

Études littéraires africaines



La traduction comme traversée des espaces urbains dans *Samba pour la France* de Delphine Coulin (2011)

Hugues Diby

Number 53, 2022

Approches pluridisciplinaires et postcoloniales de la traduction en Afrique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1091415ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1091415ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

*This article analyzes the testimonial position of a French narrator who recounts the life of an African immigrant in the novel *Samba pour la France* by Delphine Coulin. The enunciative regimes adopted in the novel implement a narrative device that crosses both topographic spaces in the town and topologic spaces in the perceptions.*

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Diby, H. (2022). La traduction comme traversée des espaces urbains dans *Samba pour la France* de Delphine Coulin (2011). *Études littéraires africaines*, (53), 71–78. <https://doi.org/10.7202/1091415ar>

LA TRADUCTION COMME TRAVERSÉE DES ESPACES URBAINS DANS SAMBA POUR LA FRANCE DE DELPHINE COULIN (2011)

Résumé

Cet article analyse la position testimoniale d'une narratrice française qui raconte la vie d'un immigré africain dans le roman *Samba pour la France* de Delphine Coulin. Les régimes énonciatifs adoptés dans le roman mettent en œuvre un dispositif narratif de double traversée des espaces topographiques, ceux de la ville, et topologiques, ceux des perceptions.

Mots-clés : sans-papier – immigrant – espace urbain – énonciation – narration.

Abstract

This article analyzes the testimonial position of a French narrator who recounts the life of an African immigrant in the novel Samba pour la France by Delphine Coulin. The enunciative regimes adopted in the novel implement a narrative device that crosses both topographic spaces in the town and topologic spaces in the perceptions.

Keywords : undocumented immigrant - urban spaces – enunciation – narration.

Dans son essai *Les Passages obligés de l'écriture migrante*¹, Simon Harel distingue les notions de « littérature des communautés culturelles » et de « littérature migrante ». Pour lui, si « la notion de littérature des communautés culturelles fait référence à la mise en forme de l'ethnicité, qui devient du même coup la transcription d'une réalité sociale », la littérature migrante, quant à elle, « suppose une modification du sujet dans l'élan même de la création qui s'apparente à une écriture en mouvement »². Par cette distinction conceptuelle, Simon Harel rend compte des nouvelles représentations de la traversée de l'espace – topographique lorsqu'il s'agit d'un mouvement migratoire, topologique dans le cas d'une expérience plus intime –, qui sont celles de la littérature migrante. Dans les deux cas, la traversée est susceptible d'influencer la pratique esthétique, et notamment celle de la narration de ce déplacement. Le passage des limites, physiques ou mentales, et l'adaptation à un univers autre devraient donc logiquement affecter la langue et le récit qui les verbalisent.

Dès les années 1980, la littérature africaine participe à une remise en perspective des écritures de l'exil et du phénomène migratoire. Ce renouveau se manifeste par la création d'une nouvelle catégorie littéraire que Christiane Albert nomme « littérature de l'immigration africaine à Paris »³. Cette littérature, axée sur la « représentation de l'immigré "fictif" »⁴, met en œuvre des procédés spécifiques d'écritures transnationales et transculturelles. Dès lors, les textes romanesques « élaborent un certain nombre de configurations discursives qui imposent la figure de l'immigré comme un personnage à la croisée de plusieurs langues et de plusieurs cultures, et qui témoigne par-là du brassage de population, et de civilisation, lié au phénomène de mondialisation caractéristique de notre époque »⁵. Cette « croisée » et ce « brassage » définissent donc bien sur de nouvelles bases transculturelles ce que Simon Harel appelait la littérature migrante. En d'autres termes encore, la transformation littéraire amène Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura et Sylvie Parizet à considérer qu'avec le nouvel ordre mondial lié aux « échanges littéraires transatlan-

¹ HAREL (Simon), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ Éditeur, coll. Théorie et littérature, 2005, 250 p.

² HAREL (S.), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 37.

³ ALBERT (Christiane), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2005, 220 p. ; p. 14.

⁴ Selon Christiane Albert, la « représentation de l'immigré » est « un discours [et une thématique littéraire] qui produit ses propres modalités d'écritures qui ne prennent cependant tout leur sens que lorsqu'on les situe [...] dans un contexte historique et social précis » – ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 18-19.

