

## Études littéraires africaines

# Peut-on se baigner deux fois dans le même fleuve ? À propos de l'auto-traduction de *Doomi Golo* par Boubacar Boris Diop

Ousmane Ngom



Number 46, 2018

Qui a peur de la littérature wolof ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1062266ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1062266ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ngom, O. (2018). Peut-on se baigner deux fois dans le même fleuve ? À propos de l'auto-traduction de *Doomi Golo* par Boubacar Boris Diop. *Études littéraires africaines*, (46), 45–57. <https://doi.org/10.7202/1062266ar>

Article abstract

*This article raises the issue of the literary self-translation from an African language, Wolof, into a European language, French. The case of the Senegalese novelist Boubacar Boris Diop, who translated himself his first novel written in Wolof, Doomi Golo, into French, is a telling example. Indeed, a quick comparative reading of this novel and its translation, Les Petits de la guenon, reveals that this shift from the original language to the target language entails radical changes in the text. Using translation studies and genetic criticism, this article attempts to determine whether these shifts are due to the untranslatability of Wolof culturemes into French, or if they are simply a manifestation of the free choice of the author, resulting from an intentional strategy on his part to adapt to the universe of the target culture.*

# PEUT-ON SE Baigner deux fois dans le même fleuve ? À propos de l'auto-traduction de *Doomi Golo* par Boubacar Boris Diop

## RÉSUMÉ

Cet article aborde la question de l'auto-traduction littéraire d'une langue africaine, ici le wolof, vers une langue européenne, ici le français. L'exemple du romancier sénégalais Boubacar Boris Diop, qui traduit lui-même vers le français *Doomi Golo*, son premier roman écrit en wolof, est riche en enseignements. En effet, une lecture comparative de ce roman et de sa traduction, *Les Petits de la guenon*, laisse apparaître très rapidement que le texte opère des transformations radicales en passant de la langue de départ à la langue d'arrivée. Se référant à la traductologie et à la génétique des textes, l'article tente de déterminer si ces changements relèvent de l'intraduisibilité de culturèmes wolof en français ou s'ils sont tout simplement l'expression de la liberté de l'auteur-traducteur dans l'intention de s'adapter à la culture-cible.

## ABSTRACT

*This article raises the issue of the literary self-translation from an African language, Wolof, into a European language, French. The case of the Senegalese novelist Boubacar Boris Diop, who translated himself his first novel written in Wolof, Doomi Golo, into French, is a telling example. Indeed, a quick comparative reading of this novel and its translation, Les Petits de la guenon, reveals that this shift from the original language to the target language entails radical changes in the text. Using translation studies and genetic criticism, this article attempts to determine whether these shifts are due to the untranslatability of Wolof culturemes into French, or if they are simply a manifestation of the free choice of the author, resulting from an intentional strategy on his part to adapt to the universe of the target culture.*

\*

La traduction d'une œuvre littéraire repose souvent, on le sait, sur un équilibre à trouver entre la liberté qu'il faut laisser à la créativité du traducteur et l'obligation de fidélité au texte de départ. Il s'agit en d'autres termes de deux critères, d'ordre poétique et d'ordre éthique, pour une évaluation objective de la traduction <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. GUILLEMIN-FLESCHER (Jacqueline), « Théoriser la traduction », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. 8, 2003, n°2, p. 7-18 ; p. 16.

Tout en évitant de tomber dans les travers de la traduction littérale, le traducteur doit se garder de prendre trop de distance par rapport au texte d'origine. Cependant, quand les fonctions d'auteur et de traducteur se confondent en une seule et même entité, la liberté devient quasi absolue, d'autant que, accoutumé à la création littéraire, grande est la tentation pour l'auteur-traducteur de recréer à partir de la version originelle.

Le cas de figure qui nous intéresse est celui de Boubacar Boris Diop qui, en traduisant lui-même vers le français son premier roman écrit en wolof, n'a pas résisté à cette tentation ; il le confessera plus tard :

Je me suis senti totalement libre. Je n'ai pas hésité par exemple à faire permuter deux chapitres. Imagine-t-on un traducteur normal se permettre une telle remise en cause de l'original ? [...] De même je me suis dispensé de restituer un long passage [...] par peur d'alourdir la structure du récit en français. Je n'ai pas pu résister non plus à la tentation d'ajouter à celui-ci une bonne vingtaine de pages <sup>2</sup>.

