

***Notre quelque part*, un roman de Nii Ayikwei Parkes traduit par Sika Fakambi : la multiplication des lieux romanesques contre le « point de vue de nulle part »**

Claire PLACIAL

Université de Lorraine

Centre de recherches Écritures

En 2009 paraît aux éditions Vintage Books à Londres *Tail of the Blue Bird*¹, le premier roman de l'écrivain britannico-ghanéen Nii Ayikwei Parkes, auteur jusque-là de deux recueils de poèmes publiés. La traduction française par Sika Fakambi de ce roman, sous le titre *Notre quelque part*², paraît en 2014 aux éditions Zulma. Le roman, dans son rapport à la construction de l'espace, illustre la thématique des « nouveaux mondes, nouveaux romans » ; la raison d'être de cet article réside néanmoins essentiellement dans l'analyse de sa traduction en langue française. Quels « nouveaux mondes » sont créés par la traduction de romans d'un genre encore inédit en langue française, ici en l'occurrence un roman ghanéen paru dans un contexte postcolonial, marquant par diverses stratifications linguistiques divers espaces géographiques et littéraires ? M'intéressant à un roman africain anglophone, je sors de mon champ de compétences premier, puisque je suis à l'origine spécialiste d'histoire de la traduction des textes sacrés, et plus généralement d'histoire des théories traductives. La convergence entre ces deux domaines n'est néanmoins pas nulle, puisque j'observe, dans le cas concret de *Notre quelque part*, que le discours et la pratique de la traductrice Sika Fakambi vont dans le sens des théories récentes de la traduction défendues par Antoine Berman, qui s'inscrivent dans une perspective politique et éthique. La conjonction des études postcoloniales et de la traductologie n'est pas à prouver ; ce qui est ici intéressant, c'est la mise en pratique de cette conjonction, dans le cas concret d'un roman et de sa traduction.

Quand les études postcoloniales rencontrent la traductologie : le décentrement à l'œuvre

Une chose est capitale, aussi bien dans la démarche initiale de l'écrivain ghanéen anglophone que dans celle de la traductrice en langue française : l'idée d'incarner, par l'écriture du roman, puis par sa traduction, une forme de décentrement. La traductrice l'affirme en ces termes, en revenant dans un entretien sur le choix du titre français, dont on voit bien qu'il ne correspond pas littéralement au titre anglais :

1 Nii Ayikwei Parkes, *Tail of the Blue Bird*, Londres, Vintage Books, 2009.

2 Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, traduit de l'anglais (Ghana) par Sika Fakambi, Paris, Zulma, 2014.

En réfléchissant au choix du titre (dans une longue discussion avec Hélène Quiniou), à toute cette question du décentrement à l'œuvre dans le texte, et finalement à cette idée que tout discours humain est forcément inscrit « dans un quelque part » — je pense à toute la réflexion menée par les *cultural studies* et *postcolonial studies*, avec Edward Saïd et Stuart Hall, sur ce prétendu « point de vue de nulle part » de la pensée humaniste occidentale, ou à la question des « lieux de la culture » explorée par le penseur Homi Bhabha —, j'ai su assez vite que ce titre donnerait au livre toute son ampleur³.

La traductrice ici justifie le choix du titre, puisqu'en effet le titre français n'a, dans ce cas, pas été déterminé par l'éditeur ; « Notre quelque part » sans être une traduction littérale du titre anglais est un syntagme qui revient à plusieurs reprises dans la narration du chasseur de brousse. Dans ce discours apparaît la façon dont la détermination du titre français s'appuie à la fois sur les caractéristiques du roman, et sur la conscience des problématiques théoriques auxquelles le roman fait écho. Le titre français *Notre quelque part* permet ainsi d'explicitier l'ancrage du roman en opposition à une vision occidentale construite sur ce qui, pour Fakambi et les théoriciens qu'elle cite, est une fiction : l'existence d'un « point de vue de nulle part ». Le roman postule un « quelque part » ; les références à Saïd, Hall et Bhabha appuient l'affirmation d'un « quelque part » ghanéen, implanté dans les deux espaces d'Accra, la capitale occidentalisation, et de Sonokrom, un village de brousse. C'est depuis ce quelque part que parlent les diverses voix du récit — encore que le « notre quelque part », en anglais *our somewhere*, est toujours placé dans la bouche du chasseur de brousse ; pour autant faire du village de Sonokrom le centre unique du roman serait un contresens. C'est dans la multiplication des lieux de l'action et des strates linguistique que se crée un « notre quelque part » commun aux différences instances narratives, qui incarne assez bien le « troisième lieu » défini par Homi Bhabha (je reviendrai sur cette notion ultérieurement). L'insistance sur la notion de « décentrement » pourrait apparaître paradoxale pour un roman dont la traductrice postule, sinon explicitement un centre, du moins un lieu. Mais l'ancrage ghanéen est en soi un décentrement relativement au postulat d'une littérature occidentale qui, sous couvert d'un « point de vue de nulle part », aurait pour centre l'Occident. À ce décentrement géographique fait écho un double décentrement linguistique : celui du métissage linguistique du texte anglais de Parkes, et celui du travail de traduction dans un français lui-même métis. Le produit du travail de Fakambi n'est effet en aucune façon gouverné par les représentations centralisatrices de la langue de l'Académie française, de l'école, des pratiques éditoriales majoritaires qui présupposent d'une traduction qu'elle soit rédigée en « bon français », grammaticalement correct, et conforme à des états de langues attestés dans la littérature française. De ce fait, les théoriciens postcoloniaux entrent ici en résonance avec la pensée du décentrement en traduction, chez Antoine Berman notamment, qui est une des références théoriques de la traductrice. Selon Antoine Berman en effet,