⁵ ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 17.

tiques », le temps est venu d'« une littérature sans domicile fixe », caractérisée par « une poétique du mouvement »⁶.

C'est dans la perspective d'une telle littérature « sans domicile fixe » que nous nous intéressons ici aux configurations de l'espace dans le roman *Samba pour la France*⁷. L'originalité de cette œuvre parue en 2011 tient au projet de faire porter la mémoire révoltée et désenchantée d'un sans-papier africain en France par un narrateur français, alors que la majorité des fictions qui mettent en scène ce type de personnages ont recours à une énonciation narrative africaine ou afro-diasporique⁸. Ce sans-papier s'appelle Samba ; c'est un Malien entré illégalement en France dix ans auparavant, qui tente une démarche pour normaliser sa situation en se fiant à l'annonce qui a été faite d'un plan de régularisation pour les immigrés qui sont dans son cas. Pour raconter l'acharnement administratif dont est alors victime Samba, Delphine Coulin sort du cadre courant de la représentation du personnage de l'immigré en s'appuyant sur l'intervention narrative d'une figure testimoniale française. L'enjeu est de constituer une sorte de mémorial littéraire de l'amertume ressentie non seulement par l'immigré lui-même, mais également et en même temps par la voix qui en témoigne. Cet article veut examiner cette posture doublement testimoniale en faisant l'hypothèse que ce choix narratif suppose une traversée qui est une forme particulière de traduction⁹ et de transculturalité : la traduction ne se fait pas, dans ce cas, d'une langue vers une autre langue, ni même d'une culture vers une autre culture, mais, au-delà de celles-ci, elle se fait d'une expérience-source, celle d'un individu rejeté hors d'une société, vers une expérience-cible, celle du lecteur sensibilisé par la narration à l'iniquité d'un tel rejet.

Dans un premier temps, nous montrerons que la narratrice, en tant que voix « poly-testimoniale »¹⁰ donnant à voir et à entendre des imaginaires, des cultures et des représentations de l'Afrique en France, configure une narrativité transculturelle. Dans un second temps, nous envisagerons la façon dont cette narration complexe reconstitue la perception de Samba – celle des lieux parisiens qu'il traverse, mais aussi celle qu'il a du monde où

⁶ LABORIE (Jean-Claude), MOURA (Jean-Marc), SYLVIE (Parizet), dir., *Vers une histoire littéraire transatlantique*. Paris : Classiques Garnier, coll. Rencontres. Série Littérature générale et comparée, n°24, 2018, 344 p. ; p. 11.

⁷ COULIN (Delphine), *Samba pour la France : roman*. Paris : Seuil, 2011, 305 p. ; p. 11 ; désormais abrégé en *SPF*.

⁸ Voir : MIZOUNI (Sophia), « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana : voyage jusqu'au bout du Rwanda* », *Nouvelles Études Franco-phones*, vol. 30, n°1, Printemps 2015, p. 66-78 ; en ligne : <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0031> (c. le 11-11-2021).

⁹ Au sens étymologique : « lat. class. *transductio* “traversée, action de faire passer d'un point à un autre ; [...] exhibition publique [...]”, dér. de *traducere* (*traduire**) » – <https://www.cnrtl.fr/definition/traduction> (c. le 02-04-2022).

¹⁰ MIZOUNI (S.), « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo... », *art. cit.*, p. 76.

les clandestins survivent – pour en faire une partie intégrante du paysage urbain français.

Montage de voix

Analyser la topographie revient à étudier les moyens mis en œuvre pour assurer la représentation spatiale. Dès *l'incipit*, le narrateur extradiégétique de *Samba pour la France* met le personnage en situation dans la ville :

C'était peut-être la fin. Le fourgon s'en allait à toute vitesse le long des quais de la Seine et il ne savait pas où on l'emmenait [...]. Il avait été arrêté par la police alors qu'il n'avait rien fait de mal. Ce jour-là, Samba s'était présenté devant la préfecture à six heures trente du matin (*SPF*, p. 7).