Ces trois changements : la permutation de chapitres, l'éradication de pans entiers de *Doomi Golo* <sup>3</sup> et l'ajout, dans la version française, de personnages et d'épisodes complètement nouveaux, suffisent à faire des *Petits de la guenon* <sup>4</sup> un roman très différent. Ils intéressent en cela la critique génétique qui a pour objet l'analyse de l'écriture « comme le résultat d'une suite de substitutions qui sont des ajouts, des suppressions, des remplacements et des déplacements » <sup>5</sup>. En particulier, ils soulèvent des interrogations concernant la légitimité et les motivations des choix effectués par l'auto-traducteur. Malgré son intention annoncée de coller à la source <sup>6</sup>, n'a-t-il pas été, bien

---

<sup>2</sup> DIOP (Boubacar Boris), « Écrire entre deux langues : de *Doomi Golo* aux *Petits de la guenon* », *Repères DoRiF*, n°2 (*Voix/voies excentriques : la langue française face à l'altérité – volet n°1 – les francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française*), novembre 2012 ; n.p. ; [en ligne] : [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?id=40](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=40)

<sup>3</sup> JOÛB BUBAKAR (Bóris), *Doomi Golo : nettali* [2003]. Dakar : Éditions Papyrus, 2012, 281 p. En abrégé désormais : *DG*.

<sup>4</sup> DIOP (B.B.), *Les Petits de la guenon : roman*. Paris : Philippe Rey, 2009, 439 p. En abrégé désormais : *LPG*.

<sup>5</sup> DOQUET (Claire) et LEBLAY (Christophe), « Temporalité de l'écriture et génétique textuelle : vers un autre métalangage ? », dans *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2014, SHS Web of Conferences* 8, 2014, p. 2767-2781, p. 2771. [En ligne] : [https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2014/05/shsconf\\_cmlf14\\_01204/shsconf\\_cmlf14\\_01204.html](https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2014/05/shsconf_cmlf14_01204/shsconf_cmlf14_01204.html)

<sup>6</sup> DIOP (B.B.), « Écrire entre deux langues... », *art. cit.*

plus souvent qu'il ne le soupçonne, plus cibliste que sourcier ? Dans le voyage du wolof vers le français, quel est le gain et quelle est la perte ? Combien le contexte de (re)production et le public-cible ont-ils été déterminants ? Ainsi, se basant sur la traductologie, les théories de la réception et sur la génétique textuelle, cet article offre une analyse comparative des deux versions du roman de Boris Diop dans le but d'inventorier et d'expliquer les mutations. Nous envisagerons celles-ci selon trois points de vue : le rôle de l'auteur, le rapport avec le contexte de production et l'influence du public-cible.

### Quelques exemples de mutations

Avant de découvrir *Les Petits de la guenon*, j'avais déjà rédigé deux articles sur *Doomi Golo* : le premier était intitulé « Militantisme linguistique et initiation littéraire dans *Doomi Golo*, roman wolof de Bubakar Bóris Jóob »<sup>7</sup> et le second, « Métaphores obsédantes du *seetu* et reflets identitaires dans *Doomi Golo* et l'Afrique au-delà du miroir de Boubacar Boris Diop »<sup>8</sup>. En lisant la version française, je me rendais compte que des éléments sur lesquels était basé l'argumentaire des articles précités avaient, pour certains, entièrement disparu de la version française, et que d'autres avaient subi une métamorphose considérable, sans doute dans le but de mieux s'intégrer dans leur nouvel univers.

De là naquit le sentiment que *Doomi Golo* – roman spéculaire où la narration réfléchit ses diverses composantes, dont la langue d'écriture – pourrait bien être intraduisible. Les passages qui sont supprimés ou altérés dans la version française sont généralement ceux qui, effectivement, semblent les plus marqués par cette forte conscience linguistique et culturelle. Ainsi, *Doomi Golo* a été positivement accueilli par la critique pour son « adéquation à la gestuelle des personnages, aux couleurs des objets et aux bruits des rues de Dakar »<sup>9</sup>. Mais la version française est moins bruyante, si l'on peut dire, et l'auto-traducteur s'en explique en convoquant la différence

<sup>7</sup> NGOM (Ousmane), « Militantisme linguistique et initiation littéraire dans *Doomi Golo*, roman wolof de Bubakar Bóris Jóob », *Repères DoRiF*, n°2, *op. cit.*

<sup>8</sup> NGOM (O.), « Métaphores obsédantes du *seetu* et reflets identitaires dans *Doomi Golo* et l'Afrique au-delà du miroir de Boubacar Boris Diop », *Langues et littératures : revue du GELL*, 2013, n°17, p. 121-136. [En ligne] : <http://gellugb.overblog.com/2014/07/metaphores-obsedantes-du-seetu-et-reflets-identitaires-dans-doomi-golo-et-l-afrique-au-dela-du-miroir-de-boubacar-boris-diop-par-ous>