[L]'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien.⁴

Cette formule, souvent citée, est issue du texte « La traduction au manifeste » qui ouvre *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Dans cette préface-manifeste, Berman n'introduit pas tant un propos historique (la traduction dans l'Allemagne de Herder, Goethe, Schleiermacher, etc.) qu'il ne développe

3 « Sika Fakambi : Une prouesse de traduction et un geste politique », entretien avec Claire Darfeuille, ActuaLitté, 3 juillet 2014. L'entretien est en ligne à cette url : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/sika-fakambi-une-prouesse-de-traduction-et-un-geste-politique/49848>

4 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

une éthique du traduire, dont la première caractéristique est d'émaner des traducteurs eux-mêmes, et non des linguistes et philosophes du langage. Une éthique du traduire est nécessaire dans la mesure où la traduction est mise en relation à l'autre (l'autre langue, l'autre culture, l'autre œuvre, l'autre sujet de l'écriture qu'est l'auteur du texte source). Pour Berman, l'intérêt des romantiques allemands réside dans la place matricielle qu'ils ont su donner à la traduction dans la transformation même de la langue et de la littérature allemande. S'est ainsi illustrée la dialectique pour lui intrinsèque à la traduction :

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé⁵.

Dans son refus d'un universalisme qui serait un ethnocentrisme occidental mal déguisé, la littérature postcoloniale résonne avec la « visée » de la traduction définie par Berman. Le décentrement à l'œuvre dans l'abandon du « point de vue de nulle part » se retrouve *mutatis mutandis* dans une traduction qui n'est pas annexion, appropriation, naturalisation du texte étranger, mais qui laisse une place au métissage linguistique – pour Berman, cela implique notamment l'abandon des usages stylistiques français dans la traduction : le respect de la pluralité des niveaux de langue, la conservation des répétitions, la traduction littérale des proverbes sont suggérées.

Dans le cas de *Notre quelque part*, la rencontre concrète de ces deux pensées (postcoloniale, traductologique) du décentrement est ainsi mise à l'épreuve, avec des résultats linguistiques, littéraires et politiques probants.

***Notre quelque part*, un roman du décentrement**

De quelle nature est ce décentrement dans le travail littéraire de Nii Ayikwei Parkes ? Il faut ici revenir sur le fonctionnement même de *Notre quelque part*. Le roman se présente en première instance comme un roman policier. Dans un village de brousse nommé Sonokrom, jusqu'ici épargné par le monde de la ville et subséquemment par la présence d'une police corrompue, à trois heures de route de la capitale Accra, la jeune maîtresse d'un ministre découvre une « chose » sanguinolente, qui pourrait être un morceau de cadavre – je reprends ici le terme tel qu'il apparaît dans le roman, la nature de la « chose » (*a thing*) restant soumise à caution, et seulement partiellement explicitée à la fin de l'enquête. L'inspecteur Donkor, un gradé corrompu, dépêche sur place le *constable* Garba, et le fait accompagner d'un « expert », le médecin légiste Kwadwo Odamtten, surnommé Kayo, formé en Angleterre. J'emploie à dessein le mot « « expert » entre guillemets, dans la mesure où pour Donkor, il s'agit de faire étalage de scientificité dans le traitement de l'enquête pour s'attirer les bonnes grâces du ministre, en adoptant les méthodes modernes que la fiction télévisuelle a popularisées – Donkor donne explicitement en modèle *New York, police judiciaire*⁶, et *Les Experts*⁷ à Kayo. Ce dernier, collaborant avec Yao Poku, chasseur du village et excellent conteur, résout l'affaire.