En racontant l'action avant de nommer le protagoniste, le narrateur relate *a posteriori* une scène qui semble être l'épisode central de l'intrigue : Samba a été arrêté alors qu'il venait demander sa carte de séjour, après dix ans passés clandestinement en France. Il avait pris l'initiative de cette requête parce que la loi l'autorisait à le faire. Ce n'est pas l'avis de l'administration qui, sans doute inspirée par un certain obscurantisme politico-médiatique, décide de l'incarcérer, le temps d'organiser son expulsion du pays. Dans cette séquence, le narrateur utilise une forme d'omniscience qui lui donne accès aux pensées de Samba : « il ne savait pas où on l'emmenait » ; en réalité, ce choix témoigne surtout d'une empathie, et le rapprochement entre la conscience du narrateur et celle du personnage va se traduire très vite par une transcription indirecte de la pensée du personnage : « [...] alors qu'il n'avait rien fait de mal », voire même par la transcription directe de son discours intérieur : « C'était peut-être la fin ». Cette traduction immédiate de la voix de Samba dans la parole du narrateur, la proximité entre les deux fait entendre la sensibilité désenchantée de ce sans-papier qui avait pensé ne plus être en marge de la légalité, et bien entendu aussi son anxiété.

On voit comment la formule générale d'un narrateur extradiégétique, au début du récit, est nuancée et compensée par des glissements plus subtils, qui tendent à suggérer plusieurs formes de partage de la conscience. Cependant, à partir du huitième chapitre, une autre combinaison narrative se présente avec le surgissement d'un « je » renvoyant à un être qui va être mêlé à l'action, donc d'une voix narrative homodiégétique :

C'est à ce moment-là que je l'ai rencontré. Le lendemain de son arrivée, Samba s'est rendu au bureau de la Cimade, l'association de défense des sans-papiers qui avait un local au centre de rétention, où l'homme de Vincennes lui avait dit qu'il pourrait demander de l'aide (*SPF*, p. 59).

Le narrateur, qui devient ainsi un personnage, est une bénévole anonyme de la Cimade, qui raconte son parcours et fait part de ses émotions face à la situation misérable des immigrés, exemplifiée par sa rencontre avec le

jeune Samba. Adoptant désormais un point de vue singulier, le « je » ne peut pénétrer les pensées de Samba. Il s'individualise et permet au lecteur de constater sa présence dans le récit comme un témoin direct des événements : « c'est à ce moment-là que je l'ai rencontré ». De la sorte, il peut assumer une fonction testimoniale qui va à la fois renseigner le lecteur au sujet du rapport particulier qu'elle entretient avec l'histoire de Samba, et légitimer la récupération mémorielle qu'elle fait de son histoire.

La narratrice, qui s'est ainsi engagée à découvert dans l'action – « c'est à ce moment-là que je l'ai rencontré » –, renseigne le lecteur à propos du rapport particulier qu'elle entretient avec l'histoire de Samba. Elle valide du même coup l'authenticité de son propre témoignage, qui devient un témoignage « vécu », et confère également une légitimité morale à la récupération mémorielle qu'elle fait de son histoire. Son témoignage se veut explicatif, informatif et dénué de tout cliché réducteur à propos de l'expérience amère de Samba qui, interné au centre de rétention de Vincennes, cherche désespérément une aide juridique afin de déposer un recours contre son expulsion arbitraire. La mémoire ignorée de ce sans-papier est restituée grâce à la présence de la juriste bénévole, qui décide de l'aider en rendant accessible son témoignage : elle collecte des informations concernant l'homme rejeté afin de mettre en relief le traitement inhumain qu'il subit et le désespoir qui en résulte.

L'analyse de ce montage narratif permet de saisir comment l'intrigue est construite sur deux modes de représentation enchevêtrés et régis par une fonction testimoniale. La représentation mémorielle de la figure de Samba superpose en effet deux sensibilités, et la narratrice devient une *figure poly-testimoniale* qui transmet au lecteur la mémoire de Samba ; sa démarche veut annuler le processus d'effacement dont est victime Samba, privé du droit à l'expression ; elle œuvre pour recomposer sa trajectoire, elle traduit en mots son expérience pour que le monde-cible du lecteur, en reconnaissant l'injustice de cette exclusion institutionnalisée, entre à son tour, après la narratrice, dans un nouvel espace inclusif.