<sup>9</sup> DIOP (Papa Samba), « Boubacar Boris Diop, entre "langue de cérémonie" et langue maternelle », *Notre Librairie : revue des littératures du Sud*, n°155-156 (*Identités littéraires*), juillet-décembre 2004, p. 110-113. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/>

des univers sonores : « L'exercice a consisté, en gros, à naviguer d'un monde bruyant, aux rythmes saccadés et fous, à un autre où les mots ne sont, pour dire le vrai, que des sourds-muets pompeux »<sup>10</sup>. De ce fait, Nathalie Carré constate la différence de tonalité entre les deux versions du roman en ces termes : « *So, the Wolof version is full of voices and noises that had to be conveyed in French. This was not an easy task and, "poetically", Diop never really tried to transform the Wolof dynamics of sonorities into French, assuming that this was, in a way, a battle lost in advance* »<sup>11</sup>. La comparaison des deux versions du roman de Boris Diop est donc un parfait cas d'école qui montre que l'écrivain qui s'exprime dans une langue autre que sa « langue maternelle » est souvent contraint à des renoncements.

Elle montre aussi qu'il est obligé de faire des détours et des digressions pour exprimer dans une langue étrangère des banalités de sa vie quotidienne. Dans *Doomi Golo*, il en va ainsi du long passage où le narrateur, Nguirane, va solliciter une aide financière auprès de son ami d'enfance Baydi Gaye, directeur d'une société ; c'est une séquence où le rôle de la langue comme « indicateur social »<sup>12</sup> apparaît avec netteté. Le narrateur y montre en effet clairement le statut et le rôle joué par le français, langue officielle, qui est la langue de l'administration et des affaires, et donc la langue de promotion sociale, contrairement au wolof, la langue des « illettrés », du bas peuple. Dans le contexte linguistique, force est de reconnaître que « le français a un statut élevé au Sénégal comparé avec le wolof et les autres langues nationales. [...] Pour obtenir une bonne situation, il faut quand même bien maîtriser le français »<sup>13</sup>.

En relatant cet épisode avec l'auto-raillerie caractéristique de sa narration, Nguirane affirme que le directeur Baydi Gaye fait de son mieux pour ne rien laisser transparaître, dans son comportement, qui gênerait son visiteur du fait du fossé social qui sépare désormais les vieux amis. L'atmosphère de cette rencontre est d'abord cordiale : les deux amis se rappellent les chants et les jeux d'enfants qui

<sup>10</sup> DIOP (B.B.), « Écrire entre deux langues... », *art. cit.*

<sup>11</sup> CARRÉ (Nathalie), « Between mother tongue and "ceremonial tongue": Boubacar Boris Diop and the self-translation of *Doomi Golo* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18 n°1, 2015, p. 101-114 ; p. 106. [En ligne] : <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01276451/document>

<sup>12</sup> COUSSY (Denise), *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Karthala, 2000, 250 p. ; p. 137.

<sup>13</sup> MELASUO (Emilia), SIEVÄNEN (Hanna), « Français, wolof ou autre ? Une langue officielle, plusieurs langues nationales – la réalité linguistique au Sénégal », 2004, n.p. [En ligne] : <http://users.utu.fi/emjume/Senegal-projekti/Memoires/LanguesauSenegal> (accès devenu impossible au 09.01.2019)

leur faisaient partager autrefois un même univers culturel ; mais tout se gâte quand le téléphone sonne et que le directeur entame une discussion, en français, avec un interlocuteur que Nguirane assure être une importante personnalité.

*Am fu [Baydi Gay] bës, tàmbalee waxtaan ak keneen ci telefon bi. Xamoo dara ci lu muy wax, waye wóor na la ne ki muy jokkool boroom barke la ni moom. Nga gis ni Baydi féexe, di làkk nasaraan yu set weec, daldi soppiku xaat. Mel ni bunt bi dafa ubbiku ndànk, beneen Baydi Gay duggsi ci biro bi. Wax dëgg Yàlla, ba Baydiy làkk wolof ak yow nga ko gënoon a ñeme (DG, p. 69).*

[Baydi Gay] appuya quelque part et entama une conversation téléphonique avec quelqu'un. Tu ne comprenais rien de ce qu'il disait, mais tu avais la certitude que son interlocuteur était une personnalité comme lui. Tu voyais comme Baydi était à l'aise, comment il maniait le français avec correction. Il se métamorphosa immédiatement, comme si une porte s'était ouverte doucement pour laisser entrer un autre Baydi Gay dans le bureau. À dire vrai, Baydi Gay t'était plus familier quand il s'adressait à toi en wolof. (*Notre traduction*)

L'auteur explique le choix de ne pas traduire ce long récit par le souhait de « ne pas alourdir la version française ». Le fait est qu'un tel passage aura sensiblement moins de sens pour le lecteur du français que pour celui du wolof. Par ailleurs, il serait peu cohérent de faire parler Nguirane en français comme tous les personnages des *Petits de la guenon*, et de lui faire dire qu'il ne comprenait rien de ce que disait Baydi en français, ou qu'il était ébloui par la facilité avec laquelle son ami d'enfance maniait cette langue.