On peut considérer que ces personnages, Kayo et Yao Poku, l'expert et le chasseur-conteur, sont les personnages principaux du roman, *a fortiori* parce que la narration se focalise sur eux. En effet, la narration varie les points de vue de façon signi-

⁵ *Ibid.*

⁶ *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

ficative : au début du roman, et la plupart du temps quand l'action est située dans le village de Sonokrom, Yao Poku est le narrateur à la première personne ; quand l'action a lieu à Accra ou se concentre sur l'enquête de Kayo, le narrateur se fait hétéro-diégétique, mais adopte généralement le point de vue interne de Kayo. À cette diversité des narrations correspond une diversité des récits, mettant en concurrence deux usages du récit : d'un côté la référence à la fiction télévisuelle qui met l'accent sur la technicité et la rationalité des causalités quand un événement violent se produit ; de l'autre côté le récit oral expliquant par l'irrationnel la présence de la « chose » dans le village de Sonokrom. Ces deux modèles de récit sont également deux modèles d'explication du monde, qui renvoient à l'échelle du Ghana à une opposition capitale / brousse, et à l'échelle du monde à une opposition États-Unis / Afrique, pour aller un peu vite. Les logiques discursives et fictionnelles s'opposent ainsi, construisant deux systèmes de vérité en opposition au sein de la diégèse, qui du reste permettent chacune une résolution de l'enquête.

Cette hétérogénéité narrative est soulignée par une hétérogénéité linguistique. En effet, la narration qui adopte le point de vue de Kayo est rédigée essentiellement en anglais littéraire, qui accueille néanmoins dans les dialogues au style direct une diversité certaine. Ainsi l'inspecteur Donkor semble-t-il imiter le lexique technique et scientifique de la police moderne telle qu'il s'en est construit une représentation en regardant les séries policières américaines.

Inspector Donkor smiled. "Have you watched CSI?"

"Yes"

"That's you." He gave Kayo a meaningful look.

Kayo frowned. Still confused.

"I hear you are a forensics man."

"I am."

"So, we have a case in a village near Tafo that we need you to help with. It is not even a case we would have bothered with, but the minister for roads and highways is sleeping with a girl from Tafo. She discovered some human matter and the minister himself called me that day to ask me do deploy some men.⁸"

L'inspecteur principal Donkor sourit. « Vous connaissez *Les Experts* ?

- Oui.

- Eh bien, c'est tout à fait vous. » Il adressa à Kayo un regard qui semblait en dire long. Mais Kayo continuait de froncer les sourcils, plus perplexe que jamais.

« Vous êtes spécialisé en médecine légale, à ce qu'il paraît ?

- En effet.

- Il y a une affaire en cours dans un village près de Tafo, pour laquelle nous avons besoin de votre aide. Ce n'est pas le genre d'affaire dont nous nous chargeons habituellement, mais il se trouve que le ministre du Développement des routes et autoroutes couche avec une fille de Tafo. Et cette fille a découvert là-bas des restes humains. Donc le ministre en personne m'a téléphoné le jour même pour me demander d'envoyer des hommes sur place.⁹ »

Les dialogues de Kayo avec ses amis et avec le policier Garba sont en revanche caractérisés par un usage des pidgins d'Accra.

Garba smiled as he said this. "Then one be some driver im house. The driver no dey but the wife and pickins dey. One the pickins dey sick ; she say she go come see you." "She go come see me ? Why ?" Kayo tossed the now bald mango seed into a row of bushes by the hut.

"Abi you be doctor."

Kayo looked to the sky in frustration. "Oh, Garba ! I no be doctor true true ooh."

"No, Mr Kayo, e no be me tell am so. E be the old man, Oduro, wey e tell am so."¹⁰

8 *Tail of the Blue Bird*, ouvrage cité, p. 54.

9 *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 100-101

10 *Tail of the blue bird*, p. 116.

Garba sourit à cette observation. « Et un autre là, c'est la maison d'un certain chauffeur. Chauffeur là n'est pas au village présentement, mais j'ai questionné son femme et enfants. Un enfant a fait malade un peu, donc la femme a dit elle va envoyer la fille chez vous.

- Chez moi ? Pourquoi ? » Kayo balança le noyau de mangue, maintenant tout nettoyé, au milieu d'un fourré de broussailles près de la case.

