

Sur le terrain de la traduction

Par

Hélène Buzelin

Thèse de doctorat soumise à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
En vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat ès Lettres

Département de langue et littérature françaises  
Université McGill  
Montréal, Québec

Février 2002

© Hélène Buzelin, 2002



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*ISBN: 0-612-85690-9*

*Our file* *Notre référence*

*ISBN: 0-612-85690-9*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

**Canada**

## Remerciements

Cette thèse a été conduite sous la supervision de Gillian Lane-Mercier que je remercie sincèrement. Ses recherches, dans lesquelles ma réflexion a trouvé ses premiers et plus solides fondements, ont été une grande source d'inspiration ; son soutien intellectuel constant, ses nombreux commentaires et ses critiques ont fourni un élément de motivation considérable sans lequel ce travail n'aurait sans doute pas abouti. Aussi, je lui suis extrêmement reconnaissante d'avoir dirigé ces quatre années de recherche et de rédaction.

Toute ma gratitude va également à Chantal Bouchard pour son immense générosité, son aide, ses suggestions et ses encouragements de tous instants en dépit de mon absence prolongée.

Je remercie Annick Chapdelaine qui, de par son enthousiasme et son enseignement, a non seulement éveillé mon intérêt pour la traductologie, mais m'a donné les moyens de le développer. Je lui suis tout particulièrement reconnaissante de m'avoir intégrée à l'équipe d'édition de la revue *TTR* et de m'avoir aidée à mettre sur pied ce projet de thèse. Merci à Jane Everett, Diane Desrosiers-Bonin et Marie Carrière pour leur lecture des versions préliminaires de quelques chapitres ainsi qu'à Lisette Héroux-Marcoux pour sa révision chaleureuse de la version finale.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux professeurs Funso Aiyejina, David Dabydeen, Jean-Pierre Durix, Michel Fabre, Wayne Kublalsingh, Barbara Lalla, Nicole Roberts, Ian Robertson, Gordon Rohlehr, Roydon Salick, et Lise Winer qui ont pris le temps de me rencontrer et de répondre à mes questions sur Samuel Selvon, son œuvre, sa réception et sa traduction. Je remercie tout particulièrement Denisa Thompson, Linda Claudia De Four, Moonlilal Seemongal-Dass, George Archer et Egbert Gaye d'avoir, en outre, accepté de prêter leurs voix aux personnages de *The Lonely Londoners*, l'espace d'un ou deux chapitres.

Tous mes remerciements également aux membres du département de *Liberal Arts* et de la bibliothèque de l'Université de West Indies (S<sup>t</sup> Augustine, Trinidad) ainsi qu'au personnel du *National Sound Archive* de la British Library de Londres pour avoir facilité mes recherches.

Ce projet de thèse a bénéficié du soutien financier du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) puis du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) que je remercie.

Enfin, ma reconnaissance va en particulier aux personnes suivantes qui ont profondément influencé mon parcours : Daniel Miller, pour ses encouragements et son aide à la préparation du séjour à Trinidad ; Katia Mérine pour sa lecture de la traduction et, surtout, pour les discussions et échanges que cela a occasionnés. Lorsque je l'ai rencontrée en 1997, Judith Lavoie a tout d'abord été une grande source d'inspiration. Depuis, elle est aussi devenue une critique précieuse qui a lu et relu les versions préliminaires de la thèse. Pour son soutien tant moral qu'intellectuel, du premier au dernier chapitre et malgré toutes les distances géographiques qui nous séparaient souvent, je la remercie de tout cœur. Cette recherche n'aurait finalement pas abouti non plus sans l'aide et la patience de mon conjoint, Jean-Sébastien Marcoux. Au fil de fréquentes discussions porteuses de maintes critiques et suggestions, il m'aura permis d'élargir ma réflexion et m'aura aidée à établir des ponts entre l'anthropologie et la traduction, participant ainsi de façon implicite mais active à l'élaboration des grandes lignes de cette thèse. Mes plus affectueux remerciements vont à Jean-Sébastien, à mes parents, Françoise et Jean-Marie Buzelin, et à mes beaux-parents, Lisette et Guy Marcoux, pour leur patience, leur compréhension, leur écoute et leur confiance.

## Résumé

Fondée sur un double travail d'analyse et de traduction, cette recherche explore les facteurs susceptibles de structurer les modalités de la traduction du roman de Samuel Selvon (Trinidad) intitulé *The Lonely Londoners* (1956), l'un des premiers et rares romans anglo-caribéens d'envergure internationale entièrement écrit dans un registre linguistique et stylistique vernaculaire. Selon une méthodologie praxéologique inspirée de Bourdieu, la thèse analyse la façon dont interagissent les différents maillons (de l'agent aux structures) et facteurs (linguistique, politico-idéologique et esthétique) qui conditionnent à divers degrés le processus traductionnel, de la saisie du texte à sa ré-énonciation. La thèse comporte six chapitres qui, du second au cinquième, retracent les étapes de ce processus. À partir d'une étude de la réception critique de *The Lonely Londoners*, le deuxième énonce les enjeux théoriques de sa traduction en mettant au jour les liens entre théories littéraire et traductologique. Le troisième approfondit les suggestions soulevées sur le plan critique/théorique à partir d'une analyse visant à faire ressortir les liens entre la matérialité du vernaculaire représenté, l'organisation discursive du roman et sa polysémie. Cette analyse est suivie de l'élaboration d'un projet de ré-énonciation (chapitre IV) à travers laquelle sont étudiées les relations entre les constituants linguistiques et culturels du texte de départ et ceux susceptibles de jouer un rôle en traduction française. Le cinquième chapitre présente la mise en forme de ce projet. Les chapitres d'ouverture et de clôture élargissent le propos en réinscrivant l'objet et la problématique dans un contexte actuel plus vaste, celui de la traduction des vernaculaires régionaux dans des romans aujourd'hui diffusés à l'échelle internationale. Tandis que le premier brosse un état des lieux de la place des romans anglo-caribéens en traduction française, le dernier offre une discussion plus théorique sur les dimensions politique/éthique des pratiques traductives. À l'issue de cette réflexion, l'auteure conclut à la nécessité de ré-axer en partie les questionnements traductologiques portant sur ces dimensions vers les problématiques de lecture et d'interprétation et de resserrer les liens entre pratiques interprétatives traductionnelles et anthropologiques.

## Abstract

Based on a joint process of analysis and translation, this research explores the challenges of translating into French a novel by Samuel Selvon titled *The Lonely Londoners* (1956), one of the first and few English Caribbean novels entirely composed in a vernacular style and sold to an international English-speaking audience. Using a Bourdieusian methodology of praxis, the thesis analyses the interaction between the various levels of decision-making and the linguistic, political and aesthetic factors that interfere with the translation process, from the interpretation of the text to its rephrasing. It consists of six chapters that, from the second to the fifth, trace the stages of the translation process. Through a review of the critical reception of Selvon's novel, the second chapter examines the stakes of translating *The Lonely Londoners* from a theoretical perspective. Via a close reading of the text, the third delves into some of the interpretative suggestions made by recent critics. In a discussion leading to the layout of a translation project, the fourth explores the relation between the linguistic and cultural constituents interacting in Selvon's text and those that are likely to play a role in translation. Commenting on some of the translation strategies chosen, the fifth presents part of the formal realization of this project. The opening and closing chapters enlarge the framework by inscribing the object in a wider perspective. While the first chapter offers a panorama of the place of English Caribbean fiction in French translation, the final chapter reflects on the translation process undertaken in order to address more political/ethical issues. In the final analysis, the author concludes that for linguistic and political reasons as much as aesthetic ones, it is necessary to refocus the ongoing debate on the ethics and politics of translation, a debate traditionally dealt with in terms of particular translation strategies, on the interpretative process that precedes the translation act. The author claims that this interpretative process needs to be more thoroughly problematized and integrated into the search for an "ethics of translation". This suggestion calls at once for a widening of the interaction between the practice and theory of translation and an enhancing of their relations with anthropology.

# Sur le terrain de la traduction

Parcours traductologique  
au cœur d'un roman de Samuel Selvon

<b>Remerciements</b> .....	<b>i</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>iii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>iv</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>v</b>
<b>Prologue</b> .....	<b>01</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>02</b>
I. Problématique .....	06
II. Cadre théorique .....	08
III. Méthodologie et sommaire .....	12
<b>I — La littérature romanesque des Caraïbes anglophones     en traduction française : un état des lieux</b> .....	<b>17</b>
I. Allers simples de part et d'autre du <i>Commonwealth</i> .....	18
La traversée du <i>Windrush</i> : auteurs en quête de lecteurs	
Littérature et oralité : positionnements esthétiques	
Le canon se précise, les trajectoires se diversifient	
II. Premiers passages en terre francophone : passeports britannique et américain .....	28
Les valeurs sûres et formules gagnantes	
La trajectoire franco-afro-américaine	
III. Des années Caraïbes à la <i>World Fiction</i> : la « tropicalisation » du roman .	35
Émergence d'un domaine de recherche puis d'un créneau éditorial	
Découverte d'un « Faulkner venu d'Asie »	
En attendant la suite	

IV. Flûte de paon, Jazz et calypso : la question du vernaculaire . . . . .	45
Les parlers de départ et ce que l'on en dit	
Parlers populaires et familiers	
Marquer la spécificité culturelle, mais laquelle ?	
<b>II — Critique littéraire et traduction : <i>The Lonely Londoners</i> en théorie . . . .</b>	<b>56</b>
I. L'approche référentielle : Écrire/traduire pour représenter . . . . .	58
Découvrir Londres sous un autre angle	
L'écart linguistique : du réel à sa représentation	
L'écrivain-traducteur ou l'émergence d'une métaphore	
II. L'approche systémique : Écrire/traduire pour subvertir . . . . .	68
L'ambivalence des Londoniens solitaires	
« Is English we Speaking »	
Traductions décentrées	
III. L'approche expressive : Écrire/traduire pour mettre en relation . . . . .	77
Recyclages théoriques	
Une identité en mouvement	
Récupérer le fonds oral	
Recoller les fragments et redéfinir les limites de la traduction	
<b>III — Lire un roman pour le traduire . . . . .</b>	<b>89</b>
I. Recréer l'oral à l'écrit . . . . .	91
Le répertoire des Lonely Londoners	
Les ambiguïtés liées au passage de l'oral à l'écrit	
Une représentation fluide ?	
II. Les dialogues des Lonely Londoners . . . . .	98
Scènes de la vie quotidienne	
Moses et Galahad : la conversation à bâtons rompus	
III. Les voix narratives : modulations et changements de tonalités . . . . .	108
Les changements de points de vue	
La voix lyrique	
Calypso et Oldtalk	
Le narrateur didactique	
« Lorsque l'écriture se donne pour telle »	
<b>IV — Élaborer un projet de traduction . . . . .</b>	<b>122</b>
I. Mise au point théorique . . . . .	123
Les paramètres	
À propos de l'équivalent	

II. Constructions du créole dans les Caraïbes francophones . . . . .	128
Politiques linguistiques et linguistique politisée	
Retour à l'époque des pionniers ou la rencontre entre McKay et Césaire	
La <i>créolité</i> , mode d'emploi	
Les indépendants	
III. Réévaluer le projet initial : la différence en question . . . . .	145
Une absence remarquée	
La position de la traductrice	
Esquisse d'une stratégie	
<b>V — <i>Les Londoniens solitaires</i> : analyse du « travail sur la lettre » . . . . .</b>	<b>154</b>
I. <i>Landmarks</i> : le « degré zéro » de la traduction . . . . .	155
Les repères des Londoniens solitaires : typologie succincte	
Ces lieux exotiques de part et d'autre de l'Atlantique	
La case vide	
II. Les motifs sous-jacents : la traduction littérale . . . . .	163
Le récit de l'exode	
La conquête de Londres	
Traversées, détours et des tours	
III. Chacun à sa place : la traduction structurale . . . . .	170
Une ville personnifiée, des humains objectivés	
Les hauts et les bas du paysage urbain	
Distribution des rôles	
IV. Traduire la tonalité . . . . .	182
La fuite du temps	
La traduction de « you »	
<b>VI — Sur le terrain de la traduction . . . . .</b>	<b>191</b>
I. La traduction comme moteur de changement : de Montréal à Port of Spain . . . . .	192
Sur la rue L'Évêque, coin René-Lévesque	
Au pays de Nonose	
S'affirmer en traduisant	
II. Le changement, version traductologique. . . . .	202
La poétique de la traduction	
La reconquête du référent	
Un polysystème en crise ?	
III. Changer de modèles. . . . .	211
Le traducteur-ethnographe objectif	
<i>Working on, working with</i>	
Traduire pour le public de départ	

<b>Conclusion</b> .....	<b>223</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>232</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>237</b>
I. Textes/propos de Samuel Selvon. ....	238
II. Ouvrages de fiction anglo-caribéens traduits en français. ....	238
III. Ouvrages de fiction caribéens d'expression française. ....	244
IV. Corpus critique. ....	245
V. Ressources lexicographiques. ....	259

## 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*, pp. 1-3, n°89  
The Main Library, The University of the West Indies  
S<sup>t</sup> Augustine (Trinidad)

## Introduction

Imaginons qu'apparaissent, à une même époque, un nombre croissant de textes inspirés de formes expressives vernaculaires et un appareil critique faisant de cette source d'inspiration le principal trait distinctif des textes en question. En ce qu'elles s'intéressent à un même objet — le texte littéraire — la création et la critique sont interdépendantes, elles se nourrissent l'une de l'autre, mais elles ne sont pas pour autant indissociables. Que les romanciers usent de langues et traditions 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 finalement le genre populaire par excellence où triomphent, au-delà de la langue, le carnivalesque, l'ironie et la subversion. Invoquer la théorie de Mikhaïl Bakhtine pour démontrer que le vernaculaire a toujours fait partie de la tradition romanesque est à la fois paradoxal, puisque l'argument repose sur un corpus secondaire (critique) et non primaire, et symptomatique dans la mesure où la théorie en question fait aujourd'hui autorité. Pour échapper au syllogisme, on peut commencer par s'arrêter, 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*). (*Petit Robert* 1994, p. 2375)

En français, le rapport entre la maison et le pays ne coule pas de source. En revanche, il est beaucoup plus clair en anglais où l'on utilise un même terme aux connotations affectives pour désigner la maison et le pays natal : *home, 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<sup>1</sup> : d'une quelconque familiarité jusqu'à l'intimité la plus profonde, de la proximité géographique à la familiarité affective, d'un contexte où se déploient les rires, les plaisanteries, les querelles, les confidences, voire l'inavouable, 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 étant à l'origine celle d'un membre bien précis de la maisonnée : l'esclave.

Sur un plan formel, les vernaculaires sont donc susceptibles d'être définis par trois types d'indicateurs, selon qu'ils se rattachent à des variations d'ordre plutôt diatopique (régionale), diastratique (sociale) ou diaphasique (situationnelle). Si ces trois catégories ne sont pas totalement étanches, la seconde englobant par exemple souvent la première, elles ne doivent pas être confondues pour autant (Gadet 1996)<sup>2</sup>. En effet, l'usage d'une variété linguistique marquée comme régionale n'est pas nécessairement un indicateur de l'identité sociale du locuteur, à plus forte raison dans les communautés linguistiques qualifiées de polydialectales ou diglossiques dans lesquelles cohabitent différentes variétés de langues dont chacune est réservée à une sphère d'usage spécifique. Dans ces contextes, le rapport d'inclusion selon lequel « toute variable diaphasique est aussi une variable diastratique » (Gadet 1996, p. 23) ne prévaut pas nécessairement non plus.

Quelle place le roman réserve-t-il à ces langues vernaculaires ? Dans la francophonie, la littérature en dialecte ou littérature « régionaliste » a eu de longues heures de gloire et, 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. Certains tels que Céline ou Queneau y ont apporté un soin tout particulier. Les recherches de Gillian Lane-Mercier ont toutefois

---

<sup>1</sup> L'équation qui associe la famille à un territoire n'est pas un donné, mais le résultat d'une construction idéologique occidentale ayant fait de la stabilité une norme d'habitat. Tous les membres de la même famille ne partagent pas forcément le même territoire et les différents membres d'une même maisonnée n'appartiennent pas nécessairement tous à la même famille. En ce sens, le vernaculaire peut renvoyer à la langue de l'affect en dehors de toutes considérations territoriales : si la reconnaissance du créole martiniquais par des écrivains tels que Chamoiseau est explicitement liée à une problématique politique stricte, celle des liens de parenté entre créoles antillais et pacifiques ou bien entre créoles à bases française et anglaise repose sur des critères avant tout historiques, formels, sociaux ou culturels.

<sup>2</sup> Bien que les linguistes britanniques reconnaissent l'existence d'une corrélation entre variations diatopique et diastratique — « working-class accents exhibit a great deal of regional variation [while] upper-class accents exhibit no regional variation within England » (Wells 1982, p. 14) — leur modèle n'entend pas s'appliquer à d'autres pays.

révélé que les modalités et lieux d'insertion de ces vernaculaires romanesques suivaient généralement des règles tacites dont l'une des principales pourrait s'énoncer ainsi : « il est rare que le narrateur parle comme ses personnages, et ce à plus forte raison lorsque ses personnages 'parlent mal' » (Lane-Mercier 1995, p. 80). Tous les vernaculaires ne sont pas égaux devant l'institution littéraire. Certains sont plus légitimes, plus acceptables. Les variations diastratiques 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. Le roman anglo-saxon semble, par contre, répondre à une logique légèrement différente, peut-être parce que l'opposition entre l'usage formel et informel est moins tranchée en anglais qu'elle ne l'est en français (Sanders 1993). Pour s'en convaincre, il suffit de penser aux textes de Joyce, de Faulkner et de Mark Twain, trois écrivains qui ont accordé aux langues vernaculaires qui les entouraient une place et des fonctions littéraires de premier ordre, trois auteurs « non britanniques » qui n'en sont pas moins les pères du roman anglo-saxon contemporain. C'est dire à quel point, bien au-delà des expérimentations réalistes d'un Dickens, argots et patois de tous genres 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 littéraires, lecteurs et romanciers attachent à ces représentations une attention de premier ordre au point d'y voir parfois la principale force expressive d'un texte, d'un courant littéraire ou même d'une culture relève d'un phénomène global beaucoup plus récent dont les manifestations sont aussi multiples que diverses. Dans le domaine de la théorie littéraire, il est clair que les approches post-coloniale<sup>3</sup> et bakhtinienne, approches dans lesquelles les langues et les traditions vernaculaires ont une place tout à fait centrale, jouissent d'une popularité sans précédent. Cela se répercute auprès des critiques qui relisent alors les textes passés et y retrouvent des influences vernaculaires jusque-là négligées, comme par exemple les

---

<sup>3</sup> Les auteurs de *The Empire Writes Back*, ouvrage de référence en matière de post-colonialité littéraire, établissent dès la huitième page la distinction suivante :

In order to focus on the complex ways in which the English language has been used in these societies, and to indicate their own sense of difference, we distinguish in this account between the 'standard' British English inherited from the empire and the english (*sic*) which the language has become in post-colonial countries. (Ashcroft *et al.* 1989, p. 8)

révélant par là même l'importance accordée aux problématiques linguistiques et plus précisément au respect de la différence entre l'Anglais de Wilde, Austen ou Dickens de l'anglais des écrivains originaires des ex-colonies britanniques.

traces de langues créoles dans la prose de St John Perse et de Jean Rhys, deux écrivains que personne n'aurait osé qualifier de créoles vingt ans plus tôt ; dans le contexte plus particulier de la francophonie, on retraduit aujourd'hui le canon, depuis la Bible jusqu'aux romans de William Faulkner en passant par l'œuvre de Cervantes et celle de Dostoïevski, selon des perspectives parfois très différentes qui ont cependant toutes en commun d'apporter, à chaque fois, un soin particulier au transfert d'une oralité et de vernaculaires très littéraires auxquels les lecteurs francophones n'avaient pas eu accès jusque-là. Dans la sphère politique, les langues créoles, depuis longtemps réservées à la communication orale et informelle, sont officiellement reconnues langues nationales. Au-delà du politique, cette reconnaissance s'exprime, dans le champ de la linguistique, par un travail intensif de codification et de normalisation de ces langues et, plus généralement, par l'essor considérable de la créolistique qui apparaît à présent comme « une discipline de pointe dans les travaux sur le langage » (Hagège 2000, p. 350). Mais c'est surtout auprès des sphères de consécration — qui, de par leur position, sont rarement à l'avant-garde — que cet intérêt se manifeste pleinement. En 1992, soit trois ans après avoir cosigné l'*Éloge de la créolité*, manifeste officiel d'un mouvement littéraire prônant une « poésie enracinée » (Bernabé *et al.* 1989, p. 45) et l'utilisation du créole (martiniquais), Patrick Chamoiseau recevait le prix Goncourt pour son troisième roman *Texaco*. Un an plus tard, le poète St lucien Derek Walcott remportait le prix Nobel de littérature puis vint le tour de cet écrivain indo-trinidadien que les media avaient déjà annoncé, vingt ans plus tôt, comme le futur prix Nobel : Vidiadhar Surajprasad Naipaul (2001). Comme le révèlent ces exemples, les littératures caribéennes sont à l'honneur et de tous les vernaculaires, ceux qui appartiennent à la famille des langues créoles parlées dans les Caraïbes, constituent aujourd'hui un bassin particulièrement fertile, dynamique, exploité et exploitable.

Que les vernaculaires, par définition langues *domestiques*, deviennent un objet et un matériau de prédilection pour les critiques comme pour les auteurs — car même Naipaul convoqua à maintes reprises le vernaculaire de son pays d'origine — n'est pas un acte 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, à le déplacer ailleurs.

## I. Problématique

Cette thèse ne s'intéresse pas à l'histoire des langues et littératures créoles ni à celle de leur traduction, elle ne s'intéresse pas non plus à la question linguistique théorique de la traduisibilité, de l'intraduisibilité ou du degré de traduisibilité des ces langues vernaculaires en elles-mêmes. Par contre, tenant pour acquis que toute représentation, perception et traduction est socialement et historiquement ancrée, elle souhaite explorer les enjeux qui sous-tendent actuellement la traduction de l'anglais au français de ces romans qui sont tout à la fois profondément inspirés de langues et traditions orales, publiés par des éditeurs anglophones, largement diffusés dans les librairies de Londres, New York, Kingston ou Sydney, pour être finalement lus, critiqués, traduits et consacrés à l'échelle internationale. S'il fallait la résumer en une phrase, la problématique générale qui encadre cette thèse pourrait s'énoncer ainsi : en quoi l'émergence conjointe d'esthétiques et de critiques romanesques au sein desquelles les traditions vernaculaires acquièrent une place de premier ordre 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 post-coloniaux 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 polydialectales et œuvrant par conséquent aux confluents 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 in Bassnett & Trivedi 1999 ; Lalla (à paraître)).

Cette recherche se propose de poursuivre la réflexion en déplaçant toutefois radicalement le point de vue, en interrogeant non plus le sort de ces auteurs-traducteurs, mais en se penchant à présent sur ceux (visiblement appelés à être de plus en plus nombreux) qui ont pour tâche de ré-énoncer ces textes, de les déplacer dans un autre contexte, bref de les traduire au sens le plus strict. Qu'implique aujourd'hui la traduction d'un roman qui, suivant l'appel de Confiand et Chamoiseau, pratiquerait une poétique « enracinée » ? Quelle est la marge de manœuvre du traducteur ? Quelle responsabilité a-t-il ? Quelle vision, quelle ligne éthique peut-il adopter ? Comment peut-il procéder ? Doit-il approcher ces textes d'une façon particulière, si oui

pourquoi et pour qui ? Ces questions qui découlent directement de la problématique d'ensemble révèlent l'objectif premier de cette thèse : interroger les *modalités*, l'ensemble des savoir/pouvoir/devoir/vouloir qui sous-tend la traduction de tels textes, proposer une réflexion traductologique qui prend plutôt sa source dans la pratique de la traduction que dans l'étude de textes traduits, une approche qui fait actuellement cruellement défaut et apparaît paradoxalement plus que jamais nécessaire. En effet, 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* » (Berman 1984, p. 300), dans les faits, à tout le moins en ce qui a trait au texte littéraire, il semble que la recherche contemporaine repose moins souvent sur la pratique de la traduction que sur l'étude de textes déjà traduits<sup>4</sup> : les approches de type polysystémique ont théorisé les facteurs infléchissant le processus traductionnel à partir de l'étude de textes traduits et, aux antipodes, si Berman fut traducteur et philosophe avant d'être traductologue, ses textes 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.

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, britannique et canadien, Samuel Selvon, intitulé *The Lonely Londoners* (1956)<sup>5</sup>. Ce choix relève moins d'un calcul stratégique que d'une conjonction de plusieurs surprises et d'un coup de foudre : découverte d'un auteur largement diffusé qui, cinquante ans avant Patrick Chamoiseau, avait utilisé un vernaculaire créole dans la narration ; découverte plus surprenante encore du réel plaisir que m'avait procuré ce texte dont le style n'avait aucunement vieilli et dont le propos semblait d'une incroyable actualité ; découverte du statut canonique que les critiques littéraires anglo-caribéens lui avaient donné ; étonnement enfin de voir qu'il n'en existait encore aucune traduction

---

<sup>4</sup> Suzanne Jill Levine (1991), Kadish & Massardier-Kenney (dirs) (1994) et Chapdelaine & Lane-Mercier (dirs) (2001) offrent quelques rares exemples d'études approfondies dont le contenu repose avant tout sur un travail de traduction. Notons que l'impossibilité (institutionnelle) de faire de la production d'une traduction l'objet d'une thèse doctorale n'encourage guère à suivre une telle approche.

<sup>5</sup> Originaire de Trinidad, Samuel Selvon (1923-1994) a vécu à Londres (G.B.) de 1950 à 1978 puis à Calgary (Canada) où il est resté jusqu'à la fin de ses jours. 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. Comme on le verra au fil de cette thèse, il demeure associé aujourd'hui à la période de Renaissance littéraire des Caraïbes anglophones et à l'exploration de nouvelles formes littéraires intégrant les langues et traditions vernaculaires de ces régions. Son œuvre a fait l'objet de plusieurs thèses et monographies (Chukwu 1984 ; Luc-Cayol 1986 ; Nasta (ed) 1988 ; Nasta et Rutherford (dirs) 1995 ; Wyke 1991 ; Clarke 1994 ; Dickison 1994 ; Looker 1996 ; Tabuteau 1997 ; Salick 2001).

française. Comme on le verra tout au long de cette thèse, d'autres considérations sont venues par la suite conforter mon choix. Cela dit, ces quatre facteurs sont finalement les seuls qui expliquent véritablement pourquoi une étudiante franco-montréalaise ni créole ni caribéenne, inscrite dans un département d'études françaises spécialisé en recherches traductologiques, mais non en étude des littératures créoles, a décidé de se lancer dans la traduction d'un tel roman et dans l'étude des enjeux que cette entreprise allait poser.

Il convient de préciser que le roman de Selvon n'est en aucun cas tenu comme représentatif des modes d'inscription littéraire des langues vernaculaires, pas plus que les stratégies de traduction que je proposerai ne prétendent être applicables à d'autres textes que celui qui sera à l'étude. 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 comprendre, à travers la pratique, la façon dont interagissent les différents maillons (de l'agent aux structures les plus figées) et facteurs qui entrent en jeu tout au long du processus de traduction de *The Lonely Londoners*. Autrement dit, cette thèse ne s'intéresse pas à l'objet en soi, mais aux relations qui se tissent autour de cet objet (texte original ou traduit) ; disons qu'elle appréhende l'objet comme un ensemble de relations, une réalité dynamique, mouvante et en devenir. Les généralisations, s'il en est, ne toucheront pas la matérialité, le rôle ou la fonction des textes de départ et d'arrivée, mais plutôt le tissu de relations qui auront contribué à les façonner. Ayant cerné la problématique et l'objectif premier de cette recherche, j'exposerai à présent plus en détail le cadre et, par extension, les présupposés théoriques qui sous-tendent la démarche.

## II. Cadre théorique

Si elle s'inscrit dans le prolongement de nombreux travaux traductologiques sur les vernaculaires romanesques (Bensimon (dir) 1996 ; Venuti (dir) 1998b ; Ballard (2001) ; Bandia 1993, 1994, 1996), cette thèse puise avant tout ses fondements dans les recherches de Gillian Lane-Mercier (1989, 1995, 1997, 1998), de Judith Lavoie (1998) et d'Annick Chapdelaine & Lane-Mercier (dirs 1994 ; 2001) conduites au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Faisant siennes les conclusions établies par ces chercheuses, la présente thèse se distancie de l'argument théorique bermanien selon lequel « seules les langues 'cultivées' peuvent s'entre-traduire » (Berman 1986b, p. 78) et pose plutôt la nécessité d'interroger les

formes et motifs qui sous-tendent la représentation et la traduction de ces langues ainsi que les fonctions que ces dernières sont susceptibles d'assumer au sein du texte romanesque et au-delà<sup>6</sup>. Amorcé en 1998, le projet souhaitait, à l'origine, élargir le champ d'investigation nord-américain couvert par ces chercheuses en abordant un domaine que les traductologues avaient encore peu exploré : le roman anglo-caribéen. Devant la multiplication des travaux théoriques et analyses critiques sur les phénomènes de créolisation littéraire (Bernabé *et al.* 1989 ; Glaser & Paush (dirs) 1994 ; Glissant 1995 ; Condé & Cottenet-Hage (dirs) 1995), ce projet suggérait, à titre d'hypothèse, la reconnaissance grandissante de courants esthétiques caribéens fondés sur l'usage des langues et traditions orales et escomptait aborder les enjeux propres à la traduction de ces esthétiques. Le peu de dialogue entre les travaux théoriques conduits dans les Caraïbes anglophones et francophones que semblaient indiquer les recherches préliminaires rendait la problématique et l'approche traductologiques d'autant pertinentes<sup>7</sup>.

Ce déplacement vers les Caraïbes anglophones et les vernaculaires créoles imposait toutefois un élargissement du cadre d'analyse de façon à y intégrer les recherches conduites dans une optique post-coloniale, recherches dont la pertinence en regard du projet de thèse était incontestable. En effet, l'émergence des langues créoles fut le fruit de l'entreprise coloniale ; leur développement extra-littéraire et littéraire est difficilement dissociable des processus dynamiques de colonisation et de

---

<sup>6</sup> Autrement dit, ces formes seront appréhendées avant tout comme construits sémiotiques et littéraires dont le rapport au référent est essentiel, mais second.

<sup>7</sup> À l'époque, seule l'étude de Colette Maximin (1996) offrait une analyse comparative approfondie des littératures caribéennes. En l'espace de quatre ans, la situation s'est modifiée radicalement. En effet, il existe à présent plusieurs ouvrages dans lesquels sont mis en relief différents phénomènes de créolisation et littératures caribéennes appartenant à des contextes distincts (Torres-Saillant 1997 ; Balutansky et Sourieau 1998 ; Lang 2000), plusieurs thèses en préparation (*Méridien University of Warwick* et *Lewis University de Montréal*) ainsi que quelques publications abordant plus particulièrement des questions traductologiques (Raguet-Bouvard (dir) 2000 ; Malena (dir) 2000 ; Tranquille et Nirsimloo-Gayan 2000 ; Mühleisen 2000). Tout en reconnaissant la nécessité de développer une perspective pancaraibéenne, cette thèse se limitera à l'étude de la traduction, vers le français, de romans anglo-caribéens, c'est-à-dire de romans caribéens publiés dans un contexte anglo-saxon et destinés à un lectorat anglophone qui n'est donc pas nécessairement créolophone. Les productions caribéennes provenant de régions hispanophones, néerlandophones ou lusophones ne seront donc pas considérées. En ce sens, cette étude ne se rattache qu'indirectement et partiellement à la problématique de la traduction des littératures créoles. Ce biais est dû à des facteurs en partie subjectifs, l'auteure de cette thèse ayant avant tout une expertise (pratique et théorique) dans les langues et littératures anglaise et française, et une connaissance beaucoup plus seconde des langues et cultures créoles. Elle découle aussi de considérations et contraintes plus objectives. En effet, comme on le verra dans le premier chapitre, le corpus romanesque anglo-caribéen, ou « West Indian Fiction », constitue, depuis les années soixante, une entité littéraire reconnue non seulement des critiques mais également des maisons d'édition, enseignants et instances de consécration. Au fil des quarante dernières années, cette entité s'est enrichie et structurée, certaines œuvres ayant acquis un statut canonique. Situé au-delà de la perspective restreinte des littératures nationales et en-deçà d'un tout littéraire pancaraibéen dont la reconnaissance est encore très récente et donc beaucoup moins structurée, cette entité offrait, pour l'instant (et compte tenu du caractère encore relativement peu exploré du sujet), une échelle intermédiaire appropriée sur les plans tant théorique que méthodologique.

décolonisation ; tout comme les théories de la créolisation et de l'hybridité, les formes et fonctions littéraires actuelles de ces vernaculaires reflètent un ordre politique global de type post-colonial. Avec les recherches traductologiques post-coloniales actuelles (St-Pierre 1997 ; Robinson 1997b ; Venuti 1998, 1998b ; Tymoczko 1999 ; Bassnett et Trivedi 1999 ; Cronin 1995 et 2000 ; Simon et St-Pierre (dirs) 2001), cette thèse partage un ensemble de présupposés : la volonté de rendre compte des fonctions politiques de la traduction, la volonté de problématiser et repenser les oppositions et modèles traductologiques traditionnels peu appropriés aux sociétés (post-coloniales) multilingues. Elle prend également en considération le rôle de la traduction dans l'écriture post-coloniale et la possibilité d'appréhender cette dernière sous un angle traductologique. Faisant siennes les conclusions respectives de Maria Tymoczko, de Daniel Simeoni (2000) et de Michael Cronin d'une part ainsi que celles de Robinson (1996, 2001) de l'autre, cette thèse reconnaît enfin et surtout la nécessité d'aborder les problématiques traductionnelles actuelles sur un mode non seulement pluridisciplinaire, mais également expérientiel. Dans cet esprit, j'ai adopté un cadre épistémologique inspiré du sociologue Pierre Bourdieu ([1972] 2000), un cadre qui a pour particularité de chercher à étudier, par la pratique,

[...] non seulement le système de relations objectives que construit le mode de connaissance objectiviste, mais les relations *dialectiques* entre ces structures objectives et les *dispositions* structurées dans lesquelles elles s'actualisent et qui tendent à les reproduire [...]. (Bourdieu [1972] 2000, p. 235 souligné par l'auteur)

D'un point de vue traductologique, cette démarche suppose un rejet de l'opposition présumée entre les théories sociocritiques de type polysystémique (étudiant la traduction dans son rapport à un contexte hors-textuel) et les théories sémiotiques plus tournées sur le texte en tant que tel. En somme, et c'est pour cela que j'ai substitué ici l'expression « expérience » que Berman empruntait à l'herméneutique par la notion de « pratique », l'exercice de traduction du texte de Selvon sera une façon d'analyser la dynamique dialectique (verticale) entre l'agent et la structure, dynamique à travers laquelle se manifestent des relations de type cette fois horizontal entre des enjeux de nature a priori différente. Partant de la typologie formelle établie plus haut, on divisera ces derniers en trois catégories :

- *Dimensions diatopiques*

*L'ancrage géographique ou l'expression d'une problématique politique et culturelle.* 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. En effet, si la notion de territoire est contenue dans la définition même du vernaculaire, d'un autre côté, l'association usuelle entre le vernaculaire et le familier ainsi que la multiplication des échanges et communications complexifient considérablement le jeu que l'on ne peut plus associer à une seule problématique nationale/nationaliste. Ici se pose avec force la question de l'interaction entre identités globales (délocalisées) et locales, celle de la reconnaissance de langues très locales dans des romans vendus à l'échelle internationale et associés à de nouveaux courants tels que la *World Fiction*. Loin de postuler ou de réfuter la fonction politique (nationaliste) stricte dont peuvent se charger les représentations vernaculaires, cette thèse tentera plutôt de questionner — à travers le cas de *The Lonely Londoners* — en quoi et comment la mise en relation (ou l'absence de mise en relation) de deux parlars locaux par la traduction peut contribuer à catalyser, étouffer ou favoriser le développement de nouvelles identités locales et globales.

• *Dimensions diastratiques*

*Langues légitimes et normalisation : la question des statuts sociolinguistiques.* La dimension diastratique du vernaculaire soulève 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, voire celle des tabous. La traduction de *The Lonely Londoners* et plus particulièrement l'élaboration du projet m'amèneront à problématiser les différences dans les relations que deux vernaculaires créoles tels que celui de Trinidad et celui de la Martinique peuvent entretenir vis-à-vis des normes respectives en vigueur dans chaque contexte littéraire. Intégrant les études sociolinguistiques actuelles, cette démarche vise à jeter un éclairage nouveau sur la question de la reconnaissance des vernaculaires créoles. Au lieu de les tenir pour acquis, l'analyse tentera de démontrer en quoi les différences dans les formes et fonctions actuelles 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.

• *Dimensions diaphasiques*

*De la poétique de l'oralité à la traduction pragmatique.* Les romans reposant pour une large part sur la représentation de langues et traditions orales exigent-ils de la part du traducteur des compétences pragmatico-linguistiques particulières ? L'usage littéraire de formes linguistiques et culturelles orales dont la reconnaissance

institutionnelle est en devenir, des langues en voie de normalisation et de codification, rend les outils traditionnels du traducteur moins utiles et le bilinguisme de ce dernier insuffisant. Faut-il que le traducteur, à l'instar de l'auteur idéal dépeint par Chamoiseau (in Ludwig (dir) 1994, p. 154), commence par « abandonner les bibliothèques » et parte sur le terrain ? Pratiquera-t-il la même poétique du détour que les auteurs qu'il traduit ? Deviendrait-il alors ce « voyageur-flâneur » évoqué par Cronin (2000) ? Doit-il être traducteur *natif-natal* de la région à laquelle se rattache le vernaculaire de départ ? Les différentes réponses que l'on peut apporter à ces questions a priori méthodologiques sont dépendantes de la fonction et des rôles assignés à la pratique traductionnelle : pourquoi et pour qui traduit-on ? L'idéal pseudo-humaniste qui conceptualisait la traduction comme recherche de l'équivalence semble remis en question par la plupart des traductologues. Aujourd'hui, sous l'égide de la pensée de Walter Benjamin, la traduction apparaît, du moins en théorie, comme un déplacement, un moteur de changement. En quoi cette nouvelle visée largement acceptée en théorie peut-elle aussi contribuer à modifier la pratique de la traduction ?

### III. Méthodologie et sommaire

Il est important de souligner que le processus de traduction n'a pas précédé, mais accompagné la rédaction de la thèse. En ce sens, recherche et traduction se sont continuellement influencées l'une et l'autre : 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, 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 de la thèse montrera en quoi l'exercice de traduction de ce texte particulier m'a amenée à reconsidérer certains présupposés théoriques jusque-là fermement ancrés. De façon générale, au-delà des sources écrites — corpus littéraire, recensions, corpus théorique et ouvrages lexicographiques —, cette recherche repose sur des données verbales puisées dans les contextes suivants :

• *BBC 4 — National Sound Archive : 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>8</sup>. De cette adaptation, le NSA de la British Library n'a conservé que deux épisodes d'environ trente minutes chacun. Les autres, diffusés à

---

<sup>8</sup> Une retranscription intégrale des sept épisodes est disponible dans Selvon (1988).

l'époque, ne furent pas conservés dans les archives. Par contre, plusieurs entrevues radiophoniques, 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, partielle et subjective du texte à traduire, une version filtrée par la voix et l'interprétation de l'auteur et par celle des comédiens chargés de recréer les personnages dans le cadre d'un programme radiodiffusé, ces documents enregistrés se sont avérés extrêmement précieux sur le plan historique, mais aussi linguistique. Mettant en scène Moses, Galahad, Tolroy, Harris, Half Past Twelve et la famille jamaïcaine de Tolroy, ils permettaient de saisir la forme que pouvaient prendre, à l'époque, les voix des différents personnages de Selvon et donc la *résonance* (Winer 1999) que pouvait avoir un tel texte.

- *Enregistrement* : L'écoute des bandes de la NSA m'a incitée à procéder à d'autres enregistrements auprès de lecteurs trinitadiens rencontrés au fil de la recherche. L'objectif de cette démarche était double : permettant encore une fois de mieux saisir la résonance du texte de départ, ces enregistrements m'offraient aussi l'occasion d'aborder des questions linguistiques qui ne pouvaient être réglées autrement. Cela dit, ils permettaient aussi et surtout d'échanger des points de vue sur l'extrait en question : discussion sur des termes perçus comme archaïques, obscurs ou polysémiques, sur la tonalité d'ensemble ou sur l'effet produit par la lecture à voix haute d'un texte écrit pour une large part dans un registre de langue habituellement réservé à l'oral.

- *Entrevues* : Au-delà des enregistrements du texte de Selvon, d'une pertinence immédiate pour la traduction, cette recherche a procédé à plusieurs entrevues auprès d'éditeurs (Serpent à Plume, Dapper), d'universitaires et de traducteurs français ayant directement participé à la traduction et à la diffusion des littératures anglo-caribéennes (Michel Fabre, Jean-Pierre Durix, Christine Raguet-Bouvard), de critiques caribéens (et parfois auteurs) ayant étudié en particulier l'œuvre de Sam Selvon (David Dabydeen, Roydon Salick, Gordon Rohlehr) et de linguistes spécialisés dans l'étude du vernaculaire de Trinidad (Ian Robertson, Barbara Lalla, Lise Winer).

- *Séjour à Trinidad* : Certaines de ces entrevues ont été réalisées lors d'un séjour de quatre semaines à Trinidad du 25 février au 25 mars 2001. Ce voyage visait à approfondir des connaissances nécessaires à la traduction ainsi que d'autres plus

directement reliées à la rédaction de la thèse. Pour les premières, il s'agissait par exemple d'accéder à une meilleure compréhension du vernaculaire de Trinidad, tel que parlé aujourd'hui dans les rues de Port of Spain ou S<sup>t</sup> Augustine, d'échanger avec des locuteurs et linguistes afin de mieux faire la part entre ce qui, du texte de Selvon, relevait de la construction (lexicale ou syntaxique) idiolectale ou dialectale, de distinguer les formes paraissant aujourd'hui démodées de celles qui ne l'étaient pas. L'intrigue de *The Lonely Londoners* se déroulant uniquement à Londres, l'univers de référence trinitadien n'était qu'indirectement présent, à travers les réminiscences de personnages. Cela dit, bien que ponctuelles, ces allusions n'en étaient pas pour autant accessoires, aussi le séjour était l'occasion de me familiariser avec la culture de Trinidad et de me renseigner en particulier sur certains aspects évoqués dans le texte à traduire. À ces questions relevant directement de la traduction s'en ajoutaient d'autres, liées à l'activité de recherche qui l'encadrerait. Comment Selvon était-il perçu par les lecteurs trinitadiens ? Quelle critique faisaient-ils de son œuvre ? Cette dernière était-elle encore lue ? Je dois admettre que ces questions n'ont pas été traitées selon une méthodologie ou un protocole précis, mais par la consultation d'archives et au fil de discussions avec des lecteurs et critiques trinitadiens contemporains. Au-delà de Selvon et du littéraire, je souhaitais pouvoir me forger une idée plus nuancée de la place du vernaculaire dans la communication écrite — littéraire ou non — publiée à Trinidad et de son statut sociolinguistique.

La thèse se compose de six chapitres dont le déroulement, du second au cinquième, suit globalement les étapes du processus traductionnel, bien que ce dernier n'ait pas été aussi linéaire que cette organisation le suggère : analyse traductologique de la critique du texte à traduire (chapitre II) ; étude plus sémantique et stylistique de ce texte (chapitre III) ; élaboration du projet de traduction puis mise en forme de ce projet (chapitres IV et V). 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 ? L'hypothèse d'une reconnaissance grandissante des esthétiques inspirées des langues et traductions vernaculaires anglo-caribéennes se vérifie-t-elle vraiment ?

À partir d'une lecture traductologique de la réception critique de *The Lonely Londoners*, le second chapitre examine tout d'abord les différentes fonctions et valeurs que les critiques de Selvon ont accordées à la question du vernaculaire et la

résonance, sur le plan traductologique, des différentes positions interprétatives. Ce chapitre devrait permettre de mieux cerner la façon dont les trois aspects mentionnés plus tôt s'actualisent au sein du discours critique et modifient la perception du texte en question. À un autre niveau, il permettra d'analyser les liens entre théories traductologiques et littéraires.

Dans un troisième temps, le vernaculaire romanesque dans *The Lonely Londoners* sera appréhendé non plus en tant qu'objet critique, mais étudié de plus près, dans une perspective de traduction, comme représentation textuelle et formelle. Comment l'auteur inscrit-il, manipule-t-il les langues et styles dont il s'inspire ? Quelle(s) place(s) leur assigne-t-il précisément ? Quelles sont les significations qui en découlent ? Attachant une importance particulière à l'analyse des liens entre la matérialité, la place (distribution) et les rôles (fonctions) du vernaculaire au sein du texte, ce chapitre cherchera à dégager les tendances en matière de créolisation, tendances qui contribuent à la production de sens et, sur certains plans — que je tenterai d'identifier —, à sa profusion.

Consacré à l'élaboration du projet de traduction, le quatrième chapitre sera axé autour d'une seule question aux ramifications multiples : par quoi substituer le vernaculaire représenté dans *The Lonely Londoners* ? Ce chapitre constitue le cœur de la thèse dans la mesure où c'est dans l'élaboration du projet de traduction que se resserreront les relations entre les différents enjeux et entre l'agence et la structure. Tenant pour acquis que *la traduction est un processus, un travail* autrement dit un *déplacement*, la thèse part toutefois du principe que ce processus qui en est un de sélection (entre plusieurs possibles interprétatifs et traductionnels) passe généralement par l'établissement de raisonnements structuraux sous-jacents du type « A est à X, ce que B est à Y ». Ici, la notion d'équivalent ne renverra donc pas à un donné mais à un construit qui est, au contraire, susceptible de modifier le donné, de renforcer certains liens, d'en créer de nouveaux. Dans le cas présent, il s'agira de mettre au jour la pertinence, l'intérêt et les limites d'une stratégie qui consisterait à traduire le vernaculaire représenté dans le roman de Selvon en s'inspirant des parlers français-créoles des Caraïbes francophones, de comprendre la ou les logique(s) pouvant sous-tendre un tel raisonnement.

L'avant-dernier chapitre de cette thèse rendra compte, de façon forcément partielle et fragmentée, de la mise en forme du projet et donc de la traduction produite. Ici, il s'agira moins de commenter la traduction que de montrer, à l'aide

d'exemples, la façon dont s'est exercé le travail sur la lettre ou le partage entre le motivé et l'arbitraire, entre les éléments traduits plutôt littéralement et ceux qui auront été au contraire modulés ou adaptés. Cette démarche devrait permettre de jeter les bases d'une analytique « réflexive » dans le prolongement de l'analytique « négative » développée par Antoine Berman.

Par le biais d'une analyse rétrospective de l'ensemble du processus, analyse abordant en particulier les aspects méthodologiques hors-textuels et extra-linguistiques qui dépassent mais entourent le travail de ré-énonciation, le dernier chapitre réinscrit l'objet de la thèse dans le cadre plus général d'une réflexion sur les dimensions politique et épistémologique de la pratique traductionnelle et des liens que cette dernière entretient avec le champ de l'anthropologie.

## Chapitre I

# La littérature romanesque des Caraïbes anglophones en traduction française

## Un état des lieux

Les ouvrages de fiction antillais<sup>1</sup> jouissent actuellement, en France, d'une aura perceptible dans tous les secteurs du polysystème littéraire<sup>2</sup>. Largement diffusés et primés, les écrits de Chamoiseau, de Confiant ou de Glissant font l'objet de recherches et figurent parfois, depuis peu, dans les manuels scolaires et programmes d'enseignement secondaire. Amorcée depuis le courant des années quatre-vingt, cette reconnaissance dépasse de loin les sphères de l'éducation et de l'académie. En effet, d'après le *Magazine Littéraire* et *Lire*, deux revues à grand tirage, la rentrée littéraire 2000 aura été sous le signe du « métissage »<sup>3</sup>, lequel « est devenu incontestablement à la mode » (Nous et Laplantine 2001, p. 7). 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>4</sup>. Pour le moins curieuse, la comparaison suggère en tous les cas que les littératures franco-caribéennes auraient une place de choix dans le contexte anglo-saxon. L'engouement est-il réciproque ? Les lecteurs francophones connaissent-ils la littérature romanesque des *West Indies* ? Sous quelle forme, jusqu'à quel point y ont-ils accès ?

---

<sup>1</sup> Cet adjectif désigne les romans écrits par des auteurs originaires des Petites Antilles et d'Haïti.

<sup>2</sup> Dans cette thèse, le concept de polysystème sera utilisé dans un sens général et plus flexible qu'il peut l'être dans le cadre de la traductologie de Gideon Toury. Il désignera le contexte socio-économique et politique d'ensemble dans lequel s'inscrivent les traductions à l'étude. Les romans anglo-caribéens jusqu'à présent disponibles en traduction française ayant été quasiment tous publiés par des éditeurs établis en France, l'étude de ces traductions nous renvoie finalement à celle du polysystème français. Cela dit, ce dernier ne constitue pas le premier objet de cette analyse.

<sup>3</sup> Le numéro de septembre 2000 de *Lire* annonçait en couverture un dossier intitulé « Métissage : le renouveau du roman français », celui de novembre du *Magazine Littéraire* consacrait une partie de son dossier du jour intitulé « La relève des avant-gardes » aux « écritures caribéennes » mentionnées d'ailleurs en première de couverture.

<sup>4</sup> *Magazine littéraire*, n°392, novembre 2000, p. 41.

En traduction française, la fiction anglo-caribéenne constitue un ensemble plutôt marginal d'environ soixante-dix ouvrages<sup>5</sup> (cf. *infra* annexe A). Si la taille du corpus est prévisible, sa composition s'avère plus surprenante. En effet, de toute l'histoire de la production romanesque des Antilles anglophones, les années 1950 à 1965 forment une période cruciale d'un point de vue quantitatif — une quarantaine d'auteurs publièrent au total plus de cent dix romans (Ramchand 1970) — mais surtout 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 décisif : tandis que jusque-là, trois ou quatre 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.

Adoptant les postulats des approches sociocritiques (Bourdieu [1992]1998 ; Brisset 1990 ; Venuti 1995) quant à l'ancrage socio-historique et politique des pratiques littéraires et plus particulièrement de la littérature traduite, cette analyse vise à mieux comprendre les mécanismes de sélection, de traduction et de diffusion des romans anglo-caribéens dans la francophonie : qui sélectionne et traduit ? Qui est traduit ? À quels courants, éditeurs et critiques rattachent-ils ces romans ? Après quelques généralités relatives aux contextes de départ, ce chapitre est organisé de façon à mettre en relief les facteurs ayant pu conditionner cet état de fait et les conséquences qui en découlent sur l'image et la place du roman anglo-caribéen dans l'espace francophone.

## I. Allers simples de part et d'autre du *Commonwealth*

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 multiples recherches d'ordre historique, thématique ou formel. Ces dernières ont respectivement mis en lumière, malgré l'évidente hétérogénéité du corpus, des phases

---

<sup>5</sup> 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.

importantes, des thématiques récurrentes et des sensibilités communes. De ces recherches, je résumerai ici les conclusions pertinentes en regard de la problématique de cette thèse, m'intéressant donc surtout à la présence des langues vernaculaires dans ces romans et à la place de ces derniers dans le contexte anglo-saxon<sup>6</sup>. Les auteurs dont les écrits existent (ou ont déjà existé) en traduction française recevront une attention particulière.

### 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>7</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 massive. De Mittelholzer à Harris, les pères du roman anglo-caribéen ont donc pour première caractéristique d'appartenir à une même génération, celle du *Windrush*<sup>8</sup>. Suivant leurs contemporains venus répondre à l'appel d'une Grande-Bretagne en pénurie de main d'œuvre, les écrivains se sont tournés eux aussi vers Londres où existaient des infrastructures littéraires et un lectorat qui, dans les Caraïbes, faisait encore défaut<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Comme on le verra dans ce chapitre, si le roman anglo-caribéen constitue bel et bien un ensemble du point de vue de la critique, de la théorie et de l'histoire littéraires — un ensemble dont le dénominateur commun se loge dans les Caraïbes puis en Grande-Bretagne —, il est en revanche devenu impossible d'associer aujourd'hui les éléments qui le composent à un « champ » ou à une institution littéraire spécifique et unique. Non seulement les auteurs, lecteurs et critiques concernés se rattachent de nos jours à des pays différents, mais la plupart d'entre eux œuvrent à la croisée de plusieurs contextes. Les maisons d'édition se situent tantôt en Grande-Bretagne, tantôt aux États-Unis ou au Canada et, beaucoup plus rarement, aux Caraïbes. Autrement dit, en termes de conditions de production et de diffusion, le seul « contexte de départ » qui permettrait d'englober tous ces romans serait le contexte anglo-saxon.