Ce constat en implique un autre, qui est centré sur la traduction implicite des discours rapportés dans les romans dont l'action se passe en Afrique et qui sont écrits dans une langue occidentale. La vraisemblance exige que les personnages autochtones de ces romans parlent dans la plupart des cas en langues nationales, mais leurs discours sont directement rendus dans la langue étrangère d'écriture par le truchement d'une traduction implicite que l'auteur est supposé avoir faite. Le résultat, dans *Les Petits de la guenon*, est que les personnages sénégalais utilisent un français impeccable à l'exception des rares situations de dialogue avec un locuteur de cette langue étrangère. Dans ce cas, en effet, le roman déploie des artifices littéraires pour différencier les niveaux de langues. On en trouve un exemple dans la scène où Grand Makhou réclame son argent à Maurice Jacquin.

Maurice Jacquin, qui était occupé à scier une planche, se permit de le rudoyer :

« Écoute, Makhou, on n'en a rien à foutre de tes salamalecs, hein ! On bosse, nous ! » [...]

Grand Makhou n'en crut pas ses oreilles : « C'est à moi que tu oses parler de la sorte, toi le Blanc ? Eh bien, moi Makhou-Gaynde, je vais niquer ta mère ici même jusqu'à ce qu'elle tourne de l'œil devant tout le monde ! » [...]

« Ah ! Tu as le culot de me menacer, moi Maurice Jacquin ! Allez, fous-moi le camp d'ici ! Dégage, avant que je ne te flanque mon pied au cul ! » (LPG, 216)

Le lecteur qui suit cet échange virulent entre les deux protagonistes peut être amené à penser que ceux-ci entrent en communication directe, qu'il s'agit donc d'un dialogue rapporté. Mais il s'agit au contraire plutôt de *monologues parallèles*, du fait que chaque interlocuteur parle dans sa propre langue et ne comprend l'autre que par son expression corporelle. La version wolof du roman rend compte merveilleusement de cette différence de langue en restituant, par la transcription du discours direct, les propos de chaque protagoniste qui parle dans sa propre langue et ajoute simplement des italiques aux paroles de Maurice Jacquin.

Tey nag Gran Maxu dafa àkksi Mórís Sakeñ, ndax nee na tubaab bi dafa ko ameel xalis. [...]

Kooku di ko jaay ñàkk teggin :

– *Nuu tarwaaye, Mataar, paa salaamaaleg ! Ust !*

Ayca ! Gran Maxu daldi gis boppam ci saa si :

– Waay, Xonq-Nopp bi man lay sëppu, tey laay dëgg ndeyam ba mu xool benn béréb !

Mórís Sakeñ yuuxu moom it :

– *Fous-moi laa camp ! Haa ! Toi menacer moi, allez, dewoor !* (DG, p. 154-155)

Au contraire, l'identification des locuteurs est assez confuse dans la version française qui exerce une sorte de dictature linguistique en ce sens qu'elle ne permet pas aux locuteurs wolof de s'exprimer dans leur propre langue. Ceci entame, comme le fait remarquer D. Coussy, l'illusion de réalité dans les littératures africaines d'expressions occidentales : « Faire parler des paysans africains ou des prolétaires urbains dans la langue de Montesquieu ou de Shakespeare confère à ces romans réalistes une note d'inauthenticité »<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> COUSSY (D.), *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, op. cit., p. 152.

L'élimination ou l'altération de passages de cette nature prouvent bien que la traduction littéraire ne signifie pas se mouvoir d'une langue A vers une langue B, mais plutôt transposer un univers premier (dans le sens de la chronologie de production) dans un univers second. Il s'agit dès lors de transmuier le texte de départ qui est un *hypotexte* conditionné par une *hypoculture* vers le texte d'arrivée, un *hypertexte* et son corollaire *d'hyperculture*<sup>15</sup>. Nous considérerons ces transformations d'abord en fonction de l'auteur et du contexte historique, ensuite en fonction du public-cible.

### **Traduction, mise à jour ou récréation ?**

Un auto-traducteur a le choix entre revenir sagement sur ses pas en se bornant à traduire un récit déjà publié sans se préoccuper de l'évolution de la question abordée, ou, au contraire, intégrer de nouvelles données dans la traduction, basculer de l'activité de traduction à celle de création ou plus précisément de récréation. De ce fait, le contexte de traduction peut avoir de l'influence sur le texte traduit, qui s'éloigne ainsi de l'original. Il s'agit en fait du risque d'interférence temporelle que Pierre-Louis Rey évoque quand il soutient qu'« on attend d'un roman une unité d'inspiration que met en péril la durée même de sa genèse si celle-ci ne modèle à son tour l'écrivain »<sup>16</sup>.