« Vous là c'est docteur vous travaille ou bien c'est quoi ? »

Kayo leva les yeux au ciel. « A-Ah, Garba ! Je ne travaille pas docteur vrai vrai ooo !

- Ah, monsieur Kayo, c'est pas moi j'ai dit ça à la femme hein ? C'est vieux Oduro il a dit ça. »¹¹

D'un autre côté, la narration attribuée à Yao Poku, ainsi que ses prises de paroles au style direct dans les passages où la narration s'effectue du point de vue de Kayo, se distinguent par l'usage d'une langue littéraire inouïe, parce que créée par Nii Ayikwei Parkes.

It was kwasida, nkyi kwasi – just one week before kuru-kwasi, when it would be a taboo, sebi, to speak of death and funerals. Nawɔtwe before we were to pour libation for the ones on the other side. I am sure of the day but if you think I'm lying you can check with the Bono, who have kept the days for the Asantehene for centuries¹².

C'était kwasida, nkyi kwasi – *une semaine* avant kuru kwasi, le temps où il devient tabou, sebi, de parler de la mort et des funérailles. Nawɔtwe avant qu'on aille verser des libations pour ceux qui sont passés de l'autre côté. Je suis sûr et certain du jour, mais si tu crois que je suis en train de te mentir, toi-même tu n'as qu'à consulter les Bono, qui pendant des siècles sont veillé sur les jours des Asantehene¹³.

Yao Poku en effet, nous dit le roman, pense et parle en langue twi, une des langues vernaculaires du Ghana ; le roman pourtant est rédigé en langue anglaise. Pour signifier en anglais la présence de la langue twi, Nii Ayikwei Parkes recourt à deux procédés : d'une part, le calque en anglais de la syntaxe du twi ; d'autre part l'utilisation d'italiques pour les mots anglais que le personnage parlant twi prononce en anglais : *one week* dans le passage présent, mais ailleurs, le vocabulaire lié à la police, à la technique, à l'investigation : *policemen, sergeant, officer, duty, harassing, flashlight*, etc. L'usage de la syntaxe twi relève d'une véritable invention littéraire et non d'un simple effet de réel : autant l'usage des pidgins peut relever d'une volonté de reproduire un registre oral de la langue telle qu'elle est parlée à Accra, autant la langue de Yao Poku ne correspond pas à une réalité linguistique et sociologique extérieure au roman.

Le statut de l'enquête policière est particulièrement intéressant. La diégèse ne saurait se réduire à l'enquête, et le roman est d'autant moins un *whodunit* que les deux récits concurrents donnent deux explications distinctes à la présence de la « chose » sanguinolente à Sonokrom. Pour autant c'est parce qu'il y a enquête, et parce que l'auteur emprunte certains de ses codes aux romans policiers, que peut se développer la prise de distance par rapport au modèle de narration rationnelle qu'incarne pour l'auteur Nii Ayikwei Parkes précisément le genre policier¹⁴, et développer des modes

11 *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 206-207

12 *Tail of the blue bird*, ouvrage cité, p. 3.

13 *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 14.

14 Dans cette mesure, *Notre quelque part*, qui oppose les deux récits contradictoires proposés en conclusion afin de « d'exposer » les résultats de l'enquête, est une sorte de mise en pratique du point de départ de l'essai de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1998), sans néanmoins aboutir aux mêmes conclusions. Dans l'essai en effet, Pierre Bayard propose une solution alternative à la chute du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, révélant un autre coupable ; cette nouvelle chute a pour but de montrer par l'exemple ce que peut être une interprétation délirante en littérature. La cohabitation des deux solutions dans *Notre quelque part* n'est pas une

narratifs – ceux de l’oralité incarnée par Yao Poku – reposant également sur une exigence de vérité, laquelle passe cependant non par la science, mais par la fable. Est-ce donc le monde de Yao Poku qui prévaut en définitive dans le roman ? Ce qu’incarnent les deux personnages principaux, Kayo Odamtten et Yao Poku, dépasse leur simple implication dans l’intrigue. En dernière instance, Yao Poku reste le personnage dont la voix sert de cadre à la narration, d’un point de vue structural – l’incipit et l’explicit du roman sont pris en charge par sa voix narrative – comme d’un point de vue herméneutique, puisque la solution de l’intrigue policière émane de son récit, central dans les derniers chapitres. Mais Kayo, dans sa capacité à se mouvoir dans tous les espaces romanesques, à la capitale comme dans la brousse, en langue twi comme en anglais, auprès des anciens du village comme des policiers corrompus, est une image du roman même, dans son aspect choral et pluriel. Selon Sika Fakambi,