<sup>7</sup> 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. Selon André-Korutos, « des écrivains furent [alors] mis en garde contre les modèles européens, et encouragés à faire usage des matériaux dont ils disposaient, à savoir l'environnement physique, la personnalité antillaise, les formes du discours antillais, la culture, les conditions économiques et politiques propres à la société antillaise » (1991, p. 11). Cette première période est également analysée dans Ramchand (1970), Gilkes (1981), Donnell *et al.* (eds) (1996), King (1995).

<sup>8</sup> L'expression dérive de *l'Empire Windrush*, le paquebot sur lequel voyagèrent les tout premiers émigrants en 1948. ([www.bbc.co.uk/education/archive/windrush/whatis/shtml](http://www.bbc.co.uk/education/archive/windrush/whatis/shtml)).

<sup>9</sup> John Hearne arriva en 1947 et Edgar Mittelholzer en 1949. Ils furent suivis un an plus tard de V. S. Naipaul, E. K. Brathwaite, George Lamming et Samuel Selvon ; puis par Roy A. K. Heath et Ian McDonald en 1951 ; Andrew Salkey en 1952 ; Roger Mais en 1953 ; Michael Anthony en 1954 ; Jan Carew, Orlando Patterson et enfin Wilson Harris en 1959.

Parmi ces infrastructures, figurait en première place *Caribbean Voices*, hebdomadaire radiodiffusé, enregistré à Londres par la BBC et retransmis dans les Caraïbes anglaises, de 1943 à 1958. D'après les analystes, cette émission aurait exercé un rôle stratégique. Sur un plan pragmatique, elle permettait de catalyser auteurs, éditeurs et lecteurs : les premiers y trouvant un débouché, une façon de se faire connaître et un point de ralliement, les seconds une plate-forme pour le repérage de nouveaux talents, les troisièmes de nouvelles voix. Cela dit, 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 aussi des bases beaucoup plus profondes et durables qui allaient définir les formes que cette littérature allait prendre par la suite. Au-delà du titre, ce programme allait contribuer au développement d'une conscience littéraire dépassant l'échelle nationale, fournissant ainsi 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, la couleur locale et sa volonté de contribuer à l'émergence de modèles esthétiques nouveaux encourageaient les auteurs à explorer le potentiel expressif des langues vernaculaires. Ainsi, le chercheur conclut-il :

[...] 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. (Griffith 2001, p. 14)

Rassemblés dans un même ensemble, celui des littératures caribéennes, ces auteurs en constante interaction les uns avec les autres durent rapidement se positionner les uns par rapport aux autres, emprunter chacun une trajectoire. Les critères de différenciation susceptibles de se refléter dans le littéraire sont multiples et leur poids relatif : héritage culturel « ancestral » auquel pouvait s'identifier l'auteur (indo-caribéen, afro-caribéen, européen), influences culturelles plus immédiates et restreintes faisant partie d'un patrimoine national (calypso, Rastafarisme etc.)<sup>10</sup>,

---

<sup>10</sup> 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 » (Nasta 1995, p. 86). Selon Fabre (in Nasta (ed) 1988, p. 215), ce genre s'apparenterait aussi au *tall tale* américain. Selvon s'inspire aussi d'une autre institution culturelle trinidadienne, le *liming*. Cette expression qui est devenue une icône culturelle trinidadienne renvoie à une pratique extrêmement populaire qui consiste à passer le temps avec des amis à fêter, discuter, ou simplement relaxer. Les personnages de Selvon *lime* souvent et le terme apparaît d'ailleurs à maintes reprises dans ses textes. Le calypso influença surtout les œuvres de Naipaul, de Selvon et de Lovelace

positionnement relatif au rôle politico-idéologique du littéraire — une dimension difficilement évitable en période de décolonisation<sup>11</sup> —, classe sociale et formation scolaire<sup>12</sup>. Enfin, à plus long terme, les différentes destinations choisies doivent aussi être prises en compte : si les écrivains de la première génération ont, pour l'essentiel, suivi la vague de l'*Empire Windrush*, leurs héritiers se sont peu à peu tournés vers les États-Unis ou le Canada. Les destinations sont rarement finales, les migrations nombreuses et rares sont les auteurs qui n'en ont fait un jour l'expérience<sup>13</sup>, rares sont ceux qui n'ont pas évoqué cette expérience à l'écrit. Dès les années 1950, le « roman d'émigration » devient un « genre » majeur (Coulthard 1959) et, avec lui, se dessinent des thèmes et représentations récurrentes : sentiment de *displacement*, de perte de repère, expérience de racisme et de pauvreté et description de la ville occidentale vue à travers les yeux d'un narrateur caribéen établi à Londres (V.S. Naipaul, Sam Selvon, George Lamming, Carew), à New York (Claude McKay, Carew) ou à Toronto (A. Clarke). Tout en prenant des allures différentes, ce « genre » continuera à tenir une place importante au cours des générations suivantes. De tous les critères de différenciation (présentés en détail dans Maximin 1991), il en est un seul sur lequel je m'arrêterai plus longtemps : le rapport de ces auteurs à la tradition orale, laquelle inclut 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 les influences linguistiques, narratives, musicales que les croyances religieuses, la thèse de Maximin<sup>14</sup> distingue trois cas de figures qui peuvent servir de point de départ à une compréhension du rapport plus restreint aux langues orales.

---

tandis que le rastafarisme, mouvement politico-religieux de portée internationale qui prit naissance à la Jamaïque, refit surface dans celles de Mais et de Patterson.

<sup>11</sup> Ainsi se sont formées des alliances transcendant les frontières. Au désir de promouvoir la culture caribéenne qui animait Lamming, Selvon et Salkey s'opposait le cynisme d'un Naipaul pour qui l'expression même de « culture caribéenne » faisait figure de non sens. Tous deux attachés à leur culture d'origine, Lamming et Selvon étaient toutefois en désaccord quant à la responsabilité politique de l'écrivain : Lamming, qui s'est engagé plus tard dans le PNM (*People's National Movement*) n'hésitait pas à afficher, dans ses romans, ses convictions politiques. Il en va de même de Salkey. Après l'échec de la confédération, Selvon, quant à lui, est demeuré sceptique envers tous les courants politiques, du PNM au Black Power.

<sup>12</sup> Tandis que Naipaul, Brathwaite et Salkey sont venus en Angleterre afin de poursuivre des études dans les trois universités les plus prestigieuses, Lamming et Selvon, qui n'ont pas de formation universitaire, s'y sont installés dans l'espoir de trouver un travail. Comme l'avait déjà fait remarquer Maximin (1991), la classe sociale et le niveau d'étude ne sont en aucune façon (simpliste) corrélés aux positions esthétiques en matière de vernaculaire.

<sup>13</sup> Earl Lovelace (Trinidad) et Derek Walcott (Sainte Lucie) font exception.

<sup>14</sup> « Oralité et écriture dans les Caraïbes anglophones » (1987), Université Paris IV. La thèse fut publiée sous le titre *La parole aux masques : littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XX<sup>ème</sup> siècle* (1991).

### *Les maîtres de la parole*<sup>15</sup>

Dans cette section rassemblant les auteurs « qui dès le départ sont fortement imprégnés de la tradition de leur terre natale » (1991, p. 89) 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 se servant aussi du vernaculaire 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 créole anglais de Trinidad figure jusque dans la narration et en constitue parfois même le premier matériau linguistique. Selon O'Callaghan (citée dans Webb 1996, p. 21), les textes de Brodber jouent aussi sur différents 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 » (1984, p. 34).

### *Les indécis*

À cette classe englobant les « écrivains qui flirtent incidemment avec le folklore ou qui entretiennent avec ce dernier des rapports moins étroits » (1991, p. 89) appartiennent Lamming et Rhys qui ne se sont inspirés du folklore que très tardivement dans leur carrière, Roy K. Heath qui l'a fait dans un seul de ses sept romans, Edgar 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 » (Maximin 1991, p. 35), 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 : superstitions, figure du décepteur » (p. 90). En ce qui a trait plus spécifiquement au vernaculaire, les conclusions demandent toutefois à être nuancées. D'après Birbalsingh (1992), deux facteurs ont fortement

---

<sup>15</sup> Les titres ne sont pas de Maximin (1991).

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 modes d'expression dérivés d'une oralité créole 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 langue vernaculaire. Cette dernière y a cependant un rôle bien circonscrit puisqu'il s'agit uniquement de marquer, dans un esprit réaliste, les répliques de personnages non éduqués, le plus souvent dans des rôles secondaires de subalternes. Le vernaculaire demeure subordonné à une narration rédigée dans un anglais standard et littéraire qui assume la plus grande partie d'un récit dont le déroulement suit les grandes lignes du schéma narratif classique. Bien qu'elle soit, selon Maximin, empreinte d'un même mépris, l'attitude de Naipaul semble infiniment plus ambiguë. En effet, 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 Londoners* 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 dans les dialogues) s'expriment dans un anglais fort 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 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 ponctuelle et approximative à fonction purement réaliste d'un Mittelholzer. L'ambiguïté, pour ne pas dire le malaise, tient pour beaucoup au caractère foncièrement cynique 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 ainsi une distance critique et, selon Lamming (cité dans Thieme 1993, p. 128), beaucoup trop satirique. Par la suite, Naipaul allait délaisser les genres populaires trinitadiens qui avaient inspiré ses premiers écrits pour adopter, selon Thieme (1993), une plume plus « neutre » et plus « concise », moins marquée régionalement, mais aussi moins sarcastique.

De la tradition orale, Rhys a surtout retenu les rites vaudou. Bien que le seul de ses écrits prenant pour cadre les Caraïbes, *Wide Sargasso Sea*, contienne quelques répliques en vernaculaire anglais ou en créole français, ces dernières sont là encore

peu nombreuses, ponctuelles et subordonnées à une voix narrative non créolisée. De tous les autres écrits de Rhys, seule la nouvelle « Let them call it jazz », publiée dans *Tigers are Better Looking*, fait usage du vernaculaire, dans la narration comme dans les dialogues. Pour Savory Fido, ce récit adoptant le point de vue d'une jeune femme jamaïcaine incarcérée dans une prison londonienne révélerait toutefois « her [Rhys's] naïve comprehension of black culture and identity (music as a source of strength in adversity, for exemple) » (1992, p. 117, 274).

### *Les indifférents*

Ceux-là, peu nombreux, sont incarnés par 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. Sans même tenir compte du théâtre et de la poésie, ces quelques ajouts renforceraient à eux seuls la thèse de Maximin selon laquelle la littérature des Caraïbes tendrait à s'enraciner dans la tradition orale. Du moins semble-t-il y avoir peu d'auteurs qui y soient restés indifférents.

### 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 finalement reconnus par les instances de consécration. Si l'usage du créole dans les écoles britanniques ne fait plus l'objet de débats<sup>16</sup>, 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 leurs corpus.

---

<sup>16</sup> 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. 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. Aux termes « dialecte » et « patois » se substitua alors l'expression « nation langage ».

Sur le plan éditorial, cette reconnaissance conjuguée à l'explosion des études post-coloniales s'est traduite par la création de nouvelles maisons d'édition<sup>17</sup>, mais surtout de collections spécialisées dans les littératures caribéennes chez de plus gros éditeurs tels que Longman et Heinemann. En plus de rééditer régulièrement les principaux textes de Lamming, de Mittelholzer, de Selvon, de Khan, d'Anthony, de Lovelace et de Naipaul (textes qui par là même ont acquis officiellement le statut de « classique »<sup>18</sup>), ces éditeurs 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. Enfin, Wilson Harris qui, depuis les années soixante, poursuit conjointement une carrière de romancier, d'essayiste et de théoricien, occupe aujourd'hui une position centrale, d'une certaine façon analogue à celle détenue par Glissant dans la francophonie. Si les débouchés sont plus vastes, il est clair que les concentrations dans le secteur de l'édition ne favorisent guère le développement de réseaux locaux dans les Caraïbes mêmes : 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 largement complexifiée. Au-delà la Grande-Bretagne, on retrouve de nombreux auteurs en Amérique du Nord, aux États-Unis (Jamaica Kincaid (Antigua), Danticat (Haïti) et Erna Brodber (Jamaïque)), et au Canada (Cyril Dabydeen (Guyane), Neil Bissoondath (Trinidad), Sonny Ladoo (Trinidad), C. Harris (Guyane), Olive Senior (Jamaïque)). À ces romanciers nés et/ou éduqués aux Caraïbes 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 la possibilité d'être plus mobiles et, dans un sens, ils ont aussi l'avantage de ne pas entrer directement en concurrence les uns avec les autres, du moins pas en langue originale : 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

<sup>17</sup> On pense par exemple aux éditions *X-Press* à Londres ou *New Beacon Books* à Trinidad.

<sup>18</sup> Ces collections, « Caribbean Writers Series » chez Heinemann et « Longman Caribbean Writers », contiennent bien souvent des préfaces critiques et didactiques.

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 des littératures caribéennes d'expression anglaise, ces romanciers se rattachent également, au-delà de la région dont ils sont originaires, aux champs littéraires de leur pays « d'adoption » 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. Pour ceux de D'Aguiar ou de Dabydeen, la logique est inversée. Dans tous les cas, ces auteurs ont tous en commun de ne plus œuvrer, contrairement à leurs prédécesseurs, dans une position marginale, nombre d'entre eux occupant d'ailleurs des positions dominantes. Outre les facteurs considérés plus haut, il faut souligner le rôle joué par certains écrivains de renommée internationale tels que Salman Rushdie ou V. S. Naipaul qui, en distinguant de nouveaux auteurs, participent, à leur façon, à la reconnaissance de ces derniers auprès d'un public de plus en plus vaste<sup>19</sup>. Si, quarante ans après la publication de son premier roman, V. S. Naipaul continue donc de défrayer la chronique, il partage aujourd'hui la scène avec ces nouveaux talents dont les textes sont eux aussi primés et diffusés à très grande échelle.

Pour ce qui est des influences littéraires, nombre de ces écrivains-voyageurs affichent leur dette envers ceux qui les ont précédés : D'Aguiar cite Walcott et Brathwaite en exergue de ses romans, Dabydeen n'hésite pas à reconnaître l'influence que Selvon, Naipaul et Sonny Ladoo ont eu sur lui, Kincaid dédicace *The Autobiography of My Mother* à Walcott, etc. À la suite de leurs pairs, ces auteurs relancent le questionnement identitaire en empruntant toutefois de nouvelles formes et directions. Alors que dans les années cinquante à soixante-dix il fallait avant tout instaurer une rupture, forger des représentations et des modes d'expression nouveaux, 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. Dans ce mouvement, les frontières s'estompent plus encore. Sans se confondre pour autant, romanciers afro-caribéens et afro-américains se rencontrent parfois point dans une même histoire : celle de l'esclavage. Ces romans traduisent une volonté manifeste de continuer à explorer une histoire et

---

<sup>19</sup> V.S. Naipaul, entre autres, a acclamé les romans de Bissoondath et de Shiva Naipaul. Salman Rushdie a complimenté ceux de Caryl Phillips en qui il distingue « l'un des plus grands romanciers de langue anglaise ».

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 ? On a vu plus tôt que peu de romanciers y étaient restés insensibles. Même V. S. Naipaul et Bissoondath qui, a priori, ne semblent pas les plus attachés aux traditions trinitadiennes, ont publié quelques nouvelles narrées dans un style des plus vernaculaires<sup>20</sup>. De leur côté, Olive Senior, Patricia Powell, Dionne Brand et Erna Brodber s'inspirent toujours du créole jamaïcain jusqu'à en faire parfois la langue de narration. Jusqu'à présent, D. Dabydeen a utilisé le créole guyanais dans un seul roman. D'Aguiar et Danticat puisent dans les langues et traditions orales sans toutefois chercher véritablement à les représenter tandis que Kincaid et Phillips semblent s'être détournés de l'une et de l'autre. Enfin, se joint depuis peu à ces auteurs le journaliste et romancier américain Bob Shacochis, lauréat du *American Book Award for First Fiction* pour *Easy in the Island* (1985), un recueil de nouvelles « en dialecte ». Le vernaculaire a donc toute une place romanesque. Comme le fait remarquer le critique, poète et romancier 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>21</sup>.

Le temps des revendications est donc révolu ; le créole a aujourd'hui une place à part entière dans le roman caribéen 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 langues vernaculaires, en passant par l'importation de quelques idiotismes ou leur rejet pur et simple. La diversité est réelle. À travers elle, se renforce — se popularise et donc se banalise aussi — la présence romanesque de ces langues vernaculaires.

---

<sup>20</sup> Voir entre autres « Dancing » dans *Digging Up Mountains* et « Crack and Keyholes » dans *On the Eve of Uncertain Tomorrows* pour Bissoondath ; « Tell Me Who to Kill » dans *In a Free State* pour Naipaul.

<sup>21</sup> Communication personnelle, 5 décembre 2000, University of Warwick.

## II. 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 les romans de Claude McKay (voir tableau 3, annexe A). Elle s'est interrompue pendant vingt ans. Dans les années cinquante, un éditeur découvrit alors Edgar Mittelholzer et publia cinq de ses romans, un autre fit traduire le premier roman de Lamming, sous le titre *Les îles fortunées* (1954) et un troisième celui de Allfrey, *La maison aux orchidées* (1954). Toutes ces traductions sont aujourd'hui épuisées et tombées dans l'oubli. Enfin, dans les années soixante, Naipaul et Rhys, deux auteurs qui allaient être promis à une carrière littéraire brillante et durable entrèrent 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 tragiques de femmes dans un style moderniste. Pour ces deux auteurs, la France fut un lieu de résidence temporaire et une source d'inspiration (voir Fabre in McKay 1999 ; Wyndham in Rhys 1969b). Le lien est assez mince. La classification 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 entretenues avec la tradition orale, voire les Caraïbes en général, des rapports distants et parfois très indirects.

### Valeurs sûres et formules gagnantes

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 les Caraïbes à l'âge de seize ans. Elle n'y est retournée qu'une fois, quelques décennies plus tard. En raison de son éloignement précoce des Caraïbes et de l'absence de références directes à l'univers caribéen dans la quasi totalité de ses écrits, Rhys a été longtemps négligée par ceux qui ont défini le canon littéraire ; les ouvrages de Ramchand, de Gilkes et de King n'en font pas mention. Quant à Brathwaite, il refuse catégoriquement de la considérer. C'est en fait depuis l'émergence de la critique féministe que la contribution de la romancière a commencé à être reconnue. 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 triomphant. Propulsée par Diana Athill chez Andrée Deutsch — les éditeurs qui avaient lancé V. S. Naipaul dix ans plus tôt —, elle fut alors présentée comme un génie littéraire, une romancière qui, en 1930, était en avance sur son temps, une romancière que l'on n'avait donc pas su apprécier à sa juste valeur et qui avait failli tomber dans l'oubli au point qu'on la croyait décédée jusqu'à ce que l'on retrouve sa trace, après des années de recherches, dans un petit village de Cornouailles<sup>22</sup>. Le roman fut traduit en treize langues, ses textes publiés dans les années trente entièrement réédités, des recueils de nouvelles inédites eux aussi publiés. C'est après ce retour que Rhys a attiré l'attention des éditeurs français. Deux ans avant la parution de *La prisonnière des Sargasses* (1971), le Mercure de France et les éditions Denoël publiaient 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>23</sup>

Outre le caractère romanesque de sa propre carrière littéraire, les éditeurs (anglais et français) mirent l'accent sur des liens intertextuels qui réinscrivirent d'emblée l'œuvre de Rhys dans la grande tradition romanesque anglo-saxonne, reléguant au second plan l'héritage caribéen<sup>24</sup> de la romancière. Dans sa préface, Wyndham creusa le parallèle entre l'héroïne du roman et Jane Eyre, parallèle établi par l'auteure elle-même. Dans la lignée, les lecteurs francophones n'avaient 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* étaient inspirés de ce classique de la littérature anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, la plume était en revanche bien moderne. D'après Elaine Savory Fido, Rhys travailla 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.' [...] 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

<sup>22</sup> Récit tiré de la préface à l'édition anglaise de *Wide Sargasso Sea* écrite par Francis Wyndham.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> L'univers caribéen est d'ailleurs totalement absent de tous les autres écrits de Jean Rhys qui se déroulent pour la plupart dans les milieux urbains de Londres ou de Paris.

chaos—was developed. (1992, pp. 264-5)

D'après Terrien (in Duboin & Tabuteau 2000, p. 165), la romancière se serait toutefois peu à peu distancée 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 ont façonné, sinon les thèmes, du moins l'esthétique de Rhys. Et la section précédente a révélé qu'il en allait de même pour Edgar Mittelholzer. La traduction française des romans de Mittelholzer 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 fantaisie ou bien au récit d'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 », 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 » (Mittelholzer 1954a). En lisant *Le temps qu'il fait à Middenshot*, ils 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 » (Mittelholzer 1954c, p. 8). 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<sup>25</sup>. En l'héroïne Antoinette, ils connaissent

---

<sup>25</sup> Notons l'idée d'oppression contenue dans le titre même de la traduction, idée que ne véhiculait aucunement le titre original.

[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. (Rhys 1969b)

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 » (Allfrey 1954)<sup>26</sup>. 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.

Tandis que les Caraïbes anglophones vivaient la période la plus mouvementée de leur 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 » (Rhys 1971), Mittelholzer et, dans une moindre mesure, Naipaul que l'on présentait déjà comme « l'un des romanciers les plus importants d'aujourd'hui » (Naipaul 1967), mais dont le succès en France était encore plutôt modeste. La diffusion des traductions des romans de Rhys a débuté trois ans après la publication de *Wide Sargasso Sea*, celle 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 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 dans le contexte anglo-saxon. Comparativement, Selvon, Harris, Salkey, Mais, Lovelace, Khan ou Anthony, pour n'en citer que quelques-uns, demeuraient 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 des Caraïbes dans la seconde moitié des années soixante-dix. Jusque-là, seuls deux romanciers allaient parvenir à se frayer un chemin en empruntant toutefois, à des époques différentes, un même détour.

---

<sup>26</sup> Les citations sont tirées des quatrièmes de couverture.

## 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 » (Friedmann in McKay 1931, p. 10), 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 post-coloniales 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 surtout l'un de ces nombreux artistes afro-américains qui, de Henry Tanner à Chester Himes, sont venus séjourner dans une France en laquelle ils voyaient une « terre de liberté » (Fabre 1999, p. 10).

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 a voyagé en Bretagne puis à Marseille, la ville qui lui a inspiré son second roman, *Banjo*. En 1927, le sociologue George Friedmann le mit en contact avec les éditions Rieder qui publièrent en français, avant même la parution en anglais, *Quartier noir (Home to Harlem)* et *Banjo*.

Après la publication des deux premières traductions, McKay est devenu une figure centrale de l'avant-garde littéraire parisienne. Il a fréquenté les intellectuels afro-américains et antillais établis à Paris et a exercé sur eux une influence décisive. Robert P. Smith (1986) établit une relation directe entre la traduction de *Banjo*, lue entre autres par Senghor et Césaire, et la création du mouvement de la Négritude. D'après lui, les idéaux marxistes et révolutionnaires véhiculés dans ce roman 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 » (1986, p. 53). C'est donc par le biais des États-Unis et de l'Afrique, grâce à un auteur dont, ironiquement, les origines jamaïcaines furent longtemps

ignorées, que se sont tissés les premiers liens entre les littératures antillaises d'expression française et anglaise.

Quoique de façon plus indirecte, c'est cette même trajectoire franco-américaine qui, un demi-siècle plus tard, fut à l'origine de la traduction française du premier roman de Lamming : *Les îles fortunées* (1954). Selvon et Lamming ont eu un début de carrière plus ou moins identique : tous deux issus de milieux modestes, ils ont commencé comme journalistes, diffusé leurs écrits à *Caribbean Voices* puis sont partis 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 a apporté un succès immédiat et une bourse de la fondation Guggenheim, grâce à laquelle ils sont partis séjourner aux États-Unis, un an plus tard. Malgré tous ces points communs, Selvon et Lamming se distinguent sur un aspect non négligeable : l'engagement politique et littéraire. Tandis que dans *A Brighter Sun* Selvon explorait, à travers l'histoire d'un jeune couple indo-caribéen, le processus de créolisation<sup>27</sup> à l'œuvre dans la société trinitadienne, Lamming écrivait « one of the great political novels in modern 'colonial' literature » (Ngugi wa Thiong'o in Pouchet-Paquet 1993, p. 57). Le récit poignant du jeune écrivain engagé reçut un accueil si chaleureux qu'il fut publié une seconde fois la même année, chez McGraw-Hill avec, cette fois, une préface de Richard Wright invitant le lecteur à voir dans ce roman « une description de la révolte contre toute forme de colonialisme dans l'ensemble du tiers monde » (Pouchet-Paquet 1993 p. 57). À la fois talentueux, productif<sup>28</sup> et 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 caribéenne.

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, faisait la connaissance de Senghor et de Césaire qui y demeuraient encore. Il fréquentait également Sartre et de Beauvoir (Fabre 1999, p. 175). Entre le couple français et l'auteur américain se nouèrent des liens intellectuels durables qui ne sont peut-être pas tout à fait étrangers au fait que Sartre ait décidé de faire traduire le roman de Lamming afin d'en publier un extrait dans *Les temps modernes* (Lamming 1954, Tome 9, pp. 1575-1609). 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

<sup>27</sup> Le terme désigne ici l'interaction des communautés indo-trinitadienne et afro-trinitadienne.

<sup>28</sup> *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).

écrivains et artistes noirs tenue à Paris en 1956, conférence à laquelle se trouvaient également 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>29</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<sup>30</sup>.

Pour en rester toutefois à cette première période, on constate que la sélection des textes traduits reflète non pas une image de la littérature anglo-caribéenne mais deux horizons, deux réseaux indépendants : d'un côté, le « secteur » du best-seller voit en Naipaul, Rhys et Mittelholzer des valeurs sûres — les textes des deux premiers, entièrement réédités en collection de poche, sont toujours disponibles sur le marché<sup>31</sup>. De l'autre, une avant-garde intellectuelle parisienne s'associe à la cause des écrivains afro-américains. Notons que ces deux « réseaux » ont en commun de n'accorder à la dimension caribéenne des textes en question qu'une importance très secondaire. Les lecteurs francophones découvrent donc des intellectuels et romanciers afro-américains, des best-sellers anglo-saxons de prestige (Rhys) ou de moyenne gamme (Mittelholzer), mais en aucun cas, des romanciers caribéens ou à tout le 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. Hormis la publication des tous premiers romans de Naipaul — romans qui entretiennent toutefois une attitude fort ambiguë par rapport à la tradition orale —, 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.

---

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> En effet, les dossiers de presse des traductions des romans de Kincaid et de Danticat sont de loin les plus volumineux. Même Phillips et D'Aguiar, pourtant primés dans le monde anglo-saxon et publiés au Mercure de France, ne bénéficient pas d'une telle visibilité.

<sup>31</sup> La traduction du roman jeunesse de Salkey *Hurricane* qui a valu à l'auteur le Deutscher Kinderbuchpreis en 1967 entre également dans cette catégorie. Le récit a d'ailleurs été traduit dans plusieurs autres langues.

### III. Des années Caraïbes à la World Fiction : la « tropicalisation » du roman

De 1979 à 1989, on a publié plus de traductions qu'il n'en était paru au cours des cinquante années précédentes. On a découvert de nouveaux auteurs : Harris, Hodge, Jackson, Marshall, Lovelace, Kincaid, Selvon, Heath ainsi que la famille élargie de V. S. Naipaul : son frère cadet, Shiva, puis son neveu : Neil Bissoondath (voir tableau 3, annexe A). Si elle s'inscrit dans un contexte global d'affirmation et de reconnaissance des littératures post-coloniales, cette vague de traduction résulte plus directement de changements dans les conditions de production et de diffusion découlant eux-mêmes d'initiatives prises dans les champs littéraire et universitaire.

#### Émergence d'un domaine de recherche puis d'un créneau éditorial

Compte tenu de la structure pyramidale et centralisée des champs littéraire et universitaire français, l'ouverture du secteur universitaire aux littératures dites du *Commonwealth* constituait sans doute la première condition favorable à la réception du roman anglo-caribéen. Dans le courant des années soixante-dix, à l'université de la Sorbonne, le professeur Fabre, spécialiste du roman afro-américain, élargit ses champs d'intérêts vers les Caraïbes et l'Afrique<sup>32</sup> tandis qu'à l'université de Bourgogne, le professeur Durix fonde la revue *Commonwealth*. En marge du secteur littéraire, mais occupant des positions dominantes dans le milieu universitaire, ces chercheurs étaient parmi les premiers à pouvoir introduire en France ces auteurs anglo-caribéens qui commençaient à s'imposer outre-Manche et outre-Atlantique. En 1979, Durix réussit à faire publier sa traduction du roman de Harris, *The Palace of The Peacock* — roman paru une vingtaine d'années plus tôt en Angleterre. Au cours des années quatre-vingt, il traduit deux autres romans ainsi qu'une nouvelle de Harris et dirige la collection « Voix anglophones des Caraïbes » des Éditions caribéennes. 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 trinidadien »<sup>33</sup> de Merle Hodge, *Crick Crack Monkey*.

---

<sup>32</sup> D'après Michel Fabre, l'élément déclencheur fut un séminaire d'été sur les nouvelles littératures post-coloniales organisé par l'Université du Missouri en 1974 (communication personnelle, Paris, 10 janvier 2001).

<sup>33</sup> Mention figurant en sous-titre sur la première de couverture.

L'énergie déployée dans le secteur universitaire n'aurait sans doute pas eu le même impact si les éditeurs francophones n'avaient emboîté le pas, distinguant sans doute dans les littératures post-coloniales une niche prometteuse. Aussi, tandis que Naipaul et Rhys étaient arrivés dans la francophonie par la voie royale, chez Gallimard (ou bien Denoël ou Le Mercure de France qui appartiennent au même groupe), la plupart des romans traduits pendant les années quatre-vingt sont publiés par des maisons d'édition jeunes et/ou de petite taille bien souvent avec le concours du Conseil National des Lettres. En 1982, soit deux ans après sa création, Karthala publie le roman de Merle Hodge *Crick Crack Monkey* dans la collection « Lettres caraïbes » — à présent « Lettres du Sud ». La même année, les Éditions caribéennes entrent dans la danse. Fondée par un éditeur martiniquais, cette maison lance alors dans la collection « Voix anglophones des Caraïbes », avec le concours systématique du Conseil National des Lettres, cinq traductions en l'espace de six ans, dont celle du roman de Selvon *Moses Ascending*. La dernière traduction publiée dans cette collection annonce, en deuxième de couverture, la parution prochaine de deux autres romans de Selvon, *Moïse le solitaire* et *Le retour de Moïse*, vraisemblablement des traductions de *The Lonely Londoners* et de *Moses Migrating*. Suite au décès de son directeur, la maison ferme à la fin des années quatre-vingt. L'Harmattan en rachète alors le fonds, mais ne poursuit pas l'activité éditoriale. Ces deux traductions, à supposer qu'elles existent, n'ont donc jamais été publiées. Si elle offre pour certains un débouché de premier ordre, la littérature post-coloniale donne à d'autres l'occasion de diversifier une politique éditoriale plus générale. Dans cette veine, les éditions Hatier publient la traduction du roman de Lovelace *La danse du dragon* (1984) dans la collection « Le monde noir Poche ». Les éditions des Autres, une jeune maison encouragée par Michel Fabre<sup>34</sup>, lancent *Le palais du paon* tandis que Paul Belfond et André Balland publient respectivement deux autres romans de Harris et deux romans de Marshall.

Au-delà des chiffres, ces changements dans le secteur de l'édition témoignent jusqu'à un certain point de l'apparition dans le champ littéraire français d'une nouvelle tendance, celle du roman caribéen ou « roman caraïbe ». Parfois manifeste dans le nom de la maison d'édition ou dans celui des collections, cette reconnaissance s'affiche aussi à travers le paratexte. Si la 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) prend un nouveau tournant :

---

<sup>34</sup> Cette maison d'édition n'est plus répertoriée. D'après la bibliographie nationale française, elle n'aurait publié qu'une dizaine de titres à la veille des années quatre-vingt.

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. À ce titre, Wilson Harris, comme Garcia Marquez, possède le don de voir le merveilleux au sein du quotidien. Cependant les conditions géographiques et historiques de la zone des Guyanes déterminent une spécificité qui se retrouve dans la création romanesque de ses artistes. (Durix in Harris 1981, pp. 13-14)

Les influences latino-américaines sont toujours présentes, mais la dimension caribéenne est passée 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 tout à coup de connotations négatives. Après un 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 » (p. 26). La troisième préface, rédigée pour la publication de *L'ange sur le seuil*, réaffirme à nouveau cette dimension caribéenne de façon plus explicite encore : mentionnant Lamming, V. S. Naipaul et l'émission *Caribbean Voices*, le critique et traducteur retrace l'histoire du roman anglo-caribéen puis présente « Anancy le trickster », figure légendaire des contes populaires antillais. Dans le même esprit, Alice Asselos-Cherdieu offre sa traduction de *Crick Crack Monkey* (1982) 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 » (Asselos-Cherdieu in Hodge 1982). Treize ans plus tard, Rose-Marie Vassallo, traductrice de *Laetitia de Trinidad (A life for Laetitia)*, un autre roman de Hodge, joue elle aussi la carte de la nouveauté (et jusqu'à un certain point de l'exotisme) tout en adoptant un ton empathique :

Parmi les richesses de ce roman, il y a d'abord, bien sûr, la découverte d'un monde peu connu de nous : dans une île où poussent le manguier et l'arbre à pain, une société contemporaine très éloignée de la nôtre mais si profondément humaine dans toutes les acceptions du terme [...] et dépeinte avec tant de vivacité, de chaleur, qu'elle en est presque familière. (Vassallo in Hodge 1995, p. 4)

Cette empathie s'affiche également dans les cinq traductions publiées aux Éditions caribéennes. Toutes sont précédées d'une introduction d'une page signée Jean-Pierre Durix, dans laquelle le directeur de collection rappelle le douloureux passé des Antilles anglophones — le génocide des Amérindiens, l'esclavage, l'engagisme — avant d'interpeller son lecteur :

Comment créer sur les débris du passé ? Comment s'approprier cette langue anglaise où le génie de l'Antillais dut se mouler pour communiquer avec ses compagnons d'infortune ? 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 pour les adolescents, 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, cette île « oppressante » (Le Clezio in Naipaul [1964]1980) de *Une Maison pour Monsieur Biswas*, 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 » (Vassalo in Hodge 1995, p. 6). En lisant *Crick Crack Monkey*, *La danse du dragon* et *La rumeur des Cannes*, on retrouve une île dépeinte « avec sensibilité et sérieux », un « tableau vivant », brossé avec « beaucoup de finesse ». Dans *L'assassin*, on découvre la Guyane décrite « avec un grand souci du détail significatif. Avec *Age et innocence*, on assiste au « douloureux retour de l'émigré ». Enfin, c'est à cette même tradition caribéenne ancrée dans les langues et traditions populaires que quelques années plus tard, Michel Fabre choisira 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. (Fabre in McKay 1999, pp. 329-330)

Le contenu et le ton empathique de tous les commentaires paratextuels reflètent l'état d'esprit de ces traducteurs-chercheurs français, visiblement conscients de l'ambivalence de leur propre position, et qui marchent pour ainsi dire sur des œufs entre le désir de faire connaître un courant littéraire « différent » et celui de ne pas sombrer dans l'exotisme facile. La lourdeur de l'appareil paratextuel reflète aussi, plus simplement, l'appartenance de ces traductions à la sphère restreinte de la littérature. Publiées par des maisons d'édition jeunes et/ou de petite taille, les traductions de Durix, de Devaux-Minie, de Belvaude, de Fabre ou de Asselos-Cherdieu reçoivent une bien mince couverture médiatique, exception faite du *Palais du paon* de Harris. Cette traduction est en effet présentée par Michel Fabre, dans la page littéraire du journal *Le Monde* (11 mai 1979), comme un événement littéraire de première ampleur marquant l'émergence d'un nouveau courant esthétique. Maes-Jelinek en offre également une critique très favorable dans *Le magazine littéraire* (septembre 1979) puis dans *France Belgique* (Mercredi 23/24 mai 1979)<sup>35</sup>. Cela dit, cette attention médiatique n'est en rien comparable à celle que V. S. Naipaul allait bientôt recevoir.

#### Découverte d'un « Faulkner venu d'Asie »<sup>36</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

<sup>35</sup> À propos de la réception française du *Palais du paon*, voir Fabre (1980).

<sup>36</sup> Sous-titre de la rubrique littéraire de Françoise Xénaxis, *Le Matin*, 9 juin 1981.

grand insulaire. (Le Clézio in Naipaul [1964]1980 p. v)

L'annonce de *Le Clézio* était 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* ; au même moment, Naipaul est invité à l'émission culte de Bernard Pivot, *Apostrophe* et, dans la foulée, il accorde de nombreuses entrevues aux journalistes : 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.

Rappelons que les éditions Gallimard avaient commencé quinze ans plus tôt à publier l'œuvre de Naipaul. En 1980, quatre de ses romans, dont celui que l'on considère comme son chef-d'œuvre, *Une maison pour Monsieur Biswas*, étaient disponibles en français. Pourtant, aucun n'avait réussi à imposer l'auteur auprès de la critique ou 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 post-coloniales. Entre les deux, deux considérations auraient pu entrer 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, les magazines et journaux américains à gros tirage commencent à s'intéresser de très près à l'œuvre de Naipaul. Tandis que les éditions Gallimard, qui en assuraient jusque-là la diffusion, pouvaient miser sur le succès de Naipaul 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>37</sup>, qu'il fait la couverture de *Newsweek*<sup>38</sup>, que le *New York Times* le qualifie de « Soljenitsyne du tiers monde »<sup>39</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 l'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*

<sup>37</sup> *Le Continent* 3 juin 1981, *Le Matin* 9 juin 1981, *L'Express* 12 juin 1981, *Le Nouvel Observateur* 18 juillet 1981, *Le magazine littéraire* juillet 1981, *Cosmopolitain* août 1981, *Nord Éclair* 3 septembre 1981, *Afric-Echos* sept-oct 1981.

<sup>38</sup> *Le Matin* 9 juin 1981.

<sup>39</sup> *Le point* 15 juin 1981, *Magazine littéraire* juillet 1981, *Afric'Echos* sept-oct 1981.

pour *Monsieur Biswas*, dans une île des Caraïbes, aux lendemains de l'indépendance, ce n'est plus vraiment « une fête continue d'ironie, de tendresse, de ruse et de naïveté »<sup>40</sup> qui attend le lecteur, mais une véritable « plongée en enfer »<sup>41</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 d'incapables »<sup>42</sup>. Cette œuvre acide suscite les qualificatifs les plus forts : le roman est « blessant »<sup>43</sup>, « lugubre »<sup>44</sup>, « cruellement réaliste »<sup>45</sup>, d'une « lucidité implacable »<sup>46</sup> et « d'une rare férocité »<sup>47</sup> ; « 'désolation', 'décrépitude', 'pourriture' sont sans doute les mots qui reviennent le plus souvent au cours du texte », constate Christine Jordis<sup>48</sup>. Le livre « lourd de violence et de pessimisme [...] dérange et met en pleine lumière les lézardes de notre civilisation »<sup>49</sup>. Quant à l'écrivain, il choque avant tout par son attitude polémique, son pessimisme et son amertume. « Chez Naipaul, point de ces naïvetés ou de ces hypocrisies », affirme Maryse Condé<sup>50</sup>. « Naipaul rejette tout le monde »<sup>51</sup>, renchérit J.-F. Fogel ; « il jette sur l'Occident et le tiers monde, un regard d'ironie désolée, de scepticisme douloureux »<sup>52</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 »<sup>53</sup>, « V.S. Naipaul contre les démagogues »<sup>54</sup>. « J'observe et raconte »<sup>55</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<sup>56</sup>. En ce sens, il y a peut-être, comme le suggérait Françoise Xénaxis, un point commun entre Naipaul et Faulkner, lequel se loge toutefois moins dans les œuvres — qu'à ma connaissance les critiques anglo-saxons n'ont jamais rapprochées — que dans

<sup>40</sup> Le Clézio in Naipaul 1980, p. v.

<sup>41</sup> Maryse Condé, *Le continent* 3 juin 1981.

<sup>42</sup> *Télérama* 29 juillet 1981, p. 90.

<sup>43</sup> Maryse Condé, *Le continent* 3 juin 1981.

<sup>44</sup> *Télérama* 29 juillet 1981, p. 90.

<sup>45</sup> *Le Point* 15 juin 1981.

<sup>46</sup> *L'express* 12 juin 1981.

<sup>47</sup> *Afric-Echos* sept-oct 1981, p. 48.

<sup>48</sup> *Nouvelle revue française* 1<sup>er</sup> novembre 1981, p. 153.

<sup>49</sup> *Nord-Éclair* 3 septembre 1981.

<sup>50</sup> *Le continent* 3 juin 1981.

<sup>51</sup> *Le Point* 15 juin 1981.

<sup>52</sup> *Télérama* 29 juillet 1981, p. 90.

<sup>53</sup> *Télérama* 29 juillet 1981, p. 90, *L'express* 12 juin 1981, *Le Point* 15 juin 1981, *Magazine littéraire* juillet 1981, *Afric-Echos* sept-oct 1981.

<sup>54</sup> *Le nouvel observateur* 18 juillet 1981.

<sup>55</sup> *Libération* 28 novembre 1981.

<sup>56</sup> Voir texte n°1 de l'annexe B.

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 contestataire, polémique, tragique et foncièrement désabusé de ces auteurs vis-à-vis du monde qu'ils décrivent et celui dans lequel ils écrivent<sup>57</sup>. Aussi, le journaliste de *L'Express*, Michel Braudeau, n'avait sans doute pas tout à fait 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>58</sup>, le texte qui parviendrait enfin à imposer Naipaul auprès de la critique et du grand public.

Si les journalistes n'ont visiblement aucune peine à qualifier et décrire l'œuvre, il leur est en revanche plus difficile de la rattacher à un courant existant. De toute évidence, le « message » de Naipaul est assez éloigné de celui de Durix et Fabre, lesquels tentent de faire reconnaître la richesse culturelle des Caraïbes. Le fils de Brahmane, né à Trinidad, émigré à Londres et résidant le plus souvent en Asie, 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 ou de la moindre étiquette constitue, après le polémisme tragique, 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 dès la mi-juin 1981 le 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>59</sup>. Les formules fusent : « Naipaul est un homme de nulle part et de partout »<sup>60</sup> ; « Ni famille, ni drapeau, ni fétiche »<sup>61</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>62</sup>. À travers ces variations sur un même thème, un nom, une influence dont Naipaul se réclame, refait régulièrement surface : Joseph Conrad. Et, ironiquement, 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 ou un courant esthétique-idéologique et dont la seule patrie serait la langue anglaise. Pour eux, on créera bientôt une nouvelle expression : la *World Fiction*. Naipaul et Salman

---

<sup>57</sup> Pour la réception de Faulkner en France, voir Chapdelaine (1989).

<sup>58</sup> *L'express* 12 juin 1981.

<sup>59</sup> *Le point* 15 juin 1981.

<sup>60</sup> *Télérama* 29 juillet 1981, p. 90.

<sup>61</sup> *Magazine littéraire* juillet 1981, p. 56.

<sup>62</sup> *Nouvelle revue française* 1<sup>er</sup> novembre 1981, pp. 152-3.

Rushdie<sup>63</sup> deviendront alors les représentants attitrés de cette nouvelle classe d'écrivains à laquelle se grefferont, quelques années plus tard, plusieurs romanciers caribéens tels que Neil Bissoondath, Caryl Phillips et, avec une moindre visibilité, le frère cadet du futur prix Nobel, Shiva Naipaul.

### En attendant la suite

De l'émission *Caribbean Voices* aux collections de poche « Caribbean Writers », il s'est construit très tôt en langue de départ une image, un ensemble littéraire qui, compte tenu des changements survenus depuis les dix dernières années, n'existe absolument pas dans le contexte francophone actuel. Cette absence découle d'au moins deux facteurs : 1) les romanciers les plus traduits sont ou bien des auteurs qui rejettent avec zèle leurS origines caribéennes (V. S. Naipaul et Bissoondath)<sup>64</sup> ou bien des auteurs que l'on rattache plutôt à la tradition afro-américaine (Kincaid, Danticat) ; 2) les éditions qui ont fait traduire, au tournant des années quatre-vingt, la plupart des romans que l'on associe aujourd'hui au canon — tel qu'il se dessine dans les collections *Caribbean Classics* ou *Caribbean Writers* — étaient des structures de petite taille qui, pour la plupart, ont cessé leur activité. Par contre, depuis les années quatre-vingt-dix, l'engouement pour les romanciers « du Sud » d'un côté et « de l'exil » de l'autre, romanciers parmi lesquels figurent de nombreux auteurs anglo-caribéens, n'a pas diminué, loin de là. En témoigne l'apparition matérielle de nouvelles sections intitulées « littératures caraïbes », « littératures du Sud », « romans de voyages » ou « littératures de l'exil » dans les librairies de Londres, Paris, New York ou Montréal. Bien que le secteur universitaire n'ait sans doute pas un rôle aussi stratégique qu'il y a vingt ans dans la découverte de talents, les recherches couvrant ces littératures s'y sont intensifiées : de nombreuses thèses doctorales<sup>65</sup> et groupes de travail ont vu le jour dans plusieurs universités (la Réunion, Antilles-Guyane, Aix en Provence, Bordeaux, Franche Comté).

---

<sup>63</sup> 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*.

<sup>64</sup> En l'an 2000, V. S. Naipaul, Bissoondath et Shiva Naipaul comptaient à eux trois pour quarante pour cent de tous les romans anglo-caribéens traduits et disponibles (cf. annexe A). Avec l'attribution récente du prix Nobel de littérature à V. S. Naipaul, il est permis de penser qu'en terme de volumes de vente, le pourcentage sera appelé à augmenter plus encore.

<sup>65</sup> Outre la dizaine de thèses consacrées à l'œuvre de Naipaul ou celle de Rhys, Selvon, Lamming, Harris, Mittelholzer et McKay ont fait chacun l'objet d'une thèse. Six autres ont abordé des thématiques diverses relatives au roman anglo-caribéen (pour la bibliographie complète voir Duboin et Tabuteau 2000).

De nouveaux éditeurs sont également entrés sur le marché. En 1992, Pierre Astier, qui dirigeait jusque-là le magazine littéraire *Le Serpent à Plumes*, fonde une maison d'édition du même nom, une maison cherchant à explorer des zones littéraires peu couvertes, dont l'Afrique. D'après cet éditeur, « le moment était bon [...] nous pensions qu'en France, il y avait forcément cette demande de littérature africaine parce que les gens ne pouvaient pas réclamer uniquement de la musique ou de l'art africain » (Astier 1998, p. 33). Tournée également vers les Caraïbes, cette maison a réédité des textes de Pineau et de Laferrière ainsi que *La danse du dragon* de Lovelace et *Le palais du paon* de Harris, deux traductions publiées, quelques années plus tôt, aux éditions Hatier et des Autres. Dans le même esprit, les éditions Dapper de la fondation du même nom<sup>66</sup> ont lancé, en 1998, la collection jeunesse « Au bout du Monde » puis, un an plus tard, « Dapper Littérature » dont la ligne éditoriale est univoque. N'y figurent que des auteurs afro-américains, africains ou caribéens. De cette troisième région, la maison d'édition a retenu le second roman de David Dabydeen, *Terres Maudites*, traduit par Ananda Devi<sup>67</sup> (2000), *Les voix du tambour* d'Earl G. Long, traduit par Raphaël Confiant et Carine Gendrey (février 2001), le roman du trinitadien Ismith Khan, *The Jumbie Bird* (septembre 2001 traduit par Carl de Souza), et le recueil de nouvelles intitulé *The Roads Are Down* de la Jamaïcaine Vanessa Spence (*Terrain glissant* (2002), traduit par Valérie Morlot). En 1999, l'éditeur marseillais André Dimanche crée une collection de luxe « Rive noire » dans laquelle il fait paraître deux romans de Claude McKay, retraduits par Michel Fabre. Enfin, les romanciers anglo-caribéens actuels, plus visibles dans les contextes anglophones que ne l'étaient leurs prédécesseurs, attirent aussi l'attention de structures éditoriales relativement petites, cherchant à se distancier du canon sans pour autant se spécialiser dans les littératures post-coloniales. Plus atypique, ce cas de figure est aussi l'un des plus fréquents : Marshall et Bissoondath semblent être entrés de cette façon dans la francophonie. Dans le même esprit, les éditions Pygmalion, fondées dans les années soixante-dix, publièrent deux romans de Danticat. D'après l'attachée de presse, Hélène Boitel<sup>68</sup>, il s'agissait d'un coup de foudre et les romans furent publiés hors collection. L'appartenance de la romancière et de son œuvre à l'univers caribéen, mise de l'avant par les journalistes qui en ont fait sa promotion, n'avait toutefois pas constitué, pour les éditeurs, un critère de sélection. Particulièrement tournées vers les littératures étrangères, les éditions de l'Olivier, fondées en 1990, ont découvert, quant à elles, Caryl Phillips et Jamaica Kincaid.

<sup>66</sup> La fondation Dapper est un « organisme privé sans but lucratif ni commercial [...] créé en 1983 à Amsterdam avec pour objet d'aider à la connaissance et à la préservation du patrimoine artistique de l'Afrique sub-saharienne ». (Éditions Dapper, Catalogue 2001-2001, p. 35).

<sup>67</sup> Traductrice et romancière mauricienne dont les textes sont également publiés chez Dapper.

<sup>68</sup> Conversation téléphonique le 21 décembre 2000.

Enfin, Fred D'Aguiar — lauréat du *Whitbread First Novel Award* et du *Higham First Novel Award* pour *The Longest Memory* — est, après Naipaul et Rhys, le seul écrivain anglo-caribéen dont les romans ont été d'emblée remarqués et publiés par le groupe Gallimard, au Mercure de France. Que les grandes maisons aient peu contribué à la découverte de nouveaux talents répond à la logique même du champ littéraire. Comme le rappelle Gouanvic, les éditeurs occupant des positions dominantes

[...] se tournent sinon exclusivement, du moins de préférence, vers les auteurs et les œuvres étrangers qui ont généralement « fait leurs preuves » dans le champ littéraire source canonique (comme lorsque les œuvres sont consacrées par des prix et par des chiffres de vente de best-sellers). Quant aux éditeurs qui n'assument pas cette position dans l'espace littéraire, ils justifient leur existence par la logique de la découverte [...] (Gouanvic 1998, p. 98)

En ce sens, le fait que des romanciers tels que Kincaid, Phillips ou Danticat soient à présent diffusés respectivement chez Albin Michel, le Mercure de France et Grasset, après avoir été découverts par des éditeurs moins « prestigieux » (L'Olivier, Pygmalion), reflète surtout la position dominante qu'ils occupent dans le contexte de départ.

#### IV. Flûte de paon, Jazz et calypso : la question du vernaculaire

##### Les parlars de départ et ce que l'on en dit

Comme le laissait entendre Durix dans la présentation de « Voix anglophones des Caraïbes », les lecteurs francophones de Selvon, Harris, Hodge et Lamming allaient découvrir un univers, mais également une « tradition littéraire » nouvelle et une langue anglaise que les écrivains s'étaient réappropriée. De Le Clézio à Michel Fabre, aucun préfacier ne manque de mentionner cela. Ainsi, Durix expose-t-il pour la première fois, dans sa troisième préface, sa politique de traduction. Hautement abstraite,

la fiction harrisienne s'attache à progresser de métaphore en métaphore afin de dire, faute de pouvoir la traduire, cette vérité qu'elle poursuit avec tant d'acharnement. [...] Le traducteur] doit, sous peine de trahir l'expression artistique de Harris, tenter de reproduire les mêmes schémas au risque de surprendre parfois le lecteur avec des chaînes métaphoriques qui peuvent paraître bizarres ou heurtées. L'écriture de l'auteur n'aspire pas à une fluidité artificielle. Elle tente au contraire de faire surgir le réel au détour même de la confrontation sémantique ou phonique. Elle ne cherche pas les effets de

séduction faciles [...] Il importe donc de reproduire en français, sans gommer les rudesses du grain linguistique, le travail de dépaysement et de déconstruction qui constitue le fondement de l'actualité artistique pour l'auteur de *l'Ange sur le seuil*. (Durix in Harris 1985, pp. 14-15)

Si elle semble renvoyer aux réseaux métaphoriques, cette « rudesse du grain linguistique » désigne aussi la « langue du peuple » dont le traducteur avait souligné, quelques années plus tôt, qu'elle côtoie et s'entrelace avec le discours raffiné « sans qu'il soit possible de discerner si l'un est privilégié par rapport à l'autre » (Durix in Harris 1981, p. 20), une langue « aux reliefs accidentés et parfois rugueux » qu'il faut « s'abstenir de gommer ». De son côté, Le Clézio — qui, lui, n'a pas eu à la traduire — voit dans la plume de Naipaul une véritable « fête du langage avec tous ses sarcasmes et ses néologismes [...] par lesquels l'humour populaire déguise sa détresse » (Le Clézio in Naipaul 1980, p. v). Tout comme les critiques de Danticat<sup>69</sup>, Rose-Marie Vasallo qualifie la plume de Merle Hodge de « colorée » et d'« imagée ». Cette langue dont s'inspire l'auteure trinitadienne

est née de la rencontre de l'anglais et de langues africaines, avec une touche du créole des Antilles françaises, lui-même bouquet de parlers. C'est un anglais, un bel anglais, mais un anglais autre, et certes pas commode à transposer. Par bonheur, un texte fort a sa vitalité propre, ses sonorités, ses couleurs, virtuellement indépendantes du langage même ce qui permet de se rire de l'épreuve de la traduction. (Vassalo, in Hodge 1995, p. 2)

Comme le laisse entendre la préface, la traductrice n'a pas tenté de substituer le parler de départ par une autre forme créolisée. Dans sa préface, Hélène Devaux-Minie, traductrice de *Moses Ascending*, qualifie d'emblée le style du narrateur de « guère orthodoxe » :

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. C'est ainsi que le lecteur européen découvrira que le « Noir » désigne ses congénères par le mot *solex*... « quelque chose » devient *un bitin* (dérivé de butin), « salut » se transforme en *Sa ou fé\**...