Dans la fiction de Delphine Coulin, la voix de Samba est rendue audible grâce à la voix de cette anonyme qui s'applique à dévoiler, sans cliché misérabiliste, une vie désormais rejetée par un système à qui elle a accordé dix ans de son existence à travailler et payer ses impôts : « Tout ce qu'il avait construit depuis dix ans venait de s'écrouler. Il n'avait plus le droit d'être ici. Il était [désormais] clandestin » (*SPF*, p. 99), affirme la narratrice. Ce tissage poly-testimonial opéré par la voix de la bénévole et par sa capacité à donner à voir un immigré africain permet de « recrée[r] un espace du dire où s'insère[nt] les mots qui vont briser le silence » mémoriel de ces travailleurs de l'ombre illégaux¹¹. La voix poly-testimoniale de la narratrice engage ce que Homi Bhabha appelle un processus incessant

¹¹ Voir : MIZOUNI (S.), « Triple posture testimoniale de Véronique Tadjou... », *art. cit.*, p. 73.

76)

d'hybridation qui, à sa manière, « contredit l'essentialisme d'une culture originale ou originaire donnée et antécédente »¹² ; elle ne craint dès lors pas le reproche de s'approprier cette voix, puisqu'il s'agit en réalité de reprise, de diffusion et de partage.

Paysages en mouvement

Le dispositif narratif poly-testimonial mis en place par Delphine Coulin reconfigure le paysage urbain en fonction du regard porté et non selon une réalité immanente. La réécriture de l'espace urbain du migrant comme vecteur de transmission mémorielle s'illustre dans des lieux différents. La fluidité du paysage interne et externe est d'abord figurée par le mouvement du métro :

Il devinait dans quel arrondissement il était en fonction des passagers qui montaient, de leur tenue vestimentaire, de leur manière de parler : bien qu'aucune ligne, aucune grille, ne marque la limite entre les quartiers chic et les rues pauvres, ils étaient pourtant bien distincts les uns des autres, et il avait l'impression tout à coup de voyager dans un pays exotique, tellement différent du quartier dans lequel il vivait avec son oncle [...]. Il voyait les bâtiments devenir plus clairs, les trottoirs plus nets, les lumières plus vives et moins blanches. Il y avait des femmes en fourrure, des voitures rutilantes, même les squares paraissaient plus propres, et l'air plus pur (*SPF*, p. 125).

Dans cette séquence, la narratrice adapte son récit au point de vue de Samba. Elle use de la focalisation interne (« il devinait... ») pour comprendre sa perception de l'espace urbain parisien. Il s'agit notamment d'un espace en mouvement, celui du métro, où se rencontrent des individus issus de différentes classes sociales. Les arrêts du métro rendent compte de la diversité des lieux qui se succèdent. L'absence de limite explicitement marquée entre « quartiers chic » et « rues pauvres » n'empêche pas que ce soient des sous-espaces topographiques clairement distincts, mais le métro qui les traverse et les relie est en lui-même un autre espace qui permet de réduire les hiérarchies sociales et spatiales ainsi que les dichotomies entre les univers sociaux et culturels. Le travail de réinvestissement des lieux par un immigré africain dont la voix passe par la narratrice française aboutit à une création spatiale transculturelle, à la production d'une nouvelle esthétique de l'altérité enrichissant l'espace parisien.

¹² BHABHA (Homi), RUTHERFORD (Jonathan), « Le tiers-espace », *Multitudes*, n°26, 2006/3, p. 99 ; consultable sur le site *Cairn* : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm> (c. le 03-09-2021).

L'« univers serré du monde clandestin »¹³ est lui aussi un sous-espace urbain dans lequel il est possible de pénétrer :

Il a retrouvé avec plaisir la rue rétrécie par l'ombre de ses immeubles, le bâtiment labyrinthique aux escaliers fantaisistes où vivaient des familles entassées, les boîtes aux lettres qui se chevauchaient les unes les autres au-dessus de la rampe de l'escalier, les paliers sans ouvertures et les fils tirés des compteurs détournés, le bruit des télévisions, des enfants, des disputes. Cet immeuble comptait jusqu'à cinquante-huit familles, deux cent trente personnes au bas mot. Les couloirs étaient obscurs : ni les revenus ni les astuces des squatteurs ne pouvaient acheter la lumière du soleil, qui n'entrait pas jusque-là, mais Samba aurait pu refaire ce parcours les yeux fermés tant il connaissait chaque recoin par cœur, chaque visage, chaque couleur de porte, chaque détail baroque qui formait un monde (*SPF*, p. 96).