Kayo incarne à mon sens une sorte d’idéal de cette Afrique jeune qui navigue entre les mondes. Il est un hybride, un « Afropéen ». Comme le dit Nii Parkes, Kayo Odamtten est un jeune homme qui serait capable de s’adresser à la reine d’Angleterre tout aussi respectueusement qu’il s’adresse au vieux chasseur Yao Poku, ce que ne saurait sans doute pas faire un prince de la monarchie d’Angleterre...¹⁵

Cette nature « hybride » du personnage, la labilité avec laquelle il navigue dans différents mondes, se traduit – au sens littéral du terme – par le passage d’une langue à l’autre :

The other *policeman*, Garba, came back running and shouted as soon as he got inside the hut. E say we fur burn am before the sun go ooh.
And there Kwadwo looked up. Garba ?
Sorry, sah, he said we should burn the remains before the sun disappears.
Garba, I don’t care whether you speak pidgin, Twi, or English. I’m trying to find out why you are running¹⁶.

L’autre *policeman* Garba est revenu en courant, et il a commencé à crier quand il est entré dans la case. Oduro a dit on va metté ça dans feu avant que soleil là va parti parti ooo !
Et là, Kwadwo a levé sa tête. Garba ?
Pardon, saa’, Oduro a dit qu’on doit brûler les restes humains avant que le soleil se couche.
Garba, ça m’est parfaitement égal que vous parliez en pidgin, en twi ou en anglais. Je veux juste savoir pourquoi vous courez¹⁷.

La position de Kayo – ici nommé Kwadwo par Yao Poku – est intéressante : non seulement il traverse linguistiquement les trois strates linguistiques du roman, mais aucune d’entre elles, dans les mots que Parkes lui fait prononcer ici, n’est à ses yeux plus digne que l’autre. C’est en cela que le personnage se fait sans doute, dans ce passage, le porte-parole de l’auteur, dans le refus de hiérarchiser les strates linguistiques qui cohabitent dans la diégèse, mais aussi par ailleurs et très concrètement, dans le Ghana contemporain : « ça m’est parfaitement égal que vous parliez en pidgin, en twi ou en anglais ».

illustration du délire interprétatif, quand bien même elle pose, similairement à Bayard, la question de ce qui est donné pour vrai dans une fiction littéraire.

15 Dans « Sika Fakambi : Une prouesse de traduction et un geste politique », entretien cité.

16 *Tail of the Blue Bird*, ouvrage cité, p. 69.

17 *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 125.

Traduire « Notre quelque part » en langue française, une mise en pratique de « l'auberge du lointain »

La tâche de la traductrice de *Notre quelque part* n'est pas mince, compte tenu de l'importance des enjeux linguistiques dans le roman. Je me permettrai ici de sortir de l'impératif de neutralité bienveillante qui s'impose en principe à l'analyse de traduction : à mon sens le travail de Sika Fakambi est une réussite – à tel point que, lisant l'original après la traduction, j'en suis venue à cette paradoxale idée que l'original était presque à la hauteur de la traduction¹⁸. Si le sentiment de la réussite traductive (qui du reste ne m'est pas propre puisque la traductrice a reçu le Prix Baudelaire et le Prix Laure Bataillon pour son travail) est si grand, et existe avant même que l'on se réfère au texte anglais original, c'est sans doute parce que le roman, en français, fonctionne de façon organique. L'inventivité linguistique, et en même temps la cohérence des choix de traduction, y sont manifestes. Donnons quelques exemples de ce fonctionnement organique, dont on trouvera des illustrations dans les citations insérées *supra* :

- La traductrice adopte l'utilisation des italiques à l'identique de l'original, avec cependant une épaisseur linguistique supplémentaire : les italiques venaient signaler en anglais l'insertion de langue anglaise ou de pidgin à l'intérieur de la narration de Yao Poku en twi ; ces mots en traduction française sont parfois repris à l'identique (*policeman*), parfois traduits en français (« diplômé », « échantillon », « lunettes », « thé ») mais disposés en italiques, comme s'il s'agissait de mots français dans un récit en langue twi.