Et, de fait, *Les Petits de la guenon* présente des altérations explicables par la différence entre le moment de production de la version wolof et celui de la version française. Par exemple, expliquant à Yacine Ndiaye l'importance du service qu'il vient de lui rendre en la transformant en une Blanche, le féticheur Sinkoun Camara lui dit qu'elle ne sera plus victime du racisme en France :

Tu ne verras plus danser dans leurs yeux fuyants des petites phrases répugnantes dont eux-mêmes ont honte. La France, on l'aime ou on la quitte. Ne nous bassine pas avec ta colonisation et ton esclavage, ça va on a quand même compris depuis le temps que tu n'as rien d'autre à dire. Parasite. Trafiquant d'allocations familiales (*LPG*, p. 393).

Il est logique que l'expression nationaliste ou xénophobe : « La France, on l'aime ou on la quitte » ne figure pas dans la première

---

<sup>15</sup> Pour les termes hypoculture et hyperculture, voir le « Chapitre II. Cultures en conflit : hyperculture et identité », dans : DIOP (Papa Samba), *Archéologie du roman sénégalais* [1996]. Paris : L'Harmattan, 2010, VII-477 p. ; p. 79.

<sup>16</sup> REY (Pierre-Louis), *Le Roman*. Paris : Hachette, coll. Contours littéraires, 1997, 192 p. ; p. 121.



version publiée en 2003 : elle n'a en effet été prononcée pour la première fois que trois années plus tard par le candidat à l'élection présidentielle Nicolas Sarkozy. L'on peut aussi observer qu'entre les deux versions, Boubacar Boris Diop a participé à un ouvrage collectif d'intellectuels africains répondant au discours de Dakar<sup>17</sup>. Il avait auparavant publié *L'Afrique au-delà du miroir*<sup>18</sup>, essai dans lequel il dénonçait, entre autres thèmes, le racisme et les préjugés dont sont victimes l'Afrique et les Africains. On peut donc aisément retrouver les traces de l'essayiste dans des passages comme cette citation du roman, qui se fait au moins l'écho des modifications intervenues dans le contexte entre-temps.

Les modifications qui affectent le personnage de Sinkoun constituent un autre exemple de ces mutations. Dans *Doomi Golo*, il se comporte en militant linguistique quand il interdit à Yacine Ndiaye l'usage du français, arguant que ses esprits comprennent toutes les langues du monde, mais qu'ils abhorrent ceux qui s'adressent à eux dans une langue autre que les langues africaines. Lui-même, qui, dans la version wolof, ne comprend pas le français, non seulement parle cette langue dans *Les Petits de la guenon*, mais il est également bien informé des formules racistes et des préjugés dont souffrent les Noirs en France. De surcroît, il connaît la psychologie des xénophobes, lorsqu'il affirme que ces derniers ont eux-mêmes honte d'utiliser ces « phrases répugnantes ». On peut deviner l'auteur caché derrière ce personnage dont aucune caractérisation préalable ne permet de rendre vraisemblable qu'il tienne de tels propos.

L'une des plus flagrantes intrusions auctoriales qui s'ajoutent dans le texte d'arrivée est la traduction, qui occupe une page entière, des trois termes qui constituent l'*incipit* du roman : *Àddina : dund, dee* (ici-bas, vivre, mourir). Ces trois mots sont culturellement très chargés pour le locuteur de la langue-source, mais ils n'ont aucun sens pour celui de la langue-cible<sup>19</sup>, ce qui explique qu'en lieu et place de la traduction, l'auteur a composé un texte dédié au rituel d'adieu à un défunt.

De même, l'insertion d'une histoire tout à fait inédite, « Le rocher de Gibraltar », qui s'étend sur une dizaine de pages (*LPG*, p. 190-198), est une autre trace de l'intrusion auctoriale dans le processus de traduction. L'incorporation de cette nouvelle histoire

---

<sup>17</sup> DIOP (B.B.), « Françafrique : le roi est nul... », dans MAKHILY GASSAMA, dir., *L'Afrique répond à Sarkozy : contre le discours de Dakar*. Paris : Philippe Rey, 2008, 478 p. ; p. 135-146.

<sup>18</sup> DIOP (B.B.), *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007, 213 p.