Là encore, cet extrait met en scène la perception de Samba, mais celle-ci passe par la narratrice qui rend compte d'une expérience qu'elle n'a pas besoin de faire elle-même pour la transmettre comme familière, parce qu'elle prend en charge un vécu autre : « Il a retrouvé avec plaisir... ». Cette figuration testimoniale indirecte d'un espace qui n'est pas le sien au départ suppose la possibilité d'une communication avec lui, d'une compréhension ou d'un partage de subjectivité. La narratrice peut donc recréer le monde dysphorique des clandestins et rendre compte de leur stratégie de survie à l'intérieur d'un espace urbain global. La vie de ces immigrés est certes précaire, mais en reterritorialisant leur monde dans l'espace parisien, Delphine Coulin réinclut ce qui est traditionnellement exclu du paysage français, en les considérant comme partie intégrante de la France. Cette démarche oblige celui qui la partage à reconnaître l'agentivité des groupes concernés, mais aussi à interroger les contraintes administratives, politiques et sociales qui les ont déterminés. La figure testimoniale de la narratrice fait donc comprendre que ces groupes et ces lieux obéissent, certes, à des codes d'exclusion dictés par la politique migratoire ; mais aussi que cette marginalisation n'empêche pas que s'opère aussi une médiation des mondes, des cultures, des mémoires et des identités : ce que nous nommons un environnement urbain transculturel. Avec une telle stratégie, caractérisant les profondes mutations des espaces et des identités en partage, Delphine Coulin et son mémorial littéraire contribuent à réaffirmer la part active de ces paysages de l'ombre.

La traduction culturelle « permet de concevoir en quoi chaque forme de culture est liée à toutes les autres, parce que la culture est une activité

¹³ DUMONTET (Fabienne), « *Samba pour la France* de Delphine Coulin : Ubu et les sans-papiers », *Le Monde*, 6 janvier 2011 ; consultable sur le site *Le Monde* : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/06/samba-pour-la-france-de-delphine-coulin_1461633_3260.html (c. le 29-11-2021).

symbolique ou signifiante »¹⁴ ; d'une manière générale, pour H. Bhabha, il y a donc un sens à dépasser, voire à outrepasser les attaches traditionnelles et les ancrages culturels afin de s'inscrire dans les processus innovants et complexes qui caractérisent la mise en place de nouveaux mondes surplombant les anciennes dichotomies. La représentation des espaces transculturels dans *Samba pour la France* manifeste à sa manière ces profondes mutations, en montrant à la fois leur mise en place concrète et ce qui, à un moment, peut bloquer leur évolution. La parole polytestimoniale de la narratrice, dont le mode de représentation réinvestit la figure de l'immigré fictif pour l'incarner nouvellement, telle une « hypermémoire » ou une « hypermédiation »¹⁵, intervient cependant à l'encontre d'un tel blocage. Il s'agit d'une nouvelle posture humaniste qui vise à opérer une restauration des mondes et des identités migrants, à l'image de la récupération mémorielle faite de la vie de Samba. Cette restauration se signale par sa clairvoyance, par sa compréhension de l'autre et par son acceptation d'une altération innovante du soi.

L'esthétique de Delphine Coulin est une pratique poétique tournée vers l'expérience sensible d'un monde transculturel, car la déconstruction des préjugés concernant les migrants et le regard, à la fois endogène et exogène, qu'elle figure en investissant la mémoire de ces individus de la marge est une invitation à contribuer à la transformation des humanités individuelles et collectives. Pierre Ouellet évoque ainsi avec justesse ce réinvestissement du monde, fait de traductions transculturelles et mémorielles, jamais achevées : « le monde croît en fictions, qui le recréent de fond en comble en le vidant de lui-même, le trouant, le creusant, l'absentant, l'effaçant ou le raturant pour qu'il apparaisse en de nouvelles versions, toujours, en de nouvelles variations [...] »¹⁶.

Hugues DIBY¹⁷

¹⁴ BHABHA (H.), RUTHERFORD (J.), « Le tiers-espace », *art. cit.*, p. 98.

¹⁵ OUELLET (P.), *L'Esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*. Montréal : VLB Éditeur, coll. Soi et l'autre, 2005, 205 p. ; p. 139.

¹⁶ OUELLET (P.), *L'Esprit migrateur...*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁷ Université Félix Houphouët Boigny (Abidjan) et Université de Lausanne / PEALL.