- La traductrice reproduit l'hétérogénéité linguistique du roman de Parkes par des équivalences dans les niveaux de langue français. À l'anglais administratif de Donkor répond un français administratif. Aux pidgins d'Accra se substituent des pidgins francophones d'Afrique de l'Ouest, en bonne part inspirés des pidgins béninois familiers de la traductrice, d'ascendance franco-béninoise, et qui a grandi dans un milieu particulièrement polyglotte à Cotonou. L'anglais twi des récits de Yao Poku est quant à lui élaboré de telle sorte qu'au travail littéraire de Parkes en anglais réponde un travail équivalent en français, qui n'est pas sans réminiscences syntaxiques des langues africaines, sans pour autant que la traductrice ait strictement puisé dans une langue préexistante : là aussi, il s'agit d'une invention linguistique et littéraire.

D'un point de vue traductologique, on ne peut pas dire que la traduction de Sika Fakambi calque les structures syntaxiques de l'anglais twi de Nii Ayikwei Parkes. En particulier, la traductrice utilise fréquemment des chevilles verbales (l'adverbe « seulement » en fin de syntagme ; le mot « là » comme une sorte de présentatif et intensif derrière un substantif), qui n'ont pas d'équivalent lexical dans l'original anglais, mais qui, empruntés aux français d'Afrique de l'Ouest, contribuent à construire l'idiolecte fictif de Yao Poku. Ainsi, lorsque Yao Poku décrit la maîtresse du ministre, on lit :

Elle portait une façon de jupe petit petit là. Et ça montrait toutes ses cuisses, sebi, mais les jambes de la fille étaient comme les pattes de devant de l'enfant de l'*antilope* – maaaigre seulement ! (C'est plus tard que j'ai appris qu'elle était la chérie d'un certain *ministre*. Hmmm. Ce monde est très étonnant.) Son *chauffeur* portait *kaki* de haut en bas comme les colons d'en temps d'avant, et il voulait la calmer, mais la fille secouait sa tête et elle criait seulement. Après un peu, elle a repris force et elle a commencé à courir vers une voiture claire façon qui était au bord de la route¹⁹.

18 Sans doute qu'un texte hybride et dans sa langue et dans sa poétique comme l'est *Notre quelque part*, s'il trouve du répondant chez une traductrice qui travaille précisément à partir de cette hybridité, ne peut que gagner à être traduit, contrairement à ce que présupposent les habituelles déplorations sur la déperdition nécessaire qu'occasionne une traduction : l'ajout d'une strate supplémentaire d'énonciation et d'hybridité, par la traduction, enrichit encore la lecture.

19 *Notre quelque part*, ouvrage cité, p. 15.

She was wearing these short short skirts some. Showing her tights, sebi, but her legs were like a baby otwe's front two legs – thiiiiin. (It was later that I found out she was some minister's girlfriend. Hmm. This world is full of wonders.) Her driver was wearing khaki up and down like a colo man and he wanted to hold her still, but the woman was shaking her head and screaming. And there she strenghtened herself and ran towards a pale car at the roadside. The driver followed her rear like dust²⁰.

Si l'on confronte la traduction à l'original, on ne trouvera pas d'équivalent strict des « seulement » dans l'anglais ; le français « une voiture claire façon » est si l'on veut une légère surtraduction puisque l'anglais ici est standard : *a pale car*. Pour autant, la construction d'une parole cohérente de Yao Poku en traduction dépasse le mot-à-mot : c'est par l'utilisation récurrente de chevilles issues des pidgins francophones que Sika Fakambi restitue l'organicité de cette parole, dans ce qu'elle a d'ancrée dans la syntaxe d'une langue d'Afrique de l'ouest ; la recreation par des moyens propres aux parlers africains en langue française de l'oralité de Yao Poku permet de rendre au personnage sa parole idiolectale.

Ce travail linguistique de la traduction française n'a, manifestement, pas eu d'équivalent dans la traduction allemande²¹, qui semble s'être concentrée sur l'intrigue policière, laquelle est du reste suffisamment prenante pour que le lecteur y trouve son compte – même si à titre personnel, c'est la langue que je goûte dans ce roman. À quoi tient la particularité de la traduction française, et cette sorte d'isomorphisme de l'original anglais et de la traduction française ? Sans doute en bonne part à un facteur humain, qui vient de la rencontre providentielle entre un texte et sa traductrice. Sika Fakambi a lu l'ouvrage dès sa parution, et c'est elle qui a fait la démarche afin de traduire le roman : il ne s'agit pas initialement d'une commande des éditions Zulma. La traductrice a fait elle-même, *mutatis mutandis*, l'expérience du bain linguistique dans lequel baignent l'auteur Nii Ayikwei Parkes et ses personnages, en grandissant au Bénin dans des circonstances qu'elle raconte dans un entretien à Ouest France :

Parce que cette époque-là, c'est aussi celle où j'ai pris conscience que je pouvais parler différentes langues et différents français — selon que je m'adressais en français à mon frère, ma sœur ou mes parents (un couple mixte), en *mina* à ma grand-mère paternelle (qui vivait avec nous), en français de France à mes oncles, tantes et cousines parisiens lorsqu'ils venaient nous rendre visite ou que nous allions les voir.