<sup>19</sup> DIOP (B.B.), « Écrire entre deux langues », *art. cit.*

peut être expliquée par le séjour de quatre ans qu'a effectué l'auteur en Tunisie entre les deux versions du roman. Il y était alors en résidence d'écriture, et c'est de là qu'il a observé l'obsession avec laquelle les pays du Maghreb veulent se détacher de l'Afrique au sud du Sahara. Cette thématique est d'ailleurs de plus en plus fréquente dans ses essais<sup>20</sup> et entretiens à propos du printemps arabe et de l'immigration clandestine, dans lesquels il dénonce, entre autres, « cette négrophobie tour à tour diffuse et brutale, voire meurtrière des sociétés arabes »<sup>21</sup>.

On le voit : les références à la politique internationale sont beaucoup plus élaborées dans *Les Petits de la guenon* que dans *Doomi Golo*, comme le relèvent avec pertinence C. Goldblatt<sup>22</sup> et N. Carré<sup>23</sup>. À chaque fois que l'auteur voit une occasion de reprendre sa rengaine sur les mécanismes de la Françafrique et les crises africaines, il n'hésite pas à la saisir.

En outre, la version française prend plus de libertés par rapport à certains tabous, surtout relatifs au sexe. Ce phénomène affecte l'instance narratrice : le Nguirane qui parle wolof n'est pas tout à fait le même que celui qui s'exprime en français et qui détaille davantage ses narrations de scènes érotiques. Les limites ou blocages, les silences ou allusions de la langue wolof en matière d'érotisme ne traduisent cependant pas une impossibilité discursive ou représentationnelle ; ils expriment tout simplement des tabous qui déterminent l'imaginaire et le vécu de ses locuteurs. Il faut donc les interpréter comme une gêne qui nécessite une distanciation, sinon une stratégie de contournement. L'adoption d'une langue étrangère permet d'éviter la pudeur que l'usage de la langue maternelle impose à l'égard de réalités qu'elle réserve à l'intimité.

---

<sup>20</sup> DIOP (B.B.), « Les nouveaux damnés de la terre », dans *L'Afrique au-delà du miroir*, op. cit., p. 135-147. Voir aussi : DIOP (B.B.) et TRAORÉ (Aminata Dramane), *La Gloire des imposteurs : lettres sur le Mali et l'Afrique*. Paris : Philippe Rey, 2014, 233 p.

<sup>21</sup> DIOP (B.B.), « L'invasion des barbares. Comment l'Occident a pu "vaincre sans avoir raison" ? La fracture Nord-Sud reproduit les lignes de force d'une géographie coloniale et raciale – Retour sur la négrophobie des sociétés arabes », n.p. [En ligne] : <http://actu7.info/2017/11/12/l'invasion-des-barbares-comment-l'occident-a-pu-vaincre-sans-avoir-raison-la-fracture-nord-sud-reproduit-les-lignes-de-force-dune-geograp/>

<sup>22</sup> GOLDBLATT (Cullen), « Lëndëmtu : réflexion sur *Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* », dans *Des mondes et des langues : l'écriture de Boubacar Boris Diop*. Paris : Présence Africaine, coll. Les Cahiers, 2014, 222 p. ; p. 61-83 ; p. 77.

<sup>23</sup> CARRÉ (N.), « Between mother tongue and "ceremonial tongue"... », art. cit., p. 108.

On peut en conclure avec Papa Samba Diop qu'« un auteur ne dit jamais la même chose, selon qu'il écrit dans sa langue de naissance ou dans une langue étrangère »<sup>24</sup>. C'est donc aussi le public visé par le recours à une langue donnée qui détermine en partie l'écriture.

### Le rôle du public-cible

L'herméneute qui compare *Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* est tout de suite frappé par la différence d'épaisseur des deux volumes. En effet, *Doomi Golo* compte 281 pages, alors que *Les Petits de la guenon* en fait presque le double : 439 pages. La dilatation du récit en français s'explique, entre autres, par l'insertion d'une nouvelle histoire d'une dizaine de pages – « Le rocher de Gibraltar » – et par les ajouts thématiques déjà évoqués. Mais l'explication la plus plausible de cet étirement est que la version française du roman combine traduction et explication. En effet, le traducteur, soucieux de la réception, a plusieurs fois accompagné la traduction des référents culturels par un didactisme qu'on peut qualifier d'ethno-textuel. Boris Diop ne fournit pas de gloses sous la forme de notes de bas de page ou d'explications entre parenthèses ; il réussit plutôt à éclairer l'ethno-texte de manière subtile et diffuse.

Rappelons que le roman a une forme épistolaire : le narrateur est le vieux Nguirane Faye qui, solitaire et au crépuscule de sa vie, décide d'entretenir une conversation secrète avec son petit-fils Badou parti à l'étranger. Il lui écrit donc, en remplissant pour lui sept carnets pour lui raconter tout ce qui se déroule dans le pays en son absence. Par ce truchement, l'écrivain fait expliquer à Badou, destinataire des carnets, certains aspects ayant trait au contexte socioculturel du récit.

Un exemple de cet artifice est l'épisode déjà évoqué où Makhou réclame son argent à Maurice Jacquin. Bien qu'il soit fort de caractère et qu'il ait généralement la parole facile, Makhou hésite pourtant à interpeller Maurice à ce sujet. Dans sa culture, au moment de réclamer son dû, le créancier est plus gêné que son débiteur. Nguirane relate la scène en ces termes : « Au lieu de s'ouvrir directement à Maurice Jacquin du but de sa visite, Grand Makhou se lança dans de longues salutations, sans cesse renouvelées. Elles étaient destinées, dans ce cas précis, à ne pas humilier son débiteur » (*LPG*, 215). Le narrateur fournit ainsi une explication du but recher-

---

<sup>24</sup> DIOP (P.S.), « Littérature et auto-traduction. Traduction et tradition. *Doomi Golo* de Bubakar Bóris Jóob », dans *Des mondes et des langues : l'écriture de Boubacar Boris Diop*, op. cit., p. 187-222 ; p. 216.

ché par ses longues salutations en insistant sur la particularité du contexte « dans ce cas précis », explication qui en réalité permet à l'auteur-traducteur d'aider le lecteur francophone à comprendre la situation. Dans la version initiale destinée au lecteur wolof, ces précisions étaient inutiles ; elles auraient même été peu vraisemblables, du fait que le narrateur et son petit-fils partagent le même univers socioculturel.

Le terme de *traduexplication*, un mot-valise que nous construisons à partir des mots « traduction » et « explication », qui pourrait être traduit en anglais par *transplanation* désigne adéquatément ce procédé de traduction qui permet d'imbriquer les explications justifiées, entre autres, par le grand écart des univers culturels que véhiculent les langues concernées, ici le wolof et le français.

Cette *traduexplication* est encore plus perceptible dans les passages qui juxtaposent des fragments wolof et français. Il s'agit généralement des titres des différentes parties du roman, mais aussi des maximes, dictons ou proverbes repris dans le paratexte. Dans différents cas, la version française est plus explicite et encadre davantage l'interprétation par le lecteur. Pour mieux analyser les ajouts apportés par l'auteur à la traduction de la sagesse populaire, nous proposons entre parenthèses une traduction littérale du segment en wolof avant de la confronter à la traduction libre de l'auteur.

Déjà le titre, *Doomi Golo* (les enfants-singes), devient *Les Petits de la guenon*. La version française est plus précise puisqu'elle spécifie qu'il s'agit d'une guenon alors que le texte wolof ne spécifie pas le sexe du singe<sup>25</sup>. De la même manière, les titres des deux parties du roman sont construits à partir d'une parodie de la célèbre maxime wolof « *Mag mat naa bàyyi cim réew* », qui signifie que le vieillard est utile dans un pays, ou qu'on gagnerait à laisser le vieillard dans le pays. Tour à tour les deux narrateurs – Nguirane Faye et Ali Kaboye – subvertissent cette maxime qui rend hommage à la sagesse de la vieillesse et lui substituent respectivement et de manière ironique un éloge à l'enfance et à la folie. Les titres des parties sont ainsi : « *Gone mat naa bàyyi cim réew* » (l'enfant est utile dans un pays) (DG), ce qui est rendu par « Malheur au peuple qui ne sait plus écouter ses petites filles... » (LPG). Et « *Dof mat naa bàyyi cim réew* » (le fou est utile dans un pays) (DG), ce qui donne « Malheur au pays qui ne sait plus écouter sa part de folie » (LPG).

Pour mieux rendre compte de l'opération anthropologique et littéraire dont la maxime populaire a fait l'objet, considérons le

<sup>25</sup> GOLDBLATT (C.), « Lëndëmtu : réflexion sur *Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* », art. cit., p. 73-74.

proverbe wolof qui suit et sa traduction dans *Les Petits de la guenon* : « *Magum waxoon naa ko moo gën magum xamoon naa ko* ». Sa traduction littérale donnerait : le vieillard qui déclare « je l'avais prédit » est préférable à celui qui déclare « je le savais ». La version française en offre une traduction renforcée d'images littéraires pour le rendre plus accessible : « Et, comme dit notre peuple, Badou, le sage n'est pas celui qui s'exclame au milieu des ruines et des flammes : "Je savais que cela arriverait !" ». Le vrai sage avertit de l'imminence du désastre pour l'empêcher d'avoir lieu » (*LPG*, p. 145).

