

## Études littéraires africaines

### Une saison en wolof

Alice Chaudemanche



Numéro 46, 2018

Qui a peur de la littérature wolof ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1062267ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1062267ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chaudemanche, A. (2018). Une saison en wolof. *Études littéraires africaines*, (46), 59–72. <https://doi.org/10.7202/1062267ar>

Résumé de l'article

Dans l'activité littéraire de Boubacar Boris Diop en wolof, la création romanesque et l'auto-traduction ont jusqu'ici fait l'objet de plus d'attention que sa traduction de la pièce d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo* (1973), publiée sous le titre *Nawetu deret* (2016). Nous présenterons cet objet littéraire complexe, à la fois adaptation théâtrale, traduction postcoloniale et nouveau texte écrit en wolof, en tâchant de le situer au sein du champ littéraire wolophone. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le projet de Boubacar Boris Diop de traduire Césaire pour la scène sénégalaise et sur les effets de cette re-territorialisation sur le dispositif énonciatif de la pièce. Nous examinerons ensuite la manière dont *Nawetu deret*, en tant que pièce de théâtre en wolof, participe à la diffusion d'un art dramatique fondé sur le texte. L'importance accordée au texte écrit nous conduira à interroger le rôle de la traduction dans l'élaboration d'une littérature produite en wolof, entre normalisation et création.

# UNE SAISON EN WOLOF

## RÉSUMÉ

Dans l'activité littéraire de Boubacar Boris Diop en wolof, la création romanesque et l'auto-traduction ont jusqu'ici fait l'objet de plus d'attention que sa traduction de la pièce d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo* (1973), publiée sous le titre *Nawetu deret* (2016). Nous présenterons cet objet littéraire complexe, à la fois adaptation théâtrale, traduction postcoloniale et nouveau texte écrit en wolof, en tâchant de le situer au sein du champ littéraire wolophone. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le projet de Boubacar Boris Diop de traduire Césaire pour la scène sénégalaise et sur les effets de cette re-territorialisation sur le dispositif énonciatif de la pièce. Nous examinerons ensuite la manière dont *Nawetu deret*, en tant que pièce de théâtre en wolof, participe à la diffusion d'un art dramatique fondé sur le texte. L'importance accordée au texte écrit nous conduira à interroger le rôle de la traduction dans l'élaboration d'une littérature produite en wolof, entre normalisation et création.

## ABSTRACT

*Among Boubacar Boris Diop's works written in Wolof, his novels and self-translations have received more attention than Nawetu deret (2016), the translation he made of Aimé Césaire's play, Une Saison au Congo (1973). This article will focus on this complex literary object which can be read as a theatrical adaptation as well as a postcolonial translation, or as a new text written in Wolof, and we will try to determine its place within the Wolophone literary field. First, we will go back to Boubacar Boris Diop's project to translate Césaire for the stage in Senegal. What is the impact of this re-inscription of Césaire's work in Senegalese territory on the enunciatory devices of the play? To what kind of theory of drama does this translation belong? We shall indeed see how, as a play written in Wolof, Nawetu deret contributes to strengthening a dramatic tradition that relies first and foremost on the written text. Finally, this preeminence given to the written text shall lead us to question the role of translation in the development of a written literature in Wolof, poised between standardization and creation.*

En traduisant *Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire<sup>1</sup> en wolof, Boubacar Boris Diop met en pratique ce que Cheikh Anta Diop prescrivait dès *Nations nègres et culture*<sup>2</sup> : d'utiliser la traduction vers les langues africaines comme un moyen d'affirmation culturelle. En contexte postcolonial, une telle entreprise bouleverse les rapports de domination entre langue française et langues africaines<sup>3</sup>. D'un côté, le français devient une langue-source associée à une littérature étrangère que le traducteur entend faire découvrir à son lectorat. De l'autre, la traduction confère au wolof, communément perçu comme une langue orale et locale, le statut d'une langue de littérature écrite, d'une part, et d'une langue à dimension diasporique, d'autre part, soutenue en cela par sa publication chez Zulma dans la collection Célytu qui est diffusée en France, aux États-Unis, au Canada et au Sénégal.

Ce renversement symbolique prend une résonance particulière du fait que la pièce d'Aimé Césaire aborde les problématiques de la décolonisation à travers la représentation des événements qui ont conduit à l'assassinat de Patrice Lumumba<sup>4</sup>. Devenue un classique de la littérature postcoloniale francophone, *Une saison au Congo* a été retraduite en anglais en 2010 par Gayatri Spivak, soucieuse de mettre en relief son message panafricain<sup>5</sup>. La traduction en wolof, publiée en 2016 sous le titre *Nawetu deret*<sup>6</sup> (Un hivernage de sang), rejoint cette lecture politique de la pièce. Toutefois, les enjeux attachés à cette traduction ne se situent pas sur le seul plan de la littérature mondiale. Le projet de Boubacar Boris Diop est à la fois de proposer une nouvelle pièce au répertoire dramatique sénégalais – en

---

<sup>1</sup> CÉSAIRE (Aimé), *Une saison au Congo*. [2<sup>e</sup> éd.] Paris : Éditions du Seuil, 1973, 116 p. (désormais SC).

<sup>2</sup> DIOP (Cheikh Anta), *Nations nègres et culture* [1954]. Paris : Présence Africaine, 1979, 2 vol., 335+564 p.

<sup>3</sup> CASANOVA (Pascalle), *La Langue mondiale : traduction et domination*. Paris : Éditions du Seuil, 2015, 129 p.

<sup>4</sup> Sur la trame chronologique de la pièce de Césaire, voir : TSHITUNGU KONGOLO (Antoine), « Une approche critique des variantes dans *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire », dans CHEYMOL (Marc), OLLÉ-LAPRUNE (