En *fou* ou en français *fongbétisé* à mes cousins et copains béninois ou métis de Ouidah et Cotonou, en fon aux vendeuses de rue ou aux ouvriers de l'atelier de menuiserie que nous avions au fond du jardin, en fon très simplifié aux bouviers peuhl menant leur vaches dans les champs derrière la maison...

Alors je dirais que, en ce qui concerne le fait, pour moi, de traduire, tout s'est sans doute décidé là-bas, dans cette enfance entre les langues et les cultures, et dont j'ai aimé précisément cela : « être entre ». Et pour traduire ce texte-là, c'est sûrement aussi de cela que je me suis servi²².

Au-delà de la relative similitude des situations sociologiques de l'auteur et de la tra-

²⁰ *Tail of the Blue Bird*, ouvrage cité, p. 3.

²¹ *Die Spur des Bienenfressers*, traduit par Uta Goridis, Zurich, Unionsverlag, 2010. Notons au passage que le titre offre une troisième variation, après *Tail or the Blue Bird* et *Notre quelque part*. Littéralement, ce titre signifie « la trace du guépier », le *Bienenfresser* étant l'oiseau appelé « guépier » en français, un oiseau bleu, comme il se doit.

²² Sika Fakambi, « Littérature. Sika Fakambi, traductrice virtuose », entretien avec Daniel Morvan, dans *Ouest France*, 20 août 2014, url : <http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/litterature-sika-traductrice-virtuose-recompensee-par-deux-prix-2767393>

ductrice, le recours dans la traduction à une oralité francophone africaine est facilité par la similarité des situations des langues anglaise et française en Afrique de l'Ouest. Les créolisations du français sont nombreuses et variées, et déjà exploitées en littérature – sans doute davantage qu'en traduction, où commence à peine à se développer l'invention d'un français créolisé ou « étrangéisé » pour répondre à un texte source présentant ces caractéristiques²³. Le métissage de la langue française dans la traduction de *Notre quelque part*, dans une certaine mesure isomorphe à celui de la langue anglaise originale, est donc facilité par les circonstances géopolitiques et linguistiques similaires du Ghana, d'où vient l'auteur et où se passe l'action, et du Bénin, où la traductrice a grandi. Cette isomorphie a des conséquences supplémentaires sur la réception de l'original aussi bien que de la traduction.

D'abord, l'une et l'autre version du roman opèrent une forme de décentrement. *Tail of the Blue Bird* a paru à Londres, chez Vintage Books ; *Notre quelque part*, à Paris, chez Zulma. Sans doute la majorité des lecteurs, ne serait-ce que pour des questions de production et de distribution du livre, sont européens, et ainsi confrontés, dans leur lecture, à une polyglossie qui leur est *a priori* plutôt étrangère. La traductrice affirme ainsi :

Ce qui est remarquable, c'est le travail de décentrage opéré par l'auteur, qui est un geste éminemment politique... D'habitude, dans un roman écrit par un auteur africain et édité en Europe, ce sont les termes en langues vernaculaires qui apparaissent en italique. Dans le récit de Yao Poku, ce sont plutôt les termes empruntés à la langue anglaise, décrivant des réalités qui n'existent pas en twi, qui sont en italique – *policemans, légisse, chauffeur...*²⁴

et, plus loin :

En effet, Nii a choisi de ne pas adjoindre de glossaire à l'édition originale. Y a-t-il un glossaire pour expliquer à un lecteur francophone d'Afrique toutes les réalités et termes qui lui seraient étrangers dans un roman de Flaubert, par exemple ? Ne pas écrire avec l'idée d'un lecteur occidental penché par-dessus son épaule, à qui il faudrait « expliquer » le Ghana, est à mon sens une des réussites du roman. Pour l'édition française, un glossaire est tout de même disponible, mais uniquement sur le site de Zulma, pour les lecteurs qui souhaiteraient approfondir²⁵.

Cette notion de « décentrage » s'opère si l'on tient compte de la réception du roman par un lecteur européen : le « centre » du roman, d'un point de vue de l'ancrage dans le décor comme du point de vue de la langue, c'est le Ghana, un Ghana relu par le prisme du français du Bénin dans la traduction. Le lecteur européen se retrouve « décentré », si l'on veut, parce qu'on ne lui sert pas l'explication du Ghana sur un

23 Un pionnier en la matière a été Serge Quadruppani, dans ses traductions des romans (pour beaucoup policiers) de l'écrivain sicilien Andrea Camilleri. Camilleri utilise toute une stratification linguistique allant de l'italien standard au sicilien, en passant par un travail littéraire, dans les dialogues mais aussi et surtout dans la narration, à partir du lexique, de la syntaxe voire de la prononciation sicilienne. On lira ainsi *taliare* et non *guardare* (regarder), *le vraccia* et non *le braccia* (les bras), et un curieux usage du passé simple à l'oral. Quadruppani transforme la langue française de telle sorte à ce qu'elle soit elle-même sicilianisée : on lira « les vras », « le commissaire ce fut », entre autres. Autrement dit, le traducteur n'a pas adopté de français régional préexistant mais a inventé la langue de la traduction – de même que l'auteur a inventé son italien particulier à partir des caractéristiques du sicilien, sans pour autant ambitionner la restitution exacte d'une oralité sicilienne. C'est bien d'une forgerie linguistique qu'il s'agit. De façon similaire à la traduction de Parkes par Fakambi, il semble que ce travail linguistique, qui peut étonner de prime abord, n'a pas peu contribué à la bonne réception des romans, prouvant ainsi que le public de roman policier est parfaitement apte à assimiler des traductions dans un français expérimental qui n'est pas « le bon français » de l'école et de l'Académie.

24 Dans « Sika Fakambi, Une prouesse de traduction et un geste politique », entretien cité.

25 *Ibid.*

plateau, que ce soit en glosant les termes en langue twi – à titre d'exemple il m'a fallu attendre de voir un entretien filmé avec Parkes pour comprendre à quoi correspondaient les titres des chapitres – ou en expliquant en notes les différents *realia* africains, de même que la végétation de la campagne normande n'est pas expliquée dans une hypothétique édition africaine de *Madame Bovary*. Pour autant, ce décentrement suppose-t-il la suppression de tout centre ? Si Paris ou Londres ne sont plus le centre ni de l'action, ni de la langue de la littérature, est-ce pour autant que cette reconfiguration de l'espace littéraire équivaut à une suppression de tout ancrage ?

De ce point de vue, le titre français du roman est éloquent. Ce titre se fonde sur une phrase récurrente dans le roman, toujours dans la bouche du chasseur-conteur Yao Poku, parce qu'elle est, en anglais, un calque d'un syntagme en langue twi : « We were at our somewhere », traduit en français systématiquement par « Nous étions à notre quelque part ». Quel est ce lieu ? D'un point de vue rationnel, le « quelque part », c'est l'endroit où se trouve le chasseur-conteur : son village, sa case, la buvette d'Akosua Darko où il fait son récit à Kayo. Si l'on va plus loin, ce « notre quelque part », c'est aussi l'ensemble de l'espace créé par le roman au moyen de la langue, dans cet aller et retour entre Accra et Sonokrom, entre anglais, pidgin et twi, dans la plasticité des identités, en particulier celle du personnage de Kayo. Cet espace n'a pas de centre géographique fixe – à l'image de l'« afropéen » Kayo, il a plusieurs ancrages, sans identité unique.

Plaçons-nous maintenant d'un point de vue de la théorie de la fiction : le roman dans son ensemble est en effet aussi une réflexion sur fiction et vérité, l'enquête résultant dans un double récit fictif à valeur de vérité, récit à usage de la hiérarchie policière d'une part, qui a les apparences de la science mais qui est faux ; récit de Yao Poku d'autre part, qui a les apparences du conte mais qui est vrai. De ce point de vue, et *a fortiori* parce que l'expression « notre quelque part » sert de relance des récits de Yao Poku, ce « quelque part », c'est le lieu qu'invente la fiction, dans sa plasticité linguistique, en dehors d'une stricte référentialité. « Notre quelque part », qui navigue entre les espaces du roman, peut ainsi se lire comme une incarnation fictionnelle du « tiers-espace » (*third space*), tel que le définit Homi Bhaba dans *Les lieux de la culture*²⁶, cet espace qui permet de cumuler les identités et les discursivités sans pour autant condamner à un point de vue « de nulle part ».

²⁶ Homi Bhaba, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, traduit par Françoise Bouillot, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007