\* Expressions empruntées aux créoles des Antilles.  
(Devaux-Minie in Selvon 1987, p. ii)

Avec le temps, ces avertissements tendent à s'effacer, mais l'originalité linguistique, elle, continue à être mise de l'avant. Ainsi, la quatrième de couverture de *Fille noire, pierre sombre* de Marshall évoque « l'art du dialogue d'autant plus fort qu'il s'applique à une langue particulièrement drôle et imagée », une langue qui, dans

<sup>69</sup> *Les Inrockuptibles* 15 septembre 1999 ; *Le monde* 29 octobre 1999.

l'original, était identifiée à du cajun. Celle de *Terres Maudites*, quoique succincte, parvient à signaler qu'avec « l'invention d'un anglais 'indien' puis 'guyanais' les personnages [du roman] acquièrent une véritable existence ». Enfin, ultime signe de la reconnaissance de cette différence linguistique entre l'Anglais et l'anglais (voir note 3, introduction), le Serpent à Plumes et Dapper précisent systématiquement la région dont est issu l'auteur : *La danse du dragon* apparaît, en quatrième de couverture, comme une « traduction de l'anglais (Trinidad) ». Plus explicite encore, Dapper note cette différence en première de couverture : *Terres Maudites* et *Les voix du tambour* se présentent, respectivement, dès le premier regard, comme traduction de « l'anglais (Guyana) par Ananda Devi » et « roman traduit de l'anglais (Sainte-Lucie) par Raphaël Confiant et Carine Gendrey » etc.

La variété des qualificatifs que l'on emploie pour les décrire suggère la diversité des langues représentées dans les œuvres originales : les voix de Moses (*Moses Ascending*), de Rohini (*The Counting House*), de Ganesh (*The Mystic Masseur*), de Selina (*Brown Girl, Brown Stones*) et de Tanty (*Crick Crack Monkey*) ne sauraient se confondre. Certaines prennent pour modèle les créoles des Petites Antilles — Barbade, Guyane, Trinidad et Tobago —, créoles qui, tout en ayant leurs spécificités, possèdent de nombreux points communs ; d'autres s'inspirent plutôt du créole jamaïcain tandis que quelques-unes tendent vers le Vernaculaire Noir Américain. À cette diversité des modèles extra-textuels se joint le travail d'écriture, lequel engendre ses propres « effets de clôture » (Lane-Mercier 1989). Perçus comme joyeux, beaux ou accidentés, imagés ou orthodoxes, ces vernaculaires ne laissent aucun traducteur indifférent et, de la simple accumulation d'apostrophes à la recherche de marqueurs spécifiquement créoles, tous tentent de signaler, de faire ressortir même, une « différence » qui, selon les stratégies adoptées, paraîtra d'ordre plutôt diastratique (sociolinguistique) ou plutôt diatopique (régionale).

### Parlers populaires et familiers

La politique de traduction la plus courante en matière de vernaculaire consisterait à substituer au parler de départ une langue oralisée et/ou familière, voire peu éduquée (Muller 1996). Telle est, en effet, l'approche adoptée par Marie-José Thériault dans les nouvelles « créolisées » de Bissoondath, par Catherine Belvaude dans les romans de Shiva Naipaul et par Rose-Marie Vassalo dans *Laetitia de Trinidad* de Hodge. On doit également inclure, dans cette classe, la traduction de *Miguel Street* par Pauline

Verdun. Ici la traductrice a choisi de remplacer le vernaculaire de Trinidad par un français familier, oral et peu éduqué dans toutes les répliques hormis celles de deux personnages, Eddos et Big Foot, dans lesquelles les « r » post-vocaliques sont remplacés par une apostrophe. Stéréotype par excellence du parler noir, ce simple marqueur renvoie d'emblée le personnage à une identité beaucoup plus ethnique que culturelle, en le dissociant de surcroît des autres habitants de Miguel Street de façon beaucoup plus nette que dans l'original.

D'après l'analyse de Degras (2000), les personnages de *Palace of the Peacock*, tout en étant d'origines diverses, sont unis par une même parole dans laquelle apparaissent des formes lexicales et structurelles distinctives de l'anglais guyanais.

Ces formes particulières ne sont évidemment pas simplement là comme des formes fautives, donc comme un signe d'incompétence linguistique ou une incapacité à maîtriser le code de la langue officielle mais indiquent, encore une fois, une communauté d'expression et de culture. (Degras 2000, p. 43)

Selon cette critique, les stratégies mises en place par Durix véhiculent la première composante, mais non la seconde. On pourrait établir le même constat pour la traduction de *Of Age and Innocence*, réalisée par Claire-Lise Charbonnier. Tout en mentionnant (en post-face) l'origine jamaïcaine du parler des personnages de McKay, Michel Fabre, qui voyait avant tout dans McKay un auteur marxiste<sup>70</sup>, s'en est également tenu à recréer la dimension populaire. C'est cette dernière que les traducteurs de Marshall ont également privilégiée.

La réduction des marqueurs vernaculaires s'effectuant lors du passage de l'original à la traduction tend à amplifier la nature par essence stéréotypée de la représentation. Autrement dit, les stratégies déployées par les traducteurs se ressemblent bien souvent et ce, en dépit de la diversité des parlars de départ. En premier lieu, apparaissent de façon systématique des tournures connotant simplement la communication orale : absence d'inversion dans les phrases interrogatives, élimination de la particule négative et/ou du sujet impersonnel. Certains, tels que Jean-Pierre Carrasso dans *Fille noire, pierre sombre*, Durix dans *Le palais du Paon* et Colette Audrey et Henriette Etienne dans *Les îles fortunées*, donnent à cette oralité un caractère plus familier en remplaçant les voyelles muettes par des apostrophes. À ces marqueurs d'oralité viennent s'ajouter des tournures et expressions appartenant à des

---

<sup>70</sup> Communication personnelle, 10 janvier 2001.

registres familiers, voire vulgaires et argotiques. Ainsi, bien qu'ils ne la créolisent pas, Thériault, Fabre, Verdun et Carrasso n'hésitent pas à traduire la langue parfois verte et les propos débridés des personnages de *Digging Up Mountains*, *Banjo*, *Miguel Street*, et *Brown Girl, Brown Stone* par des expressions tout aussi vertes et des tournures syntaxiques fautives. Toutes ces représentations ont en commun de chercher à capturer, outre la dimension diastratique, le rythme, la tonalité orale et populaire de ces vernaculaires, ce qui est déjà énorme, sans recourir à des marqueurs linguistiques créoles. Dans un sens, le constat qu'établit Degras pour la traduction de Durix s'applique également aux autres traductions de ce corpus : les stratégies déployées créant une sorte « d'oralité redondante », « impriment au texte une tonalité sociale particulière qui excède, peut-être, les intentions des traducteurs » (Degras 2000, p. 47). Loin 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 » (p. 47). Une telle conclusion néglige — ou sous-estime — toutefois une tendance récente reflétant le souci de réactiver la dimension diatopique (caribéenne) des œuvres et d'établir, par là même, de nouveaux ponts culturels et linguistiques entre identité afro-américaine et antillaise, entre créoles anglais et français.

#### Marquer la spécificité culturelle, mais laquelle ?

Contre toute attente, c'est dans une traduction bien commerciale, celle du premier roman de Naipaul, *Le masseur mystique*, réalisée par Marie-Lise Marlière et publiée en 1965 qu'est apparue, à mon sens, la première tentative de créolisation linguistique. Le lecteur retrouve çà et là dans ce texte des tournures syntaxiques et lexicales jusque-là inusitées, dont la plupart empruntées aux créoles et français antillais : la suppression occasionnelle de la conjonction *que* avant la proposition circonstancielle, la préférence du tour *tu fais le monde rire* au tour *tu fais rire le monde*, l'emploi occasionnel du présent là où le français « standard » imposerait un passé composé, 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 l'orthographe des termes créoles, les rendant ainsi accessibles au lecteur non créolophone. À ces tournures s'ajoutent les marqueurs d'oralité qui permettent de recréer, en français, le rythme et

la tonalité du parler du « masseur mystique », Ganesh, ainsi que de celui de ses comparses (voir extrait n°1, annexe B).

À cette époque, l'entreprise était unique. La suivante survint une quinzaine d'années plus tard avec la traduction de *Crick Crack Monkey* par Alice Asselos-Cherdieu. Cette traductrice, dont on se souvient qu'elle souhaitait favoriser les échanges entre les Antilles anglophones et les Antilles francophones, n'a pas manqué de souligner l'inspiration créole de la plume de Merle Hodge. Le roman, qui rappelle à bien des égards *la Rue case-nègre* de Zobel, est construit autour de l'opposition entre deux mondes symbolisés par les deux personnages principaux : Tanty et Tante Béatrice. La première incarne, dans sa parole, ses valeurs, ses vêtements et ses gestes, le monde rural et une identité afro-caribéenne. Pour la narratrice, Tanty, mère adoptive, est également associée à la sphère affective et familiale. Tante Béatrice symbolise l'antithèse de ce monde : pour elle, il importe d'être « éduqué », de bien maîtriser l'anglais « standard », d'émuler les valeurs occidentales. Dans ce roman, la représentation du monde rural et du vernaculaire n'est ni ironique ni complaisante. Bien que la narration soit dans un anglais relativement standard, le créole tend à s'y mêler de temps à autre en 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 à deux égards. Tout d'abord, elle reflète ce que Berman considérerait comme « une tendance à la clarification » puisque les discours rapportés « hybrides » (Folkart 1991) et/ou les discours indirects libres se transforment en discours directs. Enfin et surtout, tandis que l'ensemble du texte anglais serait accessible à un lecteur anglophone non créolophone<sup>71</sup>, celui de la traductrice contient à l'occasion des passages en graphie créole, suivis d'une traduction. 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. (Hodge 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 »,

---

<sup>71</sup> En termes de « compréhension » si ce n'est de « résonance » (cf. Winer 1999)

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 disais:

- 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! (Hodge 1981, p. 44)

On retrouve une rupture similaire dans *La danse du dragon*, le premier roman trinidadien qu'ait traduit Hélène Devaux-Minie. La langue des personnages de Lovelace reflète l'appartenance de ces derniers à Trinidad, mais également au milieu des bidonvilles. Si la traduction de Devaux-Minie fait passer à l'avant plan la seconde composante, elle témoigne toutefois d'un souci de ne pas négliger pour autant la première. Cette volonté se manifeste dans l'apparition ponctuelle d'un nombre très limité de marqueurs syntaxiques et de quelques rares phrases créoles : ainsi le calypso intitulé « all o' we is one » devient en français « *nou zot c'est on sèl mounè* », tournure créole traduite en note de bas de page par « nous ne faisons qu'un » (Lovelace 1999, p. 18), ou bien « Nous zautres c'est un seul mounè » (p. 87). Encore timides, les stratégies de créolisation employées par la traductrice se multiplient dans *L'ascension de Moïse*, roman publié trois ans plus tard. Cette fois, le vernaculaire constitue la première langue du narrateur, Moses, immigré trinidadien. Comme le précise la traductrice dans une courte introduction, Moses n'est pas allé longtemps à l'école et ses « compétences linguistiques » s'en ressentent, il a un style « peu orthodoxe » mais « extrêmement riche » (*supra* p. 46). S'y côtoient en effet des archaïsmes, des tournures empruntées à la Bible ainsi qu'à la langue et à la tradition romanesque anglaises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, des références à la culture populaire caribéenne, britannique et américaine et surtout une foule de néologismes. Véritable pied de nez aux conventions linguistiques, ce roman, faisant feu de tout bois, s'approprie et ridiculise tour à tour la langue de la reine et celle du Pouvoir Noir. Pour faire passer la dimension caribéenne de la parole de Moïse, Devaux-Minie a élargi la gamme de marqueurs créoles, ajoutant quelques tours syntaxiques (substitution de la conjonction, ruptures dans les concordances des temps) et un nombre limité de lexèmes : *sa ou fé, solex, bitin, mâle, couillon*<sup>72</sup>. Enfin, la volonté de maintenir la spécificité créole en traduction touche son paroxysme dans les publications de Dapper, maison d'édition dont on a évoqué plus tôt la ligne éditoriale. Avec sa traduction de *The Counting House*, la romancière et anthropologue, Ananda Devi,

---

<sup>72</sup> À travers les stratégies mises en place par ces traductrices — rupture graphique et énonciative, recours à des marqueurs lexicaux —, on perçoit déjà des différences entre les modes de créolisation présents dans les romans d'expression française et anglaise, différences que l'on aura l'occasion d'analyser plus en détail dans le chapitre IV.

inverse le rapport entre dimensions sociolinguistique et dialectale puisque, dans cette traduction, le créole passe à l'avant plan. L'une des particularités de l'original réside dans la place réservée à la langue vernaculaire. Principalement cantonné aux discours directs dans la première partie, le créole s'imisce peu à peu dans la narration, puis en devient le véhicule premier. Pour son auteur, Dabydeen, la troisième et dernière partie du roman, intitulée « Miriam », aurait tout aussi bien pu s'appeler « Miriam's language »<sup>73</sup>. Il s'agit d'un long monologue intérieur dans lequel Miriam imagine et relate, dans sa voix, l'issue de son histoire et celle de Rohini. La traduction de Devi constitue de loin la tentative de traduction-créolisation la plus poussée. À partir 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>74</sup>. En effet, d'après Mérine, malgré les différences importantes qui distinguent, à l'origine, les créoles à base française des zones Caraïbes de ceux qui sont parlés dans 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. (Mérine 2000, p. 20)

La traduction a donc pour intérêt de parvenir à établir un pont entre différentes facettes du monde créole et à renforcer une Mémoire collective. C'est cette même optique qui semble avoir guidé Confiant et Gendrey, traducteurs martiniquais du roman du St Lucien Earl Long (2000), mus par le profond sentiment d'appartenir à la même culture que l'auteur, sentiment qui conduit Gendrey (2000) à douter du caractère « étranger » du texte en question<sup>75</sup>. Tel n'était visiblement pas le cas de Nicole Tisserand, la traductrice du roman de Danticat, *Breath, Eyes, Memory*. D'après N'Zengou-Tayo et Wilson : « because of Tisserand's lack of background research, an opportunity for bridging the gap between the Haitian Diaspora in the United States and Haitians at home was missed » (N'Zengou-Tayou et Wilson 2000, p. 90).

---

<sup>73</sup> Communication personnelle, 5 décembre 2000, University of Warwick.

<sup>74</sup> Expression empruntée à N'Zengou-Tayo (1996).

<sup>75</sup> Cette attitude demande toutefois à être nuancée. En effet, comme le rappelle Folkart, toute ré-énonciation entraîne un déficit culturel : « Déficit sournois [...] dans le cas du texte général émanant d'une culture rapprochée, manque à connaître qui de ce fait même peut se cacher aussi bien au traducteur qu'au récepteur de la traduction » (1991, pp. 318-19).

Bien qu'elle n'ait pas été encore publiée, la traduction des nouvelles de la Jamaïcaine Olive Senior par le Groupe d'études et de recherches britanniques de l'université de Bordeaux III (Raguet-Bouvard 2000) mérite d'être mentionnée. Ce projet collectif, rassemblant des traducteurs de formations et origines diverses, propose une méthode de traduction originale sur laquelle je reviendrai dans le chapitre consacré à l'élaboration du projet de traduction de *The Lonely Londoners*. Cherchant à « retrouver un mode d'expression qui soit à la fois représentatif d'une réalité linguistique caribéenne et respectueux des particularismes de l'auteur » (Raguet-Bouvard 2000, p. 73), il dénote toutefois une orientation différente, avant tout motivée par le souci de recréer la *lettre* de l'original.

Ce que les analyses de ces traductions par Mérine, Gendrey, N'Zengtou-Tayo et Wilson nous disent, c'est que derrière l'émergence de nouvelles esthétiques et stratégies de traduction, il est aussi et surtout question de reconnaître de nouvelles langues et traditions vernaculaires, d'établir des identités transnationales<sup>76</sup>. Autrement dit, il s'agit de marquer sa différence aux yeux de certains pour renforcer des liens avec d'autres. Ces propos ont en commun de mettre en relief le rôle que la traduction est susceptible de jouer, non pas uniquement dans l'importation d'esthétiques nouvelles pour lecteurs en quête de nouveauté, mais dans la reconnaissance de cultures, d'histoires, de sociétés. Ainsi rappellent-ils toute l'importance de la fonction politique, au sens large, de ces littératures et de leur traduction.

## Conclusion

L'émergence du roman anglo-caribéen dans la francophonie est une réalité extrêmement récente qui a pris sa source dans les milieux universitaire et intellectuel français pour se rattacher par la suite à un vaste phénomène éditorial : celui de l'importation massive de littératures étrangères post-coloniales latino-américaines et sud-africaine surtout, lesquelles ont connu une popularité et une visibilité grandissantes dans les années quatre-vingt. Durant cette décennie, une dizaine de maisons d'édition française ont publié tour à tour des romans de Harris, de Selvon, de Lamming, de Jackson, de Heath, de Hodge, de Lovelace. Cela dit, de toutes ces traductions, seules deux, rééditées récemment par Le Serpent à Plumes, sont encore disponibles. Comparativement à celles-ci, on peut imaginer que les traductions des

---

<sup>76</sup> En 1999, le prix Carbet de la Caraïbe, présidé par Édouard Glissant et créé en 1990, couronnait pour la première fois une œuvre traduite : *La récolte des larmes* d'Edwige Danticat.

auteurs de la nouvelle génération qui, pour la plupart, accèdent d'emblée, ou presque, à des réseaux de diffusion plus solides, auront une espérance de vie supérieure. La sous-représentation actuelle des romanciers du *Windrush* aussi structurelle et prévisible fut-elle, n'est par contre pas totalement irrémédiable : en effet, outre les rééditions du Serpent à Plumes, le fait que l'on (re)traduise, en l'an 2000, les romans de McKay, de Ismith Khan (*The Jumbie Bird*, publié à l'origine en 1961) suggère l'existence d'un lectorat. Ce dernier ne semble d'ailleurs pas si marginal puisque même la collection *Librio*, « le livre à dix francs » des éditions J'ai Lu qui, par nature, ne peut se permettre d'être trop marginal, emboîte le pas en rééditant, en 1999, le troisième numéro de la revue *Gulliver*, consacré à la *World Fiction*. Cette revue, publiée initialement en 1993, rassemblait pour la première fois en français des textes de Shiva Naipaul, Derek Walcott, Claude McKay, Frankétienne, Confiant, Bissoondath, Harris, Ben Okri (Nigéria), William Cliff (Belgique), Mia Couto (Mozambique), et autres écrivains-voyageurs. Même si les éditeurs tournés vers les littératures et esthétiques se définissant comme post-coloniales sont encore peu nombreux et de structures fragiles, ils attirent toutefois l'attention des plus gros<sup>77</sup>.

Bien qu'il n'y soit pas corrélé terme à terme, ce phénomène n'est pas sans lien avec l'émergence de nouvelles stratégies de traduction, plus audacieuses, plus novatrices et surtout plus créolisées, stratégies qui, selon le point de vue, participent à l'établissement de ponts culturels ou bien à la *tropicalisation* du roman :

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*. (Kundera 1993, pp. 43-44. Les italiques sont de Kundera)

---

<sup>77</sup> Ainsi Gallimard diffuse les éditions du Serpent à Plume.

Dans ce contexte, il est clair que les traductions de ces romans et esthétiques « tropicales » sont appelées à se multiplier, d'où la nécessité d'en étudier les modalités.

Ce chapitre tend à confirmer l'existence d'une réelle analogie entre les conditions de production des œuvres originales et de leur traduction, analogie suggérée par N'Zengou-Tayo et Wilson (2000). 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, Michel Fabre et Jean-Pierre Durix ont exercé, dans le contexte cible, un rôle de précurseur, analogue à celui qu'avait eu, trente ans plus tôt, Henry Swanzy. Les uns comme l'autre ont cherché à promouvoir ces romans dans un contexte « métropolitain », un contexte qui est en même temps de plus en plus vaste et donc difficile à saisir. À Londres comme à Paris, gravitent aujourd'hui des éditeurs, critiques, écrivains et traducteurs, affichant leur attachement à des langues et cultures diverses et ne recherchant visiblement pas tous à rejoindre le même public.

Dans les deux cas, ces littératures, originale ou traduite, se sont donc développées dans une situation paradoxale dont on ne se lasse plus de relever l'ironie et les dangers : risque de projeter une image trop exotique à force de vouloir marquer la différence, celui de passer inaperçu si on cherche à l'atténuer ; risque d'être mal représenté ou bien d'être mal compris en raison d'une trop grande « distance » entre instances réceptrice et émettrice. Cette thèse postule qu'au-delà des tendances globales, cette situation paradoxale qui, selon N'Zengou-Tayo et Wilson (2000), condamne les traducteurs à la « corde raide » mérite d'être appréhendée de l'intérieur, précisément parce qu'elle est à la fois complexe et actuelle. Dans cet esprit, les quatre prochains chapitres de la thèse seront consacrés à l'étude des enjeux qui sous-tendent la traduction du roman de Samuel Selvon, *The Lonely Londoners*.

## 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 ? Quel en a été l'impact ? 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*<sup>1</sup> racontait avant tout l'expérience d'une génération : celle du *Windrush* (cf. chapitre I). Dans ce court roman au style anecdotique et épisodique, Selvon dépeignait en treize séquences, avec humour et compassion, les affres de Moses et Galahad, Tolroy Cap et Lewis..., personnages émigrants venus de Trinidad, de Guinée ou de Jamaïque pour faire leur vie dans la capitale britannique. À travers sa plume, les contemporains de Selvon se sont reconnus. Ils ont retrouvé l'atmosphère de ce Londres d'après guerre, leur histoire, la fascination et la désillusion apportées par la ville, la précarité quotidienne, la solitude mais aussi 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 trinidadien, fit remarquer, à plusieurs reprises et avec insistance, la romancière

---

<sup>1</sup> Le texte fut republié chez St. Martin's Press (New York) 1957 ; Mayflower Books (London) 1967 ; Longman (London) 1972 ; Longman collection *Longman Caribbean Writers* 1985, 6<sup>ème</sup> impression 1998 ; TSAR (Toronto) 1991 ; Brown & Watson (London) 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 en Biyi Bandele a également réalisé une adaptation cinématographique commanditée par la BBC.

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.

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 récréation. Tel est le défi, la performance 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.

\*\*\*

A partir du cas de *The Lonely Londoners*, ce chapitre-ci se propose d'analyser la façon dont les critiques littéraires, qui, selon Salick (2001), auraient accordé au « style dialectal » de Selvon une attention démesurée<sup>2</sup>, ont précisément abordé cette question. Qu'a-t-on dit du style de Selvon ? Qu'en pense-t-on ? Comment l'a-t-on interprété ? Et en quoi ces différentes interprétations, car elles sont variées, nous renseignent-elles sur les possibilités/limites qui sous-tendent la traduction de *The Lonely Londoners* ?

Fondé sur l'étude des monographies, articles et recensions auxquels a donné lieu le roman, ce chapitre se compose de trois parties qui renvoient à trois orientations critiques abordant chacune le même objet sous un angle particulier et selon un cadre théorique spécifique : 1) analyses interrogeant le texte dans son rapport à une réalité hors-textuelle; 2) analyses structurelles post-coloniales l'interprétant plutôt en fonction de sa position dans un système ; 3) analyses post-structuralistes qui, suite à une déconstruction de l'approche systémique, envisagent l'objet comme expression et diffusion d'éléments hétérogènes et épars. Dans chacun de ces trois angles d'analyse, une des trois facettes qui entrent dans la définition du vernaculaire est mise de l'avant, acquérant une importance particulière au dépens des deux autres qui lui sont, dès lors, subordonnées sans pour autant être négligées : ainsi de l'attachement pour la

---

<sup>2</sup> Au détriment d'autres aspects de l'œuvre du romancier.

valeur identificatrice, qui domine le premier paradigme, se dégage une appréhension particulière des dimensions politique et esthétique du vernaculaire ; de même le paradigme systémique, envisageant l'objet comme représentation structurelle, abordera les questions identitaire et esthétique sous un angle différent, lequel sera à son tour partiellement remis en question par la critique post-structuraliste. À travers le cas de *The Lonely Londoners*, le chapitre fera donc le point sur le traitement théorique — en critique littéraire et traductologie — des vernaculaires romanesques.

## I. L'approche référentielle : Écrire/traduire pour représenter

Interroger une représentation romanesque d'un point de vue référentiel est une entreprise délicate qui en appelle à des termes tels que l'authenticité, le réalisme, voire la « vérité » de l'œuvre, notions dont les définitions et fondements sont parfois obscurs et mouvants. Cette partie tentera de présenter les approches critiques ayant abordé avant tout cette dimension, les conclusions qu'elles ont dressées et l'impact de ces dernières du point de vue traductionnel.

### Découvrir Londres sous un autre angle

C'est dans les tout premiers commentaires critiques, ceux qui ont accompagné la première édition du texte de Selvon, que l'on retrouve un paradigme interprétatif de type référentiel. En 1956, *The Lonely Londoners* apparaît en effet dans les médias comme le premier roman prenant pour cadre la communauté caribéenne émigrante de Londres, premier roman à faire, dans un style vernaculaire, le récit tragi-comique d'un phénomène social et politique bien réel et familier aux lecteurs londoniens, mais aussi new-yorkais : un mouvement d'immigration en provenance des colonies caribéennes britanniques<sup>3</sup>. Réinscrit d'emblée par plusieurs dans la tradition du roman réaliste urbain de type dickensien<sup>4</sup>, le texte est lu sous un angle essentiellement sociologique : « Moses, Sir Galahad, Five Past Twelve, Bart — They come in increasing numbers to

<sup>3</sup> Selon Davies (1972, p. 68), en 1952, 2 200 immigrants arrivèrent en Grande-Bretagne; en 1959, le nombre s'élevait à 20 400 et trois ans plus tard à 238 200.

<sup>4</sup> *New York Herald Tribune* 5 janvier 1958 (p. 8) ; *New Yorker* 18 janvier 1958 (pp. 91-92). Notons qu'en plus du cadre (Londres), des sujets (les classes défavorisées urbaines) et du style dialectal, l'affiliation avec Dickens se renforce dans le mode de diffusion. Dès le début des années cinquante, l'auteur écrit des nouvelles et chroniques mettant en scène ses personnages, non seulement pour *Caribbean Voices*, mais dans des quotidiens britanniques à grand tirage. Dans la foulée, certains critiques — nord-américains ? — verront pour leur part, dans Sam Selvon, « the Steinbeck of the West Indies » (in Nasta (ed) 1988, p. 103).

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 débudent les recensions respectives du *Baltimore Sunday Sun* et du *Herald Tribune*<sup>5</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>6</sup>. Les commentateurs voient dans ce texte un récit « informatif »<sup>7</sup>, une sorte de « documentaire sur les Caribéens vivant à Londres [...] tout à la fois rafraîchissant et original »<sup>8</sup>, un tableau « saisissant [...] quoique qu'incomplet »<sup>9</sup>, d'un « réalisme poignant »<sup>10</sup>. Pour certains, le texte ressemble moins à « une nouvelle qu'à une sorte de récit journalistique inspiré »<sup>11</sup>. Dans ce cadre, les personnages paraissent le plus souvent pathétiques — « feckless and innocent and trusting »<sup>12</sup>, « real hustlers, the desperate ones »<sup>13</sup>, « unhappy most of the time »<sup>14</sup> — et parfois trop stéréotypés : « foul-mouthed, promiscuous and simple-minded »<sup>15</sup>, « humorous and with a tolerance that is perhaps characteristic of the race »<sup>16</sup>. Loin de paraître subversif, le texte est lu comme une sorte de tableau sociologique levant le voile sur une communauté minoritaire, ses conditions d'existence et sa langue, laquelle ne laisse aucun commentateur indifférent :

[...] poetical novel [...] making effective use of self-conscious use of dialect. (*Times* 6 décembre 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 décembre 1956, p. 882)

[...] the idiom [...] is West Indian, with its curious grammar and slang words. (*The Times Literary Supplement* 21 décembre 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 décembre 1957)

[...] cadenced prose which catches the special rhythms of the speech of the

<sup>5</sup> « West Indian Gaiety, Misery in London » *Baltimore Sunday Sun* 1<sup>er</sup> décembre 1956 (in Geogroy 1994/5, manuscrit n°420) ; « Book Review », *Herald Tribune* 4 décembre 1957 (in Geogroy 1994/5, manuscrit n°378).

<sup>6</sup> *Daily Worker* (in Geogroy 1994/5, manuscrit n°417).

<sup>7</sup> *Spectator* 14 décembre 1956, p. 882.

<sup>8</sup> *The New Statesman* 29 décembre 1956, p. 846.

<sup>9</sup> *ibid.*

<sup>10</sup> *New York Herald Tribune* 5 janvier 1958, p. 8 ; *New Yorker* 18 janvier 1958, pp. 91-92.

<sup>11</sup> *New York Herald Tribune* 5 janvier 1958, p. 8.

<sup>12</sup> *Manchester Guardian* 4 décembre 1956, p. 4.

<sup>13</sup> *The New Statesman* 29 décembre 1956, p. 846.

<sup>14</sup> *The Times Literary Supplement* 21 décembre 1956, p. 761.

<sup>15</sup> *The Times* 6 décembre 1956, p. 13.

<sup>16</sup> *Times Literary Supplement* 21 décembre 1956, p. 761.

people without distortion or artifice. (*Baltimore Sunday Sun* 1<sup>er</sup> décembre 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 because the meanings are dependent on connotation from usage. (*Saint Louis Mo.* 3, Geogroy 1994/5, 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> octobre 1957, 751)  
 [...] pure dialect novel. (*New Yorker* 18 janvier 1958, pp. 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 (*Books and Bookmen* 1979, p. 63). 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. (Looker 1996, p. 60)

Dans son analyse critique, Tabuteau (2000) place lui aussi la nouveauté du roman non pas dans les thèmes évoqués — la fragmentation de la ville, la fascination, l'anonymat 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 plus familier (Londres), dans une voix et sous un regard étrangers. La stratégie avait 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>17</sup>. Comme le révèlent les propos de Tariq Ali et Jean Binta Breeze<sup>18</sup>, récemment invités à une émission littéraire de BBC4 consacrée au roman, elle est toujours aussi efficace :

JBB [Jean Binta Breeze]: What I really enjoyed about the read is that [...] It's lots of ballads, it's like every character in the book becomes another song and he drifts off from his room with anyone of the characters who come and tell their stories. So you get this kind of nomadic element of the book.

TA [Tariq Ali]: The dialect which he uses has a natural rhythm to it, you get into it and you sort of half begin to talk to yourself in that dialect you want to read it aloud to other people. [...] There is not a trace of what in these modern times is referred to as political correctness. [...] it's just a wonderful read; this is what life was like when we first came here and it actually tells you a lot more than a whole television series about Windrush could. It's just far more graphic in its details and incredibly evocative of that period.

TA : That's written very frankly, and lovingly, and jokingly and comically [...] Though it is without self-pity and there is certainly nothing wordy about it. It does get over the tremendous loneliness of the immigrant as well, but also that lovely ambiguity between the loneliness and the kind of passionate joy of having reached somewhere like London. He was so good at capturing that, that despite the racism and the poverty there is something magical of this strange foggy, dark town

TA : it's like poetry, like a prose poem [...] he writes about West Indians but it's an experience which you could take to US in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, it's all here today, with some of the new refugees coming in.

L'une des vertus de ce roman serait d'être parvenu à capturer avec authenticité l'atmosphère d'une époque. Or, comme le suggèrent les commentaires de tous ces lecteurs, c'est bien par la poésie, la tonalité et les rythmes empruntés au vernaculaire que s'est exercée et s'exerce encore la séduction.

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

Parce qu'elle constituait en soi une innovation, la représentation du vernaculaire 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 à l'étude du rapport entre la représentation et son référent hors-textuel. L'analyse la plus approfondie, dans

<sup>17</sup> *Spectator* 14 décembre 1956, p.882.

<sup>18</sup> Jean Binta Breeze est une écrivaine, comédienne et poète d'origine jamaïcaine établie à Londres ; Tariq Ali est un romancier, auteur dramatique et activiste politique d'origine pakistanaise également établi à Londres qui lut *The Lonely Londoners* pour la première fois dans le cadre de l'émission de la BBC (05/12/2000).

cette perspective, reste celle du critique trinitadien et canadien Clement Wyke, auteur de *Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy* (1991)<sup>19</sup>. Dans cette analyse, l'auteur transpose littéralement la théorie de la décréolisation du linguiste Loreto Todd (1974) au cas de Samuel Selvon, démontrant de façon convaincante comment, au fil de sa carrière, le romancier tend à se rapprocher peu à peu 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 :

[...] we notice a self-conscious use of language, but this effort is that of the writer who must labour more keenly for something which has failed to come as naturally and freely as it once did. [...]

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. (Wyke 1982, pp. 121-2)

Mair (1990) et Wyke (1991) relèvent l'un et l'autre le caractère hautement standardisé de la représentation du vernaculaire dans *The Lonely Londoners* :

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. (Mair 1990, p. 145)

mais ils n'évaluent pas cette « standardisation » de la même façon. Tandis 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 le signe avant-coureur du mouvement de décréolisation global qui marquera l'évolution du style de l'auteur. Exemples à l'appui, Wyke relève des variations de registre et de ton dénotant, selon lui, « that uneasy split between the learned structures of formal expression and the easy spontaneity of his native dialect » (Wyke 1991, p. 35), variations que d'autres interpréteront au contraire comme le signe d'un certain « dialogisme esthétique » (Looker 1996, p. 76). Notons qu'aux antipodes de Wyke, le critique trinitadien, Roydon Salick, sans toutefois procéder à une étude linguistique détaillée, voit dans *The Lonely Londoners* le premier roman dans lequel l'auteur parvient à fusionner de

---

<sup>19</sup> Pour une analyse de l'usage du vernaculaire dans *A Brighter Sun*, voir MacDonald (1979), Barratt (1981), Bernhardt (1983) Ramchand (1970) et Akai (1997).

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) » (Salick 2001, p. 120).

L'étude détaillée de la représentation linguistique effectuée par ces critiques requiert l'adoption préalable d'un cadre théorique qui se trouve être, dans la plupart des cas, le modèle du Continuum créole ou post-créole, lequel est généralement utilisé pour représenter la situation linguistique dans les Caraïbes anglophones. Les critiques abordent leur objet d'étude — le vernaculaire romanesque — à partir de cette représentation linéaire délimitée par deux pôles censés symboliser des abstractions théoriques : un créole basilectal d'un côté, un anglais caribéen de l'autre. Dès lors, le travail de l'écrivain est appréhendé en termes également linéaires comme une négociation entre ces deux extrêmes. Le but de l'analyse consiste à cerner, entre autres, par l'examen de la nature et du dosage des marqueurs syntaxiques, phonologiques et lexicaux, la façon dont les voix narrative et actuelles se positionnent, se déplacent sur cet espace et l'impact de ces positionnements en termes de lisibilité et d'authenticité, le degré de vernacularisation ou de précision étant tenu comme inversement proportionnel au degré de lisibilité du texte pour le lecteur n'ayant pas une connaissance préalable du vernaculaire en question.

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 ? (Lalla 1999, p. 9)

Comme le suggère le passage cité en prologue de la thèse, Selvon était pleinement conscient des règles du jeu :

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 (*supra*, p. 1).

Selon ce schéma délimité par deux pôles correspondant à deux langues-cultures mutuellement intelligibles, le processus d'écriture s'apparente à une forme de négociation incessante, un « double-bind » (Winer 1999, p. 392) entre visées expressives et désir de communication. En théorie, il rappelle le mouvement qu'entraîne la traduction non seulement intralinguale, mais interlinguistique, cette

dernière ayant elle aussi été traditionnellement conceptualisée par les linguistes sous l'angle du compromis entre l'acceptable et l'adéquat, entre critères de lisibilité et de fidélité.

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

An Indian writer writing in English for an English audience about non-English characters who talk their own sort of English... I cannot help feeling that it might have been more profitable for me to appear in translation<sup>20</sup>.

Justifiée par la réalité sociolinguistique polydialectale, par la reconnaissance du double héritage culturel (anglais/créole) dont s'inspirent les auteurs caribéens et par les conditions de production auxquelles ils sont contraints, l'idée selon laquelle la littérature des Caraïbes serait en soi une traduction au sens sémiotique, culturel et linguistique a fait son chemin. Elle semble à présent tenue pour acquise par les chercheurs s'intéressant aux romans franco-caribéens (Bernabé 1992-3 ; Jonassaint 1992-3 ; 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 in Bassnett & Trivedi 1999 ; D'Costa 1983, 1984), cette relation s'appliquerait d'ailleurs à l'ensemble des littératures post-coloniales, 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 re-present 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. (Akai 1997, p. 179)

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 à lire ou à traduire. En ce sens, elle constitue un premier garde-fou contre la rationalisation des significations et l'assimilation du texte,

---

<sup>20</sup> Naipaul, V. S. (1973). *The Overcrowded Barracoon*, New York, Alfred A. Knopf, p. 23.

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 reproduction d'un original avec son cortège de conséquences, dont la première est la hiérarchisation entre textes premier et second, est ancrée depuis longtemps, tellement longtemps qu'à en croire Robinson (1996) et Venuti (1995), on serait loin d'en être totalement affranchi et ce, même à l'aire post-moderne où l'on reconnaît et valorise la diversité culturelle et linguistique. Or, lorsque le rapport hiérarchique est (implicitement) maintenu, ce parallèle écriture-traduction jusque-là plutôt fécond peut se retourner instantanément contre l'auteur et le traducteur, fonctionnant non plus comme concept analytique mais comme construit idéologique permettant de véhiculer, tout en les camouflant, des présupposés plus ou moins idéalistes. Loin d'être systématique, ce glissement se manifeste de deux façons : 1) lorsque l'on réduit le continuum à ses deux pôles — réduction dénotant le glissement d'une analyse admettant les chevauchements et imprécisions vers une analyse basée sur des catégories distinctes et antagonistes — ; 2) dans le fait d'associer à la stratégie d'adaptation une valeur négative ; autrement dit, lorsque la « traduction culturelle » devient en somme synonyme de trahison. 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 » (Hall 1954, p. 172). Un tel mandat rend intolérable le conflit entre cette dialectique théorique unissant l'écrivain à sa société et les conditions de production (cf. Chapitre I) dans lesquelles œuvre cet écrivain. Ainsi, Edward K. Brathwaite et Morris relevèrent-ils les dangers de l'exil :

the Emigrant writer is like a boy [...]. On one hand, there is the danger, as one commentator harshly put it, of being 'infected with foreign isms'; on the other, there is the possibility of losing creative energy and distinctiveness when separated from the islands that were his world. (Brathwaite 1957, p. 15)

[...] exile separates them from their roots, which sometimes (though not necessarily) does damage to their work. Living in a metropolitan country where people buy their books the writers tend to write primarily for that audience.

Sometimes [...] the writer sheds – temporarily, at least – his West Indian concerns and sets a novel without West Indian characters [...]. But more often he continues to write about West Indians or the West Indies, but primarily for a non-West Indian audience. His work may, consequently, lose some of the richness possible when communicating with those who share the novel's social and cultural context; and meaningful local expressions may be explained away or edited out. [...] In some writers, what began as an honest examination of roots becomes more and more an exploitation of the exotic. The classic and saddest instance of this is in the work of Samuel Selvon. (Morris 1967, p. 128)

Quoique émergeant beaucoup plus tard, dans un tout autre contexte historique, les critiques de Wyke et d'Akai semblent teintées d'un même 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 [...] (Wyke 1991, p. 6, souligné par Wyke)

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 [...] (Wyke 1991, p. 23)

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 :

En fait, la littérature caribéenne de langue anglaise peut être considérée comme une auto-traduction, dont l'auteur-traducteur valide l'aspect métissé, un extrait authentique qui rend l'essence de l'écrivain caribéen et de sa langue-culture caribéenne (Akai 1997, p. 194).

De façon tout à fait révélatrice, Akai aborde ce processus de traduction dans un seul et unique sens, du créole vers l'anglais, fixant ainsi le créole dans la position de l'original et de l'antécédent, ce qui, en pratique, ne va pourtant pas de soi.

Ainsi, 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 l'image d'un auteur aux prises avec la confrontation insoluble entre deux visions du monde<sup>21</sup>. Pourtant, il est clair que si les oppositions fermes entre anglais/créole, public caribéen/public anglais pouvaient fonctionner à l'époque durant laquelle Selvon écrivit *The Lonely Londoners*, elles sont beaucoup moins justifiées aujourd'hui : d'un point de vue linguistique, le processus de décréolisation tend à réduire la « distance » séparant locuteurs anglophones et locuteurs créolophones, ce qui nécessite l'adoption de cadres théoriques tels que ceux de Lalla (à paraître), Winer (1999) et Mühleisen (2000), cadres à la fois plus flexibles (en ce qu'ils cherchent à rendre compte des chevauchements et zones floues) et plus dynamiques (puisqu'ils abordent/définissent aussi leur objet d'un point de vue performatif).

L'approche référentielle constitue un tournant en ce qu'elle jette les bases d'une conceptualisation originale qui deviendra de plus en plus populaire (le texte original comme traduction linguistique) sans pour autant s'affranchir de la vision « traditionnelle » de la traduction comme perte d'authenticité. Comment traduire cette dimension référentielle ? 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. (Folkart 1991, 183)

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 » (1986, p. 105). 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 » (*ibid.* ). 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 » (Folkart 1991, p. 193).

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, p. 53), si en

---

<sup>21</sup> Pour une déconstruction des présupposés et hypothèses essentialistes qui sous-tendent les analyses de D'Costa, voir Aschroft (1987).

problématisant ainsi la traduction des écritures-parlers, Folkart ne nie pas sa propre thèse (sur l'altérité essentielle du texte traduit) pour réactiver implicitement cette hiérarchie original/traduction dont on ne parvient décidément pas à se défaire. 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'entretraduisent » (Berman 1986b, p. 78), position dont l'idéalisme n'est plus à démontrer (Lane-Mercier 1997 ; Brisset 1998).

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, en effet, 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 et où la représentation devient synonyme de performance, l'impossible devient envisageable... du moins jusqu'à un certain point. Interprétons la représentation offerte dans *The Lonely Londoners* comme un vernaculaire non plus trinitadien, mais créole, ce qui, si l'on se fie à l'analyse de Mair (1990), est tout à fait défendable ; 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.

## II. L'approche systémique : Écrire/traduire pour subvertir

Le jour du décès de Sam Selvon, les journaux trinitadiens annonçaient la « mort d'un révolutionnaire »<sup>22</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. L'élément déclencheur fut d'un côté l'émergence et l'importance grandissante des théories littéraires systémiques et, de l'autre, l'évolution de la production de l'auteur, qui se prêtait elle-même de plus en plus à ce type d'analyse<sup>23</sup>.

Dans cette deuxième partie, je me pencherai sur les critiques — Rohlehr (1972), Nasta (1995), Joseph (1992), Tabuteau (1993) Tiffin (1995), Ramraj (1983),

<sup>22</sup> *Sunday Guardian*, 24 avril 1994, p. 16.

<sup>23</sup> 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).

Gonzales (1974), Chukwu (1984) et Luc-Cayol (1986) — qui abordent avant tout *The Lonely Londoners* sous un angle politique (post)-colonial, s'intéressant moins à ce que ce texte représente qu'à la façon dont il exprime l'ambivalence identitaire résultant de l'expérience coloniale et à la façon dont il parvient aussi à redéfinir les normes littéraires<sup>24</sup>. Ces analyses sont orientées autour de trois concepts clés : 1) la *subversion*, capacité à bouleverser l'ordre politique qui, selon Ashcroft *et al.* (1989, p. 33), constituerait l'une des principales caractéristiques des littératures post-coloniales, 2) l'*aliénation* qui renvoie à l'état de subordination et d'assujettissement et 3) son envers, la *réappropriation* symbolisant une reprise de contrôle.

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. (Ashcroft *et al.* 1989, p. 78)

### 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, 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'approprier (Rohlehr 1972).

De par leurs noms, leur caractérisation, leur faire et leur dire, les personnages de *The Lonely Londoners* deviennent en quelque sorte 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, p. 386 ; Rohlehr [1972]1988, p. 39 ; Tabuteau 1993, p. 92), des êtres arrogants (Gonzalez 1974), « bouffons », « séducteurs, resquilleurs [et] leaders révolutionnaires » (Luc-Cayol 1986, p. 3). Pour

---

<sup>24</sup> Il s'agit ici des critiques post-coloniales dérivées de cadres théoriques systémiques du type colonisé/colonisateur, centre/périphérie, plutôt que de ceux qui se fondent sur les concepts de créolisation, de métissage et d'hybridité. En ce qu'ils se rattachent à un cadre philosophique plus post-structuraliste (et post-moderne) que structuraliste, ces derniers seront abordés dans une troisième partie.

certain (Gonzalez 1974; Joseph 1992 ; Nasta 1995), le fait que ces êtres n'ont 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 : jusqu'à quel point sont-ils victimes de ces stéréotypes, jusqu'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 » (Ramraj 1983, p. 298), une « petite poche » dans laquelle Nasta voit surtout une « enclave », une « mini-colonie », au cœur de Londres, autrement dit, un Ghetto, vision plus sombre que Jan Carew partage également <sup>25</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. (Carew in Birbalsingh *et al.* 1996, p. 55)

Enfin, le rapport aux femmes — lesquelles constituent l'une des principales préoccupations des personnages de Selvon — est interprété dans la même veine sous l'angle d'un rapport de force (aléination/appropriation) au fil duquel chaque partenaire tend à objectifier l'autre (Tabuteau 1993).

#### « 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

<sup>25</sup> S'adonnant à une lecture assez pessimiste, 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). Selon elle, « By the end of the novel Moses is aware of a meaningless repetition and circularity in the group's existence » (Nasta 1995, p. 86).

to make one set of love to Daisy. (*TLL* p. 77)<sup>26</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 remarque ambiguë 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 post-coloniale, 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.

Les critiques post-coloniaux ne perçoivent pas nécessairement l'ambivalence des personnages sous le même angle, s'adonnant à des lectures plus ou moins sombres ou légères. En revanche, tous s'entendent sur la fonction 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 de l'époque (Mair 1990, p. 149), un acte révolutionnaire (Birbalsingh *et al.* 1996, p. 50 et p. 62). Le récit narré en trinitadien 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 » (1992, p. 87). D'après Looker,

[...] 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. (Looker 1996, p. 74)

Si l'on transpose la métaphore de l'écrivain-traducteur dans ce paradigme, le refus d'adopter « l'anglais hégémonique » exprime non pas tant le refus d'être traduit que celui d'être assimilé, et donc d'être « traduit » intégralement (Ashcroft *et al.* (1989) ; Looker 1996) ; refus de se plier aux normes et attentes de ceux à qui l'on s'adresse, refus d'un idéal et d'une idéologie sur lesquels l'entreprise coloniale a fondé sa

---

<sup>26</sup> *TLL* : *The Lonely Londoners* [1956] 1991, Toronto, TSAR.

légitimité : celle de la traduction totale visant à « modeler l'autre à notre image », celle qui était guidée par le principe d'équivalence. 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 — trinitadien, jamaïcain ou barbadien —, l'essentiel est de parvenir à replacer ce qui avait été jusque-là occulté dans une position centrale et 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, l'approche systémique post-coloniale appelle quant à elle une traduction selon une optique qui contribuerait non pas à assimiler l'autre mais à réparer des torts (Niranjana 1992), à rééquilibrer des rapports de force (Venuti ; Massardier-Kenney), à faire finalement reconnaître l'étranger au sens le plus général du terme.

### Traductions décentrées

En ce qu'elles prônent la *résistance* et le *décentrement*, les théories traductologiques « néo-littérales » d'inspiration post-coloniale semblent s'offrir d'elles-mêmes à la traduction d'un texte tel que *The Lonely Londoners*. Parmi toutes ces approches, celle de Lawrence Venuti apparaît doublement appropriée, en raison de sa visée programmatique et de ses fondements épistémologiques, lesquels sont apparentés, voire parfois même similaires, à ceux que partagent les critiques littéraires post-coloniaux. Tout comme les théories de Memmi, de Fanon, d'Even-Zohar ou de Deleuze et Guattari<sup>27</sup> reposaient sur les dichotomies impérialiste/colonisé, dominant/dominé, canonique/marginal, Venuti ancre sa réflexion dans l'opposition entre deux stratégies de traduction : *fluency* vs. *foreignizing*. Là encore, les 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>ème</sup> siècle, avec la consécration de l'idéologie de la transparence :

---

<sup>27</sup> Bien que discrète dans *The Translator's Invisibility*, l'influence des sociologues Deleuze et Guattari devient beaucoup plus claire dans Venuti (1996 ; 1998). Reprenant le concept de « littérature mineure », Venuti rebaptise le *foreignizing* en *minoritizing*, stratégie de subversion 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 » (Venuti 1996, p. 92). Le lien entre la théorie de Venuti et les littératures post-coloniales qui s'esquissait déjà dans la façon d'appréhender la langue et les textes devient explicite.

The canonization of fluency in English-language translation during the early modern period limited the translator's options and defined their cultural and political stakes. A translator could choose the now traditional domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values in English; or a translator could choose a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text. Around the turn of the nineteenth century, the values in question [...] were decidedly bourgeois — liberal and humanist, individualistic and elitist, morally conservative and physically squeamish. (Venuti 1995, p. 81)

Cette idéologie ayant encore cours aujourd'hui, le défi demeure 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. (Venuti 1995, p. 308)

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 lui 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 devient alors 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 domestique<sup>28</sup>. La réalisation de cet agenda passe par la sélection des textes à traduire (choix de textes appartenant aux littératures « mineures ») et par l'adoption d'une stratégie de *minoritizing* :

---

<sup>28</sup> Bien que Venuti paraphrase les propos de Berman en déclarant : « good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text » (Venuti 1996, p. 93), il est clair qu'il ne donne pas tout à fait au concept d'étrangeté la même signification. En effet, reconnaissant 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.

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. (Venuti 1996, pp. 93-95)

De nature programmatique, cette théorie a 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 « aveugle et hypocrite » (1997b, p. 105). Que dire de plus ? Dans *Translation and Empire*, Robinson revient à la charge et résume sa critique en quatre points que l'on peut paraphraser ainsi :

- a) les traductions néo-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 » (1997b, p. 112).