En fait, la traduction des proverbes est très complexe car il s'agit de trouver l'équivalent d'un énoncé figé dans une langue de départ ; dans la langue-cible, si l'énoncé garde le sens, il est souvent plus difficile qu'il garde la forme initiale. Certes, « la proximité formelle est un élément majeur à conserver, dans la mesure des possibilités offertes par la langue [...]. Mais, si cet aspect est primordial, le respect du sens véhiculé l'est davantage encore »<sup>26</sup>. Plutôt que de chercher à tout prix une équivalence formelle au proverbe, Boubacar Boris Diop préfère traduire le second en en conservant le symbolisme, car l'essentiel est de réussir à conserver l'authenticité des images véhiculées par la culture wolof.

Cependant, ces *traduplications* qui explicitent le contexte d'utilisation des proverbes anticipent sur la compréhension et diluent par là même la densité du récit qui perd un peu de sa suggestivité. En expliquant, le narrateur est parfois obligé de figer le discours proverbial dans un cadre bien déterminé qui lui fait perdre son caractère énigmatique, caractère qui garantit sa flexibilité et son adaptabilité à des situations diverses. Selon Cullen Goldblatt, la différence majeure entre les versions wolof et française du roman est la résultante de deux types différents d'élaborations. Jouant un rôle de clarificateur dans la version française, elles « évitent ainsi plusieurs types d'ambiguïté »<sup>27</sup>. Dans la version wolof, elles « ne fonctionnent pas comme clarification, au contraire, elles compliquent et obscurcissent »<sup>28</sup>. De ce fait, la version wolof est plus complexe aussi bien du point de vue structurel que du point de vue thématique, car le recours au merveilleux y est plus direct et plus naturel que dans la version française qui donne l'impression de préparer le

<sup>26</sup> WOZNIAK (Audrey), « Peut-on traduire un proverbe ? », *Études de linguistique appliquée*, n°157, 2010/1, p. 35-48 ; p. 42.

<sup>27</sup> GOLDBLATT (C.), « Lëndëmtu : réflexion sur *Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* », *art. cit.*, p. 78.

<sup>28</sup> GOLDBLATT (C.), « Lëndëmtu : réflexion sur *Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* », *art. cit.*, p. 78.

lecteur au point de perdre en intensité et en caractère fabuleux, atténuant dès lors aussi les effets de surprise. Par exemple, dans *Doomi Golo*, les personnages *Dëgg ak Fen* (la Vérité et le Mensonge) sont des types personnifiés qui interagissent avec les gens mais se font la guerre entre eux. S'ils sont présents dans la version française, ils y subissent – eux-mêmes en tant que personnages mais aussi leur histoire – des modifications non négligeables. Ils ne sont plus des types abstraits, mais des incarnations : le Mensonge est incarné par le Malin, Cheytan, et la Vérité par un Diseur de vérité, l'Émerveilleur « qui se prend pour la Vérité elle-même » (LPG, p. 312).

*Doomi Golo* et *Les Petits de la guenon* sont ainsi, pour emprunter les propos de l'auteur-traducteur, « deux récits à la fois différents et identiques »<sup>29</sup>. La ressemblance réside dans le fait qu'on retrouve plus ou moins les mêmes thématiques, personnages, narrateurs et événements racontés. Mais le fait que le traducteur soit également l'auteur a eu pour résultat ce que Jean-Claude Naba a appelé la *créaduction*<sup>30</sup>.

Si l'auteur a bien senti la nécessité de recréer à partir d'une première version, c'est bien, d'une part, à cause du grand écart linguistique entre le wolof et le français, langues qui traduisent deux univers culturels et deux imaginaires complètement différents. D'autre part, nous avons noté des interférences du contexte de la traduction qui se manifestent sous forme d'ajouts, différenciant ainsi la version française par rapport à la version originale. Lorsque, de manière réflexive, le récit et la langue wolof se prennent pour objet et quand il s'agit du traitement du réalisme magique ou de l'imaginaire socioculturel, la version wolof présente généralement les personnages en action, alors que plus souvent la version française privilégie la narration sur l'action et le discours. Le résultat est que le premier roman est à la fois plus opaque et plus spéculaire, et le second, plus ouvert et transparent.

■ Ousmane NGOM<sup>31</sup>

<sup>29</sup> DIOP (B.B.), « Boubacar Boris Diop : l'écrivain et ses ombres », interview réalisée par Boubacar Camara et Ousmane Ngom dans *Langues et Littératures : revue du GELL*, n°1 (*Boubacar Boris Diop, une écriture déroutante*, dir. B. Camara et O. Ngom), avril 2014, 330 p ; p. 299-332.

<sup>30</sup> Réagissant à ma communication lors des « Journées d'études avec et autour de l'œuvre de Boubacar Boris Diop », organisées par Ute Fendler et Rémi Tchokothe les 14 et 15 juillet 2016, Jean-Claude Naba qualifia cette traduction de « créaduction ».

<sup>31</sup> Université Gaston Berger – Saint Louis.