se divise le champ de la traductologie :

*The interpretative, text-oriented approach, and the one directed toward explaining translation as a social activity. The latter approach differs from the former not just in « the meaning of the concept of translation », [...] but mainly in introducing into TS methods of research other than text analysis, drawing mainly from sociology and anthropology. Consequently, it expands the focus and interest of Translation Studies from the products (the translated texts) as such, to the interdependencies and exchange relations between products, persons (producers and consumers), institutions, and the translation market<sup>1</sup>.*

L'orientation suggérée par Sela-Sheffy se justifie non seulement le plan théorique, mais également celui de l'éthique, les deux étant — et les travaux de Spivak, Venuti ou Berman le montrent bien — en partie distincts, mais interdépendants. En effet, en ce qu'il appelle traducteurs et traductologues à questionner les fondements de leur pratique et à prendre position — « *where do we belong, where are 'we' speaking from, and on the bases of what particular kind of knowledge<sup>2</sup> ?* » —, le courant traductologique

1. Rakefet Sela-Sheffy, « The Suspended Potential of Culture Research in TS », *Target*, vol. XII, n° 2, 2000, p. 348.

2. Sherry Simon et Paul St-Pierre (s. la dir. de), *Changing the Terms*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 14.

postcolonial jette aujourd'hui les bases d'une réflexion éthique et épistémologique, une réflexion jusqu'à un certain point analogue à celle qui a marqué, dans les années soixante et soixante-dix, le champ de l'anthropologie. Aussi, sans confondre le rôle et la position des ethnographes et celle des traductologues (et traducteurs), on peut toutefois se demander si la réflexion des premiers ne permettrait pas d'enrichir le questionnement que proposent aujourd'hui les seconds, voire d'y apporter quelques éléments de réponse.

### **Linguistique, anthropologie, traduction... et colonialisme**

La linguistique et l'anthropologie ont pris naissance à une même époque dominée par un paradigme scientifique positiviste et un ordre politique colonial ; elles se sont développées en constante interaction. Le lien complexe mais réel entre ce paradigme scientifique, l'idéologie qu'il alimentait et l'ordre politique qu'il permettait de renforcer a été amplement étudié. De l'idéal d'objectivité découlait l'idée selon laquelle l'anthropologue comprenait mieux les « natives » que les « natives » ne pouvaient se comprendre eux-mêmes ; des théories évolutionnistes se justifiait la nécessité de « traduire » l'Autre, de le modeler à notre image. Robinson (1997b) explicite la relation entre cet argument et la réduction de la traduction — ou plutôt du discours sur la traduction — à une question de transfert linguistique et de recherche d'équivalents. Toujours dominées par le principe d'objectivité, l'anthropologie et la linguistique structuralistes ont transformé l'absolu en fonction systémique : langues et cultures formaient des ensembles ayant chacun une logique interne, chaque représentation tirait sa valeur de sa place au sein du système. À ce paradigme se rattachaient l'hypothèse linguistique théorique de Whorf et Sapir et le relativisme anthropologique absolu, lequel dictait, cette fois-ci, une éthique basée sur le principe de non-ingérence. Selon Mounin, la linguistique structuraliste s'est heurtée de plein fouet à un seul objet qui lui résiste encore : la sémantique, le seul « système dont l'obscurité structurelle n'a pas été percée jusqu'ici, si structure il y a <sup>1</sup> ». Voilà pourquoi les dictionnaires ne sont pas suffisants et les logiciels de traduction ont encore un peu besoin d'aide. Voilà qui garantissait aussi au traducteur sa raison

1. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, p. 232.

d'être et sa légitimité. Au nom de la recherche du sens, la traduction requérait de toute évidence des compétences similaires à celles de l'ethnographe, des connaissances de terrain, un savoir pragmatique :

Aller chercher toutes les définitions référentielles de la langue d'une communauté donnée sur place, pour comprendre et traduire le plus pleinement possible le sens des énoncés dans cette langue, c'est se faire ethnographe. Et tout traducteur qui, de mille manières empiriques, ne s'est pas fait aussi l'ethnographe de la communauté dont il traduit la langue, est un traducteur incomplet <sup>1</sup>.

D'où la règle selon laquelle

pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression <sup>2</sup>.

D'où la tendance à voir dans l'ethnographie, non plus comme « répertoire », mais comme discipline « *the most fruitful approach to the semantic problems of translation* <sup>3</sup> » et dans les ethnographes ceux qui fondèrent « les possibilités d'une vraie théorie et d'une vraie pratique scientifique de la traduction <sup>4</sup> ». Comme le souligne Bassnett, « *Nida's assumptions about culture derived from anthropology, and we hardly need reminding of the Eurocentric bias of anthropology until very recently* <sup>5</sup>. » C'est pourtant là, alors qu'ils semblent des plus solides et les plus évidents, que les liens entre les deux disciplines commencent à se dénouer...

### De l'ethnographe objectif à l'ethnographe indigène

Ironiquement, tandis que Mounin posait les premiers jalons d'une « vraie théorie scientifique » de la traduction, une théorie fondant tous ses

1. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, p. 239.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 236.

3. Eugene Nida, « Linguistics and Ethnology in Translation Problems », *Word*, n° 2, 1945, p. 207.

4. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, p. 241.

5. Susan Bassnett, « The Translation Turn in Cultural Studies », dans *Constructing Cultures*, s. la dir. de Susan Bassnett et André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p.129.

espoirs sur l'alliance heureuse de la linguistique structurale et de l'ethnographie, l'anthropologie, elle, entrait dans une période de « crise <sup>1</sup> » et de remise en question radicale de ses propres fondements. Cette dernière s'est amorcée au sortir de la Seconde Guerre mondiale, puis s'est généralisée à l'ensemble de la profession dans les années 1960, touchant tant l'anthropologie culturelle américaine <sup>2</sup> que l'école (sociale) britannique <sup>3</sup>. De part et d'autre, les bouleversements changeant l'ordre politique mondial appelèrent une refonte intégrale des présupposés épistémologiques et éthiques ainsi que des méthodes de recherche :

*The very nature of anthropological enquiry and description is thus being called into question. It is being revised in what may amount to a nascent 'scientific revolution' in which the traditional 'normal science' of anthropology will be radically altered, with new criteria used in deciding what questions will be asked, what methods will be used, what evidence will be sought, and what answers will be accepted. The trend is toward a more humanistic, empathetic, existential brand of anthropological inquiry and communication [...] <sup>4</sup>.*

La reconnaissance des transformations sur les sociétés dites « primitives » entraînées tant par l'imposition du régime colonial que par sa critique puis son abolition allait non seulement ternir l'image de l'ethnographe, elle ébranlait la principale dichotomie sur laquelle s'était fondée la discipline (opposition entre les sociétés « modernes » et « primitives »), les homologues qui s'y rattachaient (ici/ailleurs, présent/passé) et le paradigme épistémologique (objectivant) qui les alimentaient. Devant l'ampleur des mutations s'opérant non seulement dans les sociétés soit disant « traditionnelles » mais également celles qui les avaient colonisées, l'approche — fonctionnaliste ou structuraliste — qui consistait à étudier les sociétés comme des tous

1. William S. Willis, « Skeletons in the Anthropological Closet », dans *Reinventing Anthropology*, s. la dir. de Dell Hymes, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 121.

2. Joan Cassell et Sue-Ellen Jacobs (s. la dir. de), *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*, Washington (D.C.), American Anthropological Association, n° 23, 1987, p. 5.

3. Talal Asad (s. la dir de), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Londres, Ithaca Press, 1973, p. 12-13.

4. Gerald D. Berreman, « "Bringing It All Back Home" : Malaise in Anthropology », dans *Reinventing Anthropology*, s. la dir. de Dell Hymes, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 93-94.



homogènes et harmonieux en dehors des rapports et influences extérieures, approche qui tendait à figer l'objet d'étude dans un passé idéalisé, perdait sa valeur heuristique. Dès les années cinquante, plusieurs chercheurs, dont Edmund R. Leach, critiquèrent le « biais ethnocentrique » de l'anthropologie fonctionnaliste de Radcliffe-Brown et Malinowski, en appelant leurs collègues à ne plus se lancer « dans un développement avec des concepts chargés de valeurs qui préjugent de toute la question<sup>1</sup> ». Plusieurs autres, dont Bastide, Balandier et Gluckman, commencèrent également à s'intéresser aux processus de transformation, à voir dans ces transformations et disruptions un élément constitutif des cultures, donc essentiel à leur compréhension<sup>2</sup>.

En outre, les troubles sociaux et politiques, les problèmes économiques du tiers-monde rendaient l'idéalisation à laquelle tendaient les théories structuralistes d'autant évidente et critiquable. La nouvelle orientation se justifiait ainsi sur le double plan théorique et politique, invitant les chercheurs, sinon à « s'engager », du moins à aborder des questions contemporaines. Elle était également, et dans une large mesure, le résultat de nouveaux compromis. En effet, l'accession à l'indépendance des sociétés dans lesquelles les anthropologues avaient traditionnellement réalisé leur terrain allait modifier la marge de manœuvre et les conditions d'exercice des chercheurs. Pour la première fois, ces derniers devaient soumettre leurs projets aux nouveaux gouvernements et en recevoir l'approbation. Sur le terrain, les pratiques allaient aussi prendre un tour différent : « *Under post-colonial conditions the social and cultural anthropologist tended to be drawn into a social system of inquiry which included tribesmen with their own viewpoints, sensitivities, and sufficient power to affect the course of research or stop it altogether*<sup>3</sup>. » Les chercheurs durent considérer la possibilité d'être lus par des membres des sociétés qu'ils avaient étudiées, et s'attendre à ce que leurs interprétations soient en partie contestées. Dès lors, il devenait essentiel de prendre en compte, avant, pendant et après le terrain, le point de vue et les interprétations de ceux qui, jusque-là, n'avaient pas été

1. Edmund R. Leach, *Critique de l'anthropologie*, trad. de l'angl. par Dan Sperber et Serge Thion, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 37.

2. Voir Laplantine 1987, p. 137-144 : « L'anthropologie dynamique ».

3. Dennison Nash et Ronald Wintrob, « The Emergence of Self-Consciousness in Ethnography », *Current Anthropology*, vol. XIII n° 5, 1972, p. 531.

considérés comme des lecteurs et critiques potentiels, mais comme de « simples » informateurs. Ces remises en question et nouveaux compromis expliquent, en partie, pourquoi le terrain est devenu matière à réflexion, des réflexions qui pour la première fois ne relevaient plus de l'anecdote. Les années cinquante virent la publication d'un nombre important de témoignages d'ethnographes sur leur expérience, d'articles critiques sur la nature, les relations et méthodes de la recherche, leur validité scientifique, leurs enjeux politiques et éthiques. La prise en compte des conditions institutionnelles (durée moyenne du séjour, la formation — ou le peu de formation — le précédant, les compétences linguistiques) ont révélé l'ambiguïté des notions de *participation* et d'*engagement*, l'ambiguïté de la position du chercheur, enfin et surtout sa *vulnérabilité* en tant qu'interprète culturel et les limites de son entreprise. Ses aptitudes à comprendre et à interpréter les « autres », jusque-là tenues pour acquises, étaient désormais mises en doute.

La remise en question de l'opposition entre sociétés « traditionnelles » et « modernes » et le contexte politique dans lequel elle s'inscrit allaient donc modifier la définition même de l'objet d'étude et, par conséquent, la façon de l'appréhender. Le chercheur dut commencer par reconnaître sa propre influence sur la construction et la compréhension de ces cultures « *turn the telescope the other way round [creating] observational reciprocity*<sup>1</sup> », se définir non seulement comme un observateur partial, mais un acteur. Ainsi, « *the ethnographic enterprise is not a matter of what one person does in a situation but how two sides of an encounter arrive at a delicate workable definition of their meeting*<sup>2</sup>. »

À l'image du scientifique « collectant » des données, s'est substituée celle d'un interlocuteur, le dialogue entre le chercheur et ses informateurs devenant le principe fondateur de la démarche de recherche. Bref, non seulement le chercheur ne peut prétendre à une pleine compréhension, mais sa compréhension — aussi partielle/partiale soit-elle — n'est possible qu'avec l'aide de ceux et celles qui, en y participant, donnent sens aux manifesta-

1. Mary Douglas, « Forgotten Knowledge », dans *Shifting Contexts*, s. la dir. de Marilyn Strathern, London & New York, Routledge, 1995, p. 24.

2. Malcolm Crick, « Anthropological Field Research, Meaning Creation and Knowledge Construction », dans *Semantic Anthropology*, s. la dir. de Parkin, Londres, Academic Press, 1982, p. 25.

tions culturelles/sociales qu'il se propose d'étudier. Dès lors, le terrain allait prendre son sens et sa valeur dans l'interaction entre le chercheur et ses informateurs ou collaborateurs (Fabian 1983), se définir comme un processus inscrit dans une logique d'échange, de réciprocité (Lundberg 1968), voire d'exploitation mutuelle (Hatfield 1975), échange au fil duquel les différentes parties, ayant leur propre agenda, divulguent certaines informations, en dissimulent d'autres (Crick 1982), renégocient constamment leur relation, ajustent leur position. Le rejet des dichotomies sur lesquelles s'était construite l'anthropologie fonctionnaliste, et la valorisation parallèle d'une épistémologie dialectique, fondant la connaissance sur un principe d'échange et de confrontation, ont fait émerger une nouvelle figure, celle de l'ethnologue « indigène » étudiant sa propre société, cette dernière fût-elle occidentale ou non. Ils ont fait de l'anthropologie en champ de recherche qui, aujourd'hui, se définit donc non pas tant par un objet d'étude que par son orientation épistémologique.

À cette épistémologie se rattache un principe éthique. Si le terrain prend son sens dans l'interaction entre chercheur et informateurs, si l'échange avec toutes ses contradictions, fait partie intégrante de la démarche de recherche, alors « *a more appropriate ethical framework for judging fieldwork might be constructed upon respect for individual autonomy based on the fundamental principal that persons always by trained as ends in themselves, never as means*<sup>1</sup> ». C'est dans cette perspective que l'on peut interpréter l'article figurant aujourd'hui en tête du code d'éthique de l'Association américaine d'anthropologie : « 1. *Relations with those studied : In research, anthropologists' paramount responsibility is to those they study. When there is a conflict of interest, these individuals must come first.*<sup>2</sup> », article rappelant que l'anthropologue travaille avant tout *pour* et engage sa responsabilité *envers* ceux qui, en y participant, donnent sens à sa recherche. L'existence même de cet article suggère, implicitement, qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Si, comme l'a montré Kate Sturge (1997), les styles de rédaction ethnographique sont divers, plus ou moins riches en guillemets et *verbatim*, plus ou moins réflexifs, introspectifs ou exotisants, le principe éthique, en revanche, est partagé par tous.

1. Joan Cassell, « Ethical Principles for Conducting Fieldwork », *American Anthropologist*, vol. LXXXII, n° 1, 1980, p. 32.

2. Joan Cassell et Sue-Ellen Jacobs, *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*, p. 96.

### **La littérature postcoloniale : une nouvelle logique de traduction ?**

La figure de l'ethnographe indigène, travaillant avant tout dans et pour sa propre société, est peut-être celle qui nous rapproche le plus du traducteur « traditionnel », celui qui traduit dans sa langue maternelle. L'ethnographe indigène n'est pas une figure dominante en anthropologie et c'est précisément pour cette raison que le principe éthique énoncé plus haut, en vertu duquel l'anthropologue travaillerait avant tout avec/pour ses informateurs, prend toute sa pertinence. Mais le fait que cette nouvelle figure ait été envisagée et reconnue comme une option a priori contraire à la démarche traditionnelle, mais tout aussi valable, est significatif. Ce rapprochement procède d'une remise en question et redéfinition de l'anthropologie. De même, c'est à partir du moment où ils se sont tournés vers les théories littéraires et la rhétorique que les anthropologues ont réfléchi à leurs pratiques d'écriture. Ici, la traductologie n'a pas « bougé d'un pouce », pour ainsi dire. C'est l'anthropologie qui, en interrogeant ses pratiques et en s'inspirant des réflexions conduites dans d'autres champs, s'est transformée. Si la postcolonialité suppose quelque remise en question, pour la traductologie elle exigerait donc effectivement, comme le propose Sela-Sheffy (2000), un renversement des orientations de recherche : aborder la traduction non plus comme texte mais comme processus social, et intégrer à la réflexion le rôle des agents y participant. Sur le plan des pratiques, elle supposerait une remise en question du vieux poncif selon lequel « on traduit toujours, et toujours mieux, dans sa langue maternelle ». L'image de cette remise en question ne serait pas celle de l'ethnographe indigène (qui maintient le paradigme dominant de la traduction ethnocentrique), mais son dépassement : traduire non plus vers le familier, mais pour/avec l'étranger. Les locuteurs de langues minoritaires ont une longue expérience en la matière.

Pour les locuteurs de langues minoritaires, aspirant ou non à quelque visibilité, la traduction, ou plus exactement l'autotraduction, en langue « internationale » est difficilement évitable. Les écrivains postcoloniaux dont la langue maternelle est tantôt le créole, le WAPE (*West African Pidgin English*), l'ourdou, l'ibo ou le trinitadien... et qui, pour des raisons en partie personnelles et en partie institutionnelles, par choix ou contrainte, écrivent en anglais ou en français, en sont l'illustration sans doute la plus

documentée. Ces auteurs écrivent, en partie, pour l'exportation, pour des *readers abroad*, comme le disait Sam Selvon. Ils écrivent en sachant pertinemment qu'ils seront en grande partie lus par des lecteurs étrangers aux langues et cultures mises en scène dans les textes : celle de Trinidad pour Selvon, celle de la Martinique et plus généralement du créole pour Chamoiseau, l'Inde et la langue ourdou chez Rushdie, les langues et dialectes de l'arabe chez Ben Jelloun. On pourrait multiplier les exemples. L'écriture postcoloniale serait par définition « interculturelle » : « *This literature is therefore always written out of the tension between the abrogation of the received English which speaks from the centre, and the act of appropriation which brings it under the influence of a vernacular tongue*<sup>1</sup>. »

En ce sens, la pratique des auteurs postcoloniaux serait analogue à celle de traducteurs, « *the transmission of elements from one culture to another across a cultural and/or linguistic gap [being] a central concern of both these types of intercultural writing*<sup>2</sup> ». Si la colonisation était une vaste entreprise de traduction, la postcolonialité signale une reprise de contrôle du processus par ceux qui en avaient jusque-là fait le frais. L'écrivain postcolonial, déjà en partie traduit, est appelé à s'autotraduire, à se traduire. En ce sens, sa position diffère radicalement de la figure traditionnelle du traducteur travaillant dans sa langue maternelle. L'écrivain postcolonial inverse la trajectoire. Ses textes truffés d'emprunts et de calques, sentent la traduction et ces « traductions » seraient de plus en plus sourcières. D'après Amadou Ly, l'écrivain africain de la nouvelle génération a rompu le « pacte tacite » et « commode » qui consistait à utiliser des mots de la langue maternelle « pour désigner des *topoi* spécifiques de son milieu, mais en les complétant par des notes infra-paginales ou par des « répétitions » périphrastiques dans le corps même du texte ». Il supprime les notes, les explications, les traductions, ne cherche plus « à venir en aide au lecteur démuné<sup>3</sup> ». L'analyse de De Souza (1995), évoquée dans le deuxième chapitre, révèle une tendance analogue chez les écrivains franco-caribéens.

1. Bill Ashcroft *et al.*, *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 1989, p. 39.

2. Maria Tymoczko, « Post-Colonial writing and literary translation », dans *Post-Colonial Translation : Theory and Practice*, s. la dir. de Susan Bassnett et Harish Trivedi, Londres, Routledge, 1999b, p. 23.

3. Amadou Ly, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », dans *Les Langues du roman*, s. la dir. de Lise Gauvin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 95.

D'après Samia Mehrez (1992) et Sherry Simon (1997), les littératures postcoloniales, en raison de leur hybridité linguistique et culturelle, remettent en question les oppositions entre original et traduction. C'est vrai. Cela dit, les textes en eux-mêmes ne remettent pas grand-chose en question. Les romanciers postcoloniaux ne sont ni les seuls ni les premiers à pratiquer le métissage des langues et cultures. Par contre, ce n'est qu'à partir du moment où les textes sont non seulement écrits mais lus selon un autre point de vue politique, linguistique et culturel, que leur hybridité commence à être reconnue et s'érige en valeur esthétique. Le créole a toujours été présent dans la poésie de Saint-John Perse, mais cette présence n'est devenue visible qu'à partir du moment où des créolophones ont lu Saint-John Perse. Elle n'a acquis une valeur que parce qu'elle en avait aux yeux de ces lecteurs.

De même, ce n'est pas tant la mise en relation de l'anglais et de l'ourdou mais bien plutôt la position éthique de Salman Rushdie qui font de *Midnight Children* un texte postcolonial : « *If subcontinental readers had rejected the work, I should have it a failure, no matter what the reaction of the West was* <sup>1</sup> », commente le romancier. Rushdie sous-estime sans doute l'influence des seconds sur les premiers, mais il a le mérite de rappeler que le texte littéraire n'existe qu'à travers des pratiques de lecture, de critique, de traduction, des pratiques réalisées par des agents et dont chacune est, citons à nouveau Bourdieu, « très particulière et très évidemment située dans l'espace social et le temps historique <sup>2</sup> ». On trouve une optique analogue chez Senghor qui affirmait : « Nous écrivons d'abord, je ne dis pas seulement, pour les Français d'Afrique », chez Chamoiseau qui, tout étant publié par des éditeurs parisiens, n'hésite pas à distinguer son public « affectif », le public martiniquais, du public « étranger ». La position de Rushdie, de Chamoiseau et de Senghor est paradoxale et pour cette raison n'échappe pas à la critique. Pour avoir choisi la langue « de l'autre » et un éditeur occidental, ces auteurs sont accusés au mieux d'hypocrisie, au pire de trahison par une partie du lectorat pour lequel ils prétendent écrire. Car il est effectivement paradoxal d'écrire dans la langue de « l'autre, pour les siens ». Comme le souligne Ly à propos de Senghor, « le paradoxe est

1. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Londres, Granta books, 1992 [© 1982], p. 20.

2. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 466.

apparent (apparent parce que historiquement explicable) » : l'auteur « est inscrit dans une Tradition et dans une Histoire, et se trouve dans une situation de crise sociale <sup>1</sup> ». Mais écrirait-il en langue « locale » qu'il n'échapperait pas totalement au paradoxe.

L'apport des auteurs tels que Rushdie (et ce qui en fait des écrivains postcoloniaux) réside, il me semble, autant sinon plus dans ce changement de perspective et dans la réhabilitation du lecteur que dans le métissage linguistique. Pas plus que Salman Rushdie, Sam Selvon ou Patrick Chamoiseau ne s'adressent à un public précis. En revanche, ils ont en commun de faire souvent référence à leur lectorat ; quelle que soit la richesse linguistique et culturelle de leur texte, ils tendent à définir ce lectorat en termes binaires, distinguant les lecteurs qui se rattachent à la langue-culture d'origine des autres. Enfin, ils affichent généralement un attachement particulier envers les premiers. Si l'on file la métaphore de l'écrivain-traducteur, disons qu'ils privilégient le « public de départ ». Mais il ne s'agit pour l'instant que d'autotraduction et d'œuvres qui, aussi hybrides soient-elles, bénéficient du statut d'original. L'étape suivante, où la traductologie entrerait vraiment dans la postcolonialité, serait de penser la traduction, et non plus uniquement l'autotraduction, dans la même perspective : envisager l'éthique de la traduction non plus uniquement au nom du respect de la Lettre (du Texte) mais aussi celle de la diversité des axes de lectures, à commencer par celui du « public de départ ».

### **Traduire vers l'étranger, avec/pour le public de départ ?**

Toute saisie d'un objet par un sujet constitue un filtrage, c'est-à-dire une médiation par le sujet récepteur. Celui-ci plaque sur l'objet la grille de présupposés culturels, idéologiques, expérientiels, intellectuels qu'il s'est constituée au fil d'une existence et, à moins de se faire violence pour résister à la tentation de caser l'objet nouveau dans les structures du connu, à moins de faire table rase de ses pré-jugés, ce qui exige une véritable ascèse d'anthropologue, il finit par ne reconnaître que ce qu'il a appris au préalable à connaître <sup>2</sup>.

1. Amadou Ly, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation... » p. 92.

2. Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations*, Québec, Les Éditions Balzac, 1991, p. 310.

Qu'il ait affaire à un texte issu de sa culture ou bien à un texte étranger, le traducteur plaquera sa propre grille et ses présupposés, ne traduira du texte que ce qu'il a pu y reconnaître et donc ce qu'il connaissait déjà. Il nous donnera à lire son interprétation, une interprétation parmi d'autres ou, pour reprendre l'expression de Benjamin (1923), un « fragment » de ce texte... à moins qu'il ne se fasse anthropologue. Nida et Mounin étaient les premiers à souligner les vertus de la démarche ethnographique, mais ils se situaient dans un cadre résolument structuraliste et, du moins pour Nida, colonialiste ; un cadre empruntant des postulats que les anthropologues ont depuis longtemps remis en question. L'ethnographe ne prétend plus « collecter » des données, mais envisage son travail comme un processus de construction reposant sur une confrontation de points de vue. Cet échange commence concrètement sur le terrain et se prolonge, de façon plus différée et métaphorique, au fil du processus d'écriture. Les théoriciens qui proposent de penser la traduction comme une pratique de métissage (Berman 1984, Nouss et Laplantine 1997) ou d'hybridité (Wolf 2000) se fondent également sur une épistémologie dialectique, fondée sur le dialogue. Cela dit, réinscrit dans le champ de la traductologie, ce dialogue prend un sens légèrement différent. Il ne renvoie plus qu'à la seconde partie du processus : le travail d'écriture. L'échange interpersonnel qui le sous-tendait (du moins en ethnographie) est évacué. Le dialectisme ne procède plus d'un dialogue entre des personnes, mais d'un dialogue entre un lecteur et son texte, voire entre deux textes. Bref, il ne reste plus que des représentations, au mieux un seul et unique agent. Aussi fragmentée soit cette représentation ou l'identité de l'agent, l'expérience ne relève plus du social, mais de l'intime.

Parce qu'elle cherche précisément à réhabiliter les lecteurs, voire à écrire pour le « public de départ », l'approche adoptée par les écrivains post-coloniaux tels que Rushdie, évite ce glissement. Or ce glissement est d'autant aisé qu'on se place non plus du point de vue du texte original, mais celui de sa traduction, la créolisation selon Glissant, fondée sur une mise en relation d'éléments de statut égal, relevant encore de l'utopie. Autrement dit, les langues et cultures en présence dans le texte à traduire entrent généralement dans un rapport asymétrique. Tandis que la reconnaissance de la langue d'écriture « officielle » (anglais ou français) est donnée et s'impose d'elle-même, celle de la seconde est beaucoup moins évidente et fonction de son statut sociolinguistique et politique (langue ou



dialecte, culture plus ou moins régionale), ainsi que des stratégies textuelles et paratextuelles adoptées par l'auteur et l'éditeur.

Ces stratégies tendront tantôt à renforcer et expliciter la présence de cette langue, comme dans le cas de Chamoiseau qui se réclame d'une esthétique de la créolité, tantôt à l'évoquer sur un mode beaucoup plus diffus, dans celui de Rushdie. Si ces littératures hybrides « *resist and exclude the monolingual and demand of their readers to be like themselves : 'in-between'* »<sup>1</sup>, elles placent leurs traducteurs dans un « entre-deux » autrement plus complexe. La situation devient plus difficile encore si l'on considère que ces langues qui ne s'affichent pas toujours comme telles dans le paratexte mais informent le texte (le créole, l'ourdou, le WAPE, l'ibo...) sont le plus souvent des langues orales, peu ou voire non standardisées, des langues qui sont donc rarement enseignées, et *acquises* plutôt qu'*appries*.

Dès lors qu'on cesse de prendre ces langues pour ce qu'elles ne sont pas, du moins au yeux de l'auteur et de son « public de départ » — c'est-à-dire des « *minority constituents* » destinés à « marquer » le texte français/anglais d'une certaine étrangeté — et qu'on accepte de les prendre en elles-mêmes et pour ce qu'elles sont, il devient assez clair que l'interprétation de ces textes requiert l'expertise de lecteurs « de départ » ayant une connaissance active de ces langues et cultures. Ainsi, Elisabetta Nones, traductrice italienne d'un recueil d'Alicia McKenzie, « souligne [...] la nécessité d'une collaboration étroite entre les écrivains et leurs traducteurs "*for the success, both linguistic and semantic, of translation*" »<sup>2</sup>, vision partagée par Christine Raguét-Bouvard, directrice de l'équipe du GERB ayant réalisé la traduction du recueil de nouvelles d'Olive Senior.

Dans la même optique, N'Zengou-Tayo et Wilson (2000) invitent les éditeurs parisiens de littérature caribéenne d'expression anglaise à mettre en place une politique systématique de révision par des traducteurs de la Caraïbe. Mais on pourrait aller plus loin et se demander si l'on aurait pas intérêt à confier, à ces réviseurs, l'intégralité du processus de traduction ou

1. Samia Mehrez, « Translation and the Post-Colonial Experience : The Francophone North African Text », dans *Rethinking Translation*, s. la dir. de Lawrence Venuti, Londres, Routledge, 1992, p. 122.

2. Cité dans Christine Raguét-Bouvard, « Débat : comment traduire l'oralité d'un texte métissé », *Palimpsestes*, n° 12, 2000, p. 73.

encourager, du moins, la réalisation de projets de traduction collectifs rassemblant des lecteurs (traducteurs ou non) ayant une connaissance active des langues ou dialectes régionaux en présence dans le texte original.

À partir du moment où la traduction de *The Lonely Londoners* est passée par un travail de recherche, de documentation et surtout d'échange et de confrontation auprès d'autres lecteurs de *The Lonely Londoners* pour lesquels la langue et la culture de Trinidad étaient beaucoup plus que des « *minority constituents* », cet « Autre » jusque-là assez flou — texte ? poétique ? culture ? public ? — prit un sens beaucoup plus immédiat et, avec lui, la notion d'*engagement*. C'est alors que le projet de traduction du roman de Selvon m'a semblé trouver ses premiers fondements : c'est avant tout de ce point de vue, envers ces lecteurs de *The Lonely Londoners* qui ne liraient vraisemblablement pas la traduction car ils n'en avaient aucun besoin — ces lecteurs qui n'avaient aucun intérêt direct dans la réalisation de cette traduction, mais y avaient contribué, ces personnes qui formaient une partie du « public de départ » — que la reconnaissance des constituants linguistiques et culturels importait, que la recherche sémantique et le travail sur la lettre trouvaient une fin, que les choix stylistiques commençaient à se préciser et que traduire *The Lonely Londoners* devenait possible.

Au-delà de l'interprétation, traduire dans cette optique consistait donc aussi à accorder, dans le processus de ré-énonciation, une attention particulière à ce qui n'avait pas été d'emblée évident à mes yeux, mais avait acquis de l'importance au fil des échanges auprès d'autres lecteurs ayant une connaissance active du parler et de la culture de Trinidad. La ligne directrice était vague, elle ne répondait pas à toutes les questions, mais elle avait pour principal intérêt de me ramener à ceux qui, dans ce foisonnement d'identités et d'enjeux, avaient sans doute plus à perdre qu'à gagner. Rappelons-nous du vieux Moses qui se moquait des Britanniques incapables de faire la différence entre les différentes îles de la Caraïbe, entre Trinidad et la Jamaïque : « *for them, you're just like one of those Jamaicans* », répétait-il à Galahad, personnage originaire de Trinidad. Il est permis de penser que cette reconnaissance à peine acquise au sein du contexte « global » dans lequel s'inscrivait le texte original n'est a fortiori pas si évidente que cela dans celui de sa traduction, et ce même aujourd'hui. Il n'est pas innocent qu'en 1993 Spivak juge nécessaire de mettre en garde ses lectrices contre la tendance à rassembler différentes manifestations culturelles « du tiers-monde » dans un même tout indifférencié.

Traduire *The Lonely Londoners* était à l'origine un projet individuel. Il ne l'est plus puisqu'une lectrice de Selvon ayant en outre une connaissance beaucoup plus active que moi des créoles français, Katia Méline, a offert de relire une bonne partie de la traduction, d'y apporter des suggestions. Cela dit, son apport principal vint de toutes les discussions qu'a suscitées le prétexte initial, celui de la révision. Avec Katia Méline, ce sont tous les lecteurs de *The Lonely Londoners* rencontrés au fil de ce parcours — linguistes, anthropologues, critiques ou simples lecteurs — qui ont rendu possible ce projet de traduction et lui ont donné sens.

## Conclusion

Comme toutes les autres, l'approche et la réflexion anthropologiques qui ont sous-tendu la traduction de *The Lonely Londoners*, peuvent aisément se muer en idéal, puis en idéologie, et il n'est pas nécessaire de chercher bien loin pour saisir l'image. À la figure bermanienne de l'intellectuel « éclairé », à celle du traducteur « révolutionnaire » de Venuti se substituerait une nouvelle image : celle du traducteur voyageur dilettante qui prend le temps d'apprendre, de dialoguer, de « flâner » ici et là pour reprendre l'expression de Cronin (2000). Au « *dwelling-in-traveling* » de Clifford (1997), au « métis-sage » de Nouss et Laplantine (2001), on pourrait peut-être ajouter le « *liming-while-translating* »... « Le métissage est incontestablement à la mode<sup>1</sup> », déclarent Nouss et Laplantine en tête d'une encyclopédie qui porte le même nom. Le voyage et l'anthropologie aussi sont à la mode, pour qui peut se les payer. La réflexion de Bourdieu relative aux « conditions de possibilité » de tout argument théorique nous invite à ne pas perdre de vue non plus le versant « commode », beaucoup moins noble et moins séduisant, que le principe dialectique et l'échange qu'il présuppose portent en eux<sup>2</sup>. L'approche présentée dans ce chapitre

1. Alexis Nouss et François Laplantine, *Métissages*, Paris, Fayard, 2001, p. 7.

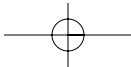
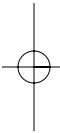
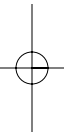
2. William S. Willis offre une illustration empirique de l'ambivalence et du double usage de l'idéal du « partage » : « *Toward the mid-century [...] there was some advocacy of more sharing of the wealth of the colored world with colored people, and this new posture was consistent with scientific antiracism. It was also consistent with new imperialist aims adopted to parry the threat posed by colored liberation movements* » (« Skeletons in the Anthropological Closet », dans *Reinventing Anthropology*, s. la dir. de Dell Hymes, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 130).

procède elle aussi, en partie, d'une tentative d'appropriation et ne prétend en aucun cas être applicable à d'autres textes ou contextes de traduction. Par contre, cet exercice de traduction et l'analyse qui l'a accompagné, ont permis de faire ressortir l'apport de la réflexion anthropologique aux questions d'ordre tant théorique qu'éthique qui traversent aujourd'hui le champ de la traductologie. Cette réflexion nous permet de prolonger la voie ouverte par Spivak et d'élargir notre compréhension du processus de traduction au delà du transfert linguistique, d'aborder la traduction comme un processus de recherche et de production. Ce faisant, elle nous invite à reconnaître le caractère collectif de ce processus et, par conséquent celui du « sujet traduisant ». La réflexion anthropologique ne résout en aucun cas les débats et questions éthiques qui entourent la pratique de la traduction, mais elle suggère en revanche toute la nécessité (et la possibilité) de les considérer sous angle plus vaste et plus dynamique, tenant compte de l'ensemble du processus et surtout de la position, du rôle et de l'interaction de ceux et celles qui, de façon plus ou moins directe, sont amenés à y participer.

Au moment où la traduction se veut non plus *reflet* mais *réflexion*, où les traducteurs ne doivent plus *trouver* les inscriptions culturelles mais en reconstruire la valeur, il est permis de pousser plus loin ce rapprochement entre les démarches ethnographique et traductive. On pourrait en effet interroger en quoi et à quel point les fondements éthiques et théoriques de chacune de ces disciplines — telles qu'elles se pratiquent aujourd'hui — ne mériteraient pas d'être pris en compte par la discipline connexe. Le processus de traduction d'un ouvrage ne pourrait-il pas devenir une forme de « terrain » d'étude ? À condition de s'extraire d'un cadre théorique bermanien, et dans un mouvement inverse à celui de l'anthropologie, la pratique de la traduction peut produire des connaissances dépassant le domaine de la critique littéraire, favorisant le développement de cette interdisciplinarité dont se réclame la traductologie. Le texte littéraire n'est pas l'unique (ni même le meilleur) lieu dans lequel pourraient s'afficher ces recherches. Les traductions truffées de notes de bas de page, de commentaires métalinguistiques et culturels, sont intéressantes, mais s'adressent à un lectorat bien précis ; de même certains textes s'y prêtent plus que d'autres. Quels que soient les espaces dans lesquels elles s'inscriront, ces recherches ne nous diront pas « d'où provient » cette « nouvelle grande culture romanesque caractérisée par un extraordinaire sens du réel

lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance »... et qui enchante Milan Kundera. Par contre, elles pourraient peut-être nous permettre de mieux en comprendre les mécanismes et de reconnaître quelques « fragments » des multiples influences linguistiques et culturelles dont elle se nourrit.





## CONCLUSION

COMME TOUT TEXTE, *The Lonely Londoners* peut être interprété à différents niveaux. Du point de vue le plus littéral de la *fabula*, on peut y lire l'histoire de Moses et de Galahad, deux émigrants trinidiens plongés au cœur de Londres au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Si, selon une lecture historiciste, on généralise un peu, on y verra l'évocation d'un phénomène social et politique plus vaste : celui de l'émigration caribéenne en Grande-Bretagne, de l'expérience vécue par la génération du *Windrush*. Sur un plan encore plus vaste, mais toujours explicite, *The Lonely Londoners* peut aussi être lu, en dehors de toute considération historique, comme un roman sur la migration, un roman dont on peut donc, en repoussant encore les limites de l'interprétation et en adoptant un paradigme poststructuraliste, dégager une réflexion originale sur la traduction. Que nous apprend-il sur le sujet ? Il est difficile de chercher à extraire un message, une idée directrice. En revanche, après l'avoir abordé sous autant de facettes, on peut saisir avec clarté ce que ce texte ne dit et ne fait pas.

Dans son titre, dans sa chute et tout au long de son déroulement, *The Lonely Londoners* affiche clairement son propos : tout en nous faisant rire ou sourire, Selvon parle explicitement de solitude et d'isolement, solitude qu'entraînent deux types de passages, l'émigration et le vieillissement. Car c'est autant la traversée transatlantique que l'écoulement du temps qui pèsent sur Moses et encombrant ses pensées. Ce roman met en scène différentes formes d'incompréhension et leur interaction : celle dont pâtit l'émigrant ignorant les codes culturels et normes en vigueur dans une société réceptrice, celle des membres de cette société qui méconnaissent « l'encyclopédie » — la langue, l'histoire, la culture — que l'émigrant a emportée avec lui, celle du « vétéran » qui perd pied avec la réalité vécue

par de plus jeunes et qui perd sa capacité à s'émerveiller. « Certaines suppositions sont [« économiquement »] plus intéressantes que d'autres <sup>1</sup> », affirme Umberto Eco, et dans *The Lonely Londoners*, les cas de solitude, d'isolement et d'incompréhension sont à tel point explicites et récurrents qu'il serait coûteux (et donc douteux) de justifier une lecture qui ferait de ce texte l'expression d'un idéal identitaire fondé sur la mobilité.

Loin d'esthétiser la condition émigrante, *The Lonely Londoners* répète, de mille façons possibles, les difficultés, les pertes qu'entraînent les déplacements... et la traduction. Mais en choisissant pour fil conducteur le dialogue entre Moses et Galahad, il relève aussi l'apport de ces déplacements et les nouveaux liens qu'ils permettent de tisser. S'ils ne l'admettent jamais ouvertement pour ne pas perdre la face, Moses et Galahad sont, jusqu'à un certain point, indispensables l'un à l'autre : l'expérience et les connaissances du *veteran Londoner* facilitent l'apprentissage de Galahad en lui permettant d'éviter quelques égarements au cœur de Londres, de gagner un peu de temps et une certaine confiance en lui. À travers l'ignorance de Galahad, Moses acquiert une véritable reconnaissance. Au fil des discussions, il reconstruit un peu de son passé.

Ainsi, *The Lonely Londoners* n'idéalise pas l'expérience de l'émigration, mais il ne la romantise pas non plus : « *I have never thought of myself as an 'exile' [...]. I carried my little island with me, and far from assimilating another culture or manner, I delved deeper into an understanding of my roots and myself*<sup>2</sup> », répétait Selvon qui s'est toujours refusé à décrire son parcours comme celui d'un exilé. Il me semble que l'intérêt traductologique de *The Lonely Londoners* vient en partie de ce qu'il brosse un tableau duquel se dégage une réflexion sur la traduction dénuée de tout idéalisme. Récit sur l'émigration narré dans une langue plutôt vernaculaire, ce roman est un texte atypique qui n'est représentatif ni des littératures caribéennes ni de la *World Fiction* et certainement pas d'un quelconque courant régionaliste. En ce sens, les options de traduction proposées sont également singulières, et à ce texte et au contexte précis de sa traduction. Cette étude n'apporte aucune généralisation sur les modes de représentation des vernaculaires dans les best-sellers contemporains et, a fortiori, sur la façon

1. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 11.

2. Sam Selvon, « Finding West Indian Identity in London », *Kunapipi*, vol. IX, 1987, n° 3, p. 38.



dont ces représentations pourraient/devraient être ré-énoncées en traduction française.

En revanche, parce qu'il constitue un cas atypique, *The Lonely Londoners* a reflété de façon particulièrement aiguë à quel point les enjeux qui sous-tendaient la traduction de ces romans à la fois « européens » et « tropicaux », ou « romans du Sud », pour reprendre l'expression de Kundera, se situaient, non pas seulement mais avant toute chose, sur le plan la lecture, de l'interprétation, bref de la saisie et de la reconnaissance des diverses influences linguistiques et culturelles mises en présence. En effet, si la multiplicité des langues-cultures en jeu dans le texte à traduire autorise en théorie des lectures tout aussi multiples, alors pour des raisons tant sémantiques, politiques qu'esthétiques, le premier défi traductionnel, avant toute ré-énonciation, est peut-être de ne pas réduire cette multiplicité au dénominateur le plus familier.

Le défi consiste donc, pour reprendre les termes de Folkart, « à résister à la tentation de caser l'objet nouveau dans les structures du connu », attitude « qui exige une véritable ascèse d'anthropologue »... attitude qui suppose, concrètement, un travail de recherche, de documentation comparable à celui que requerrait la traduction d'un texte spécialisé. Le premier défi de cette expérience de traduction n'a donc pas été de choisir comment et par quoi « remplacer » la langue façonnée par Selvon, mais bien plutôt de parvenir à lire son roman comme un texte écrit non pas dans une variété d'anglais, un anglais « marqué », mais dans une langue en elle-même, une langue puisant sa source dans diverses influences, dont celle qui m'était la moins familière, était le parler de Trinidad. La nécessité de lire *The Lonely Londoners* non pas seulement mais avant tout comme un texte en trinitadien, ne s'est pas imposée d'elle-même. Occultée par le cadre (et le titre même) du récit — Londres —, le contexte de production/réception global de l'ouvrage, le caractère fluide de la représentation pensée en grande partie pour un lectorat anglophone international et l'illusion esthétique, cette nécessité s'est imposée au fil du processus de traduction, parce que Selvon avait choisi de briser les conventions et d'inventer un narrateur partageant la langue des personnages, parce qu'il faisait ressurgir, à travers le dialogue à bâtons rompus entre Moses et Galahad, les bribes d'un univers culturel trinitadien. Elle s'est surtout imposée au gré des rencontres avec des lecteurs contemporains de *The Lonely Londoners* pour lesquels le trinitadien était

beaucoup plus qu'un « *minority language* ». Si l'auteur s'en était tenu à son projet initial et avait utilisé le vernaculaire dans les dialogues seulement, cette nécessité aurait été d'autant moins évidente, et s'il avait construit son récit différemment, en y infusant par exemple un peu plus de descriptions de Londres et un peu moins de « vieux parlers » et de souvenirs, elle l'aurait été un peu moins encore, au point de passer peut-être pour facultative, voire inutile. L'aurait-elle vraiment été pour autant ? Tout dépend de l'objectif visé et c'est précisément sur ce plan, celui de la finalité, que tout en requerrant une démarche a priori analogue, la traduction de *The Lonely Londoners* diffère profondément de celle d'un texte spécialisé de type pragmatique.

Les manuels consacrés à la traduction de textes pragmatiques rattachés à un domaine de spécialité mentionnent tous l'importance de la documentation, de l'acquisition de connaissances relatives aux réalités évoquées dans le texte et, lorsque cela est possible, du recours aux spécialistes. Ces manuels n'omettent toutefois pas de préciser que l'acquisition de ces connaissances n'est pas une fin en soi. C'est uniquement en vue d'une restitution sémantique précise que le traducteur spécialisé doit se documenter, voire être lui-même un spécialiste du domaine. Et c'est parce qu'il recherche avant tout à atteindre la précision interprétative et la clarté de rédaction la plus grande possible qu'il doit adopter une attitude de doute systématique vis-à-vis de ces ressources documentaires et donc les confronter afin de mieux en éprouver la fiabilité. D'un point de vue littéraire (où la richesse d'un texte se compte à l'éventail de ses possibles interprétatifs), à l'heure postmoderne (où l'on cultive plus que jamais l'opacité, l'hybridité et le multilinguisme, où les frontières entre le familier et l'étranger deviennent floues et mouvantes) et dans un contexte postcolonial (où s'affirme franchement la fonction politique des pratiques discursives), on peut toutefois se demander si la logique ne fonctionnerait pas plutôt en sens inverse ; si en fait ce ne serait pas la représentation/traduction de constituants culturels et linguistiques très « spéciaux » qui serait ici au service d'une (re)connaissance sémantique, politique et esthétique beaucoup plus vaste, au sein et au-delà du texte : reconnaissance de la polysémie dont est porteuse cette représentation, reconnaissance qui suppose celle des différents constituants linguistiques et culturels, du moins quelques-uns des constituants, qui la nourrissent. Le défi n'a été relevé que très partiellement. Cela dit, c'est par le travail de recherche, de documentation et

d'échange, de confrontation de points de vue avec d'autres lecteurs, travail visant à une lecture moins « anglocentrique » de *The Lonely Londoners*, que le « travail sur la lettre » a pris sens et que les stratégies de ré-énonciation ont pris forme.

En réponse à la problématique énoncée en introduction<sup>1</sup>, ce roman et le parcours traductologique dont il a fait l'objet suggèrent donc la nécessité — voire, l'urgence — d'élargir la réflexion éthique et théorique au-delà des questions de ré-énonciation, au-delà du choix entre un *domesticating* conservateur ou un *foreignizing* révolutionnaire. Car aussi importantes soient-elles, ces questions limitent considérablement les termes du débat. Ce faisant, elles occultent d'autres enjeux — à commencer par la saisie du texte — et contribuent à maintenir (tout en les occultant) des partis pris théoriques tenaces : l'idée selon laquelle on traduit toujours, et toujours mieux, dans sa langue maternelle, que la traduction serait donc, par définition, un mouvement de l'étranger vers le familier ; l'idée selon laquelle le « sujet traduisant » se résumerait à une seule et même personne, le traducteur ou la traductrice. À cet égard, pas plus que l'éthique de Berman, le *minoritizing* de Venuti — lequel découle d'une théorie postulant, précisément, le caractère ethnocentrique de la traduction — n'ébranlent ces partis pris. Or, on peut se demander à quel point, pour la traductologie, l'entrée dans la postcolonialité ne devrait pas commencer par là...

Cette étude souligne donc la nécessité d'intégrer aux débats éthiques, au-delà des formes, le rôle, la position et l'interaction des agents susceptibles de participer à la lecture, à la diffusion et à la « survie » des textes. Une plus grande prise en compte de la réflexion des anthropologues sur leurs propres pratiques d'interprétation culturelle est une des conditions possibles d'un tel élargissement. Cette orientation s'esquisse déjà. En effet, depuis les trente dernières années, les théories de Nida et de Mounin ont été sévèrement critiquées, les fondements de la pratique ethnographique se sont transformés, mais le parallèle entre l'anthropologie et la traduction, lui, a survécu et semble même s'être renforcé. Tandis que les anthropologues tels que Clifford Geertz, Gilsil Pálsson, James Clifford

1. À savoir : en quoi l'émergence conjointe d'esthétiques et de critiques romanesques au sein desquelles les vernaculaires acquièrent une place de premier ordre vient-elle modifier aujourd'hui les règles du jeu de la traduction littéraire ?

et Bruno Latour se sont approprié le concept de *traduction*, la traductologie effectuait son « virage culturel » (Bassnett 1998), invitant les chercheurs à étudier, par exemple, les liens entre traduction interlinguistique, la littérature du voyage et l'écriture ethnographique (Niranjana 1992, Sturge 1997, Cronin 2000, Wolf 2000, Polezzi 2001).

Toutefois, les travaux anthropologiques qui ont aujourd'hui quelque écho en traductologie sont ceux qui interrogent avant tout, si ce n'est uniquement, les pratiques d'écriture ethnographique, en particulier ceux de Talal Asad (1973, 1979), de Clifford et Marcus (1986) et de James Clifford (1997). Les modes de représentation sont déterminants, en traduction, comme en anthropologie. Cela dit, les pratiques ethnographique et traductive ne se recoupent pas uniquement sur ce plan. Tout comme l'ethnographie, la traduction allie des activités de recherche et de rédaction. Si les traducteurs « ne font pas de terrain » à proprement parler, ils se documentent, se renseignent, consultent des sources, effectuent des recherches et ne travaillent ni seuls ni en vase clos. Sans doute, en raison des difficultés qu'elle soulève, la traduction des littératures postcoloniales est parfois le fruit d'un travail de collaboration, rassemblant des traducteurs provenant d'horizons divers et donc susceptibles de porter, sur le texte à traduire, des regards différents. Certaines de ces collaborations sont officielles, lorsque les traductions sont cosignées. C'est, entre autres, le cas des traductions des nouvelles la romancière jamaïcaine Olive Senior par le GERB, du roman *Texaco* de Chamoiseau par Rose-Myriam Rejouis et Val Vinokurov, pour ne citer que quelques exemples.

Les collaborations sont souvent plus officieuses : le lecteur apercevra alors dans le paratexte, en postface ou préface, le nom de quelques-unes des personnes ayant contribué à la réalisation du produit fini. Les projets collectifs, postface et préfaces constituant souvent, du point de vue de l'éditeur, un coût de production supplémentaire, la dimension collective du processus de traduction demeure généralement occultée, est donc peu reconnue, peu documentée et peu valorisée. Elle n'est toutefois pas propre aux littératures postcoloniales, ni même à la traduction littéraire. Cette dimension collective ressort d'ailleurs assez clairement des quelques analyses réflexives aujourd'hui disponibles, y compris celles qui portent sur des projets de traduction a priori individuels. Ces travaux permettent de saisir le rôle constitutif du « conflit des subjectivités » (Lane-Mercier 2001), des négociations et tensions qui entourent le processus de

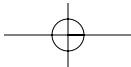
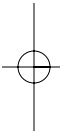
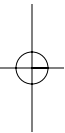
traduction. Déjà manifeste dans ces projets conduits dans un cadre universitaire, on peut imaginer que ce « conflit des subjectivités » est exacerbé dès lors qu'on réinscrit le processus dans un cadre professionnel authentique — maison d'édition ou bureau de traduction —, dès lors qu'on envisage la traduction non plus comme une opération de transfert linguistique ou un acte de création individuel, mais comme un véritable processus de production.

Les traductologues travaillant dans une optique postcoloniale ont montré que la traduction était objet de tension, de contestation, de résistance, de métissage. En s'inspirant de la réflexion anthropologique, cette étude a tenté de souligner (ou plutôt de rappeler) que la traduction était également un processus collectif, donc social. Conjuguées l'une à l'autre, ces conclusions appellent de nouvelles méthodes et avenues de recherche pour le courant descriptif. Les conflits, tensions et négociations, voire les controverses, tout comme les rapports de complicité ou de confiance, font partie du processus de traduction. Les anecdotes en attestent ne manquent pas. Selon l'anthropologue Malcolm Crick (1982), les relations interpersonnelles sur le terrain étaient également un intarissable sujet d'anecdotes, jusqu'à ce que l'on y reconnaisse une dimension constitutive de l'exercice en question. Au vu des remises en question auxquelles convient les théories postcoloniales, il semblerait nécessaire d'aller au-delà de l'anecdote. Autrement dit, prenant pour hypothèse la dimension collective du processus traductionnel, et par conséquent l'hybridité du sujet traduisant, il conviendrait à présent de se pencher plus avant sur les interactions — rapports de complicité ou de force — qui se tissent entre les intermédiaires, pour analyser en quoi ces relations se négocient et se modifient au gré du processus, et conditionnent la forme du produit fini.



---

1. Voir par exemple, Levine (1991), et Chapdelaine et Lane-Mercier (2001).



## BIBLIOGRAPHIE

## Entretiens et textes de Samuel Selvon

- « Christened with Snow: A Conversation with Sam Selvon », *ARIEL*, vol. XXVII, n° 2, 1996, p. 89-115.
- « 'Oldtalk': Two interviews with Sam Selvon », *Caribana*, vol. 1, 1990, p. 71-84.
- « Sam Selvon: Interview with Reed Dasenbrock and Feroza Jussawalla », dans *Tiger's Triumph: Celebrating Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila NASTA et Anna RUTHERFORD, Londres, Dangarro Press, 1995, p. 114-125.
- SELDON, Samuel (ou Sam<sup>1</sup>). *Eldorado West One*, théâtre, Leeds (Yorkshire), Peepal Tree Press, 1988, 156 p. — Sept pièces en un acte mettant en scène les personnages de *The Lonely Londoners* et *Moses Ascending*.
- . « Finding West Indian Identity in London », *Kunapipi*, vol. IX, n° 3, 1987, p. 34-38.
- . *The Lonely Londoners*, roman, Toronto, TSAR Publications, 1991, 125 p. [© 1956, Londres, A. Wimgate, 171 p.]
- . *Moses Ascending*, roman, Londres, Heinemann, 1984, 140 p. [© 1975, Londres, Davis-Poynter, 149 p.]
- . *Moses Migrating*, roman, Boulder (Colorado), A Three Continents Book, 1983, 186 p. [© 1983, Harlow (Essex), Longman, 186 p.]




---

1. Selon l'*Encyclopædia Britannica*, le nom complet de Selvon est Samuel Dickson Selvon. Pour ses écrits, Selvon semble utiliser indifféremment Sam Selvon ou Samuel Selvon : par exemple, *Sam* pour l'édition canadienne de *The Lonely Londoners* (1991) et *Samuel* pour l'édition britannique (originale, 1956). (N. D. É.)

### Ouvrages de fiction anglo-caribéens traduits en français<sup>1</sup>

- ALEXIS, André. *Enfance : roman*, roman trad. de l'angl. par Émile MARTEL, Saint-Laurent, Fides, 1998. — Titre orig. : *Childhood: a novel*.
- ALLFREY, Phyllis Shand. *La Maison des orchidées*, roman trad. de l'angl. par Daria OLIVIER, Paris, Delamain et Boutelleau, 1954. — Titre orig. : *The Orchid House*, 1953.
- BISSOONDATH, Neil. *À l'aube de lendemains précaires*, trad. de l'angl. (Canada) par Marie-José THÉRIAULT, Montréal, Boréal, 1994<sup>2</sup>. — Titre orig. : *On the Eve of Uncertain Tomorrows*, 1990.
- . *Arracher les montagnes*, trad. de l'angl. par Marie-José THÉRIAULT, Montréal, Boréal, 1997. — Titre orig. : *Digging Up the Mountains: Selected Stories*, 1985.
- . *L'Innocence de l'âge*, trad. de l'angl. par Katia Holmes, Paris, Phébus, coll. D'aujourd'hui, 1993. — Titre orig. : *The Innocence of Age*, 1992. Rééd. : Paris, UGE, 10/18, coll. Domaine étranger, 1995.
- . *Retour à Casaquemada*, trad. de l'angl. (Canada) par Jean-Pierre RICARD, Paris, Phébus, coll. D'aujourd'hui, 1992. — Titre orig. : *A Casual Brutality* (1988). Rééd. : Paris, UGE, 10/18, coll. Domaine étranger, 1994 ; Paris, Phébus, coll. Libretto, 1999.
- . *Tous ces mondes en elle*, roman trad. de l'angl. (Canada) par Katia HOLMES, Paris, Phébus, coll. D'aujourd'hui, 1999. — Titre orig. : *The Worlds Within Her: A Novel*, 1998. Rééd. : Paris, Le grand livre du mois, 1999.
- . *Un baume pour le cœur*, trad. de l'angl. par Paul GAGNÉ et Lori SAINT-MARTIN, Montréal, Boréal, 2002. — Titre orig. : *Doing the heart good*, 2002.
- DABYDEEN, David. *Le Prétendant*, trad. de l'angl. par Marie-Christine PERRIN, Paris, L'Harmattan, 2001. — Titre orig. : *The Intended*, 1991.
- . *Terres maudites*, trad. de l'angl. (Guyana) par Ananda DEVI, Paris, Dapper, 2000. — Titre orig. : *The Counting House*, 1996.

1. Pour l'indication de la langue d'origine, nous reprenons le cas échéant la mention « traduit de l'anglais (Canada) », « traduit de l'anglais (USA) », etc., telle qu'elle apparaît sur la page de titre ou de couverture de l'ouvrage en question. (N. D. É.)

2. L'une des nouvelles de ce recueil, intitulée *Dancing*, a également été traduite par Katia Holmes et publiée dans la revue *Gulliver*, n° 11, 1993, p. 83-105.



- D'AGUIAR, Fred. *Les Cris de l'océan*, trad. de l'angl. par Jean-Pierre Aoustin, Paris, Mercure de France, coll. Bibliothèque étrangère, 1999. — Titre orig. : *Feeding the Ghosts*, 1997.
- . *La Mémoire la plus longue*, trad. de l'angl. par Gilles Lergen, Paris, Plon, coll. Feux croisés, 1996. — Titre orig. : *The Longest Memory*, 1994.
- DANTICAT, Edwige. *Le Cri de l'oiseau rouge*, roman trad. de l'angl. (USA) par Nicole Tisserand, Paris, Pygmalion, 1995. — Titre orig. : *Breath, Eyes, Memory*, 1994. Rééd. : Paris, Pocket, 1997.
- . *Krik ? Krak ! récits* trad. de l'angl. (USA) par Nicole Tisserand, Paris, Pygmalion, 1996. — Titre orig. : *Krik ? Krak !*, 1995. Rééd. : Paris, Pocket, 1998.
- . *La Récolte douce des larmes*, roman trad. de l'américain par Jacques Chabert, Paris, Grasset, 1999. — Titre orig. : *The Farming of Bones: A Novel*, 1998. Rééd. : Paris, Éditions France Loisir, 2000 ; Paris, UGE, coll. 10/18, 2001.
- FOSTER, Cecil. *Pas d'homme à la maison*, trad. de l'américain par Marie-Hélène Sabard, Paris, L'école des loisirs, 1997. — Titre orig. : *No Man in the House*, 1991.
- HARRIS, Wilson. *L'Ange sur le seuil*, trad. et préf. par Jean-Pierre Durix, Paris, Belfond, 1985. — Titre orig. : *The Angel at the Gate*, 1982.
- . *L'Échelle secrète*, trad. et préf. par Jean-Pierre Durix, Paris, Belfond, 1981. — Titre orig. : *The Secret Ladder*, 1963.
- . *Le Palais du paon*, trad. de l'angl. par Jean-Pierre Durix avec la collab. de Hena Maes-Jelinek et Claude Vercey, préf. de Jean-Pierre Durix, Paris, Éditions des Autres, 1979. — Titre orig. : *The Palace of the Peacock*, 1960. Rééd. : Paris, Le Serpent à plumes, coll. Motifs, 1994.
- . *Tumatumari*, nouvelle trad. par Jean-Pierre Durix, *Gulliver*, n° 11, 1993, p. 133-140, . — Titre orig. : *Tumatumari*, 1968.
- HEATH, Roy A. K. *L'Assassin*, trad. de l'angl. par Hélène Devaux-Minie, Paris, Éditions caribéennes, coll. Voix anglophones des Caraïbes, 1988. — Titre orig. : *The Murderer*, 1978.
- HODGE, Merle. *Crick crack Monkey : roman trinitadien*, trad. par Alice Asselos-Cherdieu, Paris, Karthala, coll. Lettres caraïbes, 1982. — Titre orig. : *Crick Crack Monkey*, 1970.
- . *Laetitia de Trinidad*, trad. de l'angl. (Trinidad et Tobago) par Rose-Marie Vassallo, Paris, Flammarion, coll. Castor poche, 1995. — Titre orig. : *For the Life of Laetitia*, 1993.

- JACKSON, Carl. *Pas d'paradis aux Caraïbes*, trad. par Claude FIVEL-DEMORET, Paris, Éditions caribéennes, coll. Tropicalia, 1982. — Titre orig. : *East Wind in Paradise*, 1981.
- KHAN, Ismith. *L'Oiseau zombie*, trad. de l'angl. (Trinidad) par Carl DESOUZA, Paris, Dapper, 2001. — Titre orig. : *The Jumbie Bird*, 1961.
- KINCAID, Jamaica. *Annie John*, trad. de l'américain par Dominique PETERS, Paris, Belfond, coll. Littératures étrangères, 1986. — Titre orig. : *Annie John*, 1985. Rééd. : Paris, Éditions de l'Olivier, coll. Petite bibliothèque américaine, 1996.
- . *Au fond de la rivière*, suivi de *Petite île*, trad. de l'angl. par Jacqueline HUET et Jean-Pierre CARASSO, Paris, Éditions de l'Olivier, 2001. — Titre orig. : *At the Bottom of the River* et *Small Place*, 1988.
- . *Autobiographie de ma mère*, roman trad. de l'américain par Dominique PETERS, Paris, Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1997. — Titre orig. : *The Autobiography of My Mother*, 1995. Rééd. : Paris, LGF, coll. Livre de poche, 1999.
- . *Lucy*, roman trad. de l'américain par Dominique PETERS, Paris, Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1999. — Titre orig. : *Lucy*, 1990. Rééd. : Paris, Libraire générale française, coll. Livre de poche, 2002.
- . *Mon frère*, roman trad. de l'américain par Jean-Pierre CARASSO et Jacqueline HUET, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000. — Titre orig. : *My Brother*, 1997. Rééd. : Paris, Le Seuil, coll. Points, 2001.
- LAMMING, George. *Âge et innocence*, trad. de l'angl. par Claire-Lise CHARBONNIER, préf. de Jean-Pierre DURIX, Paris, Éditions caribéennes, coll. Voix anglophones des Caraïbes, 1986. — Titre orig. : *Of Age and Innocence*, 1958.
- . *Les Îles fortunées*, trad. de l'angl. par Colette AUDRY et Henriette ÉTIENNE, Paris, R. Julliard, coll. Les Lettres nouvelles, 1954. — Titre orig. : *In the Castle of My Skin*, 1953.
- LONG, Earl G. *Les Voix du tambour*, trad. de l'angl. (Sainte-Lucie) par Raphaël CONFIANT et Carine GENDREY, Paris, Dapper, 2001. — Titre orig. : *Voices From a Drum*, 1996.
- LOVELACE, Earl. *La Danse du dragon*, trad. de l'angl. par Hélène DEVAUX, Paris, Hatier, coll. Monde noir poche, 1984. — Titre orig. : *The Dragon Can't Dance*, 1979. Rééd. : Paris, Le serpent à Plumes, coll. Motifs, 1999.

- MARSHALL, Paule. *Fille noire, pierre sombre*, trad. de l'angl. américain par Jean-Pierre CARASSO, Paris, Balland, 1983. — Titre orig. : *Brown Girl, Brown Stones*, 1959.
- . *L'Île de l'éternel retour*, trad. de l'angl. par Jean-Pierre CARASSO, Paris, Balland, 1986. — Titre orig. : *The Chosen Place, the Timeless People*, 1969.
- . *Racines noires*, trad. de l'américain par Nelly FABRE et Bernard KREISS, Paris, Bernard Coutaz, 1988. — Titre orig. : *Praisesong for the Widow*, 1983.
- McKAY, Claude. *Banjo*, trad. par Ida TREAT et Paul VAILLANT-COUTURIER, préf. de Georges FRIEDMANN, Paris, Rieder, coll. Les prosateurs étrangers modernes, 1931. — Titre orig. : *Banjo*, 1929.
- . *Banjo*, traduction et postface de Michel FABRE, Marseille, André-Dimanche, coll. Rive noire, 1999. — Titre orig. : *Banjo*, 1929.
- . *Quartier noir*, trad. du nègre américain par Louis GUILLOUX, Paris, Rieder, coll. Europe, 1932. — Titre orig. : *Home to Harlem*, 1928.
- MITTELHOLZER, Edgar. *Les Enfants de Kaywana*, trad. de l'angl. par Clément LECLERC, Paris, La table ronde, coll. Le damier, 1954a. — Titre orig. : *Children of Kaywana*, 1952.
- . *L'Ombre des hommes*, trad. de l'angl. par Claude VINCENT, Paris, La table ronde, coll. Le damier, 1953. — Titre orig. : *Shadows move among them*, 1951.
- . *Le Temps qu'il fait à Middenshot*, traduction de Jacques et Jean TOURNIER, Paris, Plon, coll. feux croisés, 1954c. — Titre orig. : *The Weather in Middenshot*, 1952.
- . *Un matin au bureau*, trad. par Ludmila SAVITZKY, Paris, Gallimard, coll. La méridienne, 1954b. — Titre orig. : *A Morning at the Office*, 1950.
- . *Vie et mort de Sylvia*, trad. de l'angl. par Jacques et Jean TOURNIER, Paris, Plon, coll. feux croisés, 1956. — Titre orig. : *The Life and Death of Sylvia*, 1953.
- NAIPAUL, Shiva. *Au delà de la gueule du dragon*, trad. de l'angl. par Valérie BARRANGER et Catherine BELVAUDE, Monaco, Le Rocher, coll. Anatolia, 1999. — Titre orig. : *Beyond the Dragon's Mouth*, 1984.
- . *Lucioles*, trad. de l'angl. par Lisa ROSENBAUM, Paris, Éditions de l'Olivier, 1992. — Titre orig. : *Fireflies*, 1970. Rééd. : Paris, Seuil, coll. Points romans, 1994.
- . *La Rumeur des cannes*, trad. de l'angl. par Catherine BELVAUDE, Paris, Éditions caribéennes, coll. Voix anglophones des Caraïbes, 1986. —

- Titre orig. : *The Chip-Chip Gatherers*, 1973. Rééd. : Paris, Éditions de L'Olivier, sous le titre *À Trinidad vivait une famille*, 1994.
- NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. *À la courbe du fleuve*, trad. de l'angl. par Gérard CLARENCE, Paris, Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1982. — Titre orig. : *A Bend in the River*, 1979. Rééd. : Paris, LGF, coll. Le livre de poche, 1984 ; Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 1995.
- . *Dis-moi qui tuer*, trad. de l'angl. par Annie SAUMONT, Paris, Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1983. — Titre orig. : *In a Free State*, 1971. Rééd. : Paris, Le Seuil, coll. Points, 1994 ; Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, sous le titre *Dans un État libre*, 1998.
- . *L'Énigme de l'arrivée*, trad. de l'angl. de Suzanne MAYOUX, Paris, Christian-Bourgeois, 1991b. — Titre orig. : *The Enigma of Arrival*, 1987. Rééd. : Paris, 10/18, 1992.
- . *Guérilleros*, trad. de l'angl. par Annie SAUMONT, Paris, Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1981. — Titre orig. : *Guerrillas*, 1975. Rééd. : Paris, France Loisirs, 1981 ; LGF, coll. Livre de poche, 1982 ; Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 1995.
- . *Les Hommes de paille*, trad. de l'angl. de Suzanne MAYOUX, Paris, Christian-Bourgeois, 1991a. — Titre orig. : *The Mimic Men*, 1967. Rééd. : Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 1997.
- . *Le Masseur mystique*, roman trad. de l'angl. par Marie-Lise MARLIÈRE, Paris, Gallimard, 1965. — Titre orig. : *The Mystic Masseur*, 1957. Rééd. : Paris, 10/18, coll. Domaine étranger, 1994.
- . *Miguel Street*, trad. de l'angl. par Pauline VERDUN, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1967. — Titre orig. : *Miguel Street*, 1959. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1982 ; Paris, UGE, coll. 10/18, 1994 ; Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1999 ; Versailles, Éd. En gros caractère, 2002.
- . *Monsieur Stone*, roman trad. de l'angl. par Annie SAUMONT, Paris, Albin Michel, 1985. — Titre orig. : *Mr Stone and the Knights Companion*, 1963. Rééd. : Paris, Le Seuil, coll. Points Roman, 1993.
- . *Un chemin dans le monde*, histoires trad. de l'angl. par Suzanne V. MAYOUX, Paris, Plon, coll. Feux croisés, 1995. — Titre orig. : *A Way in the World*, 1994. Rééd. : Paris, 10/18, 2001.
- . *Un drapeau sur l'île*, nouvelles trad. de l'angl. par Pauline Verdun, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1971. — Titre orig. : *A Flag on the Island*, 1967.

- (NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad.) *Une maison pour Monsieur Biswas*, roman trad. de l'angl. par Louise SERVICEN, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1964. — Titre orig. : *A House for Mr. Biswas*, 1961. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, préf. de LE CLÉZIO, 1980 ; Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire avec la même préf., 1985.
- PHILLIPS, Caryl. *Cambridge*, trad. de l'angl. par Pierre CHARRAS, Paris, Mercure de France, 1996. — Titre orig. : *Cambridge*, 1991.
- . *La Nature humaine*, trad. de l'angl. par Pierre CHARRAS, Paris, Mercure de France, coll. Bibliothèque étrangère, 1999. — Titre orig. : *The Nature of Blood*, 1997.
- . *La Traversée du fleuve*, trad. de l'angl. par Pierre FURLAN, Paris, Éditions de l'Olivier, 1995. — Titre orig. : *Crossing the River*, 1993.
- RHYS, Jean. *Bonjour minuit*, trad. de l'angl. par Jacqueline BERNARD, Paris, Denoël, coll. Lettres nouvelles, 1969b. — Titre orig. : *Good Morning, Midnight*, 1939.
- . *Il ne faut pas tirer les oiseaux au repos*, nouvelles trad. de l'angl. par Maud PERRIN, Paris, Denoël, coll. Arc-en-ciel, 1978. — Titre orig. : *Sleep It off Lady*, 1976. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.
- . *Les tigres sont plus beaux à voir*, av.-pr. et trad. de Pierre LEYRIS, Paris, Mercure de France, coll. Domaine anglais, 1969a. — Titre orig. : *Tigers are Better Looking*, 1968. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1983.
- . *La Prisonnière des Sargasses*, roman trad. de l'angl. par Yvonne DAVET, Paris, Denoël, coll. Lettres nouvelles, 1971. — Titre orig. : *Wide Sargasso Sea*, 1966. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977 ; Paris, Denoël, coll. L'étrangère, 1995.
- . *Quatuor*, roman trad. de l'angl. par Viviane FORRESTER, Paris, Denoël, coll. Lettres nouvelles, 1973a. — Titre orig. : *Quartet*, 1929. Rééd. : Paris, Denoël, coll. Arc-en-ciel, 1981 ; Paris, Gallimard, coll. Folio, 1982.
- . *Rive gauche*, nouvelles trad. de l'angl. par Jacques TOURNIER, Paris, Mercure de France, coll. Domaine anglais, 1981a. — Titre orig. : *The Left Bank, and Other Stories*, 1927. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1987.
- . *Souriez s'il vous plaît*, trad. par Jacques TOURNIER et préf. par Diana ATHILL, Paris, Denoël, coll. Arc-en-ciel, 1981b. — Titre orig. : *Smile Please: An Unfinished Autobiography*, 1979.
- . *Voyage dans les ténèbres*, roman trad. de l'angl. par René DAILLIE,

- Paris, Denoël, coll. Lettres nouvelles, 1973b. — Titre orig. : *Voyage in the Dark*, 1934. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.
- (RHYS, Jean.) *Quai des Grands-Augustins*, roman trad. de l'angl. par Jacques TOURNIER, Paris, Denoël, coll. Arc en ciel, 1979. — Titre orig. : *After Leaving Mr Mackenzie*, 1931. Rééd. : Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981.
- SALKEY, Andrew. *Alerte au cyclone*, trad. par Édith VINCENT, ill. de B. DUCOURANT, Paris, Éditions de l'Amitié, coll. Bibliothèque de l'amitié, 1972. — Titre orig. : *Hurricane*, 1964.
- SELVON, Samuel. *L'Ascension de Moïse*, trad. de l'angl. et préf. par Hélène DEVAUX-MINIE, Paris, Éditions caribéennes, coll. Voix anglophones des Caraïbes, 1987. — Titre orig. : *Moses Ascending*, 1975.
- SPENCE, Vanessa. *Terrain glissant*, trad. de l'angl. par Valérie MORLOT, Paris, Éditions Dapper, 2001. — Titre orig. : *The Roads Are Down*, 1993.



### Ouvrages de fiction caribéens d'expression française

- CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 2634, 1992.
- . *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 2277, 1988.
- . *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- CONFIAnt, Raphaël. *Chimères d'En-Ville*, trad. du créole par Jean-Pierre ARSAYE, Paris, Éditions J'ai Lu, coll. Libro n° 240, 1997. — Titre orig. : *Bitako-a* (1985).
- . *Mamzelle Libellule*, trad. du créole par l'auteur, Paris, Le serpent à Plumes, coll. Motifs n° 110, 1994. — Titre orig. : *Marisosé* (1987).
- . *La Vierge du Grand Retour*, Paris, Grasset, 1996.
- DRACIUS-PINALIE, Suzanne. *L'Autre qui danse*, Paris, Seghers, 1989.
- FRANKITO. *Pointe-à-Pitre-Paris*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Paris, Le serpent à Plumes, coll. Motifs n° 89, 1985.
- . *La Chair du Maître*, Outremont (Québec), Lanctôt Éditeur, 1997.
- OLLIVIER, Émile. *Passages*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1991.
- . *Les Urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.
- PÉPIN, Ernest. *L'Homme-au-bâton*, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 2926, 1992.

- PINEAU, Gisèle. *La Grande Drive des esprits*, Paris, Le serpent à Plumes, coll. Motifs n° 86, 1993.
- ROUMAIN, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*, Fort-de-France, Désormeaux, 1977 [éd. orig. : Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, coll. Indigène, 1944 ; Paris, Éditeurs Français Réunis, 1946 ; cf. Léon-François Hoffmann, « Présentation de *Gouverneurs de la Rosée* », au site [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/roumain\\_gouverneurs.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/roumain_gouverneurs.html)].



### Corpus critique

- AGAR, Michael H. *The Professional Stranger*, Londres, Academic Press, 1996.
- AKAI, Joanne. « Creole... English: West Indian Writing as Translation », *TTR*, vol. X, n° 1, 1997, p. 165-196.
- ANDRÉ-KORUTOS, Katia. « Images de la littérature antillaise anglophone, de l'émancipation à nos jours », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne, 1991.
- ASAD, Talal (s. la dir. de). *Anthropology and the Colonial Encounter*, Londres, Ithaca Press, 1973.
- . « Anthropology and the analysis of ideology », *Man*, vol. XIV, n° 4, 1979, p. 607-627.
- . « The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology », dans *The Poetics and Politics of Ethnography*, s. la dir. de James CLIFFORD et George E. MARCUS, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 141-164.
- ASHCROFT, W. D. « Language Issues Facing Commonwealth Writers: A Reply to D'Costa », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. XXII, n° 1, 1987, p. 99-118.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth, et TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989.
- ASTIER, Pierre. « Éditer la littérature noire : entretien, propos recueillis par Kadiatou Konaré », *Notre Librairie*, n° 135, sept.-déc. 1998, p. 30-34.
- BAKER, Mona (s. la dir. de). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 1998.

- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais*, trad. du russe par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, coll. Tel n° 70, 1970.
- BALLARD, Michel (s. la dir. de). *Oralité et Traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
- . « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, p. 199-223.
- BALUTANSKY, Kathleen, et SOURIEAU, Marie-Agnès (s. la dir. de). *Caribbean Creolization, Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity*, Gainesville (Floride), University of Florida Press, 1998.
- BANDIA, Paul. « Code-switching and code-mixing in African creative writing: Some Insights for Translation Studies », *TTR*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 139-154.
- . « On Translating Pidgins and Creoles in African Literature », *TTR*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 93-114.
- . « Translation as Culture Transfer: Evidence from African Creative Writing », *TTR*, vol. VI, n° 2, 1993, p. 55-78.
- BARRATT, Harold. « Dialect, Maturity, and the Land in Sam Selvon's *A Brighter Sun*: A Reply », *English Studies in Canada*, vol. VII, n° 3, 1981, p. 329-337.
- BASSNETT, Susan. « The Translation Turn in Cultural Studies », dans *Constructing Cultures*, s. la dir de André LEFEVERE et Susan BASSNETT, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 123-140.
- , et TRIVEDI, Harish (s. la dir. de). *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1999.
- BENJAMIN, Walter. « L'abandon du traducteur », trad. de l'all. par Alexis NOUSS et Laurent LAMY, *TTR*, vol. X, n° 2, 1997 [© 1923], p. 13-70.
- BENSIMON, Paul (s. la dir. de). *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpseste* (Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle), n° 10, 1996.
- BERMAN, Antoine. « Critique, commentaire et traduction (quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot) », *Poésie*, n° 37, 1986, p. 88-106.
- . *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. Tel n° 252, 1984.
- . *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1995.
- . « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4, 1985b, p. 67-81.



- (BERMAN, Antoine.) « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans *Les Tours de Babel*, s. la dir. de Antoine BERMAN *et al.*, Toulouse, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 35-150.
- BERNABÉ, Jean. « De la négritude à la créolité : éléments pour une approche comparée », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 2/3, 1992-1993, p. 23-38.
- BERNABÉ, Jean, CONFIAINT, Raphaël, et CHAMOISEAU, Patrick. *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- BERNHARDT, Stephen A. « Dialect and Style Shifting in the Fiction of Samuel Selvon », dans *Studies in Caribbean Language*, s. la dir. de Lawrence D. CARRINGTON, St Augustine, Society for Caribbean Linguistics, 1983, p. 226-276.
- BERREMAN, Gerald D. « 'Bringing It All Back Home': Malaise in Anthropology », dans *Reinventing Anthropology*, s. la dir. de Dell HYMES, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 83-98.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.
- BIRBALSINGH, Frank M. « Edgar Mittelholzer », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. First series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXVII, 1992, p. 236-246.
- (s. la dir. de). *Frontiers of Caribbean Literatures in English*, New York, St. Martin's, 1996.
- BONNET, Véronique. « La voix du petit peuple », *Notre Librairie*, n° 135, 1998, p. 108-111.
- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- . *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, 2000 [© 1972].
- . *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, 1998 [© 1992].
- BOXILL, Anthony. « Salkey », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. Second series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXXV, 1993, p. 270-275.
- BRAITHWAITE, E. Kamau. *History of the Voice*, Port-of-Spain, New Beacon Books, 1984.
- . « Jazz and the West Indian Novel », *Bim*, 1<sup>re</sup> partie, vol. X, n° 41, 1965, p. 275-284 ; 2<sup>e</sup> partie, vol. XII, n° 45, 1967, p. 39-51 ; 3<sup>e</sup> partie, vol. XII, n° 46, 1967, p. 115-126.

- (BRATHWAITE, E. Kamau.) « The New West Indian Novelists : Part One », *Bim*, vol. VIII, n° 29, 1960, p. 199-210.
- « Roots », *Bim*, vol. X, n° 37, 1963, p. 10-21.
- « Sir Galahad and the Islands », *Bim*, vol. VII, n° 25, 1957, p. 8-16.
- BRERETON, Bridget. *A History of Modern Trinidad 1783-1962*, Portsmouth (New Hampshire), Heinemann, 1981.
- BRISSET, Annie. « L'identité culturelle de la traduction : en réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, p. 31-51.
- *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Ottawa, Le Préambule, coll. L'univers des discours, 1990.
- BRODSKY, Françoise. « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », *TTR*, vol. IX, n° 2, 1996, p. 165-178.
- BROWN, Lloyd W. « The Calypso Tradition in West Indian Literature », *BAR*, vol. XII, n° 1-2, 1971, p. 127-143.
- CARPENTIER, Godeleine. « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », dans *La Traduction plurielle*, s. la dir. de Michel BALLARD, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 71-91.
- CASSELL, Joan. « Ethical Principles for Conducting Fieldwork », *American Anthropologist*, vol. LXXXII, n° 1, 1980, p. 28-41.
- , et JACOBS, Sue-Ellen (s. la dir. de). *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*, Washington (D. C.), American Anthropological Association, n° 23, 1987.
- CHAMOISEAU, Patrick, et CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 352, 1999.
- CHAPDELAIN, Annick. « L'échec du Faulkner comique en France : un problème de réception », *Meta*, vol. XXXIV, n° 2, 1989, p. 268-279.
- , et LANE-MERCIER, Gillian (s. la dir. de). *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. Espace littéraire, 2001.
- , et LANE-MERCIER, Gillian (s. la dir. de). *Traduire les sociolectes*, numéro spécial de *TTR*, vol. VII, n° 2, 1994.
- CHAUDENSON, Robert. *Les Créoles français*, Paris, Fernand Nathan, coll. Langues en question (dirigée par Alain FANTAPIÉ et Bernard LECHERBONNIER) n° 583 / CNRS (Créoles et français régionaux de l'Océan Indien), 1979.
- CHUKWU, Augustine Emmanuel. « Home and Exile: A Study of the

- Fiction of Samuel Selvon (West Indies) », Ph. D, Université du Nouveau-Brunswick, 1984.
- CLARKE, Austin. *A Passage Back Home: A Personal Reminiscence of Samuel Selvon*, Toronto, Exile Editions, 1994.
- , CAREW, Jan, ESPINET, Ramabai, et KAHN, Ismith, avec BIRBALSINGH, Frank, *et al.* « Sam Selvon: A Celebration », *ARIEL*, vol. XXVII, n° 2, 1996, p. 49-63.
- CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997.
- , et MARCUS, George E. (s. la dir. de). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- CONDÉ, Maryse, et COTTENET-HAGE, Madeleine (s. la dir. de). *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.
- CONFIANT, Raphaël. « Traduire la littérature en situation de diglossie », *Palimpsestes*, n° 12, 2000, p. 49-60.
- COULTHARD, G. R. « The West Indian Novel of Immigration », *Phylon*, vol. XX, 1959, p. 32-43.
- CRICK, Malcolm. « Anthropological Field Research, Meaning Creation and Knowledge Construction », dans *Semantic Anthropology*, s. la dir. de David PARKIN, Londres, Academic Press, coll. ASA monograph n° 22, 1982, p. 15-38.
- CRONIN, Michael. *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press, 2000.
- , « Altered States : Translation and Minority Languages », *TTR*, vol. VIII, n° 1, 1995, p. 85-104.
- , *Translation and Globalization*, Londres, Routledge, 2003.
- DABYDEEN, David, et WILSON-TAGOA, Nana. *The Reader's Guide to West-Indian and Black British Literature*, Londres, Hansib, 1998.
- DAVIES, Barrie. « The Sense of Abroad: Aspects of the West Indian Novel in England », *World Literature Written in English*, vol. XI, n° 2, 1972, p. 67-81.
- D'OSTA, Jean. « Expression and Communication: Literary Challenges to the Caribbean Polydialectal Writers », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. XIX, n° 1, 1984, p. 123-141.
- , « The West Indian Novelist and Language: A Search for a Literary Medium » dans *Studies in Caribbean Language*, s. la dir. de Lawrence D. CARRINGTON, St Augustine (Trinidad), Society for Caribbean Linguistics, 1983, p. 252-265.

- DEGRAS, Priska. « Spécificité de l'oralité caraïbe : quels choix de traduction ? », *Palimpsestes*, n° 12, 2000, p. 39-48.
- DELTEL, Danielle. « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », dans *Convergences et divergences dans les littératures francophones : actes du colloque 8-9 février 1991*, s. la dir. de Paul ARON, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 182-200.
- DESOUZA, Pascale. « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », dans *Penser la créolité*, s. la dir. de Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE, Paris, Karthala, 1995, p. 173-190.
- DHARWADKER, Vinay. « A. K. Ramanujan's theory and practice of translation », dans *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, s. la dir. de Susan BASSNETT et Harish TRIVEDI, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1999, p. 114-140.
- DICKINSON, Swift. « Sam Selvon's 'Harlequin Costume' : *Moses Ascending*, Masquerade, and the Bacchanal of Self-Creolization », *The Journal of the Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS)*, vol. XXI, n° 3, 1996, p. 69-106.
- . « Transnational Carnival and Creolised garden : Caribbean Cultural Identity and Rooting in the Narratives of Sam Selvon and Merle Hodge », Ph.D., Washington State University, 1994.
- DONNELL, Alison, et WELSH, Sarah Lawson (s. la dir. de). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Londres, Routledge, 1996.
- DOUGLAS, Mary. « Forgotten knowledge », dans *Shifting contexts*, s. la dir. de Marilyn STRATHERN, Londres, Routledge, 1995, p. 13-27.
- DUBOIN, Corinne, et TABUTEAU, Éric. *La Ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Interlangues littératures, 2000.
- DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor / Paris, Fernand Nathan, 1978.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*, trad. de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, coll. Biblio essais, 1985.
- . *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, coll. Biblio essais, 1992.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- FABRE, Michel. *Black American Writers in France (1840-1940) from Harlem to Paris*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

- (FABRE, Michel.) « Moses and the Queen's English: Dialect and Narrative Voice in Samuel Selvon's London Novel's », *World Literature Written in English*, vol. XXI, n° 2, 1982, p. 385-392.
- « The Queen's Calypso: Linguistic and Narrative Strategies in the Fiction of Samuel Selvon », *Commonwealth Essays and Studies*, n° 3, 1977-1978, p. 69-76.
- « The Reception of *Palace of the Peacock* in Paris », *Kunapipi*, vol. II, n° 1, 1980, p. 106-109.
- *La Rive noire : les écrivains noirs américains à Paris (1830-1995)*, Marseille, André-Dimanche, coll. La rive noire, 1999.
- FERGUSON, Charles. « Diglossia », *Word*, vol. XV, 1959, p. 325-340.
- FOLKART, Barbara. *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, coll. L'univers des discours, 1991.
- « Polylogie et registres de traduction : le cas d'*Ulysses* », *Palimpsestes*, n° 10, p. 125-140.
- GADET, Françoise. « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes*, n° 10, 1996, p. 17-40.
- GEERTZ, Clifford. *Ici et là-bas : l'anthropologue comme auteur*, trad. de l'angl. par Daniel LEMOINE, Paris, Éditions Métalié, 1996.
- GENDREY, Carine. « Translating "Voices from a Drum" », *Mofwaz*, n° 5, 2000, p. 173-182.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GEOGROY, Marilyn. « A Guide to Samuel Selvon Collection : Manuscripts, Short Stories and Plays », B. A., University of West Indies, St Augustine, 1994-95.
- GILKES, Michael. *The West Indian Novel*, Boston, Twayne Publishers, 1981.
- GIRAUD, Michel. « La créolité : une rupture en trompe-l'œil », *Cahiers d'études africaines*, vol. XXXVII, n° 4, 1997, p. 795-812.
- GLASER, Marlies, et PAUSH, Marion (s. la dir. de). *Caribbean Writers Between Orality and Writing / Les auteurs caribéens entre l'oralité et l'écriture*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n° 313, 1997 [© 1981].
- *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

- (GLISSANT, Édouard.) *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GONZALES, Anson (s. la dir. de). *Trinidad and Tobago Literature on Air*, Port of Spain, National Culture Council of Trinidad and Tobago, 1974.
- GOUANVIC, Jean-Marc. « Les enjeux de la traduction dans le champ littéraire : le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », *Palimpsestes*, n° 11, 1998, p. 95-106.
- GRIFFITH, Glyne. « Deconstructing Nationalisms : Henry Swanzy, *Caribbean Voices* and the Development of West Indian Literature », communication présentée à l'Université de West Indies, St Augustine (Trinidad), 1<sup>er</sup> mars 2001, 20th Anniversary Conference on West Indian Literature, 2001.
- HAGÈGE, Claude. *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile-Jacob, 2000.
- HALL, Stuart. « Laming, Selvon and Some Trends in the West Indian Novel », *Bim*, vol. VI, n° 21, 1954, p. 172-178.
- HATFIELD, C. R. « Fieldwork : Towards a model of mutual exploitation » dans *Cultural and Social Anthropology: Introductory Readings in Ethnology*, s. la dir. de Peter B. HAMMOND, New York, Mcmillan, 1975.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine. « À propos de *Chronique des Sept Misères* : une littérature en français régional pour les Antilles », *Études créoles*, vol. XI, n° 1, 1988, p. 118-131.
- . « Les avatars de la littérature en créole », *Notre Librairie*, n° 127, 1996, p. 6-17.
- . *Écrire en créole : oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- . et BRASSEUR, Patrick (s. la dir. de). *Contacts de langues contacts de cultures, créolisation*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- , et HAZAËL-MASSIEUX, Guy. « Quel français parle-t-on aux Antilles ? », dans *Le français dans l'espace francophone*, s. la dir. de Didier DE ROBILLARD et Michel BENIAMINO, Paris, Champion, 1996b, p. 665-680.
- HOLM, John. *Pidgins and Creoles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- JACQUEMOND, Richard. « Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation », dans *Rethinking Translation*, s. la dir. de Lawrence VENUTI, Londres, Routledge, 1992, p. 139-158.

- JAMES, Louis. *Caribbean Literature in English*, Harlow, Longman, « coll. Longman Literature in English, 1999.
- JONASSAINT, Jean. « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 2/3, 1992-1993, p. 39-48.
- JONES, Moya. « Chamoiseau and Matura: Translators and Translations », *Palimpsestes*, n° 12, 2000, p. 61-70.
- JOSEPH, Margaret Paul. *Caliban in Exile: The Outsider in Caribbean Fiction*, New York, Greenwood Press, 1992.
- KATAN, David. *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St Jerome, 1999.
- KAYE, Jacqueline. « Claude McKay's *Banjo* », *Présence africaine*, n° 73, 1<sup>er</sup> trim. 1970, p. 165-169.
- KING, Bruce. *West Indian Literature*, Londres, Macmillan, 1995.
- KOM, Ambroise. « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n° 138-139, 1999-2000, p. 42-55.
- KUNDERA, Milan. *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LALLA, Barbara. « Creole Representation in Literary Discourse: Issues of Linguistic and Discourse Analysis », communication présentée à la *Conference of the Society for Caribbean Linguistics*, Sainte-Lucie, 1999.
- LANE-MERCIER, Gillian. *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. Semiosis, 1989.
- . « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes*, n° 9, 1995, p. 75-91.
- . « Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility », *Target*, vol. IX, n° 1, 1997, p. 43-68.
- . « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation », *TTR*, vol. XI, n° 1, 1998, p. 65-88.
- . « Voix, identités, responsabilités : le rôle des scénarios illocutoires dans l'acte de lire », *Semiotica*, vol. CX, n° 3/4, 1996, p. 231-271.
- LANG, George. *Entwisted Tongue: Comparative Creole literature*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- LAPLANTINE, François. *L'Anthropologie*, Paris, Seghers, 1987.
- LAVOIE, Judith. « La parole noire en traduction française : le cas de *Huckleberry Finn* », thèse de doctorat, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1998.
- LEACH, Edmund R. *Critique de l'anthropologie*, trad. de l'angl. par Dan SPERBER et Serge THION, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

- LEFEVERE, André. « Translation: Its Genealogy in the West », dans *Translation, History et Culture*, s. la dir. de André LEFEVERE et Susan BASSNETT, Londres, Cassell, 1998, p. 14-28.
- LEVINE, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe, Translating Latin American Fiction*, Saint Paul (Minn.), Graywolf Press, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LOOKER, Mark. *Atlantic Passages: History, Community and Language in the Fiction of Sam Selvon*, New York, Peter Lang, coll. Studies of World Literature in English, 1996.
- LOWRY WEIR, Ann. « Style Range in New English Literatures », dans *The Other Tongue: English Across Cultures*, s. la dir. de Braj B. KACHRU, Chicago, University of Illinois Press, 1982, p. 307-322.
- LUC-CAYOL, Agnès. « Comportements des Antillais dans leur milieu d'origine et à Londres à travers quatre romans de Samuel Selvon : *A Brighter Sun, Turn Again Tiger, The Lonely Londoners, Moses Ascending* », doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Bourgogne (Dijon), 1986.
- LUDWIG, Ralph (s. la dir. de). *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, n<sup>o</sup> 239, 1994.
- LUNDBERG, C. « A transitional conception of fieldwork », *Human Organization*, n<sup>o</sup> 27, 1968, p. 45-49.
- LY, Amadou. « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », dans *Les Langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, s. la dir. de Lise GAUVIN, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 87-100.
- MCDONALD, Bruce F. « Language and Consciousness in Samuel Selvon's *A Brighter Sun* », *English Studies in Canada*, vol. V, 1979, p. 202-215.
- MCLEOD, Alan. « Claude McKay », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. First series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXVII, 1992, p. 227-235.
- MAIR, Christian. « Naipaul's *Miguel Street* and Selvon's *Lonely Londoners* — Two Approaches to the Use of Caribbean Creole in Fiction », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. XXIV, n<sup>o</sup> 1, 1990, p. 138-154.
- MALENA, Anne (s. la dir. de). *Les Antilles en traduction, TTR*, vol. XIII, n<sup>o</sup> 2, 2000.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise. « Translation Theory and Practice » dans *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing 1783-*



- 1823, s. la dir. de Doris Y. KADISH et Françoise MASSARDIER-KENNEY, Kent (Ohio), The Kent State University Press, 1994, p. 11-25.
- MAXIMIN, Colette. *Littératures Caribéennes comparées*, Pointe-à-Pitre, Jator / Paris, Karthala, 1996.
- . *La Parole aux masques : littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XX<sup>e</sup> siècle*, préf. de Michel FABRE, Paris, Éditions caribéennes, 1991.
- MEHREZ, Samia. « Translation and the Post-Colonial Experience: The Francophone North African Text », dans *Rethinking Translation*, s. la dir. de Lawrence VENUTI, Londres, Routledge, 1992, p. 120-138.
- MELANÇON, Charlotte. « Les mésaventures du merle : les américanimes chez Emily Dickinson », *Meta*, vol. XLV, n<sup>o</sup> 1, 2000, p. 80-90.
- MÉNAGER, Serge. « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. LXVIII, n<sup>o</sup> 1, 1994, p. 61-68.
- MÉRINE, Katia. « Language and Power in Literary Translation and Text Transfer », dans *Rencontres*, s. la dir. de Danielle TRANQUILLE et Soorya NIRSIMLOO-GAYAN, Centre for Mauritian Studies, Mahatma Gandhi Institute, 2000.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1973.
- MORRIS, Mervyn. *Is English We Speaking, and Other Essays*, Kingston, Ian Randle, 1999.
- . « Some West Indian Problems of Audience », *English*, vol. XVI, n<sup>o</sup> 94, 1967, p. 127-131, .
- MOUNIN, Georges. *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. Tel n<sup>o</sup> 5, 1963.
- MOURALIS, Bernard. *Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1981.
- MÜHLEISEN, Susanne. « Creole Discourse: Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-Lexicon Creoles », thèse de doctorat, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 2000.
- MULLER, Marie Sylvine. « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », *Palimpsestes*, n<sup>o</sup> 10, 1996, p. 49-76.
- NASH, Dennison, et WINTROB, Ronald. « The emergence of Self-Consciousness in Ethnography », *Current Anthropology*, vol. XIII, n<sup>o</sup> 5, 1972, p. 527-542.

- NASTA, Susheila. « Setting Up Home in a City of Words: Sam Selvon's London Novels », dans *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila NASTA et Anna RUTHERFORD, Londres, Dangarro Press, 1995, p. 78-95.
- (s. la dir. de). *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington, Three Continents Press, 1988.
- , et Anna RUTHERFORD (s. la dir. de). *Tiger's Triumph: Celebrating Sam Selvon*, Londres, Dangarro Press, 1995.
- NIDA, Eugene. « Linguistics and Ethnology in Translation Problems », *Word*, n° 2, 1945, p. 194-208.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Sitting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- NOUSS, Alexis, et LAPLANTINE, François. *Métissages*, Paris, Librairie Fayard, 2001.
- N'ZENGOU-TAYO, Marie-José. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la "chamoisification" du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *TTR*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 155-176.
- , et WILSON, Elizabeth. « Translators on a Tight Rope: The Challenges of Translating Edwige Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and Patrick Chamoiseau's *Texaco* », *TTR*, vol. XIII, n° 2, 2000, p. 75-106.
- PÁLSSON, Gilsì (s. la dir. de). *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, Oxford, Berg, 1993.
- PERRET, Delphine. « La parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. LVII, n° 5, avr. 1994, p. 824-839.
- PHIRMIS, Sandrine. « Patrick Chamoiseau : profil d'une œuvre en construction », *Mofwaz*, n° 5, 2000, p. 161-172.
- PINALIE, Pierre. « Lecture et parole dans l'enseignement du créole à des non-créolophones », *Mofwaz*, n° 5, 2000, p. 47-58.
- POLEZZI, Loredana. *Translating Travel: Contemporary Italian Writing in English Translation*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- POMPILUS, Pradel. *La Langue française en Haïti*, Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique latine, 1961.
- POUCHET-PAQUET, Sandra. « Lamming », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. Second series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXXV, 1993, p. 54-67.

- POYNTING, Jeremy. « Samuel Selvon, *Moses Migrating* », dans *Critical Perspectives on Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila NASTA, 1988, p. 260-265.
- PRAT, Michel. « Patrick Chamoiseau : un émule de Gadda ? », dans *L'Héritage de Caliban*, s. la dir. de Maryse CONDÉ, Pointe-à-Pitre, Librairie Jator, 1992, p. 201-212.
- PRUDENT, Lambert-Félix. *Des baragouins à la langue antillaise : analyse historique et sociolinguistique du discours sur le créole*, Paris, L'Harmattan, 1999 [© 1980].
- PYM, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*, Arras (Picardie), Artois Presses Université, coll. Traductologie, 1997.
- RAGUET-BOUVART, Christine (s. la dir. de). *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes*, n° 12, 2000.
- RAJAN, Rajeswari Sunder. « Writing in English in India, again », *The Hindu*, 18 févr. 2001.
- . « Dealing with anxieties » *The Hindu*, 25 févr. 2001.
- RAMCHAND, Kenneth. « Dialect in West Indian Fiction », *Caribbean Quarterly*, n° 14, 1968, p. 27-42.
- . « The Fate of Reading », dans *The Commonwealth in Canada, Proceedings of the Second Triennial Conference of CACLALS part II*, s. la dir. de Uma PARAMESWARAN, Winnipeg, A Writers Workshop Publication, 1981, p. 94-107.
- . « The Fate of Writing in the West Indies: Reflections on oral and Written Literature », *Caribbean Review*, vol. XI, n° 4, 1982, p. 16-17.
- . *The West Indian Novel and Its Background*, Londres, Heinemann, 1983 [© 1970].
- . « The West Indies », dans *Literature of the World in English*, s. la dir. de Bruce KING, Londres, Routledge & Paul Kegan, 1974.
- RAMRAJ, Victor J. « Selvon's Londoners: From the Centre to the Periphery », dans *Language and Literature in Multicultural Contexts*, s. la dir. de Satendra NANDAN, Suva (îles Fidji), University of South Pacific, 1983, p. 297-306.
- . « The Philosophy of Neutrality: The Treatment of Political Militancy in Samuel Selvon's *Moses Ascending* and *Moses Migrating* », dans *Literature and Commitment*, s. la dir. de Govind Nariyam SHARMA, Toronto, TSAR, 1988, p. 109-115.
- RICŒUR, Paul. « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, vol. VI, n° 253, 1999, p. 8-19.

- ROBERTS, Peter. *West Indians and Their Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- ROBILLARD, Daniel DE, et BENIAMINO, Michel (s. la dir. de). *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, 1996.
- ROBINSON, Douglas. *Translation and Empire*, Manchester (G.-B.), St Jerome, coll. Translation Theories Explained, 1997b.
- . *Translation and Taboo*, DeKalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1996.
- . *What Is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Kent (Ohio), The Kent State University Press, 1997a.
- . *Who Translate? Translator Subjectivities beyond Reason*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- ROHLEHR, Gordon. « The Folk in Caribbean Literature », dans *Critical Perspectives on Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila NASTA, 1988 [© 1972], p. 29-43.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*, Londres, Granta Books, 1992 [© 1982].
- SALICK, Roydon. *The Novels of Samuel Selvon, a Critical Study*, Westport/Londres, Greenwood Press, 2001.
- SANDERS, Carol. « "Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ?" Translating Queneau's *français parlé* in *Zazie dans le métro* et *Le Chiendent* », *Palimpsestes*, n° 10, 1996, p. 41-48.
- SAVORY-FIDO, Elaine. « Jean Rhys », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. First series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXVII, 1992, p. 258-78.
- SELA-SHEFFY, Rakefet. « The Suspended Potential of Culture Research in Translation Studies », *Target*, vol. XII, n° 2, 2000, p. 345-355.
- SIMEONI, Daniel. « Translating and Studying Translation: The View from the Agent », *Meta*, vol. XL, n° 3, 1995, p. 445-460.
- . « When in Doubt, Contextualize... », *Target*, vol. XII, n° 2, 2000, p. 337-341.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation*, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1996.
- . « Translating and interlingual creation in the contact zone : border writing in Quebec », dans *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, s. la dir. de Susan BASSNETT et Harish TRIVEDI, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1999, p. 58-74.

- (SIMON, Sherry,) et ST-PIERRE, Paul (s. la dir. de). *Changing the Terms*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.
- SMITH, Robert P. « Rereading *Banjo*: Claude McKay and the French Connection », *College Language Association Journal*, vol. XXX, n° 1, sept. 1986, p. 46-58.
- SOLOMON, Denis. *The Speech of Trinidad: A Reference Grammar*, St. Augustine (Trinidad), University of the West Indies Publication, 1993.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « The Politics of Translation », dans *The Translation Studies Reader*, s. la dir. de Lawrence VENUTI, Londres, Routledge, 2000 [© 1993], p. 397-416.
- ST-PIERRE, Paul (s. la dir. de). *Langues, Traduction et Postcolonialisme*, *TTR*, vol. X, n° 1, 1997.
- STURGE, Kate. « James Clifford: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century », *The Translator*, vol. IV, n° 2, 1998, p. 375-379.
- . « Translation Strategies in Ethnography », *The Translator*, vol. III, n° 1, 1997, p. 21-38.
- SUTCLIFFE, David. *British Black English*, Oxford, Blackwell, 1982.
- TABUTEAU, Éric. *Images du multiculturalisme dans le roman antillais anglophone: Wilson Harris, George Lamming, V. S. Naipaul, Sam Selvon*, Villeneuve d'Ascq (Nord-Pas-de-Calais), Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- . « Love in Black and White: A Comparative Study of Samuel Selvon and Frantz Fanon », *Commonwealth Essays and Studies (CEetS)*, vol. XVI, n° 2, 1993, p. 88-95.
- . « Solo à Soho: *The Lonely Londoners* de Sam Selvon », dans *La Ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, s. la dir. de Corinne DUBOIN et Éric TABUTEAU, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Interlangues littératures, 2000, p. 167-187.
- TACK, Lieven. « Translation and the Dialectics of Difference and Equivalence: Some Theoretical Propositions for a Redefinition of the Source-Target Text Relation », *Meta*, vol. XLV, n° 2, 2000, p. 210-227.
- TERRIEN, Corinne. « "Connais-tu le pays... ?" L'œuvre de Jean Rhys comme perception antillaise de la ville », dans *La Ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, s. la dir. de Corinne DUBOIN et Éric TABUTEAU, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Interlangues littératures, 2000, p. 145-166.

- THIEME, John. « V. S. Naipaul », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. Second series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CXV, 1993, p. 121-143.
- . « 'The World Turn Upside Down': Carnival Patterns in *The Lonely Londoners* », *The Toronto South-Asian Review*, n° 5, 1986, p. 191-204.
- TIFFIN, Helen. « 'Under the kiff-kiff laughter': Stereotype and Subversion in *Moses Ascending* and *Moses Migrating* », dans *Tiger's Triumph: Celebrating Sam Selvon*, s. la dir. de Susheila NASTA et Anna RUTHERFORD, Londres, Dangaroo Press, 1995, p. 130-139.
- TODD, Loreto. *Modern Englishes: Pidgins and Creoles*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- . *Pidgins and Creoles*, Londres, Routledge & Paul Kegan, 1990 [© 1974].
- TORRES-SAILLANT, Silvio. *Caribbean Poetics : Toward an Aesthetic of West Indian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- TOUMSON, Roger. *La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989.
- TRANQUILLE, Danielle, et NIRSIMLOO-GAYAN Soorya (s. la dir. de). *Rencontres*, Mahatma Gandhi Institute, Centre for Mauritian Studies, 2000.
- TYMOCZKO, Maria. « Post-colonial writing and literary translation », dans *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, s. la dir. de Susan BASSNETT et Harish TRIVEDI, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1999b, p. 19-40.
- . *Translation in a Post-colonial Context*, Manchester, St Jerome, 1999a.
- VALDMAN, Albert (s. la dir. de, avec la collab. de Robert CHAUDENSON et Gabriel MANESSY). *Le français hors de France*, Paris, Champion, 1979.
- VANDERSCHELDE, Isabelle. « Quality Assessment and Literary Translation in France », *The Translator*, vol. VI, n° 2, 2000, p. 271-293.
- VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Londres / New York, Routledge, 1998a.
- . « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 91-116.
- . *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge, coll. Translation Studies, 1995.
- (s. la dir. de). *The Translator: Translation and Minority*, vol. IV, n° 2, Manchester, St Jerome, 1998b.

- VIDAL, Bernard. « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 165-207.
- VINAY, Jean-Pierre, et DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1958.
- WARNER, Keith Q. *The Trinidad Calypso: A Study of Calypso As Oral Literature*, Londres, Heinemann, 1982.
- WARNER-LEWIS, Maureen. « Samuel Selvon's Linguistic Extravaganza: *Moses Ascending* », *Caribbean Quarterly*, vol. XXVIII, n° 4, 1983, p. 60-69.
- WALTING, Gabrielle. « Embarrassing Origins: Colonial Mimeticism and the Metropolis in V. S. Naipaul's *The Mimic Men* and Sam Selvon's *Moses Ascending* », *LINQ*, vol. XX, n° 2, 1993, p. 68-77.
- WEBB, Barbara J. « Erna Brodber », dans *Twentieth-century Caribbean and Black African writers. Third series*, s. la dir. de Bernth LINDFORDS et Reinhard SANDER, Detroit, Gale Research International, vol. CLVII, 1996, p. 17-26.
- WELLS, John C. *Accents of English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- . *Jamaican Pronunciation in London*, Oxford, Blackwell, 1973.
- WILLIS, William S. Jr. « Skeletons in the Anthropological Closet », dans *Reinventing Anthropology*, s. la dir. de Dell HYMES, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 121-152.
- WINER, Lise. « Comprehension and Resonance: English Readers and English Creole Texts », dans *Creole Genesis, Attitudes and Discourse*, s. la dir. de John R. RICKFORD et Suzanne ROMAINE, Amsterdam, John Benjamins, 1999, p. 391-406.
- . « Language Varieties in Early Trinidadian Novels 1838-1907 », *English World-Wide*, vol. XV, n° 2, 1994, p. 225-248.
- . « Orthographic Standardization for Trinidad and Tobago: Linguistic and Sociopolitical Considerations in an English Creole Community », *Language Problems and Language Planning*, vol. XIV, n° 3, 1990, p. 237-268.
- . *Trinidad and Tobago*, Londres, John Benjamins, coll. Varieties of English Around the World, 1993.
- WINFORD, Donald. « Creole Culture and Language in Trinidad: A Socio-Historical Sketch », *Caribbean Studies*, vol. XV, n° 3, 1975, p. 31-55.

- WOLF, Manfred. « West Indians in London : Sam Selvon, *The Moses Trilogy* », *New Courant*, n° 1, 1993, p. 17-22.
- WOLF, Michaela. « The Third Space in Postcolonial Representation », dans *Changing the Terms*, s. la dir. de Sherry SIMON et Paul ST-PIERRE, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 127-143.
- WYKE, Clement. « The Evolution of Language in Selvon's Work », dans *The Commonwealth in Canada, Proceedings of the Second Conference of CACLALS Part II*, s. la dir. de Uma PARAMESWARAN, Calcutta, Writer's Workshop, 1982, p. 108-130.
- . *Sam Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1991.
- . « Voice and Identity in Sam Selvon's Late Short Fiction », *ARIEL*, vol. XXVII, n° 2, 1996, p. 133-148.



### Ressources lexicographiques

- ALLSOPP, Richard. *Dictionary of Caribbean English Usage*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- CASSIDY, Frederic Gomes, et BROCK LE PAGE, Robert (s. la dir. de). *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 [© 1967].
- CRESTOR, Richard. *Annou Palé kréyòl*, Martinique, Richard Crestor Éditions, 1987.
- DAMOISEAU, Robert. *Éléments de grammaire comparée français-créole*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Presses Universitaires créoles GEREC, 1999.
- FAINE, Jules. *Dictionnaire français-créole*, Montréal, Leméac, 1974.
- GERMAIN, William. *Aurélien a paré le saut, Petit traité des créolismes en usage à la Guadeloupe. Chronique du temps de bonne-maman suivie d'un glossaire des mots et locutions employés*, Basse-Terre (Guadeloupe), Année du Patrimoine, 1980.
- LUDWIG, Ralph, MONTBRAND, Danièle, POULLET, Hector, et TELCHID, Sylviane. *Dictionnaire créole français, avec un abrégé de grammaire créole et un lexique français-créole*, Bruxelles, SERVEDIT/JASOF, 1990.
- MENDES, John. *Cote ci cote la : Trinidad and Tobago Dictionary*, Arima (Trinidad), John Mendes, 1986.



- OTTLEY, C. R. *Creole talk (Trinibagianese) of Trinidad and Tobago*, Port of Spain, Victory Printers, 1971.
- . *Sayings of Trinidad and Tobago*, Port of Spain, C. R. Ottley, 1966.
- PINALIE, Pierre, et BERNABÉ, Jean. *Dictionnaire élémentaire français/créole*, Paris, L'Harmattan / Presses universitaires créoles, 1992.
- . *Grammaire du créole martiniquais*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SANGLARD-PRADEL, Marie José et Christian. *Le Petit Pradel : dictionnaire bilingue kreyol ayisyen-français, français-créole haïtien, accompagné d'un essai de dictionnaire étymologique*, Suisse, Éditions Le Sas, 1992. — Édité à compte d'auteur.
- TELCHID, Sylviane. *Dictionnaire du français régional des Antilles*, Paris, Éditions Bonneton, 1997.
- TOURNEAUX, Henry, et BARBOTIN, Maurice. *Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe suivi d'un index français-créole*, Paris, Karthala-ACCT, 1991.
- WINER, Lise [Université McGill, Montréal]. *Dictionary of the English/Creole of Trinidad and Tobago* (en préparation).