Les fondements de la première objection demeurent obscurs. Les traductions « libres » peuvent effectivement créer du changement — l'analyse de la traduction du théâtre québécois par Brisset (1991) l'a amplement montré ; par contre, il est clair que, par définition, les traductions qui cherchent à affirmer une différence par rapport aux normes ont plus de chance d'être novatrices que celles qui acceptent de s'y plier entièrement, ce caractère « novateur » étant précisément la raison d'être même des premières. Loin de concerner la théorie de Venuti uniquement, la seconde critique remet en question la possibilité de définir une éthique traductionnelle en termes

formels. Je reviendrai plus en détail sur ce point dans le dernier chapitre de la thèse. L'approche littéraire peut être élitiste... mais l'approche la plus libre aussi — jusqu'à preuve du contraire, les « Belles infidèles » héritées de l'époque Classique n'étaient pas produites pour le « peuple ». Compte tenu de l'influence qu'exerce aujourd'hui, en critique littéraire comme en sciences sociales, la pensée de Walter Benjamin, philosophe d'un élitisme notoire, on peut imaginer que peu de théories survivraient à la troisième objection. Faut-il rejeter pour autant ces théories ? Quant à la dernière critique, elle ne tient plus aujourd'hui. En effet, depuis *The Translator's Invisibility*, Venuti s'est penché sur les contextes post-coloniaux, ce qui l'a conduit à nuancer des conclusions qui étaient jusque-là tranchées : « 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 » (Venuti 1998, p. 189). 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 se demander alors quels sont la valeur et le sens profond de l'opposition, 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 vs. Robinson laisse de côté deux questions qui mériteraient peut-être d'être approfondies : la première touche à la sélection des textes à traduire. Le *minoritizing* recommande le choix de textes subversifs ; or, la subversion se définit par rapport à un contexte bien précis. Si elle est efficace, elle contribue à bouleverser ce contexte et perd peu à peu sa raison d'être. Comme le suggérait David Dabydeen lui-même, 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. Parce qu'il est en quelque sorte parvenu à ses fins politiques, le texte de Selvon n'exerce plus cette fonction subversive : écrire un roman en jamaïcain ou en trinitadien aujourd'hui n'est peut-être pas une stratégie d'écriture très payante, mais ce n'est certainement plus un acte révolutionnaire. Faire traduire un tel texte en français, aujourd'hui, n'est pas nécessairement un acte subversif non plus (cf. chapitre I). Le traducteur peut toujours tenter de réactiver cette dimension subversive dans ses choix de traductions, 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 au processus traductionnel même : quels sont les critères qui président au choix de ces stratégies de traduction ? 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, ici et là, les critères de lisibilité ou de dosage, ce qui nous renvoie ironiquement au paradigme interprétatif précédent. 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 guettoisation 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. 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 du traducteur est de favoriser l'hétérogénéité, mais quels sont ses droits sur les « minority elements » en question ? Le traductologue définit ces constituants de la façon suivante :

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. (Venuti 1998b, p. 135)

Peut-on infuser, dans une traduction, des éléments linguistiques et culturels « minoritaires » lorsque l'on ne fait pas soi-même partie des groupes sociaux ou culturels auxquels ces éléments sont affiliés ? En termes très concrets, a-t-on, par exemple, le droit d'utiliser des éléments linguistiques tirés des langues créoles françaises lorsque l'on n'appartient pas soi-même à une communauté créole ? En vertu de quels critères peut-on refuser au traducteur un tel droit ? On traduit généralement vers ce qui nous est le plus familier... Est-ce à dire qu'il faut être soi-même dans une position minoritaire pour traduire de façon « éthique » ? Certains théoriciens tels que Niranjana n'hésitent pas à répondre par l'affirmative. Venuti,

quant à lui, n'aborde pas cette question qui conduit sur un terrain glissant. Les théories traductologiques post-coloniales ont démontré la nécessité d'intégrer une dimension politique aux critères de définition de l'éthique, de traduire de façon à respecter les différences culturelles. Ne pouvant que réfuter, de par ma position, le critère nativiste mis de l'avant par Niranjana, il me semble qu'il est toutefois nécessaire de prolonger la réflexion en questionnant non pas qui a le droit de traduire, mais quels fondements celui ou celle qui ne se situe pas dans une position minoritaire peut donner à sa pratique. Cette question à laquelle les théories post-coloniales actuelles n'apportent aucune réponse véritable, si ce n'est celle de Niranjana, sous-tend pourtant tout projet de traduction.

### III. L'approche expressive : écrire/traduire pour mettre en relation

Cette dernière partie est consacrée aux analyses critiques affiliées à un paradigme théorique de type post-structuraliste dont les termes ont été posés par les philosophes de la post-modernité et de la post-colonialité<sup>29</sup>, tels que Homi K. Bhabha (1990) et James Clifford (1997) dans les champs respectifs de la philosophie et de l'anthropologie ou, du côté francophone, Jacques Derrida et Édouard Glissant.

#### Recyclages théoriques

Partant/parlant de différents points de vue et objets, Bhabha, Glissant et Derrida 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 qui se construisent dans un processus de mise en relation. Ici, tous les termes se rapportant à l'idée de changement — processus, travail, déplacement, mobilité, performance — ainsi qu'à celle de pluralité synchronique — multilinguisme, hybridité, hétérogénéité, métissage, syncrétisme — acquièrent une place centrale. 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 sections de ce chapitre.

---

<sup>29</sup> D'après Ashcroft *et al.*, les modèles philosophique et identitaire de Homi K. Bhabha et de Glissant « proceed from a consideration of the nature of post-colonial societies and the types of hybridization their various cultures have produced. [...] They have recognized that the strength of post-colonial theory may well lie in its inherently comparative methodology and the hybridized and syncretic view of the modern world which this implies. This view provides a framework of "difference on equal terms" within which multi-cultural theories, both within and between societies, may continue to be fruitfully explored. » (Ashcroft *et al.* 1989, pp. 34 ; 36-7).

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 tout dans leurs présupposés en matière de langue et d'identité. Or, par définition, ces derniers ne sont 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 qui se manifeste pleinement en matière d'évaluation. 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 post-structuralistes procèdent d'une remise en question radicale des présupposés que partageaient les approches systémiques de type marxiste<sup>30</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 définitions de type référentiel puis structurel, se substitue une définition expérientielle qui admet et revendique sa pleine subjectivité.

Les analyses de *The Lonely Londoners* par Looker (1996), Thieme (1993), Dickinson (1996), Tabuteau (2000), Fabre (1977-78), 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 et/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

---

<sup>30</sup> 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 post-moderne où les dichotomies sont elles-mêmes réévaluées et nuancées. On observe un glissement analogue entre Tabuteau (1993) et (2000).

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

### Identités 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 » (1990, p. 49). 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 » (Glissant [1981] 1997, p. 328). C'est ce même dépassement que symbolise le concept de « troisième espace » mis de l'avant 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 conjuguée tout de même à la reconnaissance d'une spécificité locale, les Caraïbes. De cette identité en mouvement, Selvon offre une illustration particulièrement 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. (Selvon 1996, p. 97)

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 island with me, and far from assimilating another culture of manner, I delved deeper into an understanding of my roots and myself. (Selvon 1987, p. 38)

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 Carnivalization of experience taking place. (Thieme 1986, p. 200)

La capitale n'est plus un lieu de perdution et de dérive identitaire, mais une sorte de plate-forme où se côtoient des individus originaires de différentes régions des Caraïbes ou même d'autres colonies, un endroit où se dessine cette conscience identitaire caribéenne. Selon lui, « the text suggests that it is the move to England which has given the characters a group identity as West Indians » (Thieme 1986, p. 193), opinion partagée par Dickinson (1996). Par le biais 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, p. 79). Dans le même esprit, Tabuteau (2000) refuse l'interprétation de Nasta (1995) qui assimilait l'univers des Londoners 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 Selvon — en particulier le second roman, *Moses Ascending* (1975) qui suit *The Lonely Londoners* — 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. (Dickinson 1996, pp. 69-70)

À son époque, Selvon fut en effet l'un des rares auteurs indo-trinidadiens à revendiquer une identité créolisée et l'un des créateurs de ce « 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. Car, qu'un auteur n'ayant aucune ascendance africaine ait réussi à créer un Londres noir, lequel désigne avant tout un quartier ouvrier réservé alors aux ressortissants des (ex-)colonies britanniques, 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 post-moderne et de la réhabilitation du « sujet » qui la caractérise : en valorisant toutes formes d'hybridité culturelle et identitaire, on court aussi le risque de considérer comme génial tout ce qui n'est 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 systémique, *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 l'anthropologue 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 1996, p. 71)

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 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. Ces divergences reflètent l'ambiguïté (et la richesse) de la critique post-moderne et de ses liens étroits avec les théories systémiques.

#### 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 » (Glissant [1981] 1997, p. 331) 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 » (Glissant 1994, p. 32). Là encore, le principe est vaste et les interprétations infinies : de l'usage intensif des langues et cultures populaires de régions précises (ex : mouvement de la *créolité*) au bricolage post-moderne 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 » (1999, p. 395). 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 » (*ibid.* p. 400). On retrouve ici, sur le terrain de la

linguistique, une optique similaire à celle de Fabre (1977-78 p. 76) et Ramchand (1981, p. 99) 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. (Mair 1990, p. 150)

Wyke (1991) et Maximin (1996) sont les seuls à avoir soulevé quelques-unes des conséquences de cette hybridité linguistique sur le plan strictement sémantique. 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 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 » (Maximin 1996, p. 362). 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 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. (Maximin 1996, pp. 362-3)

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 particulièrement 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 susceptible d'être interprétée comme l'expression d'une poétique post-moderne du « recyclage » 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 post-modernes/structuralistes découle directement de la pensée du philosophe et traducteur Walter Benjamin, à tout le moins de ce passage qui a fait l'objet de tous les commentaires :

[...] 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. (Benjamin, Trad. Nouss et Lamy 1997, p. 24)

Ainsi, Glissant déclare-t-il considérer la traduction comme « l'un des arts futurs les plus importants » (Glissant 1995, p. 35) :

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. (Glissant 1992-3, p. 19)

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 in Bassnett and Trivedi (dirs) 1999, p. 126) —, 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 of what's missed and distorted in the very act of understanding, appreciating, describing » (Clifford 1997, p. 42) :

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. (Clifford 1997, pp. 182-3)

Comme l'a relevé Kate Sturge (1998, p. 377-8), Clifford, dont se sont inspirés ces derniers critiques de Selvon, ne s'intéresse visiblement 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 post-structuralistes 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 forment des entités complexes et plurielles qui non seulement échappent à toute saisie mais tendent parfois à se chevaucher (Mehrez 1992 ; Spivak 1993 ; 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<sup>31</sup>, la nécessité de repenser le concept de culture devient plus pressante. 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. (Simon 1996, pp. 137-38)

Selon l'interprétation la plus stricte, les théories post-structuralistes dictent des critères de traduction très exigeants comme, par exemple, dans le cas présent, la connaissance la plus approfondie possible des référents linguistiques et culturels qui auraient façonné l'original, c'est-à-dire une connaissance intime des créoles et de l'anglais, de la réalité linguistique/culturelle de Trinidad, des univers culturels de Londres, des Caraïbes en général etc. D'un autre point de vue, ces mêmes théories, qui déconstruisent aussi tous les critères présidant jusque-là à l'évaluation de la traduction et des compétences du traducteur, peuvent à la limite légitimer toutes les démarches : la traduction n'étant qu'un fragment (subjectif) dans la vie de l'œuvre, on en revient au principe bermanien selon lequel « le traducteur a *tous les droits* dès lors

---

<sup>31</sup> Il suffit, pour s'en convaincre, de citer les titres des ouvrages récemment publiés dans le domaine : *Between Languages and Cultures : Translation and Cross-Cultural Texts* (1995), *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between* (1996), *Translating Ireland : Translation, Languages, Cultures* (1996), *Translating Cultures* (1999), *Translating Cultures Negotiating the Frontier* (2000), *Constructing Cultures* (1998), *Translation, Power, Subversion* (1996), *Traduire la culture* (1998) et c'est sans compter les articles.

qu'il joue franc jeu » (Berman 1995, p. 93).

Les conséquences des approches post-structuralistes 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 » (cité dans Basnett and Trivedi (dirs) 1999, p. 130). Ainsi se creuse le fossé entre la pratique traductionnelle et la traductologie. La présente thèse 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 la traduction française que l'on pourrait en faire.

## Conclusion

Cette lecture traductologique de la critique de *The Lonely Londoners* a révélé de multiples convergences entre certaines positions interprétatives et certaines approches traductologiques, reflétant par là même l'ancrage historique, philosophique et idéologique que partagent, au-delà des barrières institutionnelles, ces positions et théories. De cette lecture ont émergé plusieurs suggestions qui seront explorées plus en détail dans les prochains chapitres. Si les critiques post-coloniales nous invitent à porter une attention particulière à l'expression de la différence (linguistique/culturelle/identitaire) dans *The Lonely Londoners*, et donc à ne pas la gommer en traduction, les approches référentielles suggèrent 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 de songer à le ré-énoncer, il convient d'étudier de plus près ce texte de départ, de procéder, pour reprendre l'expression de Berman, à une « lecture traductive ». 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 type de marqueurs utilisés —, les effets de polysémie et les tonalités. C'est à l'étude de ces liens que sera consacré le prochain chapitre. Enfin, les

questions théoriques posées entre autres par la critique traductologique post-structuraliste seront abordées au terme du parcours de traduction, dans le tout dernier chapitre.

## Chapitre III

### Lire un roman pour le traduire

Le chapitre précédent a étudié la façon dont *The Lonely Londoners* fut lu, interprété, approprié et investi par un lecteur bien particulier : le critique. La diversité des approches et interprétations découvertes 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, idéologique et théorique changeants.

Parce qu'ils ne poursuivent pas le même objectif, critiques et traducteurs 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, le second a pour particularité de le faire en manipulant et donc en bouleversant aussi la forme de cet objet. Dans le cas présent, il est amené à spéculer non pas tant sur les valeurs que revêt globalement l'inscription du vernaculaire que sur celles des formes précises que l'auteur lui a données.

Mair (1990), Wyke (1991) et Ramchand (1982) ont répertorié les principales stratégies d'écriture de l'auteur, stratégies qui sautent aux yeux dès la première lecture : usage d'une graphie standard, fusion des systèmes temporels et pronominaux du créole et de l'anglais, absence de copule, 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 cette lecture, favoriser certaines interprétations plutôt que d'autres ou, au contraire, 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 de ce décalage potentiel. 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<sup>1</sup>. Appréhender *The Lonely Londoners* sous cet angle, c'est-à-dire comme un roman où se logent peut-être des effets de polysémie, suppose, d'une part, l'abandon du premier paradigme interprétatif et, d'autre part, l'adoption d'une position de lecture qui se situe à l'intersection des deux autres paradigmes, position reposant sur 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 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 post-structuralistes, philosophes, critiques littéraires ou traductologues : celui

---

<sup>1</sup> Cette supposition passe par l'adoption d'un postulat qu'à l'exception de Salick (2001), peu de critiques réfuteraient aujourd'hui, à savoir : *The Lonely Londoners* est un roman et donc susceptible d'être analysé comme tel. Contrairement à Ramchand qui réitère l'intérêt d'un tel postulat dans sa préface à l'édition de *The Lonely Londoners* chez Longman, Salick estime que :

To apply conventional criteria to its [*The Lonely Londoners*] triumphant unorthodoxy is to deny that which distinguishes it from all other West Indian and non-West Indian novels. To search rigidly for such critical shibboleths as organic unity, tightness of structure, and imagistic and symbolic coherence is sometimes to engage in at best a frustrating exercise. Such an approach is fraught with difficulty because it invokes the reactionary spirit of a deflated colonialism, only this time, linguistically and critically. West Indian culture has always been creatively subversive, and Selvon's fiction, like its musical manifestations calypso, steelband and reggae, in this regard is an excellent reflection of the nurturing culture. Selvon did not always work methodically, in the conventional meaning of the term; to approach his corpus with preconceived notions of form, style, and structure is, then, a humbling experience in which meanings are likely to be missed, and contexts distorted. (Salick 2001, p. 4)

Si la facture de *The Lonely Londoners* ne se prête pas facilement à une analyse sémiotique trop rigide, en revanche, refuser qu'un tel texte ait une forme, un style, une logique et une visée propres est pour le moins réducteur. À ce titre, il convient de rappeler que contrairement à *Miguel Street*, roman de V. S. Naipaul souvent comparé à celui de Selvon, *The Lonely Londoners* n'est pas le résultat d'un assemblage de nouvelles — détail qui aurait pu mettre en doute l'idée d'une possible unité, bien au contraire. Dans les nombreuses entrevues qu'il a données, Selvon s'est souvent plu à raconter la genèse de ce texte. L'idée émergea lors d'un séjour aux États-Unis. Quelques mois plus tard, l'auteur décida de la mettre en forme. Le processus d'écriture s'effectua alors en deux étapes : après avoir tenté, en vain, durant deux mois, de rédiger ce roman en anglais « standard », déchirant une feuille après l'autre, l'auteur décida d'adopter le vernaculaire comme langue de narration. À partir de ce moment-là, le roman se serait écrit d'une traite, en quatre mois. L'auteur ne manqua pas de préciser que ce roman-ci, qui lui vaudrait sans doute, plus que tous les autres, un succès durable, fut rétrospectivement celui dont l'écriture avait été la plus rapide.

de l'impossibilité de dire/traduire, bref d'énoncer quoi que ce soit, « sans y mettre du sien » (Folkart 1991, p. 14), idée selon laquelle toute représentation contient, en filigrane, les traces de son auteur. Un tel présupposé a donc 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 post-structuraliste et post-moderne radicale d'interprétabilité 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 une 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. Ici on s'éloigne plutôt des théories interprétatives postulant l'existence d'un sens unique et immuable qui serait « contenu » à l'intérieur du texte.

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) cette 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.

## I. 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 clairement tiré, en priorité, du créole-anglais 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, beaucoup plus rares, avaient toutes les chances 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>2</sup>. Parmi ces termes potentiellement obscurs pour le lecteur, figurent tantôt des expressions imagées (ex. : *to cry big water*) tantôt des néologismes formels dont le radical permet de deviner un sens possible (ex. : *to behave like stupidness, to thief, to dead, to full up, old talk*). Les autres expressions susceptibles de poser des problèmes d'interprétation plus sérieux au néophyte sont les glissements sémantiques (ex. : *to get ignorant, a test*) et les formes opaques (ex. : *to lime, to coast a lime, a washiconk, a wapee*). Or, les uns et les autres ont pour particularité de survenir dans des contextes généralement assez explicites<sup>3</sup> et/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 vernaculaires 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 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 » (Suttcliffe 1982).

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 créole anglais de Trinidad (cf. 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

<sup>2</sup> Certaines expressions proviennent aussi de calques ou d'emprunts du créole français (martiniquais), lequel constituait, au XIX<sup>ème</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.

<sup>3</sup> 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 (Ashcroft *et al.* 1989, p. 61) qu'il avait utilisées dans son tout premier roman (Akai 1997, p. 188).

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 trinitadien ou anglais, que l'on adopte : avec le premier, les actions d'un récit commençant par *it had* ou *he was* seront systématiquement interprétées comme relevant du passé, même si les verbes utilisés pour décrire ces actions ne portent aucune marque du passé. Avec le second, cette même forme pourra en revanche être perçue comme une sorte de présent historique ou bien de présent tout court, les deux créant un effet d'instantanéité. Cependant, 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). L'utilisation du pronom *them* comme adjectif démonstratif connote par contre un registre tant diastratique que dialectal. 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>4</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 » (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

<sup>4</sup> Bien que Trinidad n'ait jamais été sous domination française, de nombreux colons français s'y sont installés à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Brereton 1981, pp. 13-31). 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 » (1993, p. 9).

polysémie.

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

Toute recreation de l'oral à l'écrit entraîne, dans quelque langue que ce soit, 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.

Comme je l'ai suggéré dans la section précédente, les ambiguïtés sont relativement rares sur le plan lexical (paradigmatique), mais 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 anecdotiques, polémiques ou philosophiques 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 clairement 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 à l'imparfait. 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>5</sup> et *have* pouvaient encore, compte tenu de ce qui

---

<sup>5</sup> En créole trinitadien, *now* peut désigner une expression du type « il n'y pas longtemps » associée à un passé très récent.

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 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* pp. 8-9) (je souligne)

Si cette histoire nous était contée et non lue, les « boys » du dernier paragraphe en italique 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*, qui place Moses dans une position difficile, 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 ; elle laisse en revanche 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 ? La langue anglaise qui range sous un même signifiant — *mood* — « l'humeur » et la « modalité » suggère que l'on touche ici à cette fameuse tonalité si

souvent évoquée par les critiques. Autrement dit, 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 du 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 *Brit'n* — une forme qui n'a d'ailleurs rien de particulièrement créole (Mair 1990, p. 145). Hormis ces trois exceptions, Selvon ne recourt pas aux procédés courants tels l'accumulation d'apostrophes, l'ellipse, l'agglutination, la vocalisation des consonnes liquides ou une graphie plus ou moins phonétique évitant ainsi, selon moi, tant les connotations négatives que les problèmes de lisibilité que ces stratégies étaient susceptibles de générer, du moins en 1956. En effet, mobiliser, à plus forte raison à cette époque où le créole était loin d'être reconnu et valorisé, une graphie plus phonétique à l'échelle complète du roman aurait sans aucun doute découragé plus d'un lecteur et compromis le succès, pour ne pas dire la publication, de *The Lonely Londoners*. Bien sûr, l'auteur aurait pu choisir de limiter ces marqueurs graphiques aux discours directs... mais alors, comme on le verra dans les pages qui suivent, cela aurait sans doute compromis non plus la publication, mais la portée et l'interprétation de ce roman, laquelle repose en grande partie sur les rapports de connivence et de complicité entre voix narratives et actuelles.

Dans l'ensemble, les procédés formels mobilisés par Selvon reflètent la volonté de donner à lire un texte qui, tout en s'affichant à chaque ligne, dans chaque phrase, comme venu d'ailleurs, soit également 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 explicitations 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, pp. 78-9)<sup>6</sup>. Selon la norme linguistique (anglais/créole) adoptée par le lecteur, les caractéristiques syntaxiques et plus particulièrement morpho-syntaxiques créent des ambiguïtés qui relèvent moins des sens dénotatifs que des connotations — impressions — se rattachant aux actions décrites. En bref, comme le suggérait un certain Maurice Richardson qui recensa le roman lors de sa première parution, « his syntax has an immediate readability of its own »<sup>7</sup> (1956, p. 846).

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 Simon (1996, p. 164), il n'y a, dans ce roman, aucun « effet-de-traduction » 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>ème</sup> stade] » (1995, p. 186) ou, pour transposer la distinction linguistique de Chaudenson (1979, p. 135) dans le littéraire, le passage d'un discours « mixte » (diglottique) à un discours « métissé ». 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 contraintes qui s'imposent à l'auteur. 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-textuelles ou paratextuelles, « persiste[nt] à indiquer le caractère « autre » du créole » (1995, p. 179). 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

---

<sup>6</sup> 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 la représentation du créole aux composantes dialogales et n'hésitaient pas à mobiliser le paratexte. 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.

<sup>7</sup> *The New Statesman and Nation* 29 décembre 1956, Vol. 52, p. 846.

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 de base, cette norme interne — qui ne correspond en rien à celle qui avait cours dans les sociétés britannique et trinitadienne de l'époque — 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 « de souche » qui, en dépit des différences sociales évidentes, partageront tous un même code.

## II. Les dialogues des *Lonely Londoners*

On peut classer les acteurs en trois groupes : 1) 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 ; 2) les *Lonely Londoners* dont chacun fait l'objet d'un traitement assez superficiel ; 3) Moses et Galahad, deux de ces *Lonely Londoners* dont la relation semble orienter 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 apparition aussi courte que ponctuelle, semblent détenir un rôle de figuration, visant à nous rappeler 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 personnes qui ont comme première caractéristique de parler différemment. Par définition, ces figurants n'ont pas voix au chapitre, ils font simplement partie du décor.

### Scènes de la vie quotidienne

La seconde catégorie est peuplée de personnages qui, tout en partageant eux aussi un même sociolecte (à l'exception de Harris, l'émigrant en quête d'assimilation qui soigne consciemment son anglais), possèdent chacun son individualité propre. Cette dernière se manifeste avant tout sur le plan discursif par la présence d'idiotismes :

depuis le « take it easy », expression fétiche d'un Moses désabusé et stoïque jusqu'à la dyslexie et la grossièreté de Big City — d'ailleurs censurée par le narrateur — en passant par le fameux « oh lord » d'un Galahad toujours prêt à s'émerveiller et obsédé par les toponymes londoniens, les sempiternelles questions de Bart qui recherche désespérément sa fiancée ou bien les incessants commérages de Tanty, tous possèdent leurs propres tics langagiers. Ces idiotismes assument au moins deux fonctions : effets comique et iconique (descriptif) reposant l'un et l'autre sur le stéréotype. Le second débouche d'ailleurs sur la création d'une parole type extrêmement simplifiée et donc d'autant aisément récupérable par le narrateur.

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 en revanche 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 sans nul doute plus nombreuses que celles des autres personnages, mais non moins stéréotypées. En résumé, les Lonely Londoners interviennent souvent..., mais ne disent que peu de choses. Par contre, tout comme les idiotismes qu'ils permettent d'activer, leurs échanges, de peu d'incidence sur le cours du récit dont la logique est d'ailleurs assez ténue<sup>8</sup>, ne sont pas insignifiants pour autant. D'un point de vue ponctuel, formel et immédiat, ils ont visiblement pour fonction 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 le contenu loufoque, voire délirant, des propos tenus :

Big City used to have dreams, and he believe those dreams as if they happen in truth.

'Last night,' he tell Moses, 'I went to see Lady —. You never see a house like

---

<sup>8</sup> Ces échanges ont généralement une valeur itérative rendue manifeste par le recours abondant aux incises du type « he used to say », « we would say », « every time... ». En ce sens, ils ont un rôle essentiellement descriptif qui concorde d'ailleurs en tout point avec la caractérisation des personnages, elle aussi succincte et superficielle.

that, boy. Four inch carpet in the hallway, butler opening the door, whisky and soda on the table, and a high tea spread out on the sideboard. I spend the night there. I meet Lord —, and other important people.’

‘Ah Big City, you had another dream.’

‘If I lie I die, the house is near Kensington Mansion, where all those Millionaires and diplomats does live.’

‘You mean Kensington Palace.’

‘Don’t begin to — me up again. You think I don’t know London ? I been here ten years now, and it ain’t have a part that I don’t know. When them English people tell strangers they don’t know where so and so is, I always know. From Pentonvilla right up to Musket Hill, all about Clapham Common [...]’.<sup>9</sup>

Another time he would come and say how he went to a party that had all them bigshots like what you read about in the *Evening Standard* column London Last Night.

‘How your name wasn’t in the papers then?’

‘Oh, they wouldn’t put my name. But if you look in today’s *Standard* you will see the party I was telling you about. It was in the Savoy. Churchill was there...’  
(*TLL* pp. 84-85)

Cela dit, 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 et ce, quel que soit le degré de connaissance. 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 racontent leurs 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. Dans tous les cas, qu’il s’agisse de plaisanteries, de conseils, de sermons, de réprimandes, de moqueries ou de secrets, les échanges traduisent un rapport de familiarité, parfois même d’intimité. Au-delà des idiotismes, ces dialogues ont également, dans leur contenu, une fonction largement descriptive, puisqu’ils semblent incarner différentes attitudes discursives : 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<sup>10</sup>, 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.

<sup>9</sup> *Muswell Hill et Clapham Common*.

<sup>10</sup> En ce sens, son rôle est déjà annonciateur de celui qu’il aura dans *Moses Ascending*.

Sur un autre plan, l'instance narrative rappelle constamment le rôle central que revêt la parole dans l'existence et l'identité de ces personnages. Passons sur Harris dont les ambitions et affres linguistiques sont plus que manifestes. Cap, nous informe le narrateur, survit grâce à un sourire et à une voix angéliques ; Tanty et Ma occupent leurs soirées en évoquant leurs souvenirs de Jamaïque. Galahad se raconte à travers un ensemble de lieux et de noms qui ont bercé son enfance et lui semblent magiques ; Big City et Bart s'inventent une existence fictive en relatant des réceptions mondaines auxquelles ils s'imaginent avoir assisté. Autrement dit, les échanges dialogaux reflètent autant qu'ils créent un rapport de familiarité. Ils sont importants non pas en eux-mêmes, mais parce qu'ils renforcent le lien social : « 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<sup>11</sup> apparaît à tout le moins comme une condition de survie, une façon d'oublier la précarité matérielle à laquelle on est confronté, la façon la plus facile de créer un lien social... Car, au delà de cette petite communauté, la communication semble plus difficile à établir.

Si les interactions entre les Lonely Londoners reflètent une réelle intimité, les dialogues entre ces personnages et « les autres » — les figurants — sont plutôt sous le signe d'une incompréhension notoire : 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, brouillages que tout voyageur, touriste et émigré, ont pu rencontrer au moins une fois dans leur vie. Les exemples abondent, les scénarios varient : dans la première séquence, on assiste à une scène entre Moses et un journaliste. Celui-ci veut comprendre les raisons de cette vague d'immigration, Moses répond par l'ironie en attirant son attention sur la précarité de l'emploi puis s'arrête sans finir sa phrase. Le journaliste est parti. Ce n'est pas ce qu'il voulait entendre. Quelques mètres plus loin, le même journaliste repose une question à Tanty qui, pour sa part, répond naïvement et se laisse prendre en photo. Résultat : « The next day when the *Echo* appear it had a

---

<sup>11</sup> 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, p. 57) 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.

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 (cf. *supra*. p. 70). Cette fois-ci, c'est Galahad qui aura le dernier mot. Bart se fait chasser de la maison de ce qu'il espérait être sa belle-famille sans avoir eu le temps de se présenter :

The girl tell Bart to come home and meet the folks and Bart went. The mother was friendly and she went in the kitchen to make tea, leaving Bart sitting down in the drawing room. He make himself comfortable and was just looking at a *Life* magazine when the girl father come in the room.

'You!' the father shouted, pointing a finger at Bart, 'you! What are you doing in my house? Get out! Get out this minute!'

The old Bart start to stutter about how he is a Latin-American but the girl father wouldn't give him chance.

'Get out! Get out, I say!' The father want to throw Bart out the house, because he don't want no curly-hair children in the family. (*TLL* p. 49).

Galahad se penche doucement devant un jeune enfant effrayé à la vue de cet « homme noir » :

'Mummy, look at that black man!' A little child, holding on to the mother hand, look up at Sir Galahad.

'You mustn't say that, dear!' The mother chide the child.

But Galahad skin like rubber at this stage, he bend down and pat the child cheek, and the child cower and shrink and begin to cry.

'What a sweet child!' Galahad say, putting on the old English accent, 'What's your name?'

But the child mother uneasy as they stand up there on the pavement with so many white people around: if they was alone she might have talked a little, and ask Galahad what part of the world he come from, but instead she pull the child along and she look at Galahad and give a sickly sort of smile, and the old Galahad, knowing how it is, smile back and walk on. (*TLL* pp. 71-72),

« If they was alone she might have talked a little ». Cette seule supposition refrène toute interprétation simpliste de ces dialogues manqués : l'incompréhension, l'absence de communication, n'est pas un donné. Elle est avant tout contextuelle, en partie imposée par des normes intériorisées (normes linguistiques, codes de conduite)

qui, elles non plus, ne semblent pas immuables. Comme le notait Tabuteau (2000), le narrateur relève les indices tangibles d'une ville en pleine mutation. Les dialogues sont toutefois ancrés dans le présent des personnages et donc dans le court terme, dans leur propre horizon. Or, à ce niveau, la communication interculturelle reste encore bien restreinte et si l'on se fie aux faits et gestes de ces personnages, la stratégie de survie la plus viable passe par le renforcement du lien social au sein de la communauté émigrante.

### Moses et Galahad : la 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, en vertu de son statut de vétéran et de « père », effectue-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. 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)<sup>12</sup>, 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 Brit'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). À ces répétitions se joint une similarité frappante dans les attitudes discursives : recours systématique à l'anecdote pour justifier un argument, utilisation de l'hyperbole à des fins comiques, distance ironique par rapport aux événements et, comme le révèle le passage suivant, par rapport à

---

<sup>12</sup> Galahad étant en fait trinitadien, on retrouve, dans cette réplique, mais sous forme de présupposé, les allégations d'un narrateur selon qui « the English people believe that everybody who come from the West Indies come from Jamaica » (*TLL* p. 12)

certain énoncés types :

Narrateur : when it come to making money, it ain't have anything like 'ease me up' or 'both of we is countrymen together' in the old London. (*TLL* pp. 11-12)

Moses : « [...] every man on his own. It ain't have no s— over here like 'both of we is Trinidadians and we must help out one another' ». (*TLL* p. 21)

Ces points communs témoignent d'une complicité discursive 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. 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 passé, sur son propre parcours d'émigrant.

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>13</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 vingt années plus tôt. Ainsi, au récit de l'arrivée à la gare (séquence 1), succède (séquence 2) celui de la première soirée — contenant un long dialogue entre les deux personnages au cours duquel Moses évoque son passé à Trinidad puis la première journée de Galahad au cœur de 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 Galahad : description du foyer où Moses passa les

---

<sup>13</sup> Mon analyse rejoint ici les conclusions de K. Ramchand (1988, p. 229).

premiers mois succédant 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 tout ce qu'il parvient à obtenir : logement, travail, argent, femmes. À l'intérieur de ces deux séquences qui s'amorcent de prime abord comme des retours dans le passé de Moses<sup>14</sup>, 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 précédaient. Dès lors, le « you » — dans « is only by chance you bouncing him up » — semble pouvoir admettre plusieurs référents : le narrataire, ou bien Galahad qui écoute le récit de Moses, ou bien pourquoi pas de Moses lui-même 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 de l'alternance dialogue/narration en insinuant, au contraire, que c'est en fait le récit narratif qui prendrait place à l'intérieur d'un circuit dialogal entre les deux personnages. Enfin, ce faisant, elles brouillent également l'ordre du récit, le passé semblant rejoindre le présent. Après un détour par le quartier de Harrow Road (séquences 5 et 6) nous informant de la façon dont Tolroy est parvenu à loger toute sa famille et comment Tanty s'adapte à son nouvel environnement, le lecteur retrouve les deux personnages principaux dans la septième séquence. Cette dernière s'ouvre, telle une pièce de théâtre, sur une réplique introduisant 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 soir même, un rendez-vous galant à Charing Cross. Suivent alors un long commentaire puis une description :

---

<sup>14</sup> Ainsi débute la séquence trois : « When Moses did arrive fresh in London, he look around for a place [...] » (TLL p. 31), « did » correspondant à la marque du passé dans le système temporel vernaculaire.

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. 68-9)

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 : et si cette voix intérieure était 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 ballades, 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 sous le signe de l'été<sup>15</sup>. 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 ininterrompue 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 la réflexion 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 toutes les saisons, mais aussi trois ou quatre années, quatre années identiques les unes

<sup>15</sup> Ce chapitre, dans lequel sont supprimés tous les signes de ponctuation, constitue selon moi un « modèle réduit » du roman puisque s'y déploient de façon condensée et poussées à leur paroxysme, les principales stratégies discursives ainsi que la structure d'ensemble de *The Lonely Londoners*. D'un point de vue général, ce chapitre est formé d'une succession d'enchaînements effrénés de descriptions et d'anecdotes, toutes introduites, respectivement, par les formules « Oh what a time » et « one night/time ». Le récit s'amorce sur une description de l'euphorie collective à l'approche de l'été : les parcs se remplissent, les femmes ôtent leurs manteaux d'hiver et leurs bas, on quitte son sous-sol, on se balade, on fait des rencontres, on flirte etc. A priori le propos s'annonce léger et frivole, mais peu à peu, tandis que la tonalité reste inchangée, la nature des anecdotes se transforme, passant de l'évocation de simples conquêtes amoureuses à celle de gestes, d'attitudes et de situations violentes, d'une violence tant physique que verbale. À l'image du roman, on retrouve donc ici, de façon éloquent, ce contraste entre la tonalité badine, la réalité en partie sordide, voire cauchemardesque et la volonté, le souci d'attirer l'attention, de « bousculer », à tout le moins de solliciter le lecteur (le fameux « you » est d'ailleurs omniprésent). Enfin, l'agencement des épisodes n'est là encore pas tout à fait innocent : débutant sur une évocation du passage des saisons, le chapitre se referme, tout comme le roman, sur un Moses las et perdu : « oh lord Galahad say when the sweetness of summer get in him he say he would never leave the old Brit'n as long as he live and Moses sigh a long sigh like a man who live life an see nothing at all in it and who frighten as the years go by wondering what it is all about ». (*TLL* pp. 93-4)

aux autres, sous le signe de la répétition<sup>16</sup>.

Comme le suggérait Ramchand dans sa préface à la toute dernière édition de ce roman (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). D'un point de vue formel, l'absence de morphèmes pour exprimer le passé et l'omission quasi-systématique de la copule — les deux marqueurs les plus récurrents — cultivent l'ambiguïté, le même événement pouvant parfois relever tout autant du passé que du présent.

### III. Les voix narratives : modulations et changements de tonalités

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 » (*TLL* p. 91) et enfin 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).

Samuel Selvon employs language to reflect a seriocomic vision of life and to

---

<sup>16</sup> La première scène de l'adaptation radiophonique diffusée par la BBC correspond d'ailleurs à la dernière scène du roman.

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. (Wyke 1991, p. 4)

## Les changements de points vue

Dans l'énumération de Wyke, deux variables entrent en ligne de compte : la distance, plus moins ou grande, qui sépare le foyer de perception de la réalité perçue et les fonctions du discours pris en charge par cette instance qui perçoit puis raconte. Si la première détermine les pouvoirs et savoirs de l'observateur, la seconde interroge son vouloir.

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

1 — *C'était il y a dix ans sur une étrange planète : le narrateur-vétéran.* *The Lonely Londoners* s'ouvre et se ferme sur l'évocation d'un paysage londonien dans lequel se fonde le personnage principal. Le texte n'admet aucune ambiguïté. Le tableau décrit appartient bel et bien au passé : « One grim winter evening, when a *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. Ce narrateur pourrait parfois se confondre avec le vieux Moses racontant « the old days » au jeune Galahad.

2 — *Les détails saisissants : le narrateur-personnage.* De ce décor, ressortiront certains éléments assez significatifs aux yeux du narrateur pour que ce dernier se donne la peine de s'y arrêter un instant : Waterloo et l'arrivée de la famille de Tolroy, la chambre de Moses, l'Agence pour l'emploi, le quartier de Harrow Road, Piccadilly Circus etc. À l'instar du photographe ajustant un zoom, le narrateur réduit la distance entre l'objet décrit et le foyer de perception, 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 dotés d'une autonomie propre qui n'entretiennent aucun lien direct avec l'univers du récit ou dont le contenu requiert des compétences dépassant de loin celles du narrateur-témoin : détails intimes sur l'enfance de tel ou tel personnage, généralisations, envolées lyriques totalement décontextualisées qui ne relèvent plus du récit-souvenir. Ce narrateur qui semble extérieur à l'univers décrit est particulièrement à sa place en amorce et en chute de séquence.

De ces trois figures émanent des récits plus ou moins chargés d'émotions et de subjectivité. De façon très schématique, on pourrait donc donner au tableau d'ensemble l'allure suivante :

Fonctions du récit			
Focalisation	Expressive/Descriptive	Narrative	Phatique
Narrateur omniscient	Ballades <i>Oh what a time...</i>	Calypsos <i>Big City come from a norphanage...</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>Nearly every 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>
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>

Ce tableau s'inspire de la typologie de Jakobson telle qu'interprétée par Genette (1972). Quoique bel et bien présente, entre autres chez le narrateur omniscient dans les passages fortement tournés vers le récepteur, la fonction idéologique ne renvoie pas, dans le texte de Selvon, à un type de discours précis dont la tonalité varierait

selon le foyer de perception. 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 donc au domaine du général, de l'habituel ou de l'itératif, selon le point de vue. Sur le plan rythmique, le lecteur 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 qui ne comporte aucun récit en tant que tel 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 :

[Ex1] 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)

Après une digression aux allures de questionnement existentiel :

[Ex2] 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* pp. 121-2)

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

[Ex3] 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* pp. 122)

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

[Ex4] 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. section I), 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 et les zones d'ombre, extrêmement fréquentes. Ainsi, comme on le verra plus en détail dans le cinquième chapitre de la thèse, 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, jusqu'à ce que surgissent, quelques pages plus loin, des formes telles que « it was the sort of night » ou « it had » qui nous replongent, sans équivoque, dans l'ordre d'un passé, un passé qui ressemble étrangement au présent.

### Calypso et Oldtalk

Le passage de la description au récit narratif prend des formes différentes selon le point de vue. Lorsque celui-ci se fait plus distant, le récit, généralement anecdotique, tend à se détacher du corps principal. Lorsqu'il est plus rapproché, les descriptions glissent en revanche vers le récit sommaire d'un narrateur-vétéran se rappelant les faits saillants d'une époque révolue ou le récit très détaillé et imagé d'un témoin croquant une scène sur le vif. Ces trois « scénarios », qui correspondent grossièrement à la seconde colonne, font à présent 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 et économes, la syntaxe et le lexique légèrement plus créolisés, ce narrateur multiplie les marqueurs déictiques pour ne pas perdre le lecteur, use d'hyperboles, de stéréotypes et de jeux de mots pour le faire rire ou sourire, emprunte et mime la voix des acteurs. 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, un cran au-dessous, on entre dans l'univers des personnages pour voir défiler les événements à travers leurs yeux à mesure qu'ils se déroulent, comme 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. (*TLL* p. 13)<sup>17</sup>

### Le narrateur didactique

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

---

<sup>17</sup> Le remplacement du pronom objet « her » par « she » renforce ces répétitions. Selon Warner, un tel procédé est d'ailleurs courant chez les chanteurs de calypsos : « 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 ». (Warner, 1982, p. 31).

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)

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) [...] Cap was a fellar like that—a fellar that you never know what he will be doing, which part he will be, what he will say. If you hear that Cap is Prime Minister of England, don't be surprised. If you hear that Cap kill four-five people in the Circus, don't be surprised. If you hear that Cap join a order of the monks and go to Tibet to meditate, be unconcerned. (TLL p. 40-41)

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 pp. 107-8)

Si le contexte nous oriente vers différents référents et interprétations, 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 » (1996, p. 362), tend à cultiver l'ambiguïté. Tout comme l'absence de conjugaison, cette particularité formelle contribue à créer un même effet, celui d'un aplatissement des distinctions entre passé et présent, entre les différentes couches discursives. Amateur de musique, Selvon a souvent décrit son expérience d'écriture par le biais d'images acoustiques :

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. (1987, p. 37)

« Glisser », « moduler », « accorder », éviter les décalages abrupts, les transitions visibles. La métaphore du passager assis à bord d'un autobus — rappelant d'ailleurs l'amorce du récit — est pour le moins appropriée car, ayant ainsi brouillé les hiérarchies énonciatives, le narrateur « promène » littéralement le lecteur à l'intérieur de la capitale, l'invitant à prendre place au sein de l'univers décrit, à emprunter le même parcours que les personnages, des lieux les plus touristiques aux quartiers

populaires, arrêts de métros, rues, parcs et commerces... Le lecteur pénètre dans des quartiers inconnus ou bien en redécouvre d'autres sous un regard différent, il est littéralement invité à se mettre à la place des Lonely Londoners.

« Lorsque l'écriture se donne pour telle »<sup>18</sup>

Qu'un narrateur pénètre la conscience de divers personnages jusqu'à emprunter leurs tics langagiers n'est pas une technique bien novatrice, loin de là. Que ce narrateur fasse du vernaculaire sa norme l'est beaucoup plus. Cela dit, la similarité entre voix narrative et actuelles n'implique pas théoriquement la moindre complicité. James Joyce et William Faulkner utilisèrent, bien avant Selvon, une technique similaire, laissant se déployer les voix de personnages issus du milieu populaire ou petit-bourgeois pour mieux en montrer le ridicule, la pauvreté, bref, 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, à l'instar de l'auteur d'un crime parfait en manque de reconnaissance, 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 :

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)

'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* pp. 35-6).

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

---

<sup>18</sup> Folkart 1996, p. 133.

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)

La politesse britannique est synonyme d'hypocrisie, le Nigérien qui fait partie de l'univers des Lonely Londoners se met à parler trinitadien et le seul des personnages dont les compétences linguistiques font rire est celui qui refuse de parler comme les autres émigrants. Passons aux explicitations relatives aux éléments culturels, explicitations a priori justifiées par le recoupement très partiel des « répertoires » de l'auteur et de ses lecteurs potentiels.

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)

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)

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)

De toute évidence, la fonction n'est pas purement explicative. En effet, sous couvert de didactisme, le narrateur se moque gentiment de 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. Du côté londonien, il est difficile de prendre au pied de la lettre le ton professoral sur lequel nous est démontrée, de façon implacable, l'équation entre quartiers populaires et émigrants. À maintes reprises, ce narrateur reprend à son compte des faits, rumeurs, arguments évoqués par Moses ou Galahad, créant un écho et un effet de redondance : la précarité des emplois, l'intolérance, l'absence de reconnaissance, enfin et surtout l'absence de dialogue qu'en dépit de son optimisme et de sa fascination pour Londres, Galahad ne manque pas de remarquer : « Nobody in London does really accept you. They tolerate you, yes, but you can't go in their house and eat or sit down and talk » (*TLL* p. 114). Entre les innombrables anecdotes révélant des cas de violence, de solitude et d'isolement, le lecteur rencontre à quatre reprises, en l'espace de deux pages, la même phrase : « People wouldn't believe or else they would cork their ears

and say they don't want to know » (*TLL*, 92-93). 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 paresseux qui ne saurait 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). Jointes 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. En effet, 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 » qui, comme on l'a déjà évoqué, réapparaît à plusieurs reprises :

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

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 fellow 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 révèlent sans ambiguïté la façon dont le « conteur » évalue les propos et discours en question. Dans le premier cas, il cumule les marqueurs typographiques (guillemets), stylistiques (copule) et 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, 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 (anecdote 1), 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 (supra p. 10). 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 bien averti : l'histoire qu'il s'apprête à lire sera fort différente de celle que racontent les médias, cette histoire 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 ou ironique.

C'est là que le romancier qui disait s'être inspiré de la technique du « stream of consciousness » se distancie paradoxalement 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 en effet relevé plusieurs traits communs tels l'humour, le rythme, les thèmes. 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 un autre point commun, 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 : 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. (Donnell *et al.* 1996, p. 125)

Tant dans ses attributs formels que dans son attitude vis-à-vis des discours d'autrui, le narrateur de *The Lonely Londoners* s'offre comme une libre 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 la stratégie esthétique adoptée par l'auteur 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 I), 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 très succinctes. 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 choix stylistiques et linguistiques de l'auteur 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 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 et se confondre, 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 où le lecteur est explicitement invité à prendre place au sein de l'univers décrit. Et cette dimension participative n'est certainement pas sans lien non plus avec l'apparente fluidité de la représentation vernaculaire façonnée par Samuel Selvon. Là réside en partie l'originalité de la plume de cet auteur. Tout en cultivant parfois l'indétermination dans les temps et personnes, tout en le laissant libre d'adopter pour norme syntaxique l'anglais ou le créole, Selvon ménage vraiment son lecteur (anglais) : il adopte les conventions graphiques que connaît ce dernier, il évite de multiplier les termes locaux susceptibles d'être incompris et, lorsqu'il en use, il le fait de façon à rendre le sens relativement explicite sans pour autant mobiliser des procédés ostentatoires tels que la note de bas de page ou l'explicitation/traduction intratextuelle. En ce sens, c'est aussi la « distance » entre instances énonciatrices et réceptrices qu'il tente de renégocier. Ajoutées aux passages plus didactiques et au « contenu explicite du roman », ces particularités formelles tendent à aplanir les structures du récit et elles constituent, par là même, autant d'indices de ce que ce texte ne semble pas vouloir dire : si *The Lonely Londoners* offre bien souvent différents possibles interprétatifs, si les humeurs et attitudes de son narrateur sont floues et changeantes, il en est une qui est bel et bien absente — évincée ? — de la première à la dernière page : la condescendance.

Le tableau que j'ai dressé constitue d'abord et avant tout une construction, un schéma d'ensemble qui a orienté l'interprétation nécessaire à la traduction. Car devant l'impossibilité de calquer la morpho-syntaxe verbale de l'original — pour des raisons

que j'expliciterai dans le prochain chapitre —, il fallait souvent choisir, privilégier une interprétation sur l'autre même si, dans le texte original, les chevauchements et donc les transitions « hybrides » étaient finalement autant, sinon plus nombreuses, que les passages relevant de façon univoque d'un type discursif précis. *The Lonely Londoners* est effectivement, 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 toutes les langues créoles ; couplé à la nécessité de prendre en compte la dimension « référentielle » du texte évoquée par les critiques analysées dans la première partie du chapitre II, cet argument renforce la pertinence d'une traduction de *The Lonely Londoners* qui passerait par le martiniquais ou l'haïtien. En quoi et jusqu'à quel point peut-on concrètement s'inspirer des langues vernaculaires des Caraïbes françaises ? Le prochain chapitre se propose d'explorer cette question dont, comme on le verra, la portée est loin d'être purement référentielle ou esthétique.

## Chapitre IV

### Élaborer 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.*  
(Lefevere 1990, p. 26)

Quelques jours après le décès de Sam Selvon, la journaliste du *Sunday Express* de Trinidad, Kim Johnson, rendait hommage au « storyteller and the story », à celui « qui n'écrivait pas spécifiquement pour les Trinidiens, mais pour tous ceux qui savent lire. Ou Écrire ». Dans cet article intimiste, Johnson évoqua le plaisir et la surprise qu'elle avait éprouvé en découvrant 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. (Johnson *Sunday Express*, 24/04/1994, p. 1)

Originaire d'une petite ville de Bretagne — dans laquelle on entend rarement, pour ne pas dire jamais, parler breton — je fus à mon tour saisie à la lecture de cette anecdote : il existait donc un lien entre le trinidadien et le breton, un lien inattendu, vraisemblablement assez ténu, obscur, mais possible. Ce lien qui, jusqu'à la publication de la version anglaise des *Exercices de style*, était sans doute purement hypothétique et théorique, avait pris une forme et donc une existence concrète dans un double travail de style et de traduction.

Tout est donc envisageable, on peut même traduire la parole des Londoniens de Selvon en s'inspirant du vernaculaire rural de la Bretagne profonde. Comme le soutenait Lefevere 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 se propose de rendre compte de la façon dont la double dialectique agence/structure et source/cible qui encadre tout processus traductionnel a contribué à façonner le projet de traduction de *The Lonely Londoners*<sup>1</sup>. Je m'attacherai à mettre au jour les relations qui sont émergées d'un tel cadre en prenant pour point de départ la suggestion posée en conclusion du précédent chapitre, à savoir, le possible recours aux français créolisés. 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 (Berman 1985 ; Folkart 1991 ; Lane-Mercier 1997) de sorte que la traditionnelle question : « comment traduire le vernaculaire de *The Lonely Londoners* ? » semble contenir toutes les autres.

## I. Mise au point théorique

### Les paramètres

Avant d'aller plus loin, il me semble nécessaire de délimiter la valeur des concepts théoriques qui seront employés au fil de la discussion. On a souligné (chapitre II) à quel point les pôles, autour desquels s'est construite la réflexion traductologique et les notions, telles que public « cible » ou « domestique » et « équivalence », étaient actuellement remises en question, voire pour certains, rejetées. D'un point de vue très restreint, à l'échelle unitaire d'un seul et unique projet de traduction, certaines notions prennent toutefois une signification précise et tangible difficilement discutable : le texte de départ n'est pas une entité X identifiée par sa filiation à une langue-culture particulière mais, à l'inverse, un référent unique aux affiliations culturelles et linguistiques multiples : *The Lonely Londoners*, roman écrit par un auteur britannique, trinidadien et canadien, publié en 1956, édité par plusieurs maisons et aujourd'hui disponible partout en Amérique — États-Unis, Canada et Caraïbes — et en Europe, aux éditions TSAR et Longman.

---

<sup>1</sup> 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.

La traductrice peut être, elle aussi, retracée de façon précise : originaire de France et résidant officiellement à Montréal depuis 1993. En 1999, alors que s’amorce le projet de traduction, elle part habiter à Londres — où elle avait déjà vécu par le passé — et y restera jusqu’en mai 2001. La traduction sera en langue française et, si l’on se fie à l’état du marché de l’édition<sup>2</sup>, sera vraisemblablement destinée à être publiée, dans le meilleur des cas, par une maison d’édition également française, pour un public varié et aux affiliations culturelles certainement diverses, mais dans tous les cas francophone.

Rappelons que cette traduction s’inscrit dans un contexte de réception au sein duquel les littératures des Caraïbes et plus particulièrement les esthétiques créolisées, pratiquées par des auteurs tels que Chamoiseau ou Confiant, sont en pleine vogue. En 1999, paraît aux éditions André Dimanche une nouvelle traduction d’un roman de McKay, suivie d’une longue post-face 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. Entre ces deux années, les éditions Dapper font traduire un roman du Trinidadien Ismith Khan et du St Lucien Earl Long ; à Londres, il 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* 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 la parole vernaculaire 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 vernaculaire « français » sur l’île de Trinidad. Suite à l’émigration massive de planteurs français fuyant la révolution et alléchés par une politique fiscale visant à attirer les investisseurs étrangers (Brereton 1981), ce vernaculaire est devenu, au XIX<sup>ème</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>ème</sup> siècle. Quoiqu’il soit encore

---

<sup>2</sup> cf. chapitre I.

parlé dans quelques régions très rurales et localisées, le patois est clairement 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 destiné à mourir, 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. Ce déplacement sera le résultat d'un choix établi sur la base d'une équivalence structurale du type « A est à X ce que B est à Y », équivalence dont la nature dépendra de l'importance relative accordée aux différentes fonctions du vernaculaire de départ. Autrement dit, si d'un point de vue global, le concept d'équivalence est peut-être contestable, lorsqu'il s'agit de décrire le processus de décision, il est difficilement évitable. La présente analyse se servira du terme pour désigner non pas un donné mais, au contraire, un construit susceptible de modifier le donné : en substituant un créole mauricien au créole guyanais, la traductrice de David Dabydeen, Ananda Devi, suivait visiblement une logique particulière... et, ce faisant, elle a aussi contribué, comme on l'a vu, à établir un pont réel entre langues-cultures guyanaise et mauricienne.

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 (1991, pp. 178-79) établit la même distinction en des termes toutefois différents, opposant le « dialecte authentique » au dialecte « artificiel ». Ces deux options renvoient à des procédures radicalement différentes. La première part d'un système cohérent et déjà autonome duquel sont choisis quelques traits suggestifs. Ainsi Jill Levine traduit 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 » (Jill Levine 1991, p. 68) ; 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>3</sup> ; les pièces en joual du Montréalais Michel Tremblay sont adaptées en dialecte écossais et, parallèlement, on traduit des pièces irlandaises en joual, en vertu,

---

<sup>3</sup> Synge, J. M. (1996) *Théâtre*, Actes Sud, « Babel » n°199, introduction et traduction de Françoise Morvan.

vraisemblablement, d'une équivalence structurale d'ordre plus politique. La seconde, plus éclectique, s'apparente à une forme de « bricolage » au sens donné par Lévy-Strauss. 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. (Lévy-Strauss 1962, p. 27)

En traduction, les « opérateurs » en question seront des marqueurs linguistiques : tel détail graphique permet de véhiculer l'oralité, tel autre une classe populaire, tel autre l'identité régionale d'un personnage, tel autre son appartenance à un contexte historique précis etc. Les traductions de Brodsky (1996), Raguét-Bouvard (2000) ou Vidal (1994) rejoindraient plutôt cette option.

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 ou à tout le moins de relations : 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 substituer 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 traducteurs. Mais, quoiqu'il en soit, de part et d'autre, se créeront des équivalents. Dans la seconde procédure, de telles questions ne se posent pas pour une simple raison : le vernaculaire cible ne correspond à aucune variété existante. 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 liens et à la possible reconnaissance de vernaculaires « minoritaires » dans le contexte d'arrivée, la première stratégie, en ce qu'elle puise directement dans un seul système hors-textuel, facilitera le processus

d'identification, donnant à la représentation un caractère plus « authentique » (dans ce contexte d'arrivée évidemment). Le principal écueil de cette stratégie 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). La seconde stratégie provoque les effets positif/négatif inverses. La construction n'ayant aucun équivalent direct 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 post-coloniales ont commencé à ouvrir la voie à une multitude d'équivalents potentiels dont la pertinence serait en théorie aisément justifiable : par rapport à son homologue grec, italien ou japonais, le traducteur francophone a donc 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, il semble non seulement possible, mais recommandé, de produire une traduction française qui s'inspirerait des vernaculaires créoles des Caraïbes francophones. En pratique, deux variables, l'une de forme, l'autre de place, viennent toutefois perturber ce scénario un peu trop harmonieux : 1) les formes concrètes auxquelles renvoient, dans la francophonie, les notions de vernaculaire « créole », de « créolisation » et de « poétique de l'oralité » ; 2) le positionnement de la traductrice dans son contexte. En quoi ces représentations linguistiques et romanesque « créolisées », tout comme la position de la traductrice, sont-elles structurées et structurent à leur tour l'ensemble des possibles ? Les deux prochaines sections

problématisent ces deux aspects.

L'élaboration d'un projet de traduction suppose un choix entre plusieurs options et donc une connaissance préalable des termes du débat qui déterminent en partie l'éventail des possibles (individuels et collectifs) dans le contexte d'arrivée. En somme, la mise en pratique d'une position traductologique « décentrée » demande paradoxalement, ne serait-ce que de façon provisoire, un recentrement sur les termes du débat dans le contexte d'arrivée, car c'est avant tout dans ce contexte que la traductrice est déjà en partie (volontairement ou non) positionnée et qu'elle sera amenée, de par sa pratique, à l'être de façon beaucoup plus radicale, à tout le moins manifeste. Avant de substituer un créole/pidgin par un autre, il faut donc, comme le suggère Bandia (1994), vérifier les statuts sociolinguistiques respectifs de ces créoles, mais il faut 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 » (Vidal 1994, p. 191) 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, dans le contexte francophone, aucun équivalent à l'expression *Black English*. Les intellectuels concernés désignent leurs langues, française et créole, de multiples façons — français antillais et africains, créoles à base lexicale française, (créoles) martiniquais/haïtien, français créolisé etc. — mais aucun ne semble avoir proposé l'expression « français noir ». Cette absence reflète-t-elle une simple lacune terminologique ou bien une différence dans les relations entre langue et ethnicité dans le contexte d'arrivée?

## II. Constructions du créole dans les Caraïbes francophones

Quels sont les statuts linguistique et sociolinguistique de ces langues ? Comment sont-elles représentées dans le polysystème littéraire français ? Peut-on s'inspirer de ces représentations ? Pourquoi... pourquoi pas et jusqu'à quel point ? Quels sont les recouvrements et différences entre ces représentations et celle produite par Selvon ? Ce n'est qu'après avoir répondu à ces questions que l'on sera en mesure, toujours dans une optique de « décentrement », de définir un projet traductionnel.

## 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, de sorte que les termes du débat et l'allure des descriptions sont, en eux-mêmes, lourds de sens : les termes tels que « créole français », « créole à base française », « créole martiniquais », « martiniquais », « dialecte », « patois » sont chargés de connotations. De même, 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 émotif, 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, 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 plus anthropologique, les recoupements sont indéniables, en particulier sur les plans syntaxique et morpho-syntaxique : système de prédication organisé autour des

catégories de l'aspect, absence de tournures impersonnelles, prédominance des relations de parataxe, invariabilité des lexèmes — verbes, noms, adjectifs et pronoms — processus de création lexicale par conversion et composition plutôt que par dérivation etc. 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 processus néologiques à partir d'un vocabulaire de base 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. 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 créole 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 GEREK, toutefois en perte de vitesse depuis les années quatre-vingt-dix (Hazaël-Massieux 1996). La plus frappante distinction entre les contextes français et anglo-saxons touche au degré de codification, les politiques d'aménagement linguistique n'ayant pas pris la même forme dans toutes les régions.

Du créole jamaïcain, plus basilectal que celui de Trinidad, il existe plusieurs dictionnaires et grammaires, même si les débats portant sur la graphie — adoption d'un code plus proche de la phonétique ou bien de l'anglais — font encore rage.

Grâce aux travaux de Solomon (1993) et Winer (1993), il existe depuis peu des descriptions substantielles du créole parlé à Trinidad. Un dictionnaire est également en préparation. Dans les aires francophones — sous l'impulsion du GEREC aux Petites Antilles — les linguistes ont peu à peu réussi à imposer un code graphique élaboré selon des critères essentiellement phonétiques. 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 à travers leur publication 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 fatalement 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 les deux langues en présence dans la communauté. Loin d'être purement terminologique, cette différence reflète au contraire l'existence d'une rupture plus tranchée entre le vernaculaire et l'acrolecte. En effet, 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. En effet, jusqu'ici, les études comparatives, qui sont toutefois nombreuses, semblent avoir 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'un calque, d'une symétrie parfaite 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, à savoir : le statut littéraire de ces créoles dans la prose d'expression française.

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

Partons de l'époque charnière de l'histoire contemporaine (littéraire) des Caraïbes anglophones : l'Entre-deux-guerres, époque qui vit notamment 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 en créole et des romans au sein desquels le vernaculaire détenait une place de premier choix. 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 » (Jonassaint 1992-93, p. 39) 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 identitaire. Tous ont suivi visiblement cette voie, tous sauf un qui paradoxalement reste de loin celui dont le nom est gravé dans toutes les mémoires : le père du mouvement de la Négritude, le Martiniquais Aimé Césaire.

On sait que McKay a exercé une influence directe sur Césaire et Senghor, que les idéaux défendus par ces derniers furent dans une large mesure inspirés de ceux que prônait le poète et romancier jamaïcain (cf. chapitre I). Si Aimé Césaire trouva 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, il semble que les écrivains martiniquais, guadeloupéens et africains n'aient donc pas immédiatement, ou du moins pas aussi radicalement, fait du vernaculaire un vecteur d'émancipation collective<sup>4</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 » (Fabre in McKay 1999, p. 329). 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 » et faisant plein usage du vernaculaire : la langue créole. Ces auteurs énoncèrent 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 :

[...] dépositaire d'un génie multiple, l'interlecte [c à d. 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

<sup>4</sup> D'après les recherches de Vidal (1994), il semble que le vernaculaire soit peu représenté dans les romans africains. Dans ceux étudiés par Bandia (1996), tout comme dans les romans haïtiens du début du siècle, le vernaculaire se limite à quelques sphères dialogales et s'inscrit 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.

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. (Bernabé *et al.* 1989, pp. 49-50)<sup>5</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. Comment Césaire aurait-il pu s'identifier à un parler aussi stigmatisé ? S'ils méritent peut-être d'être nuancés — car il y a sûrement d'autres éléments explicatifs — les propos de Bernabé *et al.* 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, un genre qui, en soi, était loin d'être marginal, 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*<sup>6</sup>. Cette représentation si connue de tous 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, 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>7</sup> dont les auteurs « n'éprouve[raient] pas forcément la nécessité de se dégager » (Vidal 1994, p. 194), ne relève pas d'une logique beaucoup plus profonde : le refus de revendiquer un « parler ethnique », refus de s'identifier à un « parler noir », de quelque nature qu'il fût. Par définition, ce malaise dépasse le cadre antillais, il se manifeste autant dans les

<sup>5</sup> Tout comme ses homologues anglophones, Césaire était soutenu par un système de production et de diffusion métropolitain qui imposait une représentation « mésolectale », c'est-à-dire adaptée à un public non créolophone.

<sup>6</sup> Je remercie Judith Lavoie de m'avoir suggéré ce dernier exemple.

<sup>7</sup> Expression de Claude Hagège citée dans Vidal (1994, p. 194).

littératures caribéennes que dans celles qui sont produites en Afrique.

Bernabé *et al.* qui défendent avant tout 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>8</sup>. Il fallait donc 1) montrer que l'on maîtrisait le français ; 2) 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 de la langue standard » (2000, p. 46). On a codifié le créole dans sa forme la plus basilectale, étendu ses sphères d'usage de façon à modifier peu à peu 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 donc 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 » (1995, p. 174). Ces trois étapes renvoient au processus d'écriture individuel des auteurs et non à une chronologie précise. Toutefois, 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

---

<sup>8</sup> Comme le montrent les travaux de Prudent (1980) sur les Petites Antilles, cette association apparut dans les toutes premières mentions écrites sur le créole, elle 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. Ces derniers, mêlant les impératifs pragmatiques et pédagogiques à un projet politico-idéologique affiché, travaillèrent à non seulement prouver, mais à creuser la distance séparant les langues française et créole. On observe un mouvement analogue (problématique politique en moins) en Haïti.

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 plus une condition préalable qu'un des effets de son inscription littéraire, une logique jusqu'à un certain point inverse à celle qu'on a pu observer du côté anglo-saxon<sup>9</sup>. Les causes de cette asymétrie 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 qui pèse sur les orientations de recherche et modifie les termes du débat : tandis que Trinidad et Tobago, la Jamaïque, la Barbade et le Guyana obtinrent leur indépendance 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' » (1980, p. 54). Cette différence se reflète dans les débats et préoccupations des créolistes anglo-saxons et francophones, les premiers ayant pu marquer une rupture (politique, économique, idéologique) puis se développer « librement » dès les années 1960, les seconds, de par leur dépendance même, ayant encore à cœur d'organiser et de réaliser leur propre rupture, de construire une identité (linguistique, culturelle et politique) distincte. 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 le littéraire, l'esthétique de la créolisation, qui, elle, est née à la suite de l'essor de la créolistique, est extrêmement récente. Comment se caractérise cette esthétique ? Peut-on établir des points communs entre ses formes et celles créées dans *The Lonely Londoners* ?

### La *Créolité*, mode d'emploi

Il convient d'établir d'emblée 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

---

<sup>9</sup> 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)).

agenda politico-esthétique précis<sup>10</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 et donc dans un paradigme post-structuraliste. Le manifeste trouve ses fondements philosophiques dans le refus du « totalitarisme de la vision cartésienne » (Ludwig (dir) 1994, p. 19), qui correspond aussi à un refus de l'idéal de la « traduction parfaite » (Ricœur 1999, p. 16), 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 » (Chamoiseau in Glaser & Paush 1994, p. 157). Tout comme celui de créolisation, le concept de « créolité » renvoie donc à un idéal identitaire 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, courant dont les lignes directrices ont été évoquées plus haut (cf. chapitre II). Le projet avoué de Bernabé *et al.* constitue une interprétation, donc une explicitation subjective, de la pensée de Glissant : « enracinement dans l'oral » et « choix de la parole » (Bernabé *et al.* 1989, pp. 34 & 43). Ces deux leitmotifs 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 :

L'éducation artistique (la rééducation du regard, l'activation de la sensibilité créole) impose comme préalable une acquisition de la langue créole dans sa syntaxe, dans sa grammaire, dans son lexique le mieux basilectal, dans son écriture la plus appropriée (cette dernière fut-elle éloignée des habitudes françaises), dans ses intonations, dans ses rythmes, dans son âme... dans sa poétique. (Bernabé *et al.* 1989, pp. 44-45)

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

---

<sup>10</sup> Bernabé et Confiant sont également linguistes et membres du GEREK.

son message pour « dissimuler sa parole héritière du cri et compliquer les tracées de ses ruses » (Chamoiseau & Confiant 1999, p. 45), comment il dut aussi « pour survivre et déployer sa résistance, se trouver son langage » (*ibid.* p. 46). 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. Dès lors, les perspectives esthétique-idéologiques de Selvon et celles des tenants de la Créolité s'avèrent pour le moins différentes, sinon antagonistes. Tandis que *The Lonely Londoners* évoquait la nécessité de rompre un isolement, la nécessité d'établir un dialogue entre les émigrants et les autres Londoniens, entre les *West Indies* et la Grande-Bretagne, la *Créolité* exprime plutôt une volonté d'opposer une résistance contre la traduction totale, qui devient ici synonyme d'assujettissement, mais aussi une résistance plus pragmatique, culturelle et linguistique contre l'extinction des langues et traditions créoles.

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, Mascariens, 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 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. (Bernabé *et al.* 1989, pp. 43-44)

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 » (*ibid.* p. 44). Quant à la langue « seconde », cette langue française « octroyée et capturée, légitimée et adoptée » (*ibid.* p. 46) : « nous l'avons habitée [...] Notre littérature devra témoigner de cette conquête » (*ibid.* p. 47). Les principes qui avaient orienté les travaux d'aménagement linguistique sont donc ré-énoncés ici de façon explicite.

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 (in Balutansky et Sourieau (eds) 1998), 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. La traductrice n'a pas à commenter le projet et le manifeste ouvertement polémique de ces élites franco-antillaises, elle n'a pas non plus à suivre les principes édictés ; par contre, en ce qu'elle s'inscrit dans le même contexte de production et de réception, elle peut difficilement en ignorer l'existence.

Jusqu'à quel point les principes se reflètent-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>11</sup> se dégagent des tendances générales sur les plans à la fois linguistique et narratif :

#### *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 à des néologismes (ou archaïsmes) de forme (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 (Chamoiseau in Glaser & Pausch 1994, p. 155).

---

<sup>11</sup> 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 1) aussi contemporains que possible (les auteurs haïtiens du début du siècle ont ainsi été éliminés) ; 2) 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) ; 3) et/ou 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 développée 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*.

- 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*), 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 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 : Cette sphère est sans doute celle 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 (ex. : *Foutre!, Tonnerre du sort!, papa! etc.*) et de procédés de topicalisation (ex. : *Tort, vous avez tort*), les auteurs parviennent à recréer un « effet-de-créole » tout en réduisant le fossé entre lecteurs créolophones et non créolophones. 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 : les auteurs puisent en effet dans un éventail éclectique, jouant à la fois sur les formes diatopiques (registre antillais et français), diastratiques (créole basilectal, français régional martiniquais, français argotique et français soutenu, parfois même, d'une « pédanterie ironique » (Prat 1992), argot parisien etc.) et diaphasiques (registres biblique, clérical, culinaire, nautique etc.). Ces auteurs qui souhaitaient « mobiliser tout l'éventail linguistique » (Bernabé *et al.* 1989, p. 49) ont visiblement mis leur projet à exécution. Tout comme dans le

texte de Selvon, les modulations traversent la globalité du texte narratif, transgressant en partie l'équation traditionnelle qui reléguait les registres 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 : en effet, 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 ». Cette observation est sans doute la plus importante dans la problématique qui nous occupe. 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 diatopique (caribéen) et diastratique (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 se cumulent 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 suivis d'une traduction française assez libre<sup>12</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 (francophone) qui l'aurait oublié, le statut officiellement distinct d'un créole qui, dans le reste du texte, est fondu 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 standardisée et adaptée du vernaculaire de Trinidad la norme textuelle. Les auteurs de la créolité, bilingues et désireux de préserver la langue créole, se gardent de produire des formes qui représenteraient et peut-être même accéléreraient, de par

---

<sup>12</sup> 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.

leur existence, un processus de décréolisation linguistique. Lorsqu'ils écrivent pour Gallimard, ces écrivains, déchirés entre leur double héritage culturel et linguistique, adoptent toutefois, il me semble, les normes françaises : sa langue (qu'ils manient visiblement, à l'image d'un Céline ou d'un Proust, avec une finesse, une acuité et une dextérité hors pair, maîtrise sans laquelle toute accession au canon est exclue), mais aussi ses normes esthétiques qu'ils contribuent à redéfinir : en effet, ces 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, le ludisme... autant de qualificatifs se rapportant à un courant esthétique amorcé 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, aussi lointaine de celle de Selvon qui frappait au contraire par sa « simplicité ». C'est donc peut-être paradoxalement, en sortant de ce mouvement, en sortant du canon des littératures antillaises, que l'on pourra trouver des formes de créolisation différentes, plus proches de celle pratiquée par Selvon.

### Les indépendants

Par rapport à la première, cette seconde catégorie est plutôt hétéroclite puisqu'elle rassemble des textes provenant de régions et de courants différents. Les romanciers des Petites Antilles étant, selon Hazaël-Massieux, polarisés entre, d'une part, les défenseurs 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 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. Les deux passages suivants, tirés respectivement de la narration puis d'un dialogue, offrent un aperçu de la façon dont l'auteure est parvenue à créer une écriture originale, aux intersections des syntaxes française et créole.

A 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 ! (1989, p. 264)

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 timamay'li pou toulbon.

Assez dire de bêtises ! Comme tu me vois là, ma chère, je suis encore bonne à tenir bien une tite marmaille sans la quitter tomber à terre, et ben, mon dieu !... A savoir si j'ai pas du lait en dedans mes tétés toujours ! Alors un misérable ti l'argent tu es pour gagner là, tu peux songer je vais te laisser payer ça, pour quelle qualité de nourrice qui va faire cet enfant-là tomber malade encore. (1989, p. 243-244)

Traduction

Asé di kouyonnad ! Kon ou ka wè mwen la-a, ma fi, man pé tjenn timamay-la san kite tonbé li anba latè, eh beh Bondyé ! Savré si mwen pa rété lèt an tété mwen toujou ! An tou piti lajan ou ka genyen, ou konpran man kay kité'w péyé sa alo, ki kalté da kay fè timanmay-tala tombé malad anko.<sup>13</sup>

Le texte de Dracius-Pinalie est particulièrement intéressant en ce qu'il suggère tout d'abord qu'il y a place pour une créolisation moins sophistiquée ou baroque, mais aussi parce qu'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 » (1994, p. 191). Bien au contraire, il s'agit si l'on peut dire de créolismes « discrets » et subtils plutôt que de marqueurs saturés.

Passés ces quelques cas isolés, c'est finalement dans des textes traduits qu'apparaissent les entreprises les plus osées. J'ai évoqué, dans le premier chapitre, la traduction du roman de Dabydeen par 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. Ainsi l'invariabilité du verbe — caractéristique des langues créoles — se reflète, dans le texte de Devi, par l'usage systématique du présent pour des actions relevant du passé ; l'absence de copule, autre trait syntaxique créole, donne occasionnellement lieu à des tours tels que « mais tu penses tous les blancs mauvais » ; la conjonction « que » et les prépositions vides sont supprimées de façon quasi systématique. La tendance à placer le sujet d'une proposition infinitive devant le verbe, calquée de la syntaxe créole, s'exprime également dans la traduction de

---

<sup>13</sup> Je remercie Katia Mérine pour sa révision de la traduction en créole.

même que l'emploi plus restreint de l'article « après je mets guirlande d'hibiscus autour du cou ». Enfin, en ce qui a trait à l'usage des pronoms, le texte reflète l'absence de structures intransitives propre aux différents créoles : « je continue à le faire crédit » ainsi que les différences dans les constructions réflexives « tu lèves le matin », « comment un coolie comme toi peut comparer à nous zottes », « j'assieds là ». À ces marqueurs syntaxiques s'ajoute une quantité importante d'indices lexicaux (voir texte n°2, annexe B).

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 littéraire n'ayant aucun référent hors-textuel puisqu'elle résulte de la mise en commun de quatre traductions distinctes — respectivement en créole et français martiniquais, français standard et populaire. Enfin, ce sont 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. Reflétant la norme linguistique dans laquelle fut rédigé l'original (le créole), ces traductions donnent à lire un français créolisé moins baroque et sophistiqué, plus vernaculaire, plus simple. Notons toutefois que les traducteurs, présentant leur travail comme une adaptation et non une traduction, ne cherchent en aucun cas à créer un mésolecte franco-créole.

Enfin, de ce corpus contemporain, un seul et unique texte se détache. Il s'agit du récit de Germain William intitulé *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*. Publiée en 1980, 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. (William 1980, p. 4).

Le texte 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 en Guadeloupe, cette unique représentation

contemporaine d'un créole francisé n'est plus disponible et difficile à trouver.

### III. Réévaluer le projet initial : la différence en question

L'analyse et les généralisations qui en découlent ne rendent 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>14</sup>. Toutefois, le but de cette démarche était moins de dresser un panorama complet des modes de créolisation dans le roman antillais d'expression française, que de cerner des tendances qui indiquent à la fois la volonté et la marge de manœuvre des écrivains.

#### Une absence remarquée

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. 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). (Glissant 1995, p. 40)

Quant aux autres auteurs, il sont rares, très rares, à s'y risquer. Ce paysage littéraire, joint aux mises en garde explicites, appellent pour le moins à la prudence. Cette méfiance exacerbée à l'égard de tout créole francisé explique peut-être en partie pourquoi les intellectuels franco-antillais tels que Glissant et Confiant sont aussi prompts à 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 » (Glissant 1992-93, p. 18), où le vernaculaire ne serait qu'un « dialecte régional » de l'anglais, un simple « broken English » (Confiant, in Raguet-Bouvard (dir) 2000, p.

---

<sup>14</sup> Les similarités avec *The Lonely Londoners* touchent parfois la caractérisation des personnages, l'humour et les schémas narratifs en étoile.

81), bref une représentation que, n'eût été les protestations de ses « amis jamaïcains », Édouard Glissant aurait volontiers qualifiée de « pidgin » (1995, p. 42). Elle explique aussi pourquoi ces intellectuels semblent parfois même, à l'extrême, rejeter tout vernaculaire n'ayant pas un statut « légitime » (c'est-à-dire distinct) au risque de reproduire inconsciemment le geste castrateur dont leur société a fait les frais pendant plusieurs siècles<sup>15</sup>. Ainsi, la conclusion de l'étude sociolinguistique de Prudent, conduite il y a pourtant plus de vingt ans, semble toujours s'appliquer au contexte « francophone » actuel : aussi opposés soient-ils sur le plan discursif, 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>16</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.

### La position de la traductrice

Au terme de ce survol, on doit donc faire face à la question suivante : peut-on vraiment, au nom du respect de l'original, se permettre de 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

---

<sup>15</sup> En effet, d'après la citation ci-dessus, on se demande si, dans leur volonté plus que justifiée de rejeter les représentations stigmatisantes des parlers vernaculaires, les auteurs ne finissent pas par s'en prendre aux vernaculaires eux-mêmes, du moins à ceux qui ne sont que partiellement dissociés de la langue officielle.

<sup>16</sup> En effet, Pompilus (1961) notait déjà de nombreuses interférences syntaxiques créoles dans le français haïtien. Les recherches de Hazaël-Massieux (in Robillard et Benjamino (dir) 1996) pour la Martinique et de Valdman (eds) (1979) 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.

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 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 ? Ces considérations jettent un nouvel éclairage sur le gommage systématique du *Black English* en traduction française. À raison, on a souvent perçu ce gommage comme une manifestation de l'ethnocentrisme et du normativisme français. Il y aurait toutefois lieu d'aborder également cette problématique sous un angle un peu plus restreint et subtil, un angle qui, sans tomber dans le cas individuel, ne réduise pas la position du sujet traduisant à son affiliation à un polysystème. Comme on l'a suggéré plus haut, l'absence de « français noir » dans les littératures antillaise et africaine traduit de toute évidence un malaise plus profond qu'une simple incapacité de la part des auteurs à se défaire du « corset classique » ; de même on peut se demander si le gommage du VNA en traduction relève uniquement d'une sorte d'ethnocentrisme culturel national.

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 », l'argumentation à tendance essentialiste, enfin et surtout la portée politique explicite du projet de ces auteurs, tous ces détails suggèrent une seule et même conclusion : du point de vue de ceux qui la pratiquent et la défendent, la créolisation littéraire procède d'une logique de réappropriation de soi. Elle s'inscrit dans un cadre qui est post-colonial avant d'être post-moderne. Avant de participer au renouveau du roman européen, à cette « tropicalisation » qui enchante Kundera (cf. chapitre I), 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. Disons que la « tropicalisation » et la promotion d'une esthétique de l'hybridité, deviennent non pas une fin en soi, mais un moyen de faire reconnaître cette identité. En conséquence, dans un tel cadre, on peut difficilement s'affranchir des critères de réalisme et s'approprier librement, dans une visée purement poétique et post-moderne, français créolisés littéraires ou hors-textuels.

Incidentement, 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 considérable :

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. (Pinalie 2000, p. 48)

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

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 ». (Pinalie 2000, p. 56)

Le traducteur a des devoirs — respect de « l'étrangeté », promotion de l'« hétérogénéité » —, mais il a aussi des droits et ces derniers ne sont pas tout à fait les mêmes selon la place qu'il occupe dans la société. Si l'usage du mésolecte par l'écrivain créole était sujet à caution, il est, dans le cas de l'écrivain/traducteur dont le créole ne serait pas la langue maternelle, carrément proscrit, que ce dernier ait ou non appris la langue en question. En deux mots, qu'un écrivain/traducteur francophone se livre à des expérimentations mésolectales a tout lieu de paraître douteux (d'un point de vue créole évidemment). Ajoutons à cela les traits d'un individu « blanc, européen, cultivé » et le geste devient alors franchement *déplacé*. Cela nous invite à ré-énoncer différemment les règles du jeu : pour créoliser, il faut non seulement être créolophone

(comme le déclaraient Bernabé *et al.*), il faut aussi (mais cela était pour eux sous-entendu) entretenir pour ainsi dire des liens de parenté étroits avec la communauté à laquelle la langue est affiliée, disons qu'idéalement il faudrait ne pas avoir eu à l'apprendre, mais la posséder comme un acquis, comme notre langue première, celle vers laquelle on traduit.

Selon le point de vue, ces règles du jeu n'ont pas la même signification. Pour le traducteur qui n'est pas créole — et donc illégitime en matière de créolisation — elles paraîtront de toute évidence inacceptables (et probablement essentialistes) ; pour celui qui l'est, elles relèveront au contraire de l'évidence. En dehors de toutes considérations morales, disons qu'elles répondent de façon logique à l'objectif que leurs auteurs se sont donné : la création d'une identité collective. En effet, si l'identification est l'une des premières raisons d'être de la créolisation, on est en droit de s'attendre à ce que le sujet énonciateur partage la langue-culture qu'il tente de représenter. Car de la connaissance profonde de cette langue-culture dépend la qualité de la représentation qui en est faite et donc la réussite du projet. Le raisonnement est des plus logiques et compréhensibles. Bref, on ne peut manipuler les vernaculaires créoles français aussi librement que d'autres car, comme 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 » (Bernabé *et al.*, 1989, p. 50).

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, trinitadien 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 devenues là-bas de véritables modèles (un phénomène qui n'existait pas à l'époque de Selvon). Ainsi, Jill Levine pouvait-elle s'inspirer avec une relative sérénité du vernaculaire afro-américain pour traduire le roman de Cabrera Infante et le traducteur des *Exercices de styles* d'imiter la parole des Londoniens de 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, n'a pas, du moins pas encore, « d'équivalent » dans le

contexte francophone. En conséquence, la marge de manœuvre n'est pas tout à fait la même.

Parce que cette identité est ici en construction, donc mouvante, et les rapports de forces inégaux, les limites du raisonnement sont elles aussi incertaines. Jusqu'à quel point peut-on étendre cette exclusivité dans l'usage du créole, dans la créolisation et tout ce qui s'y rattache ? Dans un récent article intitulé « Traduire un roman caribéen », Carine Gendrey propose une réponse :

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. (Gendrey 2000, p. 180)

Situant la réflexion au niveau de la compétence, l'auteure transforme ici un donné (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 St Lucie en collaboration avec Raphaël Confiant, l'une des têtes de file du mouvement de la créolité. Il est essentiel d'être créolophone natif quand on travaille pour les éditions Dapper, une maison qui cherche avant tout à publier des textes inspirés des langues et traditions populaires créoles, une maison qui préfère n'engager pour cette raison — et on la comprend — que des traducteurs issus du monde créole. Bref, il est une fois encore essentiel d'être créolophone natif si l'on traduit dans le but de contribuer à la construction d'une identité créole. Mais cette perspective traductionnelle 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 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>17</sup>.

### Esquisse d'une stratégie

De ces réflexions a peu à peu émergé un projet de traduction. N'ayant qu'une connaissance beaucoup plus seconde qu'intime des créoles français, 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 identificatrice, 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 maîtrise approximative des créoles français 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 et faisant feu de tout bois, elle me semblait également inadéquate, pour des questions plus politiques. En effet,

---

<sup>17</sup> 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. Notons que pour le *Petit Robert*, le *Margouillat* est un « lézard des savanes africaines ».

dans le cas présent, la « politique » de traduction qui me paraissait la plus appropriée consistait ni à traduire pour un public associé à une communauté autre que la mienne (vaine entreprise) ni à produire une traduction formellement « décentrée » (par rapport à quoi ?), mais à traduire pour un lecteur francophone en n'utilisant le créole qu'indirectement à des fins précises — qui seront explicitées dans le prochain chapitre — et autres qu'identificatrices.

Ayant relégué la dimension identificatrice au second plan, j'ai par contre attaché une importance de premier ordre à la recreation des particularités stylistiques, narratives (répartition des actants et des voix, oppositions idiolectales et dialectales), syntaxiques et prosodiques qui me semblaient motivées et qui tiraient parfois leur origine dans certaines formes inspirées du créole anglais de Trinidad — ces particularités seront présentées plus en détail dans le prochain chapitre. 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 l'influence historique des créoles à base française sur le vernaculaire anglais actuel de Trinidad permettait à cet égard de créer à rebours et de façon indirecte, par le simple biais d'une traduction littérale, un effet de créole dans la traduction. Au-delà, j'ai suivi plus ou moins consciemment l'exemple de Chamoiseau : dans la mesure du possible et de mes compétences, j'ai favorisé, entre deux termes possibles, celui qui existait à la fois dans les lexiques créole et français, dans cette même tentative d'établir, mais pour d'autres raisons, un dialogue avec le lecteur 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 (Trinidad, Londres, les années 1950), précisions qui me semblaient essentielles à la compréhension. Tous ces choix seront analysés 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 égalité 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 de réels 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 qui entrent en ligne de compte et qui méritent d'être évalués tout au long du processus traductionnel est loin d'être binaire. Le cas de *The Lonely Londoners* confirme ainsi les conclusions du GRETI (2001) quant à la nécessité d'ancrer les questionnements éthiques dans la pratique ; il suggère par là même l'impossibilité, voire le danger, de définir l'éthique en des termes purement formels.

## Chapitre V

### *Les Londoniens solitaires* Analyse du « travail sur la lettre »

À l'énonciation du projet de traduction suit la présentation du résultat, étape qui soulève plusieurs questions relatives au choix des passages commentés ainsi qu'à l'absence de distance critique. Plusieurs traductologues ont déjà relevé le défi et proposé différentes approches : Suzanne Jill Levine (1991) part de thèmes distincts (jeux de mots, oralité etc.) qu'elle illustre en citant des passages plus ou moins longs de ses traductions. L'équipe du GRETI (2001) inscrit une part substantielle de sa traduction au cœur de la réflexion et relègue les commentaires et critiques à une section distincte dans laquelle sont fournis des extraits de différentes versions préliminaires. Le GERB (2000) opte pour une troisième voie puisque la discussion porte sur la comparaison des différentes versions d'un même paragraphe, des versions correspondant moins aux différentes étapes du processus qu'à la contribution des différents membres du groupe.

Cette analyse-ci part d'une lecture assez libre de la typologie des tendances déformantes d'Antoine Berman (1985, 1986b). 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 l'écoulement de ces rythmes 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. Dans ce chapitre, la typologie de Berman sera utilisée en dehors de toutes considérations normatives. En effet, en ce qu'elle renvoie à « l'être-en-langue » du texte à traduire et donc, parallèlement, aux lieux qui, selon le traductologue, apporteraient une résistance inhérente à la traduction, la typologie de Berman offre un outil méthodologique qui permet de rendre compte de différents problèmes de traduction et de ce qui, des multiples particularités formelles de l'original, a été perçu comme motivé ou accidentel : quels sont les termes iconiques, réseaux sous-jacents, systématismes lexicaux et syntaxiques, métaphores, superpositions de langues que l'on a cherché à réactiver ? Quels sont ceux que l'on a laissé tomber ? Autrement dit, cette typologie offre 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 de l'auteur et celui réalisé dans la traduction.

Par commodité, je partirai de l'unité la plus restreinte, celle du syntagme, pour élargir graduellement le point de vue à l'échelle de la phrase puis celle du segment narratif. Le chapitre se divise en quatre parties : la première abordera les questions relatives à la traduction de ce que Berman dénommait les termes iconiques, lexèmes qui tirent leur valeur sémantique, dénotative et connotative de leur matérialité, de leur signifiant. La seconde partie analysera, toujours au niveau du syntagme, ce qui m'est apparu comme différents « réseaux sous-jacents », réseaux signifiés par la récurrence de certains motifs, images et tournures. Dans les troisième et quatrième parties, on se penchera sur la traduction des figures de style d'ordre syntaxique — distribution des unités du discours, jeu de superposition des sociolectes — puis celle des différentes voix identifiées dans le chapitre III.

## I. *Landmarks* : le « degré zéro » de la traduction

### Les repères des Londoniens solitaires : typologie succincte

Les « icônes » regroupent trois types de syntagmes : 1) onomastique — toponymes, patronymes, surnoms etc. —, 2) noms communs chargés de connotations relatives au contexte de départ et emblématiques de ce que Folkart désigne comme la *case vide culturelle*, 3) jeux de mots. Pour ce qui est des premiers, l'emprunt, option actuellement la plus courante, 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 par rapport à la langue de traduction. 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 explicative. Cela fait partie de la « marge » qu'entraîne toute traduction.

Le décalage, admis et conventionnel, ne devient un problème de traduction 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<sup>1</sup> ; 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 suggère l'existence indirecte d'un second univers de références, univers qui se situe « à plus de mille miles » du premier : Trinidad.

Si l'ancrage est double, l'ensemble des signifiants s'y rapportant peut se diviser en quatre catégories selon les fonctions que ces signifiants revêtent au sein du roman. La troisième, qui concerne les noms propres rattachés à des réseaux sous-jacents, sera étudiée dans la prochaine section.

---

<sup>1</sup> On étudiera dans la seconde section les procédés stylistiques qui tendent à personnifier la ville.

<i>L'onomastique exotique</i>	<i>L'onomastique ludique</i>	<i>L'onomastique sémantisé</i>	<i>Les icônes culturelles communes</i>
<i>Londres :</i> <i>Trafalgar Square,</i> <i>Linden Gardens, High</i> <i>Street Ken,</i> <i>Knightsbridge, Saddlers</i> <i>Wells, Belgravia, the</i> <i>Savoy, Soho, Covent</i> <i>Garden, Festival Hall,</i> <i>Park Lane...</i>	<i>Londres :</i> <i>the Water, Clapham</i> <i>Common</i> <i>Nottingham Gate</i> <i>Shepherd's Hill</i> <i>Gloucestershire Road</i>	<i>Londres :</i> <i>Bayswater --&gt; the Water</i> <i>Lancaster Grove --&gt; the</i> <i>Grove</i> <i>Marble Arch --&gt; the Arch</i> <i>Picadilly Circus --&gt; the</i> <i>Circus</i> <i>Notting Hill Gate --&gt; the</i> <i>Gate</i>	<i>Londres :</i> <i>Smog, Pub,</i> <i>Pint of Mild and Bitter,</i> <i>Fish and Chips,</i> <i>Employment exchange,</i> <i>the dole, the LLC</i> <i>council</i> <i>Bob, Guinea, Shillings,</i> <i>Tanner...</i>
<i>Trinidad:</i> <i>Point-a-Pierre, San</i> <i>Fernando, Macurapo</i> <i>Street, Green Park</i> <i>Savannah, Gilda's</i> <i>Club, Charlotte Street</i> <i>in Port of Spain, Dry</i> <i>River; Laventille,</i> <i>Tacarigua etc...</i>	<i>Trinidad :</i> <i>St Joseph, Paradise</i>  <i>Les surnoms : Half</i> <i>Past Twelve,</i> <i>Big City, Jesus</i>	<i>Trinidad :</i> <i>St Joseph, Paradise</i>  <i>Les surnoms : Moses,</i> <i>Galahad, Captain</i>	<i>Trinidad :</i> <i>liming,</i> <i>coasting lime, old talk,</i> <i>grand charge, test, my</i> <i>blood take you,</i> <i>washikong, peas and</i> <i>rice salt fish etc.,</i>

De la première à la quatrième catégorie, les difficultés varient et appellent différentes stratégies de traduction.

#### 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 photographique sur deux mains de couleur noire tenant grand ouvert un *London A to Z*, carte en forme de livre qui réduit la vaste métropole à la taille de cent cinquante pages et autant de petits quartiers. 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 Moses *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 britannique, *the Thames*, la *Tamise*.

À l'image de cette entrée en matière, le récit se déploie au gré des itinéraires (urbains) que suivent les personnages. Car, comme l'avait déjà remarqué Nasta (1995), les Londoniens de Selvon restent rarement chez eux : ils passent beaucoup de

temps à arpenter la ville, ils se cherchent (Lewis cherche sa femme, Bart sa fiancée, Moses 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, aucune carte. 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 pour la version originale)

À l'exaltation de Galahad pour les toponymes londoniens, s'oppose l'attitude nostalgique de Moses qui, après avoir passé plus de dix ans dans la capitale, se plaît pour sa part 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 écouter leurs paroles, 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 particulier.

—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 la version originale)

Pour Moses, 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'approprier, mais qui peut aussi finir par lasser puis décevoir à mesure que grandit le mal du pays natal. Je n'ai évidemment pas traduit ces toponymes puisés à Londres comme à Trinidad<sup>2</sup>, accentuant ainsi l'exotisme dont ils étaient déjà censés être porteurs dans le texte original.

Dans la seconde catégorie, celle des jeux de mots, je n'ai pas traduit non plus pour des raisons toutefois différentes. Tandis que dans le premier cas, cette stratégie permettait de renforcer un aspect déjà présent dans l'original, ici, elle relevait plutôt du renoncement. J'ai « laissé tomber » les plaisanteries telles que « if you tell [Lewis] that it have lions and tigers in Oxford Circus, he would go to see them » (52), car l'explicitation nécessaire aurait tué l'effet comique. Les « erreurs » de Big City, qui transforme *Clapham Common* en *Claphand Common*, *Shepherd's Bush* en *Shepherd's Hill*, *Notting Hill Gate* en *Nottingham* etc., sont implicites dans l'original où figurent à d'autres endroits les dénominations exactes des noms de lieux... La réponse est donc fournie dans le texte, au lecteur attentif de la retrouver. Pour ce qui est de « Big City », j'ai modulé :

Il [Big City] arrêta pas de parler des grandes villes à travers le monde : « Moi, je suis fait pour les grandes villes, répétait-il, pas la petite vie de village. *New York City*, *London City*, Paris, ça c'est la grande vie. Tu penses je vais rester à Trinidad une fois la guerre est finie ? Dans ce petit trou de rien du tout ? Ah ça, mon vieux, sûrement pas ! » (les italiques correspondent aux ajouts) (TLL p. 78 pour la version originale)

---

<sup>2</sup> Hormis bien sûr ceux qui avait déjà un équivalent traduit attitré et reconnu (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 des problèmes particuliers. 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 *Antillean*, très peu utilisé en anglais, désigne en général les Petites Antilles françaises. En ce sens, j'ai préféré substituer *West Indies* par *Caraiibes* qui, bien que moins spécifique, avait au moins l'avantage de ne pas trop prêter à confusion.

Je reviendrai dans la seconde partie sur les jeux de mots déclenchés par les « toponymes banalisés » tels que *Water* et *Paradise*.

### La case vide

Aux toponymes, où se campe de façon radicale — et plus ou moins intraduisible — le paysage narratif, se joignent les syntagmes renvoyant à des éléments de culture matérielle, géographique, climatique, religieuse ou sociale qui n'ont, sur le double plan conceptuel et dénomiatif, aucun équivalent attitré. L'équivalent étant une notion extrêmement subjective, 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 III, j'ai toutefois préféré ne pas les adapter, toujours dans 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 d'autres personnes (linguistes, critiques, lecteurs) qui connaissaient beaucoup mieux que moi la culture en question (cf. chapitre VI).

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*. Il me semblait toutefois important de maintenir et d'agrémenter d'une courte note le terme *guinea* dans la mesure où ce dernier, qui n'est plus en usage, est directement lié au passé colonialiste de la Grande-Bretagne.

Par rapport à celles de la Grande-Bretagne, les icônes culturelles

trinidadiennes 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 plutôt qu'à une réalité en soi<sup>3</sup>. 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 trinidadienne. Si, pour Berman (1986b, p. 74), le syntagme *papillon* a déjà, dans sa sonorité même, quelque chose de *papillonnant*, le *liming*, avec sa longue diphtongue et sa consonne latérale, 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 dénotatives. 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 de Allsopp (1996) serait également trompeuse<sup>4</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 — il est impossible de *limer* tout seul<sup>5</sup> — 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>6</sup> Sans aller jusqu'à parler d'une opposition entre deux « visions du

<sup>3</sup> Il y a bien sûr quelques exceptions : *Red House* qui désigne le Parlement de Trinidad et Tobago a été traduit par la *Maison rouge*.

<sup>4</sup> Discussion avec le Professeur Roydon Salick, S<sup>t</sup> Augustine (Trinidad), 5 mars 2001.

<sup>5</sup> C'est du moins ce que m'ont confirmé tous les Trinidadiens à qui j'ai posé la question.

<sup>6</sup> Notons que le terme « hustle » également récurrent dans le texte pose le même type d'ambiguïté. Selon le point de vue adopté, l'action et celui qui s'y prête peuvent sembler répréhensibles et peu recommandables ou au contraire extrêmement débrouillards. 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, à s'en sortir contre vents et marées.

monde/temps », il est permis de voir ici l'expression d'une *case vide culturelle* (Folkart 1991). De là, 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 retenu, finalement, la seconde option, tout en modifiant l'orthographe. Après tout, lorsque Selvon écrivit *The Lonely Londoners*, le terme *liming* ne figurait pas encore dans les dictionnaires anglais<sup>7</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 (chapitre III), les lieux et la fréquence d'emploi de ce terme dans *The Lonely Londoners* permettent à la longue d'en saisir le sens général ou plus exactement la polysémie... en anglais comme en français.

Tout comme Hélène Devaux<sup>8</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 par ce que certains verraient comme une non-traduction, par la substitution d'un créole par un autre *toujours dans les limites du compréhensible*. 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... et c'est en grande partie pour cette raison que 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*, *boy/man* (souvent utilisé en interjection) par *compère/ti-mâle*<sup>9</sup>. 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 tôt (chapitre 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 fé* etc. Je n'ai toutefois pas opté pour cette stratégie : en français, Moses mange du « riz aux fèves » et demande « quoi de neuf ? » quand il rencontre quelqu'un dans la rue.

<sup>7</sup> On y retrouvait sans doute au mieux le terme *limey*, dont *liming* serait dérivé.

<sup>8</sup> Lovelace (1999) *La danse du dragon*.

<sup>9</sup> Notons que ce couple permettait de recréer la dimension vieillotte que connotait un terme tel que *test* que j'ai traduit par *jeune gars* ou *type* selon le contexte.

## II. 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 le narrateur consent à leur laisser — par souci de lisibilité ? Ainsi, le quartier de *Bayswater* devient *the Water*, un diminutif réservé, d'après Moses, à tous ceux qui ont vécu là-bas pendant au moins deux ans, ce qui semble être le cas du narrateur<sup>10</sup>. Réduit à sa plus simple expression, le nom propre fera 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. En effet, 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 (39-40)

He [Daniel] decide to try a allnight cafe in the Gate (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 (73)

From east and west, north and south, the boys congregate by the Arch (82)

Symboles d'un processus de reconnaissance, de familiarisation puis d'appropriation de la ville, ces quelques surnoms ont un statut grammatical ambigu, difficilement

---

<sup>10</sup> Notons que ce dernier commence par utiliser le diminutif avant de donner la forme complète du nom.

traduisible. D'un côté, ces surnoms se greffent 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 de 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.

### Le récit de l'exode

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, comment ne pas établir un rapprochement entre le Moses de Selvon, ce « maître de cérémonie » qui réside *in the Water*, dans une chambre miteuse où se retrouvent tous les dimanches les lonely Londoners, « comme s'ils allaient à l'église », « comme à confesse », et le prophète qui guida son peuple ? Comment 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<sup>11</sup>, de la Londres exotique qu'incarnent *Piccadilly* et *Oxford Circus* ? L'allusion à la Bible et plus particulièrement au récit de l'exode est, quoique toujours implicite, extrêmement évidente, tellement évidente que le narrateur se sent finalement obligé de « brouiller les pistes » (*muddy the water*) à la toute fin du récit. En effet, la caractérisation de Moses, 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 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 :

---

<sup>11</sup> Notons que le terme « hell » apparaît de façon récurrente dans la description de ces lieux.

— [...] 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 un bar à rhum alors Ripley l'a fait passer à *Believe it or not* : « Jesus a ouvert un bar à rhum 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>12</sup> (TLL p. 114 pour la version originale)

On peut rire de tout, même des allusions a priori les plus sérieuses : Moses Aloetta n'est pas (vraiment) un prophète, « his mouth ain't no bible » (53). À l'image de ce personnage, le narrateur adopte dans la dernière séquence un ton grave, sérieux, foncièrement pessimiste, en concluant tout de même sur une pointe de bonne humeur et d'auto-dérision.

Daniel lui disait que là-bas en France toutes qualités de types écrivaient des livres qui tournaient en best-sellers. Chauffeurs de taxis, concierges, balayeurs - peu importe. Un jour tu trimes à l'usine et le lendemain les journaux publient ton nom et ta photo et te présentent comme le dernier génie littéraire.

Moïse regardait une péniche remonter la Tamise en se demandant s'il pourrait un jour écrire un livre comme ça, un livre tout le monde achèterait.

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 bien le seul au monde dans cette situation. (TLL p. 126 pour la version originale)

S'il en est inspiré, le Moses de Selvon n'est certes pas tout à fait comme celui qui nous est dépeint dans l'ancien testament... Que dire de Galahad ?

### La conquête de Londres

Le surnom de Henry Oliver, « Messire Galahad » 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 Moses, ce surnom fonctionne comme une sorte d'icône intertextuelle 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

---

<sup>12</sup> 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*.

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* (91) où les « rangs [de prostitués] ne cessent d'augmenter » (91). Galahad décrit sa première conquête amoureuse comme une *bataille royale* (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 préparant à quitter Harrow Road et à « *braver* » Londres pour aller récupérer ses clés dans le centre de la ville : « Elle enfile le vieux manteau-pompier que Tolroy lui avait trouvé, amarre un fichu coloré sur sa tête et se lance sur Harrow Road ». Moses, le *veteran-londoner*, compare l'arrivée des émigrants à une *invasion*, à une *prise d'assaut*, et enfile lui aussi son *manteau-pompier* tel 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. Enfin, Galahad, ce « grandiseur » (*grandcharge*) qui se veut le plus téméraire de tous, défie quant à lui 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 pour la version originale)

Les personnages apparaissent donc à la fois comme d'insatiables « womenizers » et des guerriers dotés de pouvoirs parfois surnaturels évoluant dans un univers irréel. Pour évoquer cet aspect irréel — 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>13</sup>, tantôt au récit de science-fiction, Londres étant dans la toute première phrase comparée à « un endroit étrange sur une autre planète ».

---

<sup>13</sup> Rappelons enfin que ce roman dont l'adaptation radiophonique s'intitulait *Eldorado West One* apparaît aussi comme le récit d'une (vaine) ruée vers l'or.

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 ». Galahad 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 devant Eros et Piccadilly Circus, qui emprunte le pont de Waterloo en se prenant pour Robert Taylor et qui recherche les paroles de la chanson *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>14</sup>. Que l'on y voit un patchwork des plus kitsch ou une entreprise post-moderne 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 toucher, d'un bord ou de l'autre, un lectorat tout aussi large et hétéroclite.

#### Traversées, détours et des tours

Aux motifs de l'exode et de la conquête se joint un troisième réseau sous-jacent : celui d'une « Londres-nautique » qui s'apparente tantôt à une galère, tantôt à un symbole de liberté. Au-delà des multiples allusions auxquelles se prête le toponyme *Water*, ce motif est véhiculé, sur le plan de l'onomastique, par le personnage de Captain. Après Moses 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. 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 pour la version originale)

Dès ces premières phrases, il s'établit entre Cap et ces mouettes une analogie qui

---

<sup>14</sup> 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. A 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.

s'accentue tout au long du chapitre<sup>15</sup> : alors que Cap est allongé sur son lit, ces mouettes « lui traversent l'esprit » (*fly across his mind*). Espérant en attraper une, il « bondit de son lit, vole jusqu'à la fenêtre et attaque sauvagement » (119). À la seconde lecture, on découvre que 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 Moses, 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'attrapaient, 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 pour la version originale)

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 » (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. En effet, au fil de la traduction, on constate que les périodes 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 arrivage (*shipload* 23) fait sensation » ; ce sont des « cargaisons » de prostituées (*boatloads* 87) qui arrivent tous les jours de sorte qu'aujourd'hui le pays « déborde » (*overflow* 74) d'immigrants. Les rencontres se font au gré du hasard : on ne planifie

---

<sup>15</sup> L'analogie entre les mouettes et les émigrants — qui ont traversé l'océan, dont on ne connaît l'origine précise, qui se rassemblent sous Marble Arch et se dispersent dans la ville — apparaît également dans la séquence précédente :

Debout, en face de l'étang des jardins de Kensington, Galaad songeait à cette époque-là en regardant ces promeneurs jeter du pain pour les cygnes, laissant quelques miettes aux mouettes qui plongeaient tête baissée pour attraper les morceaux. De quel côté sortent ces mouettes ? Il se demande bien, car il avait toujours pensé qu'elles vivaient en mer.

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* 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 : « Suppose one day I keel off in this room » (115), dit Moses à Galahad. Difficile de ne pas établir un lien entre ce tissu d'allusions — véhiculées non par le sens dénotatif premier des termes, mais tous les autres — et le quartier de Moses, *the Water* — « it have faces in the Water that Moses never see until summer come » (90) —, le sous-sol dans lequel « il est enfermé tandis que dehors Londres bat son plein », et tous ces émigrants qui aimeraient changer de couleur « parce qu'ils ont peur du coup de fouet ».

Il convient de s'arrêter un instant 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 Galahad et le caractère théâtral de ce haut lieu de rendez-vous en plein cœur de Soho. Cela dit, à un autre niveau, on peut aussi se demander si ce « cirque », tout comme la *Circle Line*<sup>16</sup> que Bart emprunte sans relâche dans l'espoir d'y rencontrer un jour la fiancée qui l'a quitté, ou les « zéros » (*nought* 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 pour la version originale)

Enfin bref, toutes ces pensées s'étaient envolées lorsque, par cette douce soirée

---

<sup>16</sup> 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.

d'été, Galaad redescendait Bayswater Road en route vers Piccadilly Circus, traversant les jardins publics en direction de l'Arche, les yeux attirés 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, en plein mitan de 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 pp. 73-74 pour la version originale).

Au terme « rond-point » techniquement exact du point de vue d'un automobiliste, j'ai préféré substituer « place » et « étoile » qui me semblaient mieux refléter ce que l'endroit en question représente aux yeux de Galahad.

Comme le montrent les exemples analysés dans ces deux premières parties, la différence dans les stratégies de traduction adoptées repose finalement moins sur l'opposition entre noms propres ou communs qu'entre le caractère plus ou moins sémantisé ou iconique des substantifs en question, en fonction des ramifications qui se tissent entre eux et avec le reste du texte.

### III. Chacun à sa place : la traduction structurale

Le plan syntaxique, qui est celui de l'agencement des syntagmes, renvoie à plusieurs lieux où se manifeste le travail sur la lettre, tels les systématiques grammaticaux, tournures idiomatiques, figures de style et vernaculaires. Outre la question du degré de créolisation, qui a été abordée en détail au chapitre précédent et sur laquelle je ne reviendrai donc pas, trois éléments du texte de départ ont particulièrement retenu mon

attention : 1) les métaphores et structures syntaxiques qui tendent à personnifier la ville et à suggérer en quoi cette dernière objectifie en contrepartie les individus ; 2) l'expression de l'organisation hiérarchique du paysage urbain ; 3) la superposition des sociolectes et idiolectes actoriels.

### Une ville personnifiée, des humains objectivés

J'ai démontré 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 m'a révélé une multitude d'indices stylistiques exprimant, au-delà de la subjectivité et de la focalisation, la relation fusionnelle qui se tisse entre les personnages et l'univers qui les entoure : pensons à l'amorce du roman décrivant un personnage 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 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 (9) [...] Any bus going up towards Paddington will *take* you to the school (25); If you don't watch out *a car knock you down* and you dead in the road (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 (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. (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. (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 [...] (57) *the walls of the buildings have signs* painted like Vote Labour and Down With the Tories (58) [...] it [London] *divide* up in little worlds (58) now and then, a *window would open* (59). All over London have places like that (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) (je 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 réchauffement ». 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 tigent 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, entrent en ligne de compte : 1) dans un texte où domine un style vernaculaire, on aurait pu s'attendre à une prolifération de *il y a/avait*. Or, si la formule *it have/it had* est fréquemment utilisée, en particulier en guise d'introduction à une description ou un récit, les constructions personnelles, plus caractéristiques de la syntaxe des langues créoles, dominant toutefois 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) Sans porter à confusion, l'absence de marques morphologiques pour différencier l'infinitif, le présent, le passé et le participe passé peut parfois renforcer l'illusion animique, prêtant aux choses les propriétés des êtres animés (*the house build up and jam up, the pencils tie up* etc.). Dans certains cas, elle peut devenir franchement porteuse de polysémie : « London [...] divide up in little worlds, and you stay in the

world you belong to » (TLL 58). Londres est-elle une ville qui divise ou bien qui est elle-même divisée ? « Is both ways » répondrait sans doute Moses<sup>17</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, à 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. 57 pour la version originale)

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 Galahad que l'on a citée et commentée plus haut en offre 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 l'environnement extérieur mais entièrement à sa merci. Ainsi, lorsque Moses entre dans la gare, « la nostalgie l'envahit sans même lui laisser le temps de poser son corps sur un banc », lorsque Galahad s'est retrouvé pour la première fois, sans Moses, 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 » (25).

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*) et alors il se met à toucher de la main son visage, ses bras et sa poitrine, ici et là, l'air hagard.

Tout à coup, Galaad sent une main se poser sur son épaule. Il essaie de tourner la tête pour voir un peu à qui c'est, mais son corps semble rivé sur

---

<sup>17</sup> Notons que 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 » — 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.

place, comme si cette main l'avait paralysé, tout bonnement. Il est là debout, sans faire un geste et entend une voix crier : 'Allez, circulez, encombrez pas le trottoir.' (TLL p. 26 pour la version originale)

Dans l'Agence pour l'emploi, il découvrira des annonces qui « lui sautent aux yeux ». En entrant au « Ministère de l'emploi », « 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 pour la version originale)

Dans le même esprit, lorsqu'il rentre de l'usine, Galaad

porte sur la tête une vieille casquette marron qui a viré noire à force 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 pour la version originale)

Le processus de fusion ou 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 *passé au peigne fin / he must be comb the whole of London* (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>18</sup> (p. 124)

cette ville à laquelle Moses devra un jour « dire au revoir » (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 (quand elles ne remplacent pas tout simplement) le moindre contact. Tels ces animaux dotés d'un pouvoir de mimétisme, les Londoniens tendent à se métamorphoser : Galahad 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* 70). Que dire de Bart qui est devenu « maigre comme un clou » (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 comme un vieux moteur.

— 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 ?

— Moïse, je vais mourir. Je me sens comme si j'allais tomber raide mort là-même.

Il avait pas fini ses paroles qu'une quinte de toux grasse et profonde le secouait de nouveau. (*TLL* p. 48 pour la version originale)

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

---

<sup>18</sup> 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.

où les personnages s'apparentent tantôt à des conquérants aux allures chevaleresques défiant les éléments qui les entourent, tantôt à des laissés pour compte « enfermés » (*locked up*) dans un sous-sol miteux.

### 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>19</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, d'où la difficulté d'associer ces deux facettes à des « degrés » de lecture particuliers.

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'été réchauffe le cœur » qu'on trouvait « un grand vide, un balancer sans fin qui vous laisse toujours sur place ». Si l'image m'est apparue avec force, dès la toute première lecture du texte — et pour cause, elle est explicitée par le narrateur — ce n'est qu'en traduisant que ces multiples expressions et ramifications ont pris véritablement forme. Ainsi, 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.

---

<sup>19</sup> Traduction du roman de Claude McKay intitulé *Banjo* (André Dimanche, 1999)

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 jeteront 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 sur leur passage. 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 à promener le chien dans le parc, s'arrêtant sur un banc pour poser leur corps un moment, été comme hiver. 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 grosse pinte de bière 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 pp. 58-59 pour la version originale)

Pendant que certains sont enfermés 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 la froidure. 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 voltiger 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 chanceler

leur existence. (TLL pp. 59-60 pour la version originale)

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 trottinent 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, Moses 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 rentrée dans les épaules comme un petit canard sous la pluie. (TLL p. 115 pour la version originale)

qui a rendu l'âme un beau jour sans qu'il s'en aperçoive. 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 » (116). Prenant le contre-pied d'une société qui, d'après la description qui en est faite, réduit systématiquement l'émigrant à sa couleur et à sa force physique, le narrateur se garde de faire des ellipses<sup>20</sup> et multiple 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 pp. 45-46 pour la version originale)

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 Anglais 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 qui dépasse légèrement. Il marche droit comme un i, comme s'il se croyait seul au monde.

---

<sup>20</sup> En effet, tandis 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.

Seulement voilà, Harris a la peau noire. (TLL p. 95 pour la version originale)

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. Syntaxiquement, 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 actérielles 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 pour la version originale)

— Veuillez m'excuser Madame, je travaille pour l'*Echo*. 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 je fais là.

— 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 tout 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 ?

Cette fois-ci, Ma tire Tanty par le bras pour la faire taire mais Tanty veut rien savoir.

— Qu'est ce qui te prend, ma fille ? dit Tanty à Ma. Tu vois pas ce monsieur du journal est venu à la gare pour nous rencontrer ? Faut lui montrer qu'on connaît les bonnes manières, quand même !

— Vous permettez que je prenne une photo ? demande le journaliste.

— Il veut prendre une photo, Tanty donne un coup de coude à Ma.

— Où sont les enfants ? Tolroy, Agnès, Lewis ! Elle les appelle, comme si elle était dans sa cour à la Jamaïque.

— Hé, les enfants, venez tous poser là. Le monsieur va prendre une photo.

— Une seule personne suffira amplement, dit le journaliste.

— Quoi ! Vous pouvez pas me prendre toute seule. Faut prendre la famille toute entière, oui. (TLL pp. 14-15 pour la version originale)

Pour ce qui est des chauffeurs d'autobus, j'ai opté pour des expressions et tournures argotiques qui me semblaient évocatrices d'une oralité urbaine, mais non créole :

— Viens prendre l'autobus, dit Moïse en dirigeant Galaad vers la file d'attente. Dès que l'autobus est arrivé, Galaad s'est mis à bousculer tout le monde pour passer le premier, Moïse tentait de le retenir par derrière et le receveur qui aboyait : « Non mais dis donc, tu fais la queue comme tout le monde, mon vieux. » (TLL p. 28 pour la version originale)

Enfin, dans le scénario 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 quelque 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>21</sup> (TLL p. 77 pour la version originale)

Comme le suggère la seconde 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 dépeint dans le 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, prrrendre le thé.

Mon vieux, quand Harris te déballe son anglais cravaté-lainé, tu te rends compte à quel point tu connais pas cette langue<sup>22</sup>. (TLL p. 95 pour la version originale)

Je ne m'attarderai pas sur Big City et ses « morceaux de fusique (*sic*) préférés », à Moses « qui calme son corps » de la première à la dernière page, au « Lord ! » de Galahad ou au « qu'est que tu me dis là ! » de Half Past Twelve. Ces tics langagiers ne posaient aucun problème traductionnel particulier, si ce n'est celui d'une constance relativement aisée à maintenir.

<sup>21</sup> Adaptation du créole « Yo monté kob/lajan mwen » signifiant « je me suis fait augmenter ».

<sup>22</sup> L'expression *cravaté-lainé* est empruntée à un roman de Raphaël Confiant.

#### IV. 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 du texte de départ posait des difficultés 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 pas exclusivement, sur le plan lexical.

##### La fuite du temps

On a relevé plus tôt (cf. chapitre III) le caractère extrêmement descriptif du roman de Selvon, la « descente sur Londres » de Messire Galahad 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, Moses a vieilli, il est plus las, plus désabusé, mais il n'a pas quitté son sous-sol. Galahad 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, Half 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 ces personnages, d'où l'apparente absence de schéma narratif. Celui que j'ai proposé (chapitre 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 remonter 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 pour la version originale).

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.

Invariablement, 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, quelqu'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 pour la version originale)

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 mines 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 et 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 pp. 125-126 pour la version originale).

Moïse regardait une péniche remonter la Tamise en se demandant s'il pourrait un jour écrire un livre comme ça, un livre tout le monde achèterait. 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 pour la version originale)

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, demeurerait foncièrement (et volontairement ?) indécis dans l'original. À travers 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 progressive 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. chapitre III). La traduction tend donc à expliciter l'original avant l'heure, portant surtout atteinte à la fluidité avec laquelle s'exerçaient les mouvements narratifs.

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 (in Hazaël-Massieux

1993) : phrases courtes, usage de conjonctions et locutions conjonctives simples (ex : *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. La traduction a cherché à recréer ces traits stylistiques en mettant ici à profit les expressions et marqueurs prosodiques pouvant évoquer plus particulièrement une oralité créole. 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 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 exemple, 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 aux commissions chez l'épicière 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 à cause de Tanty que le marchand a fini par faire crédit aux clients.

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 offrir un large sourire en guise de réponse. Et puis, voilà qu'un beau jour elle a fait un gros marché, rangé les commissions au fond de son sac et lancé au marchand :

— 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 pp. 62-63 pour la version originale)

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 situation est très différente dans le scénario suivant où le narrateur amorce explicitement le récit sur un mode « performatif » (*So here is Galahad dressing up for the date*), comme s'il mimait lui-même, ou filmait de près, les faits et gestes du personnage :

Voilà un peu Galaad en grands préparatifs pour son rendez-vous : d'abord, il

cire ses souliers jusqu'à ce qu'ils soient bien brillants, puis il rajoute un peu de Cherry Blossom pour qu'ils brillent plus encore, jusqu'à ce qu'on voie le reflet à l'intérieur. Ensuite, il enfle une chaussette toute neuve (avec un raccord en Nylon sur le talon et des orteils). Il faut qu'il rajoute un sous-vêtement de laine, même si c'est l'été. Après ça, il met sa chemise — une chemise blanche de chez Van Heusen. Quelle cravate qui irait le mieux ? Galaad a un tel lot de cravates que quand il ouvre son placard, c'est des cravates à perte de vue, si bien qu'en général il se contente d'en attraper une au hasard, la première venue c'est la bonne. Sauf que pour ce rendez-vous-là, il fait bien attention de choisir une de ces cravates en laine avec un bout carré. Avant de mettre son costume, il faut encore qu'il brosse ses cheveux. Ça, c'est pas une mince affaire parce que Galaad a fait pousser ses cheveux longs et touffus, tout en broussaille au-dessus de la tête. Donc, il commence par se mouiller les cheveux avec de l'eau ; après, il plonge les doigts dans le pot de crème, se passe la crème sur les mains puis se passe les mains dans les cheveux. Dans la pièce, il y a rien qu'un tout petit miroir. Galaad l'a accroché au fil de sa lampe électrique, juste un peu plus haut, si bien que lorsqu'il peigne ses cheveux, il doit regarder plutôt au-dessus que devant lui. Voilà donc le peigne qui pénètre tout doucement dans la touffe de cheveux, rencontre quelques nœuds, et Galaad qui se concentre, fronce les sourcils, se contorsionne, tourne la tête d'un bord puis de l'autre. Après ça, il prend la brosse et attrape quelques mèches au vol par ci par là, comme le font les grands capilliculteurs. À la fin, sa coiffure est pas mal du tout. (TLL pp. 70-71 pour la version originale)

#### La traduction de « you »

Enfin, dans la troisième catégorie narrative identifiée, celle du récit didactique ou récit à fonction phatique, 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>23</sup>. Outre les possibles glissements sémantiques et incongruïtés, 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 pour la version originale)

le *vous* réservé le plus souvent au narrateur-vétéran racontant ses souvenirs :

---

<sup>23</sup> 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.

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 dans tout ça, vous cherchez un sens, une raison, une logique, pis un beau jour : Bam ! Quelque chose vient tout foutre en l'air : ce à quoi on s'attendait arrive jamais, et ce à quoi on s'attendait pas finit par arriver et faut tout recommencer à zéro. (*TLL* p. 40 pour la version originale)

Il avait dû s'arracher d'un lit tout chaud, s'habiller et puis sortir par cette froidure pour rejoindre un type qu'il connaissait même pas. Et c'était bien là où le bât blessait. Si ç'avait été un frère, un cousin ou un même un copain, ça aurait pas été pareil, car voyez-vous ce type-là, il le connaissait ni d'Ève ni d'Adam. (*TLL* p. 7 pour la version originale)

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 pour la version originale)

Dans tout Londres on trouve des endroits comme ça aujourd'hui. À l'est de la ville, près du métro 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, 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 pour la version originale)

Là encore, la traduction rationalise l'original, transformant ce qui était potentiellement ambigu en un énoncé univoque. 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. En effet, c'est aux prises avec des difficultés telles que l'organisation des temps et l'interprétation du pronom « you », l'évaluation des différentes options possibles puis la révision de celles qui avaient été retenues que

le tableau d'ensemble, présenté au chapitre III, a réellement pris forme et les choix de traduction se sont précisés.

## Conclusion

Ce chapitre n'a offert qu'une vision très fragmentée et incomplète des stratégies de traduction. 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. En effet, 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 en différentes classes. 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 phénomènes qui seraient retenus en traduction 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 exercé selon des critères beaucoup plus vastes dont certains avaient été parfois établis bien avant que ne soit entamée cette phase de traduction-révision. Par exemple, les choix relatifs à la traduction (ou non) des termes iconiques ont été autant influencés par l'analyse préalable du texte de départ, où était apparue l'importance des actes discursifs et, par extension, les termes tirés du champ sémantique de la parole, que par la volonté de produire un texte « fluide » pour le lecteur non créolophone et d'éviter un appareil paratexte trop lourd.

Cette étude appelle donc une conclusion plus générale dont découle une suggestion relative aux 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>24</sup> (p. 94) avec celui qui la dépasse (la critique) et une relation

---

<sup>24</sup> Selon Berman, « 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 » (1986, p. 102). Une telle déclaration reflète clairement le parti pris littéraliste du traductologue qui tend à occulter les limites que comporte également 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.

« 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 non dans son aptitude à découvrir les « lignes de crêtes de l'étrangeté du texte » (Berman 1984, p. 248), que cette pratique tire son intérêt théorique et sa valeur épistémologique. Cette suggestion sera développée plus en détail dans le prochain chapitre.

## Chapitre VI

### Sur le terrain de la traduction

*What struck me almost immediately  
about these early translation experiences  
was how much richer the process was than the final product.  
(Levine 1991, p. xiii)*

En ce qu'il s'inscrivait dans un cadre universitaire, le processus de traduction fut explicitement influencé par un ensemble de principes théoriques. Les travaux de Berman, de Venuti, de Folkart et de Robinson, qui avaient largement façonné mon appréhension de l'objet « traduction » avant même que ne s'amorce la rédaction de la thèse, ont constamment alimenté ma réflexion et infléchi les prises de décision plus ponctuelles, à commencer par le choix même du roman. Il y avait sûrement un peu de *foreignizing* dans la sélection de ce texte extérieur au canon, post-colonial, rédigé dans une langue essentiellement vernaculaire, et donc triplement marginal.

La mise en relation de la pratique et de ces théories a ouvert la voie à un certain nombre de questions. Doutes relatifs à la valeur des stratégies néolittérales : étaient-elles véritablement plus éthiques que les autres ? En ces temps où le roman se « tropicalise », n'avait-on pas affaire à un nouvel exotisme bien pensant ? Doutes quant à mon aptitude à traduire *The Lonely Londoners* : n'ayant jamais vécu à Trinidad, étais-je finalement 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 ? Tout au long de ces réflexions, me revenait ironiquement en mémoire le passage de *Moses Ascending* — la suite de *The Lonely Londoners* — dans lequel Moses annonce à son ami Galahad qu'il entreprend de rédiger ses Mémoires : « In any case, who tell you you could write ? » (Selvon 1975,

p. 42), rétorque Galahad sans complaisance. Mon aptitude et ma légitimité à traduire *The Lonely Londoners* n'avaient jamais été mises en doute... elles n'avaient pas été prouvées non plus. Tout comme les Mémoires de Moses, cette traduction était une initiative personnelle qui ne relevait d'aucune autorité. Les seuls critères qui me guidaient étaient ceux qui émanaient des principes théoriques de Venuti, de Berman ou de Folkart. Or, dans le cas présent, l'application de ces principes — du moins tels que je les avais compris — débouchait sur deux conclusions dont chacune avait des fondements solides, mais dont aucune ne me semblait tout à fait adéquate ou acceptable.

À partir de l'examen des questions suscitées par l'exercice de traduction, ce chapitre propose de 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 IV et V — mais ce qui me semble en constituer les fondements théoriques. Prenant pour objet premier de multiples représentations écrites, globales (romans de la créolité) et individuelles (*The Lonely Londoners*), de départ et d'arrivée, la thèse 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 ne relève pas de la pratique traductionnelle stricte, mais de tout ce qui l'entoure et l'influence, que j'ancrerai le propos.

## I. La traduction comme moteur de changement : de Montréal à Port of Spain

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 ». Passe encore pour l'adaptation culturelle, mais le « Canada inférieur », tout de même, c'est insultant. La veille, sur les mêmes ondes, Michel Prévost, l'un des participants québécois au monumental et très médiatique projet de

retraduction de la Bible (2001), invité à présenter son travail, 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 deux interventions diffusées sur les mêmes ondes, à quelques jours d'intervalle, 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 rédaction de cette thèse, à Londres, à Trinidad comme à Montréal : la traduction était de toute évidence un instrument politique.

Sur la rue l'Évêque, coin 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, 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 sur le fascicule de présentation. De retour à Montréal depuis quelques jours, je décidai d'aller y faire un tour. La communication de loin la plus enflammée (et qui suscita le plus de réactions) fut prononcée par Charlotte Melançon. Cette traductrice chevronnée et présidente de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada (l'ATTLC) venait de retraduire les 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, autant que je puisse m'en rappeler, la réponse, offusquée et théâtrale 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. (Melançon 2000, p. 81)

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. (Melançon 2000, p. 88)

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 fait de « Bishop Street » une « rue l'Évêque ». S'agit-il là encore d'un autre détail sans importance ? D'une malheureuse bourde ? Il serait facile de prouver au contraire à quel point la toponymie constitue un élément clé des textes de Cohen ?<sup>1</sup> Des quelques romans et poèmes de cet auteur que j'ai lus par la suite, je n'ai jamais réussi à retrouver cette fameuse rue l'évêque : était-ce une blague ? Une rumeur ? 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<sup>2</sup>.

Ces anecdotes un peu faciles nous renvoient toutes à une question qui, elle, ne l'est pas vraiment : celle du rapport du traducteur aux constituants culturels du texte qu'il a entre les mains. Ce « problème », George Mounin le soulevait dès 1963 dans ses *Problèmes théoriques de la traduction*, faisant alors remarquer à quel point

---

<sup>1</sup>À la fin de la seconde partie du roman de Leonard Cohen *The Favourite Game*, le lecteur apprend que le personnage principal vient de quitter Montréal, sa ville natale et la ville de son enfance, pour New York. Voici ce que le narrateur nous dit de ce personnage qui, à ce moment là du récit, a déjà publié plusieurs recueils de poésie : « He was 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 » (Cohen 1963, p. 128).

<sup>2</sup>Pensons au traducteur de Marilyn French qui prend *Sunoco Station* pour une gare ferroviaire (Folkart 1991 p. 316) ou aux traducteurs américains de Chamoiseau dont Moya Jones (2000) se demande s'ils sont bien en mesure de remplir leur tâche tant ils commettent d'impairs... Avec le développement de la traductologie littéraire — c'est-à-dire, bien souvent, l'étude de textes traduits — les cas attestés devraient être de plus en plus nombreux.

[...] 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. (Mounin 1963, p. 237)

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 italien 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 du « pot » dans lequel les Russes servent le thé, le nom des oiseaux qui volent au-dessus du Québec, celui des rues de Montréal voire, pour reprendre l'exemple extrême de Folkart, la liste des stations-service dans lesquelles les Américains font le plein d'essence.

Le décalage, qui est donc toujours de mise, devient plus problématique encore dès lors qu'on entre dans un paradigme interprétatif et théorique « post » structuraliste/colonial/moderne au sein duquel les représentations collectives — qu'il s'agisse de la langue ou de la culture matérielle — ne se conçoivent plus comme des systèmes clos rattachés à un lieu, mais comme un ensemble de relations possibles plus ou moins délocalisées. Dans ce cadre, pour reprendre la distinction établie par Sherry Simon (1996, p. 138), le traducteur ne peut plus s'attendre à « trouver » les inscriptions culturelles (*finding cultural inscriptions*), 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, ouvrages de référence etc. —, à la fois plus que jamais nécessaires, mais de moins en moins suffisants. Et bien sûr, ce décalage devient triplement problématique dans un contexte historique au sein duquel le roman « se tropicalise ». Comme le souligne Folkart (1991, p. 317), ce qui rend le décalage d'autant agaçant/amusant pour le lecteur averti ne l'est plus du tout lorsqu'on est en présence de textes faisant référence à des univers qui nous sont distants. On a retraduit, tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, les écrits les plus classiques, de Cervantes, de Rabelais ou de Swift. Et pourtant, quelle connaissance pragmatique peut-on aujourd'hui prétendre avoir des cultures

auxquelles appartenait ces trois auteurs ? Les contemporains de Swift seraient très certainement agacés/amusés de voir les traductions fatalement adaptées que l'on fait aujourd'hui de tels textes.

Cela dit, le parallèle entre les problèmes de traduction que posent les textes anciens et exotiques ne tient qu'en théorie : alors qu'il est encore impossible de voyager dans le temps, les télécommunications, elles, sont de plus en plus rapides et globales, les référents culturels deviennent à la fois plus accessibles et plus diffus et ce faisant, l'exotisme prend lui aussi 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 trois capitales les plus peuplées et les plus touristiques du monde occidental, l'avait compris dès 1956. « [London] 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 résolument post-moderne avant l'heure et, au terme de cette thèse, il me semble que la première originalité de cet auteur est peut-être 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 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 étrangers (de par la langue), donc lus en traduction, mais en même temps extrêmement familiers du point de vue référentiel puisque y sont nommés des lieux et décrites des 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 et qui, disons-le franchement, ne savent pas trop de quoi ils parlent. 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>3</sup> S'il est, comme Michel Tremblay, dans une position qui rend particulièrement sensible à l'inégalité des rapports de force et des échanges entre la France et le Québec, il se dira plutôt « Non mais pour qui se prennent-ils ? » Ce lecteur-ci sera non plus dubitatif et encore moins amusé, mais profondément irrité devant de telles bourdes dont chacune

---

<sup>3</sup> Radio Canada, *Indicatif présent*, 18 septembre 2001.

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 en fait 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 incompetent, 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 résume 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 lui-même 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 apparaître pour certains un simple détail, le nom d'un oiseau, le nom d'une rue, un instrument ou 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 et le courant s'inverser.

### Au pays de Nonose

*The Lonely Londoners* contient d'innombrables références à la ville de Londres, mais aussi à la culture de Trinidad, des allusions qui, aux yeux du lecteur trinidadien, représentent beaucoup plus que de « simples détails ». Par exemple, 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 très justement 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 terme faisant, selon elle, référence à une réalité culturelle exclusivement trinidadienne tout à fait intraduisible. Après tout, ajouta cette personne, ce ne serait

pas la première fois que le français et l'anglais s'empruntent quelques termes. Lorsque je lui ai demandé 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 » (*TTL* p. 111), dont Moses et Galahad se souviennent en sirotant leur tasse de thé (*TTL* séquence onze) une linguiste (de terrain) s'est exclamée : « Ah, this is Nonose Gay ». Sur ce, elle appelle un de ses amis trinidiens 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. 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'idiote du village ? On sait 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 » (*TTL*, p. 106) signifie ? 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, en cas de doute, pour me donner un peu plus d'information que je n'en avais demandé. Parmi elles, 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. J'ai rapidement compris que pour toutes les autres, cette démarche coulait de source et il suffit de repenser une seconde à ce lecteur franco-québécois des romans de Mordecai Richler pour en comprendre les raisons. Certes, 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 » (Nonose, Brackley, Tina, Mahal — l'Indien fou —, Charlotte Street etc.), qu'ils rompent leur solitude et réussissent à traverser les hivers.

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 doctorale encadrant la 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, à quelles fins. Pour ce faire, je n'ai pas procédé de façon extrêmement rigoureuse. 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 celle des Caraïbes — pour d'autres, moins férus de littérature, Selvon représentait *au même titre que Naipaul* un élément du patrimoine collectif. L'anecdote suivante offre de cet aspect une illustration particulièrement frappante.

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 effectivement le roman de Naipaul intitulé *Une maison pour Monsieur Biswas*, mais (comme on peut le voir à l'écrit) là n'était pas la question. 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*, a 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 (qui n'est plus habitée, mais venait d'être rénovée), devant la maison de Monsieur Biswas. Sur le chemin du retour, je lui ai demandé un peu naïvement 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, elle était totalement déplacée et la réponse ne se fit pas attendre : « 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 dont le projet de traduction comporte une dimension politique évidente. Faut-il voir dans ces deux cas apparemment analogues une regrettable « réduction » du littéraire au politique ? Autrement dit, une telle appréhension du littéraire relève-t-elle uniquement 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.

## S'affirmer en traduisant

« La traduction théâtrale est-elle encore au service du nationalisme québécois ? » Chantal Gagnon et Christine Althey ont récemment posé cette question qui semble encore susciter l'intérêt le plus vif, si l'on en croit du moins le nombre de personnes venues écouter la réponse<sup>4</sup>. Au terme de leur exposé, les deux étudiantes de l'université Concordia répondaient par la négative, de façon assez catégorique : la traduction n'est plus un instrument au service du projet nationaliste, l'époque décrite par Annie Brisset (1990) serait révolue. Loin de se replier sur lui-même, le Québec est au contraire ouvert aux influences étrangères les plus diverses. Quelques mois plus tôt, sur le campus de S<sup>t</sup> Augustine (Trinidad), au cours de la 20<sup>ème</sup> édition de la conférence de littérature de l'Université de West Indies, on discutait du thème suivant : « Caribbean Literature in a Global Context ». Curieusement, aucune communication n'a abordé la question de la traduction interlinguistique. En revanche, toutes ont parlé de traduction métaphorique : il fut question de représentation, de distance, de négociation. Toutes ont abordé, sous diverses formes, des problématiques identitaires et en particulier celle de la conciliation des identités locale et globale, le « global » faisant plus souvent qu'autrement référence aux West Indies — c'est-à-dire les Caraïbes anglophones — et l'identité locale à l'échelle nationale. Les réflexions et discussions proposées dans le cadre de cette conférence ont effectivement révélé que le littéraire contribuait à la création de représentations et donc d'identités culturelles passées, présentes et futures, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit au service de quelque cause ou engagement politique<sup>5</sup>. Dans cette perspective, certaines des personnes rencontrées à l'Université de West Indies m'ont laissée entendre que l'idéal, pour traduire *The Lonely Londoners*, serait tantôt d'être né à Trinidad ou à tout le moins dans les Caraïbes anglophones, tantôt d'avoir vécu là-bas... La plupart n'avaient toutefois pas d'avis particulier sur la question.

La réappropriation de soi, la nécessité et la volonté de « reprendre contrôle », en prenant la parole, en (re)présentant soi-même sa langue, sa culture et sa vision du

---

<sup>4</sup> Communication présentée au congrès annuel de l'ACT (Université Laval, Québec, 26-28 mai 2001).

<sup>5</sup> Rappelons qu'une grande partie du lectorat, des auteurs et des critiques anglo-caribéens contemporains sont établis de façon permanente à l'extérieur des Caraïbes, d'où la difficulté, voire parfois l'absurdité, d'invoquer un nationalisme littéraire. Il en va tout autrement, par exemple, du cas de Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau qui associent leur projet esthétique à un « mouvement de revendication d'une pleine et entière souveraineté de nos peuples » (Bernabé *et. al* 1989, p. 57), produisant ainsi une littérature dont le caractère engagé est on ne peut plus explicite. Cet engagement rappelle d'ailleurs celui que peuvent manifester, du côté anglophone, des auteurs et critiques tels que George Lamming, Edward Brathwaite ou Roydon Salick.

monde, fut l'un des premiers thèmes de la critique post-coloniale, mais il est loin d'être dépassé, à moins que cette dimension politique inhérente à la traduction ne soit tout simplement plus ouverte, plus franche qu'elle ne l'était jusque-là. Il semble qu'il y ait peu de concepts — et encore moins de dichotomies — traductologiques qui tiennent encore la route aujourd'hui : le cas de Selvon a montré à quel point la dissolution des frontières entre langues et contextes de départ et d'arrivée n'était pas qu'une construction théorique post-moderne. Les constituants culturels sont effectivement flous. De même, les concepts d'américanité (mis de l'avant par le GRETI et Charlotte Melançon) tout comme celui de créolité renvoient à des entités globales dont les assises historique/culturelle/géographique sont en partie évidentes, en partie en construction. Autrement dit, d'un point de vue strictement traductionnel, ils utilisent des « équivalents » et des relations autant qu'ils en créent. Bien sûr, ces concepts très globaux sont aussi au service de la formation d'identités très locales, tantôt le Québec, tantôt une île particulière des Caraïbes.

Dans ce paysage, seuls deux postulats traductologiques demeurent franchement inébranlables : 1) on traduit généralement vers ce qui nous est le plus familier. La traduction, insistait Venuti, le tenant du *foreignizing*, est un acte profondément ethnocentrique. 2) Au-delà des mots et des textes, la traduction médiatise, modifie et crée des représentations culturelles et exige la connaissance des cultures en question : existe-t-il un traductologue qui n'ait pas déclaré un jour qu'un bon traducteur doit connaître non seulement les langues, mais les cultures desquelles et dans lesquelles il travaille ? « On ne traduit pas avec des dictionnaires » est l'un des lieux communs (garant) de la profession. S'il en était autrement, chacun, moyennant un investissement de départ, pourrait s'improviser traducteur et ce dernier perdrait alors toute autorité. À partir du moment où sont remis en question les oppositions source-cible et les contours culturels, les critères de distinction et donc l'autorité du traducteur s'évaporent un peu eux aussi. Avec eux, se dérobe aussi la frontière entre traduction et adaptation, entre la différence de point de vue et l'erreur de traduction. De toute évidence, l'invention du « Canada inférieur » et la transformation du samovar en théière ne relèvent pas tout à fait du même phénomène. Tandis que la première est une erreur grossière, la seconde est un exemple d'adaptation culturelle. On apprécie ou l'on n'apprécie pas l'adaptation mais toujours est-il qu'on peut difficilement y voir une « erreur », une « faute » de traduction. Le point commun entre les deux phénomènes n'existe véritablement qu'à travers Michel Tremblay qui, en les associant, affirme sa légitimité de traducteur et sa position traductive (refus de l'adaptation 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), un horizon que partagent Michel Prévost, Charlotte Melançon et le GRETI et qui a pour point commun de faire sienne l'approche décentrée qui, en théorie, apparaît comme la seule position éthique possible.

## II. Le changement, version traductologique

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. (Bourdieu 1972, p. 227)

Dans la préface à son ouvrage intitulé *Translation and Taboo*, Douglas Robinson évoquait récemment le « succès » grandissant du courant traductologique « néolittéral » :

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. (Robinson 1996, p. x)

Le traductologue s'inquiète de la popularité de cette nouvelle orthodoxie dont il déplore l'élitisme et le binarisme. À ses yeux, la traductologie contemporaine ne serait donc qu'une entreprise moralisatrice, « simply somatized theology » (*ibid.* p. xii). 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. Et c'est en ayant ces modèles en tête que j'ai entamé ce projet de thèse. De tous les points de vue possibles, la traduction appelle une évaluation : le produit sera mis en rapport avec l'original, la pratique impose un constant processus de sélection. C'est pourquoi, n'en déplaise à Robinson, les modèles et, par extension, les « théologiens » de la traduction tels que Venuti ou Berman, ont eux aussi un rôle à jouer et ce même si la théorie de ces

chercheurs en est clairement teintée.

Ces modèles se recoupent 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 aujourd'hui sur le fait que toute traduction suppose une part de renoncement, que la traduction totale, parfaite, est un leurre, un leurre dangereux. Là réside le dénominateur commun... et là commencent les interprétations. Or, en ce qui touche à *La tâche du traducteur*, les possibilités sont telles que chacun peut y trouver son compte. Je doute que Venuti, Niranjana 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 et, contrairement à Robinson, ce n'est pas tant le binarisme que mon impossibilité à m'identifier complètement (et donc à « croire ») à ces idéaux, ayant pourtant chacun des arguments valables, qui posait problème.

### La poétique de la traduction

De Benjamin, Antoine Berman et avant lui Henri Meschonnic (1973) ont retenu l'essentialisme esthétique. Même si l'auteur du premier manifeste de traductologie tend à nuancer ses positions dans son tout dernier ouvrage, sa pensée demeure ancrée dans une vision idéaliste qui alimente un élitisme critique évident. C'est donc au nom d'une sorte de formalisme et du respect de critères essentiellement poétiques que Berman recommande une stratégie de traduction néolittérale. 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 traductologique (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. Car, Dubois nous rappelle que 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' » (1978, p. 58), la position de l'institution littéraire (française) dans le débat relatif à la fonction de l'écrivain, elle, est univoque. En effet, 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>ème</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 [...].

(Dubois 1978, p. 60)

Cette évolution, alimentée « à la fois par le formalisme auquel l'institution voue la pratique littéraire et par l'apparition des sciences humaines » (Dubois 1978, p. 60), 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 » (1978, p. 75). 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 » (1992, pp. 465-66).

Le projet de la critique et traductrice Charlotte Melançon offre un bon exemple des limites de cet idéalisme. Les qualités esthétiques de l'œuvre de Dickinson savamment mises de l'avant par la critique érudite :

[...] 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 (Melançon 2000, *supra*)

sont finalement relayées 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 » (*ibid.*, p. 88). Ainsi se manifeste l'ancrage du regard critique : ces traductions hexagonales sont peut-être « fort belles », mais « la question n'est pas là » (*ibid.*, p. 81). Mais alors, où est-elle, sinon dans la reconnaissance de la culture en question ?

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). En effet, l'éthique de Berman ne m'apparaissait pas « trop académique, trop intellectuelle, trop abstraite » (Pym 1997, p. 7) ; elle était tout simplement trop formaliste, trop décontextualisée. 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. L'idéal formaliste, l'image galvaudée de l'écrivain détaché des contingences matérielles et qui n'écrit surtout pas pour un public, enfin, pour toutes les raisons exposées dans le

chapitre IV, l'idée complaisante selon laquelle le traducteur aurait tous les droits à condition de jouer franc jeu semblaient tous totalement déplacés en regard de ma position. À mesure que je me raccrochais à ces principes, je sentais grandir un vague sentiment de malaise qui ne donnait rien de bon d'un point de vue strictement traductionnel. Ce malaise suggérait l'existence de contraintes, voire de tabous, qu'il était difficile d'enfreindre. Il y avait un « plaisir » et des qualités formelles au texte de Selvon ; j'en avais apprécié certaines dès la toute première lecture et c'est en partie pourquoi j'avais choisi de le traduire, mais il y avait également une visée perlocutoire évidente à son entreprise et à sa reconnaissance. 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. Mais voilà, 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 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.

### La reconquête du référent

C'est au nom d'une tout autre vérité que les traductologues post-coloniaux recommandent les stratégies littérales. Contrairement à Berman ou Meschonnic, ces chercheurs admettent non seulement le caractère politique et donc contextuel de la traduction, mais ils le revendiquent pleinement, à condition que cette récupération soit mise au service des intérêts des sociétés post-coloniales. Ainsi, poussé à sa logique extrême, le *minoritizing* devient, lui aussi, une pratique de réappropriation comme les autres. Loin d'être hypocrite, il a au contraire l'honnêteté de ne pas s'en cacher.

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.* (Robinson 1997b, p. 93, souligné par l'auteur)

Dès que l'on s'éloigne du paradigme de l'esthétique pure et que l'on admet la fonction politique de la pratique traductionnelle, un tel agenda semble difficilement

réfutable — qui n'a pas envie de servir de nobles causes ? Le problème touche aux moyens employés pour atteindre ces fins : car, si la stratégie néolittérale est certainement plus encline à produire de la nouveauté, ses vertus politiques ne vont en revanche pas de soi. On en revient ici à la seconde objection de Robinson à Venuti évoquée plus tôt (*supra*, p. 74), la seule qui — dans le cas de la traduction de *The Lonely Londoners* —, s'avérait particulièrement pertinente : en quoi le *minoritizing* serait-il plus éthique, ce qui signifie ici plus politiquement correct, que les traductions fluides ?

Partons de Trinidad. Plusieurs lecteurs et critiques de Selvon m'ont vaguement suggéré qu'il devait être extrêmement difficile de traduire un tel texte... et, à plus forte raison, de le traduire de façon littérale. Contre toute attente, d'autres m'ont confié qu'ils ne voyaient pas la nécessité de recourir aux créoles français. L'emploi de n'importe quel vernaculaire pouvait tout à fait convenir : ne s'agissait-il pas avant tout d'une minorité émigrante noyée dans une vaste métropole ? À cela, de multiples lecteurs, créoles ou non, pourraient s'identifier. Par contre, ces mêmes personnes se préoccupaient de ma bonne compréhension des référents culturels trinitadiens présents dans le roman. Passons au contexte de réception de la traduction : l'absence de reconnaissance de tout mésolecte créole, couplée à ma position de traductrice « européenne » rendaient l'adoption d'une stratégie créolisante délicate. Alors que l'appropriation du texte de Selvon par une traductrice martiniquaise, mauricienne ou haïtienne aurait pu contribuer à servir les intérêts du monde post-colonial (en s'alimentant à la limite de la rhétorique bermanienne), le même geste, dans mon cas, devenait un acte potentiellement néo-colonial tout juste apte à satisfaire le besoin d'exotisme de mes compatriotes. Fallait-il opter pour un vernaculaire breton ? français ? québécois ? franco-québécois ?

La position post-coloniale offrait, après celle de Berman, une seconde option possible : or, elle débouchait de toute évidence sur une impasse. Je n'étais pas habilitée à traduire *The Lonely Londoners* de façon à développer les intérêts selon un axe post-colonial allant de Trinidad à la Martinique ou de Trinidad en Haïti... je n'étais donc pas habilitée à le traduire tout court. Peut-être était-ce le projet, l'idée même de traduire *The Lonely Londoners* qui ne tenait pas. Il fallait envisager cette possibilité : la non-traduction était peut-être finalement préférable à la traduction par un autre, par quelqu'un qui, après tout, n'avait aucun lien de parenté avec la culture caribéenne. Les positions traductionnelles de Melançon, de Tremblay, du GRETI, d'Ananda Devi, de Gendrey et Confiant ou de Vidal étaient franches, je

m'interrogeais encore sur la mienne : je n'avais aucune bonne raison de traduire *The Lonely Londoners*. Il fallait abandonner le projet ou bien lui trouver de nouveaux fondements. J'ai emprunté la seconde voie en misant sur les suggestions qui m'avaient été faites par ces quelques lecteurs, en me disant, comme David Homel,<sup>6</sup> que *marquer* formellement la différence ne devait tout de même pas être la seule et unique façon de la faire (re)-connaître.

### Un polysystème en crise ?

Du texte de Benjamin il semble donc se dégager plusieurs « traducteurs modèles » qui ont tous en commun de revendiquer leur subjectivité pour des raisons toutefois différentes. D'un point de vue institutionnel, on sait que la traduction acquiert une place centrale et devient un facteur de changement dans les polysystèmes jeunes, faibles ou en crise. Or, si aujourd'hui la notion de polysystème peut paraître trop rigide, l'hypothèse selon laquelle la traduction acquiert une place grandissante en cas de crise ou de stagnation des modèles littéraires n'en est pas moins valable : d'après Kundera, ce sont les « romans du sud » qui sont aujourd'hui à l'honneur et succèdent à l'engouement pour les romans américains qui s'était manifesté après la Seconde Guerre mondiale. Bien qu'il n'ait pris pour objet qu'un infime segment du marché de la traduction littéraire en France, le premier chapitre de la thèse a révélé que le nombre d'ouvrages anglo-caribéens traduits en français avait augmenté à un rythme exponentiel depuis les vingt dernières années, reflétant une demande de plus en plus forte pour les esthétiques puisées en dessous du trente-cinquième parallèle, goût d'un baroque un peu plus « fou » (cf. Kundera chapitre I), de styles un peu plus débridés et de modèles qui sont non seulement étrangers, mais qui sonnent différemment... Qui a vraiment besoin de s'émanciper ? Qui émancipe qui ? Alors qu'on crie à la mondialisation, la stratégie néo-littérale fait d'une pierre deux coups : participant à la reconnaissance de styles/langues étrangères post-coloniales et comblant, en même temps, une soif de nouveauté. Dans ce contexte, la frontière entre l'exotisme facile et le respect des différences culturelles est mince et parfois difficile à cerner<sup>7</sup>. Sur quoi repose-t-elle ? Quand bascule-t-on de l'un vers l'autre ? Qu'est-ce que qui différencie le *foreignizing* du traducteur de McKay :

---

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> Ainsi, loin d'y voir une émancipation collective ou une représentation enchanteresse, Bonnet (1998) souligne à quel point les ingrédients sur lesquels repose l'esthétique de la créolité tendent aussi à essentialiser les rapports entre culture et ethnicité et entre langue et culture. Spivak souligne quant à elle le danger d'orientalisme.

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'emmènes 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!.... (Claude McKay *Quartier noir*, trad. Louis Guilloux 1932, p. 11)

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. Alors, Aniota li va tuer li Noir et laisser partout empreintes avec son bâton. Et tout li monde li croire li vrai léopard être coupable. (Hergé 1970, *Tintin au Congo*, p. 30)

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 mourir ? » (Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, traduction de Bernard Vidal 1994 p. 205)

de celui du GERB :

D'accord, Man B., an te donne an chance. Je cogne pas vit comme toi. An veux même pas faire mal à toi. Mais la vi est rëd aujourd'hui et si tu veux pas me donner lajan, san fouté mwen. An saurai le trouver et le prendre.  
- J'ai pas lajan, monfi, dit Man Bell d'une voix faible.  
- Mèd. Arrête avec sa. Mwen connais les vieilles femmes comme toi. Tu as caché lajan sur toi.  
- J'ai pas lajan, Jacko. Me fais pas honte comme sa. (Olive Senior, *Summer Lightning* traduction du GERB in Raguet-Bouvard 2000, p. 79)

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. (David Dabydeen, *The Counting House* traduction d'Ananda Devi 2000, p. 223)

Les différences sont réelles, mais à quoi tiennent-elles ? Au type de marqueurs employés ? Certes... la première date un peu, les traits choisis paraissent aujourd'hui nettement trop stéréotypés. Le résultat est grotesque. Rappelons toutefois que c'est par le biais de cette traduction que s'étaient établis les premiers ponts littéraires entre Caraïbes anglophone et francophone et qu'il y a un peu de McKay (et donc de son traducteur) dans les idéaux de la Négritude : décidément, 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 la réussite. Seul le locuteur du vernaculaire auquel la représentation est censée référer peut se prononcer sur le degré d'authenticité, faire la différence et donc tracer la ligne de démarcation entre l'acceptable et l'inacceptable, entre le *minoritizing* et la condescendance.

Contrairement à Robinson, je ne pense pas que le *minoritizing* soit un principe foncièrement hypocrite et élitiste. Tout dépend de la visée recherchée, mais tout dépend surtout de l'identité du traducteur et c'est là que réside la limite (voulue ?) de cette éthique : seuls les traducteurs appartenant à des « constituants » culturels minoritaires — dans le cas présent une culture créole ou caribéenne — sont en mesure d'établir formellement la différence et donc de la marquer. Ainsi s'inverse le courant de la traduction culturelle : cessons d'être traduits par l'autre, traduisons-nous nous-mêmes. Le retournement est pour le moins justifié et légitime, mais est-il réel ? Le premier chapitre de cette thèse a démontré que les craintes de Wilson et N'Zengou-Tayo (2000) quant aux conditions de production des traductions anglo-caribéennes n'étaient pas infondées : ces traductions sont avant tout commanditées par des éditeurs européens. Mis à part ceux des éditions Dapper, les traducteurs sont rarement originaires des Caraïbes et le désir d'exotisme, par contre, n'est pas une illusion de l'esprit ; le critique Roydon Salick (2001) exprimait en introduction de son dernier ouvrage sur Selvon ses craintes devant l'émergence d'un néocolonialisme ou d'un impérialisme critique. Sans même invoquer l'essentialisme, le rejet en bloc de toute recherche, traduction ou représentation culturelle et linguistique européenne est difficilement concevable. Et, c'est précisément pour cette raison qu'il devient

nécessaire de trouver au moins une autre option que le *foreignizing*, un autre modèle.

Tout comme l'éthique bermanienne, le *foreignizing* porte sur l'activité de ré-énonciation, activité dont la nature est, quoi qu'on en dise, essentiellement dépendante de considérations relatives aux contextes d'arrivée : notre rapport aux langues-cultures qui s'y rattachent, les registres, variétés de langues et styles vers lesquels on est plus ou moins attirés, enfin et surtout l'idée que l'on se fait du public d'arrivée. Définir l'éthique en termes formels — selon le degré de « conformité » ou de « non-conformité » du texte traduit par rapport à la norme existant dans le polysystème cible (Venuti) ou bien par rapport à la littérarité du texte original (Berman) — est logique d'un point de vue critique, lorsque l'on se penche sur le produit. La forme constitue l'unique donnée dont dispose le lecteur, elle représente l'aboutissement et ce qui « reste » du processus de traduction. Cela dit, dès lors qu'on adopte, comme c'est le cas de Venuti, un paradigme interprétatif post-colonial, cette définition devient insuffisante. En effet, si comme le soulignent Simon et St-Pierre (2000) :

To enter into the postcolonial world is to see cultural relations at a global level, to understand the complexities of the histories and power relations which operate across continents. For translation studies and literary study in general, adopting a postcolonial frame means *enlarging the map* which has traditionally bound literary and cultural studies. [...] And so 'we' must understand our own place on this map. Where do 'we' belong, where are 'we' speaking from, and on the basis of what particular kinds of knowledge? (Simon in Simon and St-Pierre 2000, pp. 13-14)

on doit questionner la prétention à définir toute éthique/politique traductionnelle en termes exclusivement formels. Autrement dit, cet « élargissement » évoqué par Sherry Simon devrait aussi se refléter, il me semble, dans le champ de la traductologie, par un élargissement de la réflexion éthique/politique de façon à ce que soient pris en compte ses positions et paramètres sous-jacents qui influencent la pratique.

Enfin, quel que soit le cadre adopté, définir une politique/éthique de traduction comme la représentation textuelle d'un « remainder » ou d'une « étrangeté » est également insuffisant, dès lors qu'on abandonne, tout simplement, la position du critique pour adopter celle du traducteur. Une telle définition néglige tout ce qui précède et entoure la ré-énonciation, à commencer par la saisie du texte à traduire. Or, là se posent déjà les problèmes et les choix... et là commence à se jouer aussi notre rapport à l'autre. Avant de songer à le ré-énoncer, comment aborde-t-on ce texte de départ ? Voilà, selon Folkart, la démarche « naturelle » du traducteur et plus

généralement de tout lecteur :

Celui-ci plaque sur l'objet la grille de présupposés culturels, idéologiques, expérimentiels, 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. (Folkart 1991, p. 310)

Le « à moins de » qui nous oriente vers l'anthropologie, une discipline où pratique et théorie sont indissociables, mérite peut-être d'être exploré.

### III. Changer de modèles...

Dès lors qu'on s'extrait d'un cadre bermanien et que l'on aborde le texte à traduire comme une représentation esthétique, culturelle collective et politique, les liens entre la traductologie et l'anthropologie se resserrent d'un coup, les études des uns acquièrent une pertinence immédiate pour les autres. De fait, depuis les vingt dernières années — et l'émergence des théories post-coloniales — les analogies ne cessent de se multiplier, en particulier dans le contexte nord-américain. Filant la métaphore de Clifford Geertz qui « lisait » la culture comme un texte et définit l'ethnographe américain comme « traducteur culturel », certains anthropologues post-modernes tels que Clifford (1986 ; 1997) et Asad (1986) ont trouvé dans Walter Benjamin un maître à penser. À leur tour, les traductologues s'inspirent depuis peu des travaux de ces anthropologues pour étudier le lien entre la traduction interlinguistique, la littérature du voyage et l'écriture ethnographique (Polezzi 2001 ; Tymoczko 1999 ; Cronin 2000).

#### La traducteur-ethnographe objectif

Il est permis de penser, à la suite de Palsson (1993), que ces rapports entre la linguistique, la traduction et l'anthropologie existent depuis beaucoup plus longtemps. Ces disciplines ont en effet pris naissance à une même époque dominée par un paradigme scientifique positiviste et un ordre politique colonial et, qui plus est, elles se sont développées en constante interaction. À cet égard, les chercheurs post-coloniaux n'ont que trop bien révélé le lien complexe mais réel entre ce paradigme scientifique, l'idéologie qu'il alimentait et l'ordre politique qu'il permettait de

renforcer. 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 le lien entre cet argument et le concept d'équivalence absolue, laquelle fait de l'assimilation complète d'autrui une mission honorable.

Toujours dominées par le principe d'objectivité, l'anthropologie et la linguistique structuralistes ont toutefois 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. De ce paradigme découlaient 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 » (Mounin 1963, p. 232). Voilà pourquoi les dictionnaires ne sont pas suffisants et les logiciels de traduction ont encore un peu besoin d'aide. Voilà qui garantit aussi au traducteur sa raison 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. (Mounin 1963, p. 239)

D'où la règle selon laquelle :

pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et donc aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression. (*ibid.* p. 236)

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 » (Nida 1945, p. 207) et dans les ethnographes ceux qui fondèrent « les possibilités d'une vraie théorie et d'une vraie pratique scientifique de la traduction » (Mounin 1963, p. 241).

Alors qu'il semble être à son plus fort, et à son sens le plus littéral, c'est en fait là que s'arrête le parallèle entre les deux disciplines. Dans les propos de Mounin et de Nida se dessinent à nouveau, de façon relativement explicite, une ambition d'exhaustivité (traducteur complet), une quête d'objectivité (une vraie pratique scientifique) et enfin une prétention qui, en dépit de toutes les déconstructions post-structuralistes, s'affirme à nouveau dans la très récente encyclopédie de traductologie publiée aux éditions Routledge :

Literary translation : practices — [...] A literary translator is bilingual and bicultural and thus inhabits a landscape which is not mapped by conventional geographies (Baker (ed) 1998, p. 127).

Tout comme les traducteurs se définissent généralement par les langues qu'ils traduisent, les anthropologues se distinguent traditionnellement en terme de localisation par le lieu dans lequel ils ont réalisé leur terrain. Ces « interprètes culturels » sont amenés à passer plusieurs années au sein de différentes communautés. Et pourtant, je pense n'en avoir rencontré aucun qui prétendait être « biculturel » ou « chez lui » en parlant de la communauté dans laquelle il travaille. La volonté de maintenir une distance peut refléter deux positions épistémologiques distinctes : l'une fondée sur le principe d'objectivité, l'autre sur celui de dialectisme.

### *Working on, working with*

Ironiquement, tandis que Mounin posait les premiers jalons d'une « vraie théorie scientifique » de la traduction, une théorie fondant tous ses espoirs sur l'alliance heureuse de la linguistique structurale et de l'ethnographie, l'anthropologie, elle, entraînait dans une période de « crise » (Willis 1999, p. 121) et de remise en question radicale. 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 :

After World War II, a polar fission of political worldviews erupted within the discipline. [...]

Where the pre-World War II generation of anthropologists had regarded their

national military and intelligence services with an ethically neutral (or, in some cases, beneficent) eye, the following generations developed the suspicious and antagonist view of Third World leaders. From this perspective, employment with these national agencies was a prostitution of valuable professional talents for monies and prestige; it was a betrayal of the peoples whose welfare anthropology had claimed to cherish. (Wax in Cassell & Jacobs 1987, p. 5)

que l'école (sociale) britannique :

[...] since the Second World War, fundamental changes have occurred in the world which social anthropology inhabits, changes which have affected the object, the ideological support and the organisational base of social anthropology itself. And in noting these changes we remind ourselves that anthropology does not merely apprehend the world in which it is located, but that the world also determines how anthropology will apprehend it.

The attainment of political independence by colonial, especially African countries in the late '50s and the early 60s accelerated the trend, apparent since the war, of socio-economic change, involving these countries in the planned development of national networks of communications, electrification and broadcasting; the promotion of education and of rural improvement projects; the shift of political power from 'tribal' leaders to the nationalistic bourgeoisie. Mainly as a consequence of nationalist expectations, scholars began to recover an indigenous history. Some nationalist writers denounced the colonial connections of anthropology. (Asad 1975, p. 12-13).

De part et d'autre, les bouleversements changeant l'ordre politique mondial appelèrent une refonte intégrale des fondements mêmes de la discipline :

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 [...]. (Berreman 1999, pp. 93-94)

Si le débat opposant relativistes et interventionnistes est encore de mise, l'idéal d'objectivité s'est peu à peu effacé, de façon beaucoup plus radicale et univoque, au profit d'une épistémologie dialectique. Le principe du « working on » objectivant fut remplacé par celui du « working with », l'idée selon laquelle le chercheur ne peut escompter comprendre, ne serait-ce que partiellement, les manifestations culturelles/sociales qu'avec l'aide de ceux et celles qui, en y participant, donnent sens à ces manifestations culturelles/sociales. Autrement dit, à la nécessité de prendre place au cœur de la réalité étudiée (défamiliarisation) et d'y participer activement soi-même (apprentissage par la pratique) s'ajoute la reconnaissance du rôle actif de

l'Autre dans l'acquisition de toute connaissance. Les trois facettes sont indispensables et indissociables : le processus de défamiliarisation n'est possible qu'à partir du moment où l'on accepte de se mettre à la place de l'autre, d'apprendre à travers lui et ainsi de changer soi-même. La reconnaissance et la valorisation de ce changement auprès du chercheur explique en partie pourquoi, comme le souligne Agar, le terrain ethnographique « has come to bear the emotional aura of a professional *rite de passage* » (1996, p. 54).

Dans cet esprit, filant l'analogie entre le texte et la culture, il s'en suit que l'Autre ne renvoie plus uniquement à une œuvre, mais à des sujets, des agents qui, en participant à la vie de cette œuvre, lui donnent un sens. Cette « ascèse d'anthropologue » évoquée par Folkart et qui consiste à rechercher « ce qu'ont de nouveau et de singulier les phénomènes qui se représentent [...plutôt] que d'envisage[r] le nouveau que comme un simple variant de ce qu'on a déjà rencontré » (Mead citée dans Folkart 1991, p. 311 *nb*), à se « dépouiller » un peu, n'est possible qu'en faisant appel non pas à l'Autre, mais à d'autres. En effet, qu'il ait affaire à un texte issu de sa culture ou bien à un texte étranger, le lecteur/traducteur plaquera inévitablement sa propre grille et ses présupposés, il ne traduira sans doute du texte que ce qu'il a pu y reconnaître et donc ce qu'il connaissait déjà, à moins qu'il ait confronté son interprétation à celle d'autres lecteurs appartenant à un contexte social/culturel différent du sien.

Travailler avec d'autres, avec des lecteurs qui n'ont pas tout à fait le même regard sur le texte offrait, à défaut d'idéal, une première ligne directrice qui, dans le cas présent, s'est avérée extrêmement productive, contrairement à toutes celles qui l'avaient précédée. Pourtant, elle procédait d'un même présupposé que celui mis de l'avant par l'éthique néolittérale, celui du renoncement et de la reconnaissance de l'impossibilité de tout traduire, vu, cette fois, sous l'angle de la saisie : admettre qu'une partie du texte nous échappait, nous résistait un peu. Et dans *The Lonely Londoners*, cette résistance n'avait rien de métaphysique : n'ayant jamais vécu à Trinidad, n'ayant donc qu'une connaissance seconde de la langue locale, j'avais de solides raisons de douter de ma « bonne » compréhension du texte en question et de bonnes raisons de faire appel à d'autres. Ainsi, paradoxalement, le premier pas véritablement constructif était d'admettre qu'il était impossible de traduire *The Lonely Londoners* seule, que cette traduction devait passer par un échange de points de vue avec d'autres lecteurs.

Même si, en apparence, la représentation linguistique créée par Sam Selvon était en langue anglaise, dans une variété très spéciale mais a priori très accessible, il fallait envisager la possibilité d'interférences, de « double entendre », de polysémies. Si l'on se fie aux théoriciens post-structuralistes, pour saisir le jeu linguistique/politique/esthétique créole-français qui caractérise la prose de Chamoiseau, il est nécessaire de connaître le français et le martiniquais ; pour apprécier la façon dont Rushdie déconstruit l'anglais, il doit falloir comprendre l'urdu ; pour interpréter les expérimentations linguistiques de Ben Jelloun, il faut connaître ne serait-ce qu'un peu l'arabe en plus du français. Et pour traduire *The Lonely Londoners* ? Il fallait commencer par se pencher sur le vernaculaire en lui-même comme une langue à part entière, précisément parce que, tout comme l'urdu de Rushdie, il était dans le texte fondu à une langue anglaise qui, elle, revêtait beaucoup moins de secrets. Il était tentant d'en rester aux apparences, de traiter le vernaculaire de Selvon tout comme le Cockney de Dickens. Édouard Glissant n'avait-il pas déclaré que, dans les aires anglophones, les « créoles avaient disparu depuis longtemps » (*supra* chapitre IV) ? Le statut de ces créoles est effectivement, comme on l'a vu, sujet à tous les débats et, à plus forte raison dans le cas de Trinidad, rares sont les linguistes qui défendent la thèse selon laquelle le vernaculaire serait une langue à part entière. Lorsque les journalistes le comparaient aux auteurs indiens tels que Narayan, Selvon prenait soin de préciser que, contrairement à eux, il ne connaissait qu'une langue : l'anglais. En première de couverture, l'édition de Longman présentait *The Lonely Londoners* comme « the definite novel about London West Indians ». Ni cette édition ni celle de TSAR ne faisaient allusion à Trinidad. Un lecteur anglophone contemporain pouvait deviner, à la lecture des trois premières lignes du roman, l'identité caribéenne du narrateur, mais il pouvait aussi conclure assez rapidement qu'il ne s'agissait pas d'une adaptation de ce que l'on nomme couramment du créole jamaïcain basilectal, le « patois », le seul vernaculaire créole à base anglaise dont on est prêt à reconnaître le caractère franchement distinct.

Accorder, dans le processus interprétatif, un degré d'autonomie à la langue vernaculaire représentée par Selvon était d'autant important que cela ne coulait pas vraiment de source : si l'on s'en tenait au texte même, il est clair que la représentation était fluide ; si l'on se fiait aux données extérieures, des commentaires d'anglicistes tels que Confiant — pour qui même le créole jamaïcain serait du « broken English » — à ceux de l'auteur lui-même, tout semblait nous indiquer que l'on était effectivement en présence d'une « variété de ». Résister à cette idée relevait de l'évidence d'un point de vue théorique post-moderne (pour apprécier la poétique de

« mise en relation », il faut connaître les différents constituants) et post-colonial (reconnaissance intègre de l'Autre). En pratique, ce l'était déjà beaucoup moins car, pour bien reconnaître cette langue vernaculaire, langue par définition orale, peu codifiée, réservée à la communication informelle et domestique dans les deux sens du terme, il fallait finalement être originaire de Trinidad ou y avoir vécu un certain temps, il fallait à tout le moins entretenir avec cette langue-culture trinitadienne des liens étroits, voire des liens de parenté. Ainsi, l'argument du lieu de naissance comme critère de sélection du traducteur, pourtant d'un idéalisme douteux, n'était pas dénué de fondements.

La nécessité de solliciter la coopération d'autres personnes ayant une connaissance beaucoup plus maternelle et instinctive de ce vernaculaire que la mienne — laquelle, en dépit des recherches effectuées, restait assez « académique » et passive — s'est donc imposée. Suite à l'écoute des extraits radiodiffusés de *The Lonely Londoners*, la première idée qui m'est venue à l'esprit fut — outre l'aide des linguistes de terrain — d'effectuer des enregistrements. J'ai donc tenté de « recruter » quelques locuteurs trinitadiens qui ont accepté de lire un ou deux chapitres chacun. Le véritable intérêt de cette démarche résidait moins dans l'enregistrement en tant que tel que dans l'occasion qu'il procurait : constater ou relever l'écart entre la représentation écrite et son interprétation orale, les intonations et les passages où les lecteurs en « rajoutaient », était relativement aisé, mais de peu de valeur par rapport aux discussions qui suivaient cet enregistrement. C'est à partir de problèmes purement sémantiques liés aux significations et connotations de tel terme, expression ou allusion, que se dessinaient en effet 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. Ces échanges offraient donc surtout une voie d'accès à quelques parcelles de ce qui n'était pas représenté dans le roman, mais qui en composait, pour une large part, la valeur en tant que produit culturel. À travers ces discussions, émergeaient aussi quelques « petits détails » qui, comme j'ai tenté de le suggérer dans la première section, ne sont peut-être pas si insignifiants que cela.

À l'origine de ma démarche résidait un argument sémantique explicite derrière lequel se logeait aussi une quête de légitimité. C'est dans une volonté de « combler un déficit » pour reprendre l'expression de Folkart, pour parvenir à la compréhension la plus affûtée possible du texte de départ que j'entreprenais d'ajouter à mon interprétation immédiate et spontanée celle des acteurs du radio-roman diffusé

par la BBC, puis celle des critiques littéraires, puis celle de linguistes, puis finalement celle de lecteurs trinidiens contemporains. J'avais de loin dépassé les préliminaires tels que l'Encyclopédie de traductologie les présente :

An essential preparation for the translation will be careful reading and re-reading and accompanying research of source text and other work by the author. This can include travel to the writer's country and historical and literary research (Baker (ed) 1998, p. 129)

Résidant à deux arrêts de métro de « Notting Hill », « Bayswater » et « Lancaster Gate » — que je croisais deux fois par jour — j'avais, du cadre premier où se situait l'action du roman, la connaissance la plus immédiate et la plus tangible qu'il se pouvait aujourd'hui. Pourtant, je continuais de suivre les conseils de Mounin, de me « parfaire » pour avoir la compréhension « la plus complète possible » (*supra*) et, bien sûr, l'entreprise n'avait aucune limite. Car d'un point de vue sémantique le moins normatif, on pouvait questionner la valeur de ces données recueillies par voie informelle auprès de « simples » locuteurs, données n'ayant donc, contrairement au dictionnaire, aucune autorité, aucune valeur officielle. La plupart de ces lecteurs n'étaient pas des linguistes ; plusieurs avaient quitté Trinidad depuis dix voire vingt ans....

Et pourtant, Selvon avait si bien aiguillé et conduit son lecteur (anglais) qu'au terme de tous ces échanges, lectures et écoutes, j'ai découvert, curieusement, des points de vue tant microtextuel que macrotextuel, assez peu d'interprétations contraires à ou radicalement différentes de celles que j'avais pu me forger plus tôt, à la suite d'une analyse détaillée du texte de départ. Je n'ai découvert aucun « sens caché » qui aurait radicalement remis en question mes lectures initiales, mais une infinité de possibles interprétatifs, de nuances, d'éléments culturels et référentiels qui n'avaient pas toujours d'intérêt direct du point de vue de la ré-énonciation. Si j'avais choisi un texte plus sophistiqué participant d'un courant littéraire plus baroque, un courant cultivant le « vertige polysémique » ou l'opacité tels que ceux de Chamoiseau, les remises en question et les découvertes strictement sémantiques — jeux de mots, double entendre etc. — auraient été certainement plus évidentes et considérables. De même, si au lieu de déclarer ne connaître que l'anglais, Selvon avait, à l'instar de Chamoiseau, revendiqué et affiché son bilinguisme, dans son texte et au-delà, de façon à le rendre officiel, il aurait été officiellement nécessaire de connaître, en plus de la langue dans laquelle on traduit (que ce soit l'anglais, le russe ou l'italien), celles dont s'inspirait l'auteur : le français et le martiniquais/trinidadien.

Mais après ces quatre années de recherche, je pense pouvoir affirmer, sans hésitation, que si Selvon devait être sensible aux contingences matérielles et inégalités politiques, il n'était pas un militant et se moquait pas mal des statuts officiels. Le prérequis vaut tout de même dans les deux cas, dans celui de Selvon comme dans celui de Chamoiseau, et peut-être même beaucoup plus dans celui de Selvon, précisément parce qu'il n'y est ni imposé ni évident, parce que chez Selvon, tout demeure officieux. Cela dit, je ne suis pas persuadée que la quête du référent ou la volonté d'atteindre, pour paraphraser Mounin, un sens le plus « complet possible » constituent une fin en soi.

### Traduire pour le public de départ

Tout comme leurs homologues traducteurs, nombre d'anthropologues tels que James Clifford développent aujourd'hui des styles de rédaction ethnographique « alternatifs » que l'on pourrait qualifier de *minoritizing*, des styles dérogeant aux critères institutionnels (de rédaction d'une étude ethnographique). Dans le prolongement de la remise en question évoquée plus haut, leur approche procède d'une volonté de réduire en quelque sorte le fossé entre la voix de ceux dont on parle et la voix de ceux à qui l'on parle, d'accorder à la première une place au sein du texte. Le style de James Clifford est original et novateur, ce qui signifie aussi qu'il n'est pas partagé par tous et qu'il n'est donc qu'indirectement lié à l'épistémologie anthropologique. Personne n'est vraiment dupe et Clifford sans doute moins que quiconque : rapportés aux discours direct, indirect ou indirect libre, avec ou sans guillemets, les propos des informateurs sans lesquels la recherche n'aurait aucun sens sont toujours médiatisés par ceux de l'anthropologue ; les styles, aussi variés soient-ils, s'inscrivent tout de même dans un cadre plus général défini par le contexte d'arrivée car, pas plus que les traductions ne sont faites pour les lecteurs qui connaissent la langue dans laquelle était écrit l'original, les études anthropologiques ne s'adressent et ne se vendent à ceux dont elles parlent. S'il est de plus en plus d'anthropologues qui travaillent au sein de leur société, le sens des projets que l'anthropologie et la traduction partagent demeure le même : on retourne généralement vers ce que l'on connaît le mieux<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> À tout le moins en ce qui concerne les littératures post-coloniales traduites en français. Si, dans certains contextes post-coloniaux, les cas de traduction en langue « seconde » sont fréquents, dans celui de la France — où sont produites la majorité des traductions à l'étude — ils sont beaucoup plus rares, pour ne pas dire exceptionnels.

Il existe donc différents « styles » ethnographiques, certains plus riches en guillemets, les autres en paraphrases, tout comme il existe différents degrés de traduction culturelle, de l'emprunt à l'adaptation ou, pour reprendre l'exemple de Tremblay, du samovar à la théière. Par contre, derrière cette apparente latitude rédactionnelle, se loge aujourd'hui un principe qui, lui, semble partagé de façon unanime par l'ensemble des anthropologues puisqu'il figure en première position du code éthique : de toutes les personnes et institutions envers lesquelles l'anthropologue engage sa responsabilité — les lecteurs, les collègues, l'ordre, les étudiants, les informateurs — il en est une qui a préséance sur toutes les autres : « 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>9</sup>.

Dans le domaine de la traduction, un tel principe reviendrait à privilégier sur toutes les autres — lecteurs, éditeurs, ordre des traducteurs etc. — une entité qui relève du contexte de départ, du contexte étranger. À partir du moment où la traduction était passée par un travail de recherche, de documentation et d'échange auprès d'autres personnes, cet étranger 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 uniquement de ce point de vue, envers ces lecteurs de Selvon qui ne liraient vraisemblablement pas la traduction car ils n'en avaient nullement besoin — ces lecteurs qui n'avaient aucun intérêt direct dans la réalisation de cette traduction, mais y avaient contribué, ces personnes qui appartenaient finalement au « public de départ » — que la reconnaissance des référents linguistiques et culturels importait, que la recherche sémantique trouvait une fin, que les choix stylistiques commençaient à se préciser et que traduire *The Lonely Londoners* devenait un jeu.

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. La ligne directrice était vague, elle ne répondait pas à toutes les questions, mais en plus d'être concrètement exigeante et stimulante — en renonçant à la fois au relativisme sémantique absolu et à un idéal de perfection — elle avait pour premier avantage et intérêt de me ramener à ceux qui, dans ce foisonnement d'identités et d'enjeux, avaient sans doute plus à perdre qu'à

---

<sup>9</sup> *Statement of Ethics : principles of professional responsibility*, adopted by the Council of the American Anthropological Association May 1971, in Cassell & Jacobs (1987, p.96)

gagner. Car, que l'on voie dans la traduction un puissant instrument de résistance d'une culture/communauté « minoritaire » dans le polysystème d'arrivée, ou un moteur de changement beaucoup plus global, ou bien plus vraisemblablement les deux à la fois, dans tous les cas, le grand oublié risquait à coup sûr d'être ce public de départ le plus « local », ici Trinidad, peut-être le seul lectorat pour lequel le critère d'évaluation était clair : de ce point de vue, ce qui était craint et rejeté, ce n'était pas tant d'être traduit que d'être traduit par quelqu'un qui n'aurait pas vraiment pris la peine de nous reconnaître. Et la crainte n'est sans doute pas sans fondement. Rappelons-nous du vieux Moïse qui se moquait des Britanniques incapables de faire la différence entre les îles des Caraïbes, entre Trinidad et la Jamaïque : « for them, you're just like one of those Jamaicans », répétait-il à Galahad. Il est permis de penser que cette reconnaissance à peine acquise au sein du contexte « global » de départ dans lequel s'inscrivait l'auteur n'est a fortiori pas si évidente que cela dans un contexte d'arrivée, ce dernier fut-il global (francophonie, créolité et américanité) ou local.

Traduire *The Lonely Londoners* était à l'origine un projet individuel. Du point de vue de la ré-énonciation stricte, il ne l'est plus vraiment puisqu'une lectrice de Selvon ayant en outre une connaissance beaucoup plus active et instinctive que moi des créoles français, Katia Mérine, a offert de relire une bonne partie de la traduction, en y apportant parfois des suggestions. Cela dit, son apport principal vint de toutes les discussions qu'a occasionnées le prétexte initial, celui de la relecture. Avec Katia Mérine, ce sont aussi et surtout les linguistes, anthropologues, lecteurs trinidiens et critiques de Selvon rencontrés tout au long du processus qui ont donné un sens à ce projet de traduction.

## Conclusion

Comme toutes les autres, cette ligne directrice empruntée à l'anthropologie peut 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 « natif » de Niranjana, puis celle du traducteur « minoritaire » de Venuti se substitue une nouvelle figure : celle du traducteur voyageur dilettante qui prend le temps d'apprendre, d'observer, 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 alors le « liming-while-translating »... « *Le métissage* est incontestablement à la mode » (2001, p. 7) 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 peu séduisant, que le principe dialectique et l'échange qu'il présuppose portent en eux<sup>10</sup>. L'approche présentée dans ce chapitre procède elle aussi, en partie, d'une tentative d'appropriation évidente. Mais là encore, tout comme les précédentes, et sans perdre de vue ces conditions de production qui la rendent possible, on peut peut-être, pour reprendre la terminologie actuelle, en récupérer quelques « fragments » susceptibles de tenir la route, quelques suggestions à explorer. Le principe dialectique existe déjà certainement en pratique, l'idée selon laquelle on traduit seul relevant du cliché. Il s'agirait peut-être de l'encourager, de le valoriser un peu plus, de forcer les occasions et les possibles. À cet égard, la traductologie a une place privilégiée et stratégique, et donc un « premier rôle » à jouer. En effet, le premier chapitre de cette thèse a révélé que les traductions des littératures caribéennes étaient parfois réalisées par des universitaires, des agents œuvrant donc dans une position sociale identique à celle des anthropologues. Dès lors, on peut se demander si, dans ce contexte, il ne serait pas possible d'intégrer un peu plus la pratique de la traduction à la production de connaissances extra-littéraires, connaissances linguistiques et culturelles.

A priori plus adaptée au contexte universitaire, une telle approche n'a pas pour autant à s'y restreindre. En effet, réalisées dans un cadre non universitaire et archi-commercial, les traductions des textes de Dostoïevski et de Tchekhov par André Markowicz et Françoise Morvan offrent une illustration réussie et particulièrement poussée de l'application concrète de l'épistémologie dialectique. Conscients de leur complémentarité, laquelle est basée sur la reconnaissance des lacunes et forces de chacun — l'un bénéficie d'« une connaissance instinctive de la langue russe », l'autre d'une « patine »<sup>11</sup> de la langue française — les traducteurs ont une dynamique de travail qui leur est propre, et le couple est unique en son genre. Rien n'empêche, toutefois, de donner à cette logique dialectique qui sous-tend leur travail, de nouvelles formes improvisées au gré des possibles qu'offre tout contexte de production.

---

<sup>10</sup> 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 » (Willis 1999, p. 130).

<sup>11</sup> André Markowicz : *La voix d'un traducteur* (1997), court-métrage de Anne-Marie Rocher.

## Conclusion

Cette thèse comporte plusieurs conclusions fragmentaires que je résumerai avant d'exposer ce qui me semble en constituer l'apport traductologique.

Le premier chapitre a révélé que sans pour autant être reconnus comme tels, les romans anglo-caribéens détenaient, depuis les vingt dernières années, une place de plus en plus importante dans le polysystème littéraire français, lequel assure la quasi-totalité des traductions publiées. Autrement dit, il existe, dans le contexte littéraire anglo-saxon, un ensemble littéraire caribéen à la fois ouvert, visible et reconnu, un ensemble qui « disparaît » toutefois lors du passage vers le français. Aujourd'hui, les romans composant cet ensemble sont généralement, du point de vue de leur promotion et diffusion en français, associés à divers courants tels que la *World Fiction*, la littérature post-coloniale, afro-américaine ou même « orientale » dans le cas de Naipaul. À l'exception de ceux de Neil Bissoondath — qui, au Canada, sont classés comme éléments du patrimoine national — ces romans sont, avant toute chose, intégrés au domaine des littératures étrangères et souvent absents des rayons « Caraïbes », « Antilles » ou « Littérature du Sud » des librairies de la France ou du Québec. Plusieurs facteurs pourraient expliquer cette invisibilité, cette dissolution de l'ensemble littéraire anglo-caribéen en traduction française et le fait que cet ensemble ne soit que très indirectement rattaché à celui des littératures franco-antillaises : le caractère à la fois encore mince et très hétérogène du corpus en question ; la position encore relativement marginale des éditeurs travaillant, au-delà de la traditionnelle

distinction entre production domestique/étrangère<sup>1</sup>, à la reconnaissance de nouveaux ensembles littéraires créoles, caribéens ou antillais<sup>2</sup> ; enfin, et ce dernier point rassemble les deux autres, le fait que les auteurs les plus connus, traduits et étudiés des lecteurs et critiques francophones soient aussi ceux dont l'identité caribéenne est la moins visible. Rappelons, à ce titre, que Shiva Naipaul, V. S. Naipaul et Neil Bissoondath — dont les deux derniers s'inspirent des langues-cultures caribéennes, et particulièrement celle de Trinidad, dans leurs fictions mais se dissocient ouvertement de ces langues et cultures du point de vue identitaire — comptent à eux trois pour près de quarante pour cent des ouvrages de fiction anglo-caribéens actuellement disponibles sur le marché... Aussi est-il difficile d'interpréter l'augmentation globale des traductions de romans caribéens comme le simple reflet d'un intérêt pour les langues et cultures de ces régions, ou le garant de leur plus ample reconnaissance. Du moins, cette étude reflète-t-elle à quel point, tout en étant réel, le lien entre les deux phénomènes n'est qu'indirect, ténu et complexe.

À travers le cas de *The Lonely Londoners*, cette étude a montré à quel point l'émergence et la place grandissante du roman anglo-caribéen dans la francophonie est avant tout indissociable de celle de nouvelles identités locales et globales (littératures/langues/cultures africaine, indienne, caribéenne, indo-caribéenne, afro-caribéenne, créole, antillaise, trinitadienne ou martiniquaise), de nouvelles collections et maisons d'édition, de nouvelles approches critiques et, enfin, du volume exponentiel de cette critique.

À cet égard, le second chapitre a tenté d'exposer les fondements théoriques et idéologiques de différents paradigmes interprétatifs ayant accompagné la réception du roman à l'étude. Au-delà de l'état des lieux de la critique et du traitement traductologique des vernaculaires romanesques, ce chapitre constituait une étape préliminaire cruciale à deux titres. D'une part, des critiques recensées, se sont dégagés différentes lectures possibles, certains traits formels et stylistiques du texte de départ et l'hypothèse d'un lien étroit entre la matérialité de la représentation vernaculaire et l'organisation discursive du roman, lien qui s'est précisé au fil du processus

---

<sup>1</sup> À ce titre, le développement des champs de la traductologie et des études culturelles pourrait permettre de dépasser cette distinction maintenue et renforcée par les institutions universitaires dans lesquelles les études littéraires étaient traditionnellement (et sont encore pour une large part) segmentées selon des critères linguistiques : études françaises vs. études anglaises, anglicistes, américanistes etc.

<sup>2</sup> On pense entre autres aux Éditions caribéennes qui ont cessé leur activité à la fin des années quatre-vingt, aux éditions Dapper ou L'Harmattan.

traductionnel, de l'analyse du texte de départ (cf. chapitre III) jusqu'à sa remédiation (cf. chapitre V). D'autre part, en établissant un lien entre la critique et les recherches traductologiques actuelles, ce second chapitre a permis d'énoncer clairement les enjeux théoriques de la traduction de *The Lonely Londoners* : l'importance des contenus référentiels/culturels à la fois potentiellement contenus et projetés dans le texte de départ, la nécessité de ne pas occulter, en traduction, la différence linguistique affichée dans ce texte et la problématique politique qui s'y rattache et enfin, la nécessité, plus exigeante encore, de reconnaître l'hybridité linguistique et culturelle de *The Lonely Londoners*. En quoi ces trois aspects — ou « nécessités » — complémentaires et évidents d'un point de vue théorique se répercutent-ils en pratique ? Telle est la question à laquelle les chapitres suivants ont cherché à apporter des éléments de réponse. Le quatrième chapitre a mis en lumière l'impact de l'hybridité du texte de départ (analysée dans le chapitre précédent) sur la mise au point d'un projet de traduction. Si le roman de Selvon offre divers possibles interprétatifs et oscille entre plusieurs langues-cultures, le tableau se complexifie en traduction tandis qu'entrent en jeu de nouveaux constituants culturels « cibles » des plus locaux aux plus globaux, constituants entretenant des relations plus ou moins étroites avec ceux qui composaient le paysage linguistique et culturel de départ et qui, pour cette raison, ont tous potentiellement une place et un rôle à jouer en traduction. Cela dit, cette place n'est ni donnée, ni évidente car, en dépit des multiples points communs et liens possibles, il n'existe aucun équivalent simpliste : le vernaculaire de Trinidad n'entretient pas, avec l'anglais, des rapports identiques à ceux qui lient, par exemple, le créole martiniquais ou l'haïtien au français ; les référents culturels trinitadiens ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux de la Martinique ou d'Haïti et ces différences sont interdépendantes de facteurs tant individuels que collectifs. Quelle que soit la position adoptée, on fait donc face à un ensemble de possibles à partir duquel l'agent traduisant est libre d'activer, et ce faisant, de renforcer certains de ces liens plutôt que d'autres. Dans un second temps, l'analyse comparative précédant la phase de ré-énonciation a aussi révélé la difficulté de fonder un projet de traduction sur des critères exclusivement formels ou esthétiques faisant fi du contexte hors-textuel dans lequel s'inscrira le résultat, constat qui, sur le plan théorique, suggère la nécessité d'étendre le concept de *minoritizing* et la notion du « renoncement » au cœur de la philosophie de Walter Benjamin, au-delà de la remédiation, afin d'intégrer le processus interprétatif qui la sous-tend.

Ce recentrement du débat éthique/politique vers la phase interprétative se justifie à deux titres : 1) la multiplicité des langues-cultures en jeu permet en théorie des lectures tout aussi multiples et 2) pour des raisons tant sémantiques, politiques qu'esthétiques, le premier défi traductionnel, avant toute ré-énonciation, est peut-être finalement de ne pas réduire cette multiplicité au dénominateur le plus familier. La suite de la conclusion est consacrée au développement de cette proposition.

Comme tout texte, *The Lonely Londoners* peut être interprété à différents niveaux. Du point de vue le plus littéral de la « fabula », il s'agit ni plus ni moins de l'histoire de Moses et de Galahad, deux émigrants trinidiens plongés dans la capitale britannique au sortir 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 être aussi lu, en dehors de toute considération historique, comme un roman sur la migration et le déplacement, un roman dont on peut donc, en repoussant encore les limites de l'interprétation et en adoptant un paradigme post-structuraliste, 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 encombrent 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 — linguistique, matérielle, religieuse etc. — que l'émigrant a emportée avec lui, celle du vétéran qui perd pied avec la réalité vécue par de plus jeunes et qui perd aussi sa capacité à s'émerveiller. « Certaines suppositions sont [« économiquement »] plus intéressantes que d'autres », affirme Umberto Eco (1992, p. 11) 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 du texte de Selvon 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 parfois douloureuses qu'entraînent les déplacements et donc la traduction. Mais en choisissant pour fil conducteur l'amitié qui se noue entre Moses et Galahad, Selvon exprime aussi comment les relations intersubjectives peuvent permettre, en dehors de tout idéal de solidarité, de réduire le déficit et l'isolement. 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 reconnaissance et il retrouve un peu de son passé. Enfin, l'émigration de ces deux personnages devient aussi l'occasion de créer, à une échelle plus vaste, de nouveaux liens et identités. 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 » (Selvon 1987, p. 38), 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 finalement un tableau duquel se dégage une réflexion sur la traduction dénuée de tout idéalisme.

Récit sur l'émigration et le déplacement conté dans une langue essentiellement vernaculaire rattachée à une région très locale, 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 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 de la littérature mondiale dans lesquels foisonnent des langues et traditions vernaculaires très locales se situaient, non pas seulement, mais avant toute chose, sur

le plan de la saisie. À la problématique énoncée en introduction de cette thèse<sup>3</sup>, ce roman et le parcours traductologique qu'il a occasionné suggèrent tout d'abord la nécessité et la possibilité de conjuguer à la traduction un travail de recherche et de documentation approfondies et, surtout, de faire appel à d'autres — linguistes et membres de communauté à laquelle se rattache ce vernaculaire —, démarche qui nous rapproche, finalement, de celle qu'adopterait un traducteur de textes pragmatiques spécialisés. Cette nécessité, partiellement occultée par l'univers de référence premier du récit — Londres —, le contexte de production/réception global de l'ouvrage, le caractère fluide de cette représentation en grande partie pensée pour un lectorat anglophone international et l'illusion esthétique, s'est imposée par la traduction parce que Selvon avait choisi de faire du vernaculaire la principale langue du récit et, dans une moindre mesure, parce qu'il faisait ressurgir, à travers le dialogue à bâtons rompus entre Moses et Galahad, les bribes d'un univers culturel trinitadien. 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 en plus dosé le récit différemment, en y infusant par exemple un peu plus de descriptions de Londres et un peu moins de « vieux parlars » 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 empruntant une démarche similaire, la traduction d'un texte littéraire tel que *The Lonely Londoners* diffère profondément de celle d'un texte pragmatique spécialisé.

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 au référent évoqué 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 ne doit jamais être une fin en soi. C'est uniquement en vue d'une restitution sémantique précise que le traducteur spécialisé doit se documenter ; 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 multiplier afin de mieux en valider la fiabilité. D'un point de vue littéraire (où le degré

---

<sup>3</sup> 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 ?

d'ouverture et la richesse d'un texte se comptent à l'éventail de ses possibles interprétatifs), à l'heure post-moderne (où l'on cultive plus que jamais le « vertige polysémique ») et dans un contexte post-colonial (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 référents 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 passe nécessairement par celle des différents constituants linguistiques et culturels (hors-textuels) qui permettent de la créer.

Cette recherche comporte un certain nombre de lacunes dont la première et sans doute la plus évidente touche la diffusion des *Londoniens solitaires*, complément essentiel sans lequel la thèse perd une grande partie de son intérêt. Des démarches ont été entreprises, dans ce sens, afin que le travail de traduction réalisé dans le cadre du doctorat puisse contribuer à une certaine reconnaissance de l'œuvre de Samuel Selvon dans la francophonie. Sur un autre plan, j'ai laissé en suspens plusieurs questions et suggestions qui ouvrent toutefois la voie à de possibles recherches dans les domaines de la pédagogie et de la théorie de la traduction.

En effet, si les options de traduction ne sont pas transférables d'un roman à l'autre, en revanche, l'approche au processus traductionnel adoptée dans cette thèse jette les fondements d'une analytique « réflexive » qui pourrait s'adapter à d'autres textes et d'autres projets de traduction. Pour avoir été mise en pratique, de façon expérimentale, dans le cadre d'un cours de version littéraire, il semble que cette mise en relation consciente, par le sujet traduisant, de la réception critique d'un texte, d'un travail interprétatif (individuel ou collectif) axé sur l'identification des difficultés traductionnelles et d'une activité de ré-énonciation, permette à la fois d'enrichir la connaissance du texte en question, mais aussi et surtout de mettre au jour, avec une relative précision, les paramètres qui infléchissent la lecture, le positionnement du traducteur et, par conséquent, sa pratique. Dans ce cadre, il serait utile de retravailler la typologie des « tendances déformantes » élaborée par Berman puisque cette dernière, à défaut d'être exhaustive, offre un outil méthodologique précieux à travers

lequel se manifestent les liens entre le travail sur la lettre de l'auteur et celui du traducteur.

Sur le plan théorique, cette thèse a tenté de démontrer l'importance d'intégrer les problématiques de lecture et d'interprétation aux recherches portant sur les dimensions politiques de la traduction, que ces dernières partent d'un cadre sociocritique ou post-colonial. Dans cette perspective, le parallèle entre l'ethnographie et la traduction esquissé dans le dernier chapitre mériterait d'être approfondi. En quoi les fondements éthiques et théoriques respectifs de ces deux approches interprétatives — tel qu'elles se pratiquent aujourd'hui — sont-ils apparentés ? En quoi diffèrent-ils ? Jusqu'à quel point les principes propres à chacune mériteraient-ils d'être pris en compte par la discipline connexe ? Réinscrite dans le cadre d'une « nomadic theory of translation » esquissée par Cronin (2000), l'étude de ces questions permettrait aussi, il me semble, de contribuer, au-delà des enjeux politiques de la traduction, à la réflexion sur les fondements épistémologiques de son étude : la traductologie. En quoi le processus de traduction d'un ouvrage pourrait-il devenir une forme de « terrain » d'étude ? J'ai suggéré, dans le chapitre V, qu'en raison de sa nature performative, la pratique de la traduction offrait un contexte propice à la production de sens et de significations, au dévoilement de détails formels susceptibles d'alimenter différentes lectures critiques<sup>4</sup>. Le dernier chapitre a révélé qu'à condition de s'extraire d'un cadre théorique bermanien, les connaissances produites pouvaient cependant dépasser le domaine de la théorie littéraire, favorisant ainsi le développement de cette interdisciplinarité dont se réclame la traductologie. Face à une représentation littéraire en partie inspirée d'une langue vernaculaire dont la codification est en cours, voire inexistante, le traducteur est amené à établir des liens avec les linguistes spécialisés dans ce vernaculaire et, parallèlement, son travail pourrait également comporter un intérêt réel pour ces linguistes — en alimentant, par exemple, un corpus, une base de données ou en offrant l'esquisse d'une analyse comparative entre deux vernaculaires. Enfin, si, comme le suggère Sherry Simon (1996, p. 166), l'idéal de la « traduction-transmission » est aujourd'hui dépassé, si la traduction doit devenir une forme de « construction », alors, dans un mouvement inverse à celui de l'anthropologue et beaucoup moins métaphorique que ne l'entendait Clifford Geertz, le traducteur

---

<sup>4</sup> Cela a d'ailleurs déjà été noté par les membres du GRETI. En effet, d'après Corinne Durin, c'est surtout au cours de la révision *bilingue* de leur première version que les membres de l'équipe ont découvert la multitude de « réseaux sous-jacents », « modulations » et autres « micro phénomènes », témoignant de la richesse du texte original. (in Chapdelaine et Lane-Mercier 2001, p. 29-30).

pourrait aussi, à partir du texte, travailler à la (re)-connaissance de divers constituants linguistiques et culturels.

## Annexes

## Annexe A

**Tableau 1 : Romans anglo-caribéens traduits en français par époque et par auteur**

	→ 1959	60-69	70-79	80-89	1990 →	Total	Disp <sup>1</sup>
McKay	2				1	3	1/3
Mittelholzer	5					5	0/5
Allfrey	1					1	0/1
Lamming	1			1		2	0/2
Naipaul VS		3	1	4	3	11	11/11
Rhys		2	5	2		9	7/9
Salkey			1			1	0/1
Harris			1	2		3	1/3
Hodge				1	1	2	1/2
Jackson				1		1	0/1
Marshall				3		3	2/3
Lovelace				1		1	1/1
Naipaul S.				1	2	3	3/3
Kincaid				1	3	4	4/4
Selvon				1		1	0/1
Heath				1		1	0/1
Bissoondath					5	5	5/5
Foster					1	1	1/1
Phillips					3	3	3/3
Danticat					3	3	3/3
D'Aguiar					2	2	2/2
Alexis					1	1	1/1
Dabydeen					1	1	1/1
Long					1	1	1/1
Khan					1	1	1/1
Spence					1	1	1/1
<b>Total</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>19</b>	<b>29</b>	<b>69</b>	<b>47/69</b>
<b>%</b>	<b>12</b>	<b>7</b>	<b>12</b>	<b>27</b>	<b>42</b>	<b>100</b>	<b>68%</b>

<sup>1</sup>Ouvrages disponibles en décembre 2002  
(Sources : Catalogue BNF Opale+ et Electre)

**Tableau 2 : Nombre de romans anglo-caribéens traduits dans les langues suivantes**

Note : *Index Translatium* ne semble pas répertorier toutes les traductions existantes. Certaines traductions françaises n'y figurent pas, non plus que les traductions en néerlandais et en italien des romans de Selvon. Ce tableau ne présente que les entrées figurant dans l'index.

	Fran.	All.	Néer.	Port.	Japon.	Russe	Dan.	Esp.	Autre	Total
Allfrey	1									1
Bissoondath	5	1								6
Brathwaite		1								1
J.Carew							1			1
D. Dabydeen	1	1			1					3
D'Aguiar	2	2		1			2		1	8
Danticat	3	1	2				2		1	9
W. Harris	3	1		2						6
Heath	1									1
Hodge	2									2
Jackson	1									1
Kincaid	4	4	4		3		3	1	6	25
Lamming	2					1				3
Lovelace	1							1		3
Mais		2								2
Marshall		2	1							3
McKay	3					2				5
Mittelholzer	5		2							7
Naipaul VS	11	10	7	4			2	7	40	71
Naipaul S.	3			1				2		6
Phillips	3	4	3					2		12
Rhys	9	7	1	3		1	4	6	20	51
Riley		3								3
Salkey	1		1							2
Selvon	1									1
Senior		1	1							2

(Source : *Index Translatium*)

Tableau 3 : Chronologie des romans anglo-caribéens traduits et publiés en français.

Date	Auteur	Titre	Maisons d'édition	Délai <sup>1</sup>
(1931)	McKay	<i>Banjo*</i>	Rieder	00 ans
(1932)	McKay	<i>Quartier noir*</i>	Rieder	00
(1953)	Mittelholzer	<i>L'ombre des hommes*</i>	La table ronde	02
(1954)	Mittelholzer	<i>Les enfants de Kaywana*</i>	La table ronde	02
	Mittelholzer	<i>Le temps qu'il fait à Middenshot*</i>	Plon	02
	Mittelholzer	<i>Un matin au bureau*</i>	Gallimard	04
	Allfrey	<i>La maison aux orchidées*</i>	Stock	01
	Lanning	<i>Les fies fortunées*</i>	Julliard	01
(1956)	Mittelholzer	<i>Vie et mort de Sylvia*</i>	Plon	03
(1964)	Naipaul, V. S.	<i>Une maison pour Mr Biswas</i>	Gallimard	03
(1965)	Naipaul, V. S.	<i>Le masseur mystique</i>	Gallimard — 10/18	08
(1967)	Naipaul, V. S.	<i>Miguel Street</i>	Gallimard — 10/18	08
(1969)	Rhys	<i>Les tigres sont plus beaux à voir</i>	Mercur de France — Gallimard	01
	Rhys	<i>Bonjour minuit</i>	Denoël	30
(1971)	Naipaul, V. S.	<i>Un drapeau sur l'île</i>	Gallimard	04
	Rhys	<i>La prisonnière des Sargasses</i>	Denoël — Gallimard	05
(1973)	Rhys	<i>Quatuor</i>	Denoël — Gallimard	04
	Rhys	<i>Voyage dans les ténèbres</i>	Denoël — Gallimard	39
(1978)	Rhys	<i>Il ne faut pas tirer sur les oiseaux</i>	Denoël — Gallimard	02
(1979)	Rhys	<i>Quai des Grands-Augustins</i>	Denoël — Gallimard	49
	Harris	<i>Le palais du paon</i>	des Autres — Serpent à Plumes	19
(1981)	Naipaul, V. S.	<i>Guerrilleros</i>	Albin Michel — LGF — 10/18	06
	Rhys	<i>Rive gauche</i>	Mercur de France — Gallimard	54
	Rhys	<i>Souriez s'il vous plaît</i>	Denoël	02
	Harris	<i>L'échelle secrète*</i>	Belfond	18
(1982)	Naipaul, V. S.	<i>A la courbe du fleuve</i>	Albin Michel — LGF — 10/18	03
	Hodge	<i>Crick Crack Monkey</i>	Karthala	12
	Jackson	<i>Pas d'paradis aux Caraïbes*</i>	Editions caribéennes	01
(1983)	Naipaul, V. S.	<i>Dis-moi qui tuer</i>	Albin Michel — Seuil — 10/18	12
	Marshall	<i>Fille noire, pierre sombre</i>	Balland	24
(1984)	Lovellace	<i>La danse du dragon</i>	Hatier — Serpent à Plumes	05
(1985)	Naipaul, V. S.	<i>Mr Stone</i>	Albin Michel — Seuil	22
	Harris	<i>L'ange sur le seuil*</i>	Belfond	03
(1986)	Lanning	<i>Age et innocence*</i>	Editions caribéennes	28
	Naipaul, S.	<i>La rumeur des cannes*</i>	Editions caribéennes	13
	Kincaid	<i>Annie John</i>	Belfond — l'Olivier/Seuil	01
	Marshall	<i>L'île de l'éternel retour*</i>	Balland	17
(1987)	Selvon	<i>L'ascension de Moïse*</i>	Editions caribéennes	02
(1988)	Heath	<i>L'assassin*</i>	Editions caribéennes	10
	Marshall	<i>Racines noires*</i>	Bernard Coutaz	05
(1991)	Naipaul, V. S.	<i>Les hommes de paille</i>	C. Bourgeois — 10/18	24
	Naipaul, V. S.	<i>L'enigme de l'arrivée</i>	C. Bourgeois — 10/18	04
(1992)	Naipaul, S.	<i>Lucioles</i>	L'Olivier — Seuil	22
	Bissoondath	<i>Retour à Casaquemada</i>	Phébus — 10/18	04
(1993)	Bissoondath	<i>L'innocence de l'âge</i>	Phébus — 10/18	01
(1994)	Bissoondath	<i>A l'aube des lendemains précaires</i>	Boréal	04
(1995)	Naipaul, V. S.	<i>Un chemin dans le monde</i>	Plon	01
	Phillips	<i>La traversée du fleuve</i>	L'Olivier	02
	Danticat	<i>Le cri de l'oiseau rouge</i>	Pygmalion — Pocket	01
(1996)	Danticat	<i>Krik? Krak!</i>	Pygmalion — Pocket	01
	Phillips	<i>Cambridge</i>	Mercur de France	04
	D'Aguiar	<i>La mémoire la plus longue</i>	Plon	02
(1997)	Kincaid	<i>Autobiographie de ma mère</i>	Albin Michel — LGF	01
	Bissoondath	<i>Arracher les montagnes</i>	Boréal	12
(1998)	Alexis	<i>enfance : roman</i>	Fides	00
(1999)	Naipaul, S.	<i>Au delà de la gueule du dragon</i>	Le rocher	15
	Kincaid	<i>Lucy</i>	Albin Michel	08
	Kincaid	<i>Mon frère</i>	L'Olivier	02
	Bissoondath	<i>Tous ces mondes en elle</i>	Phébus	01
	Phillips	<i>La nature humaine</i>	Mercur de France	02
	Danticat	<i>La récolte des larmes</i>	Grasset	01
	D'Aguiar	<i>Les cris de l'océan</i>	Mercur de France	02
	McKay	<i>Banjo</i>	André Dimanche	69
(2000)	Dabydeen	<i>Terres Maudites</i>	Dapper	04
(2001)	McKay	<i>L'odyssée noire</i>	André Dimanche	70
	Long	<i>Les voix du tambour</i>	Dapper	05
	Khan	<i>Jumbie Bird</i>	Dapper	
(2002)	Spence	<i>The road are down</i>	Dapper	
<b>Romans jeunesse</b>				
(1972)	Salkey	<i>Alerte au cyclone*</i>	Editions de l'Amitié	08
(1995)	Hodge	<i>Laetitia de Trinidad</i>	Flammarion	02
(1997)	Foster	<i>Pas d'homme à la maison</i>	L'école des loisirs	03
(1998)	Jones	<i>Aventures du la planète Knos</i>	Dapper	

<sup>1</sup>entre la première publication en LD et la première publication en LA; \*Epuisés; Rééditions

## Annexe B

Extrait n°1 : *Le Masseur Mystique* de V. S. Naipaul traduit par Marie-Lise Marlière ([1965] 1994, U.G.E., 10/18 « domaine étranger », pp. 71-73).

Mise en contexte : Ganesh, le « masseur mystique » né « à Trinidad dans une misérable famille d'Indiens campagnards »<sup>1</sup> vient d'épouser Leela, la fille de Ramlogan. Il discute de ses projets d'avenir avec sa tante, la Grande Roteuse.

— Vous savez, dit Ganesh, je crois bien que Ramlogan est fâché pour de vrai avec moi après l'affaire du Kedgerree.

— C'était pas bien, mais ça lui servira de leçon. Quand un homme se met à faire un travail de femme, quand i' s' mêle d'arranger des mariages, i' n'a que ce qu'i' mérite.

— Mais il faut que je m'en aille d'ici maintenant. Vous connaissez Fuente Grove ? En a une maison là-bas qu'i m'donne, Ramlogan.

— Mais qu'est-ce que tu feras dans un endroit loin, loin comme ça ? Tout le travail qu'on trouve, c'est dans les champs de canne.

— C'est pas ça je veut faire. » Ganesh s'arrêta, puis il ajouta avec hésitation : « J'ai envie de me mettre à masser les gens. »

Elle rit tant qu'elle en rota. « Ah, ces gaz, boug'là, et puis toi... tu veux ma mort, ou quoi, mon garçon ? Etre masseur ? Et tu t'y connais, en massage ?

— Pa était un bon masseur et je sais tout ce qu'il savait.

— Mais il faut avoir le don... Pense à ce qui va arriver si quelqu'un... si tout le monde se mettait à raconter un peu partout : « J'ai bien envie de me mettre à masser les gens. » En auraient tellement de masseurs à Trinidad qu'i' seraient forcés de se masser les uns les autres.

— Je crois bien que j'ai le don. Exactement comme King George.

— Elle a son don à elle. Elle est née comme ça. »

Ganesh lui raconta l'histoire du pied de Leela.

Sa bouche se tordit. « Ça m'a pas l'air mal. Mais un homme comme toi pourrait faire autre chose. Des livres, ti boug'.

— Ça aussi, je le ferai. » Et puis, de nouveau : « J'ai bien envie d'écrire des livres.

— C'est une bonne chose. En ont des sous, dans les livres, tu sais. Je suppose l'homme qu'écrit l'Almanach du Fermier MacDonald, l'argent lui tombe tout rôti dans le bec. Pourquoi tu ne te ferais pas la main avec La Destinée de Napoléon ? Je sens tu t'en tirerais bien ?

— Vous croyez que les gens, i' vont acheter un liv' comme ça ?

— C'est exactement ce qu'il lui faut, à Trinidad. Regarde un peu tous les Indiens des villes. En a pas de pandit, rien du tout auprès d'eux, tu sais. Comment i' peuvent savoir quoi faire ou pas faire, quand et comment ? I' n'ont qu'une chose à faire, deviner. »

Ganesh était pensif. « Oui, c'est ça même je vais faire. Masser un peu et écrire un peu.

— Je connais un garçon qui fera vendre tout ce que tu écriras comme des petits pains dans tout Trinidad. Voyons voir : tu vends le livre deux shillings, quarante-huit cents. Tu donnes au garçon six cents par livre. Et maintenant, voyons un peu : tu imprimes quatre ou cinq mille...

— Ca fait à peu près deux mille dollars, mais... attendez, ma coumé ! J'ai même pas encore écrit le livre.

— Je te connais, mon ti boug' ! Une fois t'auras ça dans la tête, t'en écriras des livres, jolis, jolis, jolis. »

Elle rota.

---

<sup>1</sup> Quatrième de couverture.

Extrait n°2 : *Terres maudites* de David Dabydeen traduit par Ananda Devi (2000, Éditions Dapper, pp. 223-4)

Mise en contexte : L'action se déroule en Guyane britannique au lendemain de l'abolition de l'esclavage. Rohini, une jeune indienne recrutée sous contrat et Miriam, ancienne esclave créole, sont toutes deux employées d'un dénommé Gladstone, propriétaire d'une plantation. Le roman dépeint, entre autres, l'existence de ces deux femmes et l'amitié qu'elles développeront peu à peu. Dans la dernière partie dont est tiré cet extrait, Miriam « déloge » le narrateur pour raconter, elle-même, l'issue tragique du récit. Le passage suivant fait allusion au procès de Kampta, un esclave qui s'est révolté contre Gladstone :

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 oiseaux la rivière en une seule bouchée. Comment je peux dire ? Je veux expliquer, mais qui m'écoute ? Quoi croit le témoignage d'une bouche comme Miriam quand tout le monde m'entend tout le temps dire gros jurons et badam-bam ? Quand le magistrat bien juger le cas Kampta, et après Gladstone a parlé grands-grands mots comme quoi Coolie se conduit « païen et impropre », je lève la main dans la foule pour parler. Le magistrat, il regarde longtemps mon aisselle quand je lève la main loin au-dessus ma tête, et puis il renifle. Oui, comme les magistrats reniflent pour montrer leur mépris, exactement, comme ça. Après il touche ses lunettes, il les caresse comme s'il compte son rosaire ou comme s'il boutonne sa braguette pour se protéger du mal. Tout ça pour vous dire qu'il m'ignore. Moi, Miriam, je suis qu'une Nègresse qu'il faut ignorer, comme il croit que Coolie est fait pour mordre et casser et voler. Mais imaginez, je porte une robe noire bien repassée, et un bonnet et un voile sur ma tête, comme pareille Madame Aldrington pour aller à l'église. Imaginez, mon corps noir huilé et poudré dans ces vêtements. Et mes cheveux coiffés après je me suis bataillée avec tous les nœuds dedans. Et dans ma main, j'ai un mouchoir pour essuyer ma sueur de Nègre quand je parle à Monsieur le Magistrat, car les mots vont sortir chauds brûlants. Imaginez ce qui se passe : Kampta debout à gauche, ses mains sont attachées avec la corde ; Gladstone debout à droite, fier et correct comme la plantation même ; le magistrat assis devant un bureau au milieu. Et moi, Miriam ; soudain, je sors de la foule, habillée, je vous dis pas ! habillée à la Madame Dignité, et je fais deux-trois pas glissants, gracieux comme quoi vers le magistrat, et je bouge pas mes fesses parce que le corset les tient bien en place, et je serre un document plein de papiers sous mon aisselle rasée. Et c'est comme ça je vais commencer mon discours : « 'coutez bien tout l'monde, silence, la-serpe-qui-coupe-canne, et vous zotte femmes qui éclatent les poux entre vos ongles : *In memoriam corpus fides dulce immortalis requiescat in pace*. Plaudissez pas ! Plaudissez pas ! Je demande tous les Coolies de garder leurs mains, car j'ai pas fini. »

\*\*\*

## Bibliographie

## I. Propos/textes de Samuel Selvon

(1995). « Sam Selvon : Interview with Reed Dasenbrockand Feroza Jussawalla », in Susheila & Rutherford (eds) *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, London, Dangaroo Press, pp. 114-125.

(1990). « 'Oldtalk' : Two interviews with Sam Selvon », Thieme & Dotti, *Caribana*, vol. 1, pp. 71-84.

(1988). *Eldorado West One*, Leeds, Peepal Tree Press.

(1987). « Finding West Indian Identity in London », *Kunapipi*, vol. 9 n°3, pp. 34-38.

(1983). *Moses Migrating*, Boulder (Colorado), Three Continents Book.

([1975] 1984). *Moses Ascending*, London, Heinemann.

[1956] 1991). *The Lonely Londoners*, Toronto, TSAR publications.

## II. Ouvrages de fiction anglo-caribéens traduits en français

ALLFREY, Phyllis Shand (1954). *La Maison des orchidées*, roman traduit de l'anglais par Daria Olivier, Paris, Stock.

Titre original : *The Orchid House*

BISSOONDATH, Neil (1992). *Retour à Casaquemada*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Phébus « d'ailleurs ».

Titre original : *A Casual Brutality*

Rééditions de la traduction : (1994) 10/18 « domaine étranger » ; (1999) Phébus « libretto »

\_\_\_\_\_ (1993). *L'innocence de l'âge*, traduit de l'anglais par Katia Holmes, Paris, Phébus « d'ailleurs ».

Titre original : *The Innocence of Age*

Rééditions de la traduction : (1995) 10/18 « domaine étranger »

\_\_\_\_\_ (1994). *À l'aube de lendemains précaires*, traduit de l'anglais par Marie-José Thériault, Montréal, Boréal.<sup>1</sup>

Titre original : *On the Eve of Uncertain Tomorrows*

\_\_\_\_\_ (1997). *Arracher les montagnes*, traduit de l'anglais par Marie-José Thériault, Montréal, Boréal.

Titre original : *Digging Up the Mountains : Selected Stories*

\_\_\_\_\_ (1999). *Tous ces mondes en elle*, roman traduit de l'anglais (Canada) par Katia Holmes, Paris, Phébus.

Titre original : *The Worlds in Her : A Novel*

<sup>1</sup> L'une des nouvelles de ce recueil intitulée « Dancing » avait été également traduite par Katia Holmes et publiée dans la revue *Gulliver World Fiction*, n°11, pp. 83-105.

DABYDEEN, David (2000). *Terres maudites*, traduit de l'anglais (Guyana) par Ananda Devi, Paris, éditions Dapper.

Titre original : *The Counting House*

D'AGUIAR, Fred (1996). *La mémoire la plus longue*, roman traduit de l'anglais par Gilles Lergen, Paris, Plon.

Titre original : *The Longest Memory*

\_\_\_\_\_ (1999). *Les cris de l'océan*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Aoustin, Paris, Mercure de France, « bibliothèque étrangère ».

Titre original : *Feeding the Ghosts*

DANTICAT, Edwige (1995). *Le cri de l'oiseau rouge*, roman traduit de l'anglais (U.S.A.) par Nicole Tisserand, Paris, Pygmalion.

Titre original : *Breath, Eyes, Memory*

Rééditions de la traduction : (1997) Pocket

\_\_\_\_\_ (1996). *Krik ? Krak !* récits traduits de l'anglais (U.S.A.) par Nicole Tisserand, Paris, Pygmalion.

Titre original : *Krik ? Krak !*

Rééditions de la traduction : (1998) Pocket

\_\_\_\_\_ (1999). *La récolte des larmes*, roman traduit de l'américain par Jacques Chabert, Paris, Grasset.

Titre original : *The Farming of Bones : A Novel*

FOSTER, Cecil (1997). *Pas d'homme à la maison*, traduit de l'américain par Marie-Hélène Sabard, Paris, « l'école des loisirs ».

Titre original : *No Man in the House*

HARRIS, Wilson (1979). *Le palais du paon*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Durix avec la collaboration de Hena Maes-Jelinek et Claude Vercey, Préface de Jean-Pierre Durix, Paris, Éditions des Autres.

Titre original : *The Palace of the Peacock*

Rééditions de la traduction : (1994) Le Serpent à plumes, « motifs »

\_\_\_\_\_ (1981). *L'échelle secrète*, traduit et préfacé par Jean-Pierre Durix, Paris, Belfond.

Titre original : *The Secret Ladder*

\_\_\_\_\_ (1985). *L'ange sur le seuil*, traduit et préfacé par Jean-Pierre Durix, Paris, Belfond.

Titre original : *The Angel at the Gate*

\_\_\_\_\_ (1993). *Tumatumari*, nouvelle traduite par Jean-Pierre Durix, *Gulliver World Fiction*, n°11, pp. 133-140.

Titre original : *Tumatumari*

HEATH, Roy A. K. (1988). *L'assassin*, traduit de l'anglais par Hélène Devaux-Minie, Paris, Éditions caribéennes, « voix anglophones des caraïbes ». Publié avec le concours du centre national des Lettres.

Titre original : *The Murderer*

HODGE, Merle (1982). *Crick crack Monkey*, roman trinitadien traduit par Alice Asselos-Cherdieu, Paris, Éditions Karthala, « lettres caraïbes ».

Titre original : *Crick Crack Monkey*

\_\_\_\_\_ (1995). *Laetitia de Trinidad*, traduit de l'anglais (Trinidad et Tobago) par Rose-Marie Vassallo, Paris, Flammarion, « castor poche ». Publié avec le concours du centre national des Lettres.

Titre original : *For the Life of Laetitia*

JACKSON, Carl (1982). *Pas d'paradis aux Caraïbes*, traduit par Claude Fivel-Demoret, Éditions caribéennes, « tropicalia ». Publié avec le concours du centre national des Lettres.

Titre original : *East Wind in Paradise*

KHAN, Ismith (2001). *L'oiseau zombie*, traduit de l'anglais (Trinidad) par Carl DeSouza, Paris, Éditions Dapper.

Titre original : *The Jumbie Bird*

KINCAID, Jamaica (1986). *Annie John*, traduit de l'américain par Dominique Peters, Paris, Belfond, « littératures étrangères ».

Titre original : *Annie John*

Rééditions de la traduction : (1996) Éditions de l'Olivier/le Seuil, « petite bibliothèque américaine »

\_\_\_\_\_ (1997). *Autobiographie de ma mère*, roman traduit de l'anglais (États-Unis) par Dominique Peters, Paris, Albin Michel, « les grandes traductions ».

Titre original : *The Autobiography of My Mother*

Rééditions de la traduction : (1999) LGF, « livre de poche »

\_\_\_\_\_ (1999a). *Lucy*, roman traduit de l'anglais (U.S.A.) par Dominique Peters, Paris, Albin Michel, « Les grandes traductions ».

Titre original : *Lucy*

\_\_\_\_\_ (1999b). *Mon frère*, roman traduit de l'Américain de Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet, Paris, Éditions de l'Olivier.

Titre original : *My Brother*

LAMMING, George (1954). *Les Iles fortunées*, traduction de Colette Audry et Henriette Étienne, Paris, R. Julliard, « Les Lettres nouvelles ».

Titre original : *In the Castle of My Skin*

\_\_\_\_\_ (1986). *Âge et innocence*, traduit de l'anglais par Claire-Lise Charbonnier et préfacé par Jean-Pierre Durix, Paris, Éditions caribéennes, « Voix anglophones de la Caraïbe ». Publié avec le concours du centre national des Lettres.

Titre original : *Of Age and Innocence*

LONG, Earl G. (2001). *Les voix du tambour*, traduit de l'anglais (Sainte-Lucie) par Raphaël Confiant et Carine Gendrey, Paris, Éditions Dapper.

Titre original : *Voices From a Drum*

LOVELACE, Earl (1984). *La Danse du dragon*, traduction de l'anglais par Hélène Devaux, Paris, Hatier, «Monde noir poche».

Titre original : *The Dragon Can't Dance*  
Rééditions de la traduction : (1999) Le serpent à Plumes, « Motifs »

MARSHALL, Paule (1983). *Fille noire, pierre sombre*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Carasso, Paris, Balland.

Titre original : *Brown Girl, Brown Stones*

\_\_\_\_\_ (1986). *L'île de l'éternel retour*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Carasso, Paris, Balland. Publié avec le concours du Centre National des Lettres.

Titre original : *The Chosen Place, the Timeless People*

\_\_\_\_\_ (1988). *Racines noires*, traduit de l'américain par Nelly Fabre et Bernard Kreiss, Paris, Bernard Coutaz. Publié avec le concours du Centre National des Lettres.

Titre original : *Praisesong for the Widow*

McKAY, Claude (1931). *Banjo*, traduit par Ida Treat et Paul Vaillant-Couturier, préfacé par Georges Friedmann, Paris, Rieder, « Les prosateurs étrangers modernes ».

Titre original : *Banjo*

\_\_\_\_\_ (1932). *Quartier noir*, traduit du nègre américain par Louis Guilloux, Paris, Rieder, « Europe ».

Titre original : *Home to Harlem*

\_\_\_\_\_ (1999). *Banjo*, traduction et postface de Michel Fabre, Marseille, André Dimanche, « rive noire ». Publié avec le concours du Conseil général des Bouches du Rhône et de la ville de Marseille.

Titre original : *Banjo*

MITTELHOLZER, Edgar (1953). *L'ombre des hommes*, traduit de l'anglais par Claude Vincent, Paris, La table ronde, « le damier ».

Titre original : *Shadows Move Among Men*

\_\_\_\_\_ (1954a). *Les enfants de Kaywana*, traduit de l'anglais par Clément Leclerc, Paris, La table ronde, « Le damier ».

Titre original : *Children of Kaywana*

\_\_\_\_\_ (1954b). *Un matin au bureau*, traduit par Ludmila Savitzky, Paris, Gallimard, « la méridienne ».

Titre original : *A Morning at the Office*

\_\_\_\_\_ (1954c). *Le temps qu'il fait à Middenshot*, traduction de Jacques et Jean Tournier, Paris, Plon, « feux croisés ».

Titre original : *The Weather in Middenshot*

\_\_\_\_\_ (1956). *Vie et mort de Sylvia*, traduit de l'anglais par Jacques et Jean Tournier, Paris, Plon, « feux croisés ».

Titre original : *The Life and Death of Sylvia*

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad (1964). *Une Maison pour Monsieur Biswas*, roman traduit de l'anglais par Louise Servicen, Paris, Gallimard, « Du monde entier ».

Titre original : *A House for Mr. Biswas*

Rééditions de la traduction : (1980) Gallimard, « du monde entier » préface de Le Clézio ; (1985) Gallimard, « l'imaginaire » avec la même préface.

\_\_\_\_\_ (1965). *Le masseur mystique*, roman traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard.

Titre original : *The Mystic Masseur*

Rééditions de la traduction : (1994) 10/18, « domaine étranger »

\_\_\_\_\_ (1967). *Miguel Street*, traduit de l'anglais par Pauline Verdun, Paris Gallimard, « Du monde entier ».

Titre original : *Miguel Street*

Rééditions de la traduction : (1994) 10/18 « domaine étranger » ; (2000) Gallimard, « l'imaginaire »

\_\_\_\_\_ (1971). *Un Drapeau sur l'île* nouvelles traduites de l'anglais par Pauline Verdun, Paris, Gallimard, « Du monde entier ».

Titre original : *A Flag on the Island*

\_\_\_\_\_ (1981). *Guérilleros*, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, « Les Grandes traductions ».

Titre original : *Guerillas*

Rééditions de la traduction : (1982) LGF, « Livre de poche » ; (1995) 10/18, « domaine étranger ».

\_\_\_\_\_ (1982). *À la courbe du fleuve*, roman traduit de l'anglais par Gérard Clarence, Paris, Albin Michel, « Les Grandes traductions ».

Titre original : *A Bend in the River*

Rééditions de la traduction : (1984) LGF, « le livre de poche » ; (1995) 10/18 « domaine étranger »

\_\_\_\_\_ (1983). *Dis-moi qui tuer*, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, « Les Grandes traductions ».

Titre original : *In a Free State*

Rééditions de la traduction : (1994) Le Seuil, « Points » ; (1998) 10/18, « Domaine étranger » sous le titre *Dans un état libre*.

\_\_\_\_\_ (1985). *Monsieur Stone*, roman traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel.

Titre original : *Mr Stone and the Knights Companion*

Rééditions de la traduction : (1993) Le Seuil, « Points Roman »

\_\_\_\_\_ (1991a). *Les hommes de paille*, traduit de l'anglais de Suzanne Mayoux, Paris, C. Bourgeois.

Titre original : *The Mimic Men*

\_\_\_\_\_ (1991b). *L'énigme de l'arrivée*, traduit de l'anglais de Suzanne Mayoux, Paris, C. Bourgeois.

Titre original : *The Enigma of Arrival*

\_\_\_\_\_ (1995). *Un chemin dans le monde*, histoires traduites de l'anglais par Suzanne V. Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés ».

Titre original : *A Way in the World*

NAIPAUL, Shiva (1986). *La rumeur des cannes*, traduit de l'anglais par Catherine Belvaude, Paris, Éditions caribéennes, « Voix anglophones des Caraïbes ». Publié avec le concours du Centre National des Lettres.

Titre original : *The Chip-Chip Gatherers*.

Rééditions de la traduction : (1994) Éditions de L'Olivier, sous le titre : *A Trinidad vivait une famille*.

\_\_\_\_\_ (1992). *Lucioles*, traduit de l'anglais par Lisa Rosenbaum, Paris, Éditions de l'Olivier.

Titre original : *Fireflies*

Rééditions de la traduction : (1994) Seuil, « points romans »

\_\_\_\_\_ (1999). *Au delà de la gueule du dragon*, traduit de l'anglais par Valérie Barranger et Catherine Belvaude, Monaco, Le Rocher, « Anatolia ».

Titre original : *Beyond the Dragon's Mouth*

PHILLIPS, Caryl (1995). *La traversée du fleuve*, traduit de l'anglais par Pierre Furlan, Paris, Éditions de l'Olivier.

Titre original : *Crossing the River*

\_\_\_\_\_ (1996). *Cambridge*, traduit de l'anglais par Pierre Charras, Paris, Mercure de France.

Titre original : *Cambridge*

\_\_\_\_\_ (1997). *La nature humaine*, traduit de l'anglais par Pierre Charras, Paris, Mercure de France, « bibliothèque étrangère ».

Titre original : *The Nature of Blood*

RHYS, Jean (1969a). *Les tigres sont plus beaux à voir*, avant-propos et traduction de Pierre Leyris, Paris, Mercure de France, « Domaine anglais ».

Titre original : *Tigers are Better Looking*

Rééditions de la traduction : (1983) Gallimard, « l'imaginaire »

\_\_\_\_\_ (1969b). *Bonjour minuit*, traduction de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles ».

Titre original : *Good Morning, Midnight*

\_\_\_\_\_ (1971). *La Prisonnière des Sargasses*, roman traduit de l'anglais par Yvonne Davet, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles ».

Titre original : *Wide Sargasso Sea*

Rééditions de la traduction : (1977) Gallimard, « folio » ; (1995) Denoël, « l'étrangère »

\_\_\_\_\_ (1973a). *Quatuor*, roman traduit de l'anglais par Viviane Forrester, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles ».

Titre original : *Quartet*

Rééditions de la traduction : (1981) Denoël, « arc-en-ciel » ; (1982) Gallimard, « folio ».

\_\_\_\_\_ (1973b). *Voyage dans les ténèbres*, roman traduit de l'anglais par René Daillie, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles ».

Titre original : *Voyage in the Dark*

Rééditions de la traduction : (1978) Gallimard, « folio ».

\_\_\_\_\_ (1978). *Il ne faut pas tirer les oiseaux au repos*, nouvelles traduites de l'anglais par Maud Perrin, Paris, Denoël, « Arc-en-ciel ».

Titre original : *Sleep It off Lady*

Rééditions de la traduction : (1994) Gallimard, « folio »

\_\_\_\_\_ (1979). *Quai des Grands-Augustins*, roman traduit de l'anglais par Jacques Tournier, Paris, Denoël, « Arc en ciel ».

Titre original : *After Leaving Mr Mackenzie*

Rééditions de la traduction : (1981) Gallimard, « folio »

\_\_\_\_\_ (1981a). *Rive gauche*, nouvelles traduites de l'anglais par Jacques Tournier, Paris, Mercure de France, « domaine anglais ».

Titre original : *Left Bank*

Rééditions de la traduction : (1987) Gallimard, « l'imaginaire »

\_\_\_\_\_ (1981b). *Souriez s'il vous plaît*, traduit par Jacques Tournier et préfacé par Diana Athill, Paris, Denoël, « Arc-en-ciel »

Titre original : *Smile Please. An Unfinished Autobiography*

SALKEY, Andrew (1972). *Alerte au cyclone*, traduit par Edith Vincent, illustrations de B. Ducourant, Paris, Éditions de l'Amitié, « Bibliothèque de l'amitié ».

Titre original : *Hurricane*

SELVON, Samuel (1987). *L'Ascension de Moïse*, traduit de l'anglais par Hélène Devaux-Minie, préface d'Hélène Devaux-Minie, Paris, Éditions caribéennes, « Voix anglophones des Caraïbes ». Publié avec le concours du Centre National des Lettres.

Titre original : *Moses Ascending*

SPENCE, Vanessa (2001). *Terrain glissant*, traduit de l'anglais par Valérie Morlot, Paris, Éditions Dapper.

Titre original : *The Roads Are Down*

### III. Ouvrages de fiction caribéens d'expression française

CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », n°2634.

\_\_\_\_\_ (1988). *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », n°2277.

\_\_\_\_\_ (1986). *Chronique des sept misères*.

CONFIANT, Raphaël (1997). *Chimères d'En-Ville*, traduit du créole par Jean-Pierre Arsaye, Paris, Éditions J'ai Lu, collection « Libro », n°240.

Titre original : *Bitako-a* (1985).

\_\_\_\_\_ (1996). *La Vierge du Grand Retour*, Paris, Grasset.

\_\_\_\_\_ (1994). *Mamzelle Libellule*, traduit du créole par l'auteur, Paris, Le serpent à Plumes, collection « Motifs », n°110.

Titre original : *Marisosé* (1987)

- DRACIUS-PINALIE, Suzanne (1989). *L'autre qui danse*, Paris, Seghers.
- FRANKITO (2000). *Pointe-à-Pitre—Paris*, Paris, L'Harmattan.
- LAFERRIÈRE, Dany (1997). *La Chair du Maître*, Outremont (Québec), Lanctôt Éditeur.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Paris, Le serpent à Plumes, collection « Motifs », n°89.
- OLLIVIER, Émile (1995). *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Passages*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- PÉPIN, Ernest (1992). *L'homme-au-bâton*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », n°2926.
- PINEAU, Gisèle (1993). *La Grande Drive des esprits*, Paris, Le serpent à Plumes, collection « Motifs », n°86.
- ROUMAIN, Jacques (1977). *Gouverneurs de la rosée*, Fort-de-France, Désormeaux.

#### IV. Corpus critique

- AGAR, Michael H. (1996). *The Professional Stranger*, London, Academic Press.
- AKAI, Joanne (1997). « Creole... English : West Indian Writing as Translation », *TTR*, vol. X n°1, pp. 165-196.
- ANDRÉ-KORUTOS, Katia (1991). *Images de la littérature antillaise anglophone, de l'émancipation à nos jours*. Doctorat nouveau régime, Université de la Sorbonne, Paris.
- ASAD, Talal (1986). « The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology », in Clifford & Marcus (eds), *The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (ed) (1975). *Anthropology and the Colonial Encounter*, London, Ithaca Press.
- ASHCROFT, W. D. (1987). « Language Issues facing Commonwealth writers : A Reply to D'Costa », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 22 n°1, pp. 99-118.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITH et Helen TIFFIN (1989). *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial literatures*, London, Routledge.
- ASTIER, Pierre (1998). « Éditer la littérature noire. Entretien, propos recueillis par Kadiatou Konaré », *Notre librairie*, n°135 (septembre-décembre), pp. 30-34.

BAKER, Mona (ed) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, Routledge.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, collection « tel » n°70.

BALLARD, Michel (dir) (2001). *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université.

BALUTANSKY Kathleen & Marie-Agnès SOURIEAU (eds) (1998). *Caribbean Creolization, Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity*, Gainesville, University of Florida Press.

BANDIA, Paul (1996). « Code-switching and code-mixing in African creative writing : Some Insights for Translation Studies », *TTR*, vol. IX n°1, pp. 139-154.

\_\_\_\_\_ (1994). « On Translating Pidgins and Creoles in African Literature », *TTR*, vol. VII n°2, pp. 93-114.

\_\_\_\_\_ (1993). « Translation as Culture Transfer : Evidence from African Creative Writing », *TTR*, vol. VI n°2, pp. 55-78.

BARRATT, Harold (1981). «Dialect, Maturity, and the Land in Sam Selvon's *A Brighter Sun* : A Reply», *English Studies in Canada*, Vol. VII, n°3, pp. 329-337.

BASSNETT Susan et Harish TRIVEDI (eds) (1999). *Post-Colonial Translation, Theory and Practice*, London & New-York, Routledge, collection « Translation Studies ».

BENJAMIN, Walter ([1923] 1997). « La tâche du traducteur », traduit de l'allemand par A. Nouss et L. Lamy, *TTR*, vol. X n°2, pp. 13-70.

BENSIMON, Paul (dir) (1996). *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes*, n°10, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèques des idées ».

\_\_\_\_\_ (1986). « Critique, commentaire et traduction (quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot) », *Po&sie*, n°37, pp. 88-106.

\_\_\_\_\_ (1986b). « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n°4, pp. 67-81.

\_\_\_\_\_ (1985). « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les tours de Babel*, Toulouse, Trans-Europ-Repress, pp. 35-150.

\_\_\_\_\_ (1984). *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, collection « tel » n°252.

BERNABÉ, Jean (1992-1993). « De la négritude à la créolité : éléments pour une approche comparée », *Études françaises*, vol. 28 n°2/3, pp. 23-38.

BERNABÉ, Jean, Raphaël CONFIANT et Patrick CHAMOISEAU (1989). *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.

BERNHARDT, Stephen A. (1983). « Dialect and Style Shifting in the Fiction of Samuel Selvon », in Lawrence D. Carrington (ed), *Studies in Caribbean Language*, Society for Caribbean Linguistics, S<sup>t</sup> Augustine, pp. 226-276.

BERREMAN, Gerald D. (1999). « 'Bringing It All Back Home' : Malaise in Anthropology », in *Reinventing Anthropology*, Dell Hymes (ed), Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 83-98.

BHABHA, Homi K. (1990). *Nation and Narration*, London, Routledge.

BIRBALSINGH, Frank M. (ed) (1996). *Frontiers of Caribbean Literatures in English*, Birbalsingh (ed) New York, St. Martin's.

\_\_\_\_\_ (1992). « Edgar Mittelholzer », in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 117, pp. 236-246.

BIRBALSINGH, Frank, Austin CLARKE, Jan CAREW, Ramabai ESPINET, Ismith KHAN (1996). « Sam Selvon : A Celebration », *ARIEL*, vol. 27 n°2, pp. 49-63.

BONNET, Véronique (1998). « La voix du petit peuple », *Notre Librairie*, n°135, pp. 108-111.

BOURDIEU, Pierre ([1972] 2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « essais ».

\_\_\_\_\_ ([1992] 1998). *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, collection « essais ».

\_\_\_\_\_ (1984). *Homo Academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_ (1982). *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.

BOXILL, Anthony (1993). « Salkey » in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 125, pp. 270-275.

BRATHWAITE, E. Kamau (1984). *History of the Voice*, Port-of-Spain, New Beacon Books.

\_\_\_\_\_ (1967). « Jazz and the West Indian Novel » Part I : *Bim*, vol. 11 n°14, pp. 275-284; Part II : *Bim*, vol. 12 n°45, pp. 39-51; Part III : *Bim*, vol. 12 n°46, pp. 115-126.

\_\_\_\_\_ (1963). « Roots », *Bim*, vol. 10 n°37, pp. 10-21.

\_\_\_\_\_ (1960). « The New West Indian Novelists : Part One », *Bim*, vol. 8 n°29, pp. 199-210.

\_\_\_\_\_ (1957). « Sir Galahad and the Islands », *Bim*, vol. 7 n°25, pp. 8-16.

BRERETON, Bridget (1981). *A History of Trinidad 1783-1962*, Portsmouth, Heinemann.

BRISSET, Annie (1998). « L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, n°11, pp. 31-51.

\_\_\_\_\_ (1990). *Sociocritique de la traduction : Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Ottawa, Le Préambule, collection « l'Univers des discours ».

BRODSKY, Françoise (1996). « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », *TTR*, vol. IX n°2, pp. 165-178.

BROWN, Lloyd W. (1971). « The Calypso Tradition in West Indian Literature », *BAR*, vol. 12 n°1-2, pp. 127-143.

CARPENTIER, Godeleine (1990). « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », in Michel Ballard (ed), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, pp. 71-91.

CASELL, Joan et Sue-Ellen JACOBS (eds) (1987). *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*, A special publication of the American Anthropological Association, n°23.

CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT (1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, collection « folio essais » n°352.

CHAPDELAINÉ, Annick (1989). « L'échec du Faulkner comique en France : un problème de réception », *META*, vol. XXXIV n°2, pp. 268-279.

CHAPDELAINÉ, Annick et Gillian LANE-MERCIER (dirs) (2001). *Faulkner : Une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « espace littéraire ».

\_\_\_\_\_ (1994). *Traduire les sociolectes*, *TTR*, vol. VII n°2.

CHAUDENSON, Robert (1979). *Le français hors de France*, sous la direction de A. Valdman, avec la collaboration de R. Chaudenson et G. Manessy, Paris, H. Champion.

CHUKWU, Augustine Emmanuel (1984). *Home and Exile: A Study of the Fiction of Samuel Selvon (West Indies)*. Ph. D, Université du Nouveau-Brunswick.

CLARKE, Austin (1994). *A Passage Back Home : A Personal Reminiscence of Samuel Selvon*, Toronto, Exile Editions.

CLIFFORD, James (1997). *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass) & London (England), Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (ed) (1986). *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley & London, University of California Press.

CONDÉ, Maryse et Madeleine COTTENET-HAGE (dirs) (1995). *Penser la créolité*, Paris, Karthala.

CONFIANT, Raphaël (2000). « Traduire la littérature en situation de diglossie », *Palimpsestes*, n°12, pp. 49-60.

COULTHARD, G. R. (1959). « The West Indian Novel of Immigration », *Phylon*, vol. 20, pp. 32-43.

CRONIN, Michael (2000). *Across the Lines : Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press.

\_\_\_\_\_ (1995). « Altered States : Translation and Minority Languages », *TTR*, vol. VIII n°1, pp. 85-104.

DABYDEEN, David et Nana WILSON-TAGOA (1998). *The Reader's Guide to Westindian and Black British Literature*, London, Hansib.

DAVIES, Barrie (1972). « The Sense of Abroad : Aspects of the West Indian Novel in England », *World Literature Written in English*, vol. 11 n°2, pp. 67-81.

D'COSTA Jean (1984). « Expression and Communication : Literary Challenges to the Caribbean Polydialectal Writers », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 19 n°1, pp. 123-141.

\_\_\_\_\_ (1983). « The West Indian Novelist and Language : A Search for a Literary Medium » in Lawrence D. Carrington (ed), *Studies in Caribbean Language*, Society for Caribbean Linguistics, S<sup>t</sup> Augustine, Trinidad, pp. 252-265.

DEGRAS, Priska (2000). « Spécificité de l'oralité caraïbe : quels choix de traduction ? », *Palimpsestes*, n°12, pp. 39-48.

DELTEL, Danielle (1992). « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », in *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, pp. 182-200.

DESOUZA, Pascale (1995). « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », in Condé & Cottenet-Hage (dirs), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, pp. 173-190.

DICKINSON, Swift (1996). « 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. 21 n°3, pp. 69-106.

\_\_\_\_\_ (1994). *Transnational Carnival and Creolised garden : Caribbean Cultural Identity and Rooting in the Narratives of Sam Selvon and Merle Hodge (Selvon, Sam, Hodge, Merle, Trinidad)*. Ph.D, Washington State University.

DONNELL Alison et Sarah LAWSON WELSH (eds) (1996). *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, London, Routledge.

DUBOIN Corinne et Éric TABUTEAU (2000). *La ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Interlangues littéraires ».

DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*, Paris, Éditions Fernand Nathan / Labor.

ECO, Umberto (1992). *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, collection « biblio essais ».

\_\_\_\_\_ (1985). *Lector in Fabula*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, collection « biblio essais ».

FABRE, Michel (1999). *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris 1830-1995*, Marseille, André Dimanche Éditeurs, « la rive noire ».

\_\_\_\_\_ (1991). *Black American Writers in France 1840-1940 from Harlem to Paris*, Urbana & Chicago, university of Illinois Press.

\_\_\_\_\_ (1982). « Moses and the Queen's English : Dialect and Narrative Voice in Samuel Selvon's London Novel's » *World Literature Written in English*, vol. 21 n°2, pp. 385-92.

\_\_\_\_\_ (1980). « The Reception of *Palace of the Peacock* in Paris », *Kunapipi*, vol. 2 n°1, pp. 106-109.

\_\_\_\_\_ (1977-78). « The Queen's Calypso : Linguistic and Narrative Strategies in the Fiction of Samuel Selvon », *Commonwealth Essays and Studies*, n°3, pp. 69-76.

FERGUSON, Charles (1959). « Diglossia », *Word*, vol. 15, pp. 325-340.

FOLKART, Barbara (1991). *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Les Éditions Balzac, collection « l'Univers des discours ».

GADET, Françoise (1996). « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes*, n°10, pp. 17-40.

GEERTZ, Clifford (1996). *Ici et là-bas : l'anthropologue comme auteur*, traduit de l'anglais par Daniel Lemoine, Paris, Éditions Métalié.

GENDREY, Carine (2000). « Traduction d'un roman caribéen », *Mofwaz*, n°5, pp. 173-182.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique ».

GEOGROY, Marilyn (1994/5). *A Guide to Samuel Selvon Collection : Manuscripts, Short Stories and Plays*, BA degree, University of West Indies, S<sup>t</sup> Augustine.

GILKES, Michael (1981). *The West Indian Novel*, Boston, Twayne Publishers.

GIRAUD, Michel (1997). « La créolité : une rupture en trompe-l'œil », *Cahiers d'études africaines*, 148, vol. 37 n°4, pp. 795-812.

GLASER Marlies et Marion PAUSCH (1994). *Caribbean Writers Between Orality and Writing / Les auteurs caribéens entre l'oralité et l'écriture*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi.

GLISSANT, Édouard (1995). *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de L'université de Montréal.

\_\_\_\_\_ (1992-1993). « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, *Études françaises*, vol. 28 n°2/3, pp. 11-22.

\_\_\_\_\_ (1990). *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ ([1981] 1997). *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », n°313.

GONZALES, Anson (dir) (1974). *Trinidad and Tobago Literature on Air*, Port of Spain, National Culture Council of Trinidad and Tobago.

GOUANVIC, Jean-Marc (1998). « 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, pp. 95-106.

GRIFFITH, Glyne (2001). « Deconstructing Nationalisms : Henry Swanzy, *Caribbean Voices* and the Development of West Indian Literature », communication présentée à l'Université de West Indies, S<sup>t</sup> Augustine (Trinidad), March 1<sup>st</sup> 2001, *20<sup>th</sup> Anniversary Conference on West Indian Literature*.

HAGÈGE, Claude (2000). *Halte à la mort des langues*, Paris, Éditions Odile Jacob.

HALL, Stuart (1954). « Lamming, Selvon and Some Trends in the West Indian Novel », *Bim*, vol. 6 n°21, pp. 172-178.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine et Patrick BRASSEUR (eds) (1997). *Contacts de langues contacts de cultures, créolisation*, Paris, L'Harmattan.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie Christine (1996). « Les avatars de la littérature en créole », *Notre Librairie*, n°127, pp. 6-17.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie Christine et Guy (1996b). « Quel français parle-t-on aux Antilles », in Robillard & Beniamino (dirs), *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, pp. 665-680.

\_\_\_\_\_ (1993). *Écrire en créole : oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan.

\_\_\_\_\_ (1988). « À propos de *Chronique des Sept Misères* : une littérature en français régional pour les Antilles », *Études Créoles*, vol. XI n°1, pp. 118-131.

HOLM, John (1989). *Pidgins and Creoles*, Cambridge, Cambridge University Press.

JAMES, Louis (1999). *Caribbean Literature in English*, Harlow, Longman, « Longman Literature in English Series ».

JONASSAINT, Jean (1992-1993). « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens », *Études françaises*, vol. 28 n°2/3, pp. 39-48.

JONES, Moya (2000). « Chamoiseau and Matura : Translators and Translations », *Palimpsestes*, n°12, pp. 61-70.

JOSEPH, Margaret Paul (1992). *Caliban in Exile : The Outsider in Caribbean Fiction*, New-York, Greenwood Press.

KATAN, David (1999). *Translating Cultures : An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, S<sup>t</sup> Jerome Publishing.

KAYE, Jacqueline (1970). « Claude McKay's 'Banjo' », *Présence africaine*, n°73, 1st Quarterly, pp. 165-69.

KING, Bruce (1995). *West Indian Literature*, London, Macmillan.

KOM, Ambroise (1999-2000). « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n°138-9, pp. 42-55.

KUNDERA, Milan (1993). *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.

LALLA, Barbara (1999). « Creole Representation in Literary Discourse : Issues of Linguistic and Discourse Analysis », *Conference of the Society for Caribbean Linguistics*, St Lucia, août 1998.

LANE-MERCIER, Gillian (1998). « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation », *TTR*, vol. XI n°1, pp. 65-88.

\_\_\_\_\_ (1997). « Translating the Untranslatable : The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility », *Target*, vol. 9 n°1, pp. 43-68.

\_\_\_\_\_ (1996). «Voix, identités, responsabilités : le rôle des scénarios illocutoires dans l'acte de lire », *Semiotica*, vol. 110 n°3/4, pp. 231-271.

\_\_\_\_\_ (1995). « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes*, n°9, pp. 75-91.

\_\_\_\_\_ (1989). *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, collection « Semiosis ».

LANG, George (2000). *Entwisted Tongue : Comparative Creole literature*, Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi.

LAVOIE, Judith (1998). *La parole noire en traduction française : le cas de Huckleberry Finn*, Thèse de doctorat, Département de langue et littérature françaises, Université McGill.

LEFEVERE, André (1990). « Translation : Its Genealogy in the West », in Lefevere & Bassnett (eds), *Translation, History & Culture*, London, Cassell, pp. 14-28.

LEVINE, Suzanne Jill (1991). *The Subversive Scribe, Translating Latin American Fiction*, Saint Paul (Minn.), Graywolf Press.

LÉVY-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

LOOKER, Mark (1996). *Atlantic Passages : History, Community and Language in the Fiction of Sam Selvon*, New York, Peter Lang, Studies of World Literature in English.

LOWRY WEIR, Ann (1982). « Style Range in New English Literatures », in Kachru (ed), *The Other Tongue : English Across Cultures*, Urbana, Chicago & London, University of Illinois Press, pp. 307-322.

LUC-CAYOL, Agnès (1986). *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>ème</sup> cycle, Université de Bourgogne, Dijon.

LUDWIG, Ralph (dir) (1994). *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, collection « folio essais », n°239.

MAIR, Christian (1990). « 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, pp. 138-154.

MALENA, Anne (dir) (2000). *Les Antilles en traduction, TTR*, vol. XIII n°2.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise (1994). « Translation Theory and Practice » in Kadish & Massardier-Kenney (eds) *Translating Slavery : Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, Kent (Ohio), The Kent State University Press, pp. 11-25.

MAXIMIN, Colette (1996). *Littératures caribéennes comparées*, Pointe-à-Pître et Paris, Jasor et Karthala.

\_\_\_\_\_ (1991). *La parole aux masques : littérature, oralité et culture populaire dans la Caraïbe anglophone au XX<sup>ème</sup> siècle*, Préface de Michel Fabre, Paris, Éditions caribéennes.

MCLEOD, Alan (1992). « Claude McKay », in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 117, pp. 227-235.

MEHREZ, Samia (1992). « Translation and the Post-Colonial Experience : The Francophone North African Text » in Lawrence Venuti (ed), *Rethinking Translation*, London & New York, Routledge, pp. 120-138.

MELANÇON, Charlotte (2000). « Les mésaventures du merle : les américanimes chez Emily Dickinson », *META*, vol. XLV n°1, pp. 80-90.

MÉNAGER, Serge (1994). « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 68 n°1, pp. 61-68.

MÉRINE, Katia (2000). « Language and Power in Literary Translation and Text Transfer », in Danielle Tranquille & Soorya Nirsimloo-Gayan (eds), *Rencontres*, Translation Studies, Centre for Mauritian Studies, Mahatma Gandhi Institute, Moka.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, collection « Le Chemin ».

MORRIS, Mervyn (1999). *Is English We Speaking, and Other Essays*, Kingston, I Randle.

\_\_\_\_\_ (1967). « Some West Indian Problems of Audience », *English*, vol. 16 n°94, pp. 127-131.

MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, collection « tel » n°5.

MOURALIS, Bernard (1981). *Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, thèse présentée devant l'université de Lille III, Paris, Librairie Honoré Champion.

MÜHLEISEN, Susanne (2000). *Creole Discourse : Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-Lexicon Creoles*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Neuere Philologien (10) der Johann Wolfgang Goethe-Universität.

MULLER, Marie Sylvine (1996). « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », *Palimpsestes*, n°10, pp. 49-76.

NASTA Susheila et Anna RUTHERFORD (eds) (1995). *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, London, Dangaroo Press.

NASTA, Susheila (1995). « Setting Up Home in a City of Words : Sam Selvon's London Novels », in Nasta & Rutherford (eds), *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, London, Dangaroo Press, pp. 78-95.

\_\_\_\_\_ (ed) (1988). *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington, Three Continents Press.

NIDA, Eugene (1945). « Linguistics and ethnology in Translation problems », *Word*, n°2, pp. 194-208.

NIRANJANA, Tejaswini (1992). *Sitting Translation : History, Post-structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, Los Angeles & Oxford, University of California Press.

NOUSS, Alexis et François LAPLANTINE (2001). *Métissages*, Paris, Librairie Fayard.

N'ZENGOU-TAYO, Marie-José et Elizabeth WILSON (2000). « 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, pp. 75-106.

N'ZENGOU-TAYO, Marie-José (1996). « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la "chamoisification" du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *TTR*, vol. IX n°1, pp. 155-176.

PÅLSSON, Gils (ed) (1993). *Beyond Boundaries : Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, Oxford & Providence, Berg.

PERRET, Delphine (1994). « La parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 67 n°5 (avril), pp. 824-839.

PHIRMIS, Sandrine (2000). « Patrick Chamoiseau : profil d'une œuvre en construction », *Mofwaz*, n°5, pp. 161-172.

PINALIE, Pierre (2000). « Lecture et parole dans l'enseignement du créole à des non-créolophones », *Mofwaz*, n°5, pp. 47-58.

POLEZZI, Loredana (2001). *Translating Travel : Contemporary Italian Writing in English Translation*, Aldershot, Ashgate.

POMPILUS, Pradel (1961). *La langue française en Haïti*, France, Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine.

POUCHET PAQUET, Sandra (1993). « Lamming », in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 125, pp. 54-67.

POYNTING, Jeremy (1988). « Samuel Selvon, Moses Migrating », in Nasta (ed), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, pp. 260-265.

PRAT, Michel (1992). « Patrick Chamoiseau : Un émule de Gadda ? », in Maryse Condé (dir), *L'héritage de Caliban*, Paris, Jasor, pp. 201-212.

PRUDENT, Lambert-Félix ([1980] 1999). *Des baragouins à la langue antillaise : analyse historique et sociolinguistique du discours sur le créole*, Paris, L'Harmattan.

PYM, Anthony (1997). *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, collection « Traductologie ».

RAGUET-BOUVART, Christine (dir) (2000). *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes*, n°12, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

RAMCHAND, Kenneth (1982). « The Fate of Writing in the West Indies : Reflections on oral and Written Literature », *Caribbean Review*, vol. XI n°4, pp. 16-17.

\_\_\_\_\_ (1981). « The Fate of Reading », in Parameswaran (ed), *The Commonwealth in Canada*, Proceedings of the Second Triennial Conference of CACLALS part II, Winnipeg, A Writers Workshop Publication, pp. 94-107.

\_\_\_\_\_ (1974). « The West Indies », in King (ed), *Literature of the World in English*, London, Routledge and Kegan Paul.

\_\_\_\_\_ (1970). *The West Indian Novel and Its Background*, London, Faber and Faber.

\_\_\_\_\_ (1968). « Dialect in West Indian Fiction », *Caribbean Quarterly*, n°14, pp. 27-42.

RAMRAJ, Victor J. (1988). « The Philosophy of Neutrality : The Treatment of Political Militancy in Samuel Selvon's *Moses Ascending* and *Moses Migrating* » in Govind Nariam Sharma (ed), *Literature and Commitment*, Toronto, TSAR, pp. 109-115.

\_\_\_\_\_ (1983). « Selvon's Londoners : From the Centre to the Periphery », in Satendra Nandan (ed), *Language and Literature in Multicultural Contexts*, Suva, Fiji, University of South Pacific, pp. 297-306.

RICŒUR, Paul (1999). « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, vol. 6 n°253, pp. 8-19.

ROBERTS, Peter (1988). *West Indians and Their Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROBILLARD, Daniel et Michel BENJAMINO (eds) (1996). *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion.

ROBINSON, Douglas (2001). *Who Translates ? Translator Subjectivities beyond Reason*, Albany, State University of New York Press.

\_\_\_\_\_ (1997). *What Is Translation ? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Kent (Ohio), The Kent State University Press.

\_\_\_\_\_ (1997b). *Translation and Empire*, Manchester (UK), S' Jerome Publishing, collection « Translation Theories Explained ».

\_\_\_\_\_ (1996). *Translation and Taboo*, DeKalb (Illinois), Northern Illinois University Press.

ROHLEHR, Gordon, ([1972] 1988). « The Folk in Caribbean Literature », in Nasta (ed), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, pp. 29-43.

SALICK, Roydon (2001). *The Novels of Samuel Selvon, a Critical Study*, Westport & London, Greenwood Press.

SANDERS, Carol (1996). « '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, pp. 41-48.

SAVORY FIDO, Elaine (1992). « Jean Rhys », in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 117, pp. 258-78.

SIMEONI, Daniel (2000). « When in Doubt, Contextualize... », *Target*, vol. XII, n°2, pp. 337-341.

SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation*, London & New-York, Routledge, collection « Translation Studies ».

SIMON Sherry et Paul ST-PIERRE (eds) (2000). *Changing the Terms*, Toronto, University of Toronto Press.

SMITH, Robert P. (1986). « Rereading *Banjo* : Claude McKay and the French Connection », *College Language Association Journal*, vol. XXX n°1, septembre, pp. 46-58.

SOLOMON, Denis (1993). *The Speech of Trinidad : A Reference Grammar*, St. Augustine (Trinidad), University of the West Indies Publication.

ST-PIERRE, Paul (dir) (1997). *Langues, traduction et post-colonialisme*, *TTR*, vol. X n°1.

STURGE, Kate (1998). « James Clifford : Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century », *The Translator : Translation and Minority*, vol. 4 n°2, pp. 375-379.

SUTCLIFFE, David (1982). *British Black English*, Oxford, Blackwell.

TABUTEAU, Éric (2000). « Solo à Soho : *The Lonely Londoners* de Sam Selvon », in Duboin & Tabuteau (eds), *La ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « interlangues littéraires », pp. 167-187.

\_\_\_\_\_ (1997). *Images du multiculturalisme dans le roman antillais anglophone: Wilson Harris, George Lamming, V. S. Naipaul, Sam Selvon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

\_\_\_\_\_ (1993). « Love in Black and White: A Comparative Study of Samuel Selvon and Frantz Fanon », *Commonwealth Essays and Studies (CE&S)*, vol. 16 n°2, pp. 88-95.

TACK, Lieven (2000). « 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, pp. 210-227.

TERRIEN, (2000). « 'Connais-tu le pays... ?' L'œuvre de Jean Rhys comme perception antillaise de la ville », in Duboin et Tabuteau (eds), *La ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone*, pp. 145-166.

THIEME, John (1993). « V. S. Naipaul », in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 125, pp. 121-143.

\_\_\_\_\_ (1986). « 'The World Turn Upside Down' : Carnival Patterns in *The Lonely Londoners* », *The Toronto South-Asian Review*, n°5, pp. 191-204.

TIFFIN, Helen (1995). « 'Under the kiff-kiff laughter' : Stereotype and Subversion in *Moses Ascending* and *Moses Migrating* », in Nasta & Rutherford (eds), *Tiger's Triumph : Celebrating Sam Selvon*, London, Dangarro Press, pp. 130-9.

TODD, Loreto ([1974] 1990). *Pidgins and Creoles*, London, Routledge and Kegan Paul.

- \_\_\_\_\_ (1984). *Modern Englishes : Pidgins and Creoles*, Oxford, Basil Blackwell.
- TORRES-SAILLANT, Silvio (1997). *Caribbean Poetics : Toward an Aesthetic of West Indian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TOUMSON, Roger (1989). *La transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles (XVIII<sup>ème</sup>, XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles)*, Éditions Caribéennes.
- TRANQUILLE Danielle & Soorya NIRSIMLOO-GAYAN (eds) (2000). *Rencontres : Translation Studies*, Centre for Mauritian Studies, Moka, Mahatma Gandhi Institute.
- TYMOCZKO, Maria (1999). *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, S<sup>t</sup> Jerome Publishing.
- VALDMAN Albert *et al* (eds) (1979). *Le français hors de France*, Paris, Champion.
- VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London & New York, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (ed). (1998b). *Translation and Minority, The Translator* vol. 4 n°2, Manchester, S<sup>t</sup> Jerome.
- \_\_\_\_\_ (1996), « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, vol. IX n°1, pp. 91-116.
- \_\_\_\_\_ (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, London & New York, Routledge, collection « Translation Studies ».
- VIDAL, Bernard (1994). « 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, pp. 165-207.
- VINAY J.-P. et J. DARBELNET (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Beauchemin, Montréal.
- WARNER, Keith Q. (1982). *The Trinidad Calypso. A Study of Calypso As Oral Literature*, London, Heinemann.
- WARNER-LEWIS, Maureen (1983). « Samuel Selvon's Linguistic Extravaganza : *Moses Ascending* », *Caribbean Quarterly*, vol. 28 n°4, pp. 60-69.
- WATLING, Gabrielle (1993). « Embarrassing Origins : Colonial Mimeticism and the Metropolis in V. S. Naipaul's *The Mimic Men* and Sam Selvon's *Moses Ascending* », *LINQ*, vol. 20 n°2, pp. 68-77.
- WEBB, Barbara J. (1996). « Erna Brodber » in Lindfords and Sander (eds), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, Gale Research International, vol. 157, pp. 17-26.
- WELLS, John C. (1982). *Accents of English*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Jamaican Pronunciation in London*, Oxford, Blackwell.

WILLIS, William S. Jr (1999). « Skeletons in the Anthropological Closet », in Dell Hymes (ed), *Reinventing Anthropology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 121-152.

WINER (1999). « Comprehension and Resonance : English Readers and English Creole Texts », in John R. Rickford & Suzanne Romaine (eds), *Creole Genesis, Attitudes and Discourse*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, pp. 391-406.

\_\_\_\_\_ (1994). « Language Varieties in Early Trinidadian Novels 1838-1907 », *English World-Wide*, vol. 15 n°2, pp. 225-248.

\_\_\_\_\_ (1993). *Trinidad and Tobago*, London, John Benjamins, « Varieties of English Around the World ».

\_\_\_\_\_ (1990). « Orthographic Standardization for Trinidad and Tobago : Linguistic and Sociopolitical Considerations in an English Creole Community », *Language Problems and Language Planning*, vol. 14 n°3, pp. 237-268.

WINFORD, Donald (1975). « Creole Culture and Language in Trinidad : A Socio-Historical Sketch », *Caribbean Studies*, vol. 15 n°3, pp. 31-55.

WOLF, Manfred (1993). « West Indians in London : Sam Selvon, *The Moses Trilogy* », *New Courant*, n°1, pp. 17-22.

WYKE, Clement (1996). « Voice and Identity in Sam Selvon's Late Short Fiction », *ARIEL*, vol. 27 n°2, pp. 133-148.

\_\_\_\_\_ (1991). *Sam Selvon's Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver, University of British Columbia Press.

\_\_\_\_\_ (1982). « The Evolution of Language in Selvon's Work », in Uma Parameswaran (ed), *The Commonwealth in Canada*, Proceedings of the Second Conference of CACLALS Part II, Calcutta, Writer' Workshop, pp. 108-130.

## V. Ressources lexicographiques

ALLSOPP, Richard (1996). *Dictionary of Caribbean English Usage*, Oxford, Oxford University Press.

CASSIDY, Frederic Gomes & Robert Brock LE PAGE (eds) (1980). *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge, Cambridge University Press.

CRESTOR, Richard (1987). *Annou Palé kréyòl*, Martinique, Richard Crestor Éditions.

DAMOISEAU, Robert (1999). *Éléments de grammaire comparée français-créole*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Presses Universitaires créoles GEREC.

FAINE, Jules (1974). *Dictionnaire français-créole*, Ottawa, Leméac.

GERMAIN, William (1980). *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.

LUDWIG Ralph, MONTBRAND Danièle, POULLET Hector, TELCHID Sylviane (1990). *Dictionnaire créole français, avec un abrégé de grammaire créole et un lexique français-créole*, Guadeloupe, SERVEDIT/Éditions Jasor.

MENDES, John (1986). *Cote ci cote la : Trinidad and Tobago Dictionary*, Arima (Trinidad), John Mendes Copyright.

OTTLEY, C. R. (1971). *Creole talk (Trinibagianese) of Trinidad and Tobago; Port of Spain*, Victory Printers.

\_\_\_\_\_ (1966). *Sayings of Trinidad and Tobago*, Port of Spain; compiled and published by C. R. Ottley.

PINALIE, Pierre et Jean BERNABÉ (1999). *Grammaire du créole martiniquais*, Paris, L'Harmattan.

\_\_\_\_\_ (1992). *Dictionnaire élémentaire français/créole*, Paris, L'Harmattan, Presses Universitaires, Désormaux.

SANGLARD-PRADEL, Marie José et Christian (1992). *Le petit Pradel, dictionnaire bilingue kreyol ayisyen-français, français - créole haïtien, accompagné d'un essai de dictionnaire étymologique*, Édité à compte d'auteur, en Suisse, éditions Le Sas.

TELCHID, Sylviane (1997). *Dictionnaire du français régional des Antilles*, Paris, Éditions Bonneton, 223 pages.

TOURNEAUX, Henry et Maurice BARBOTIN (1991). *Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe suivi d'un index français-créole*, Paris, Karthala-ACCT.

WENTWORTH H. et S. B. FLEXNER. (1975). *A Dictionary of American Slang*, New York, Crowell.

WINER, Lise (à paraître). *Dictionary of the English/Creole of Trinidad and Tobago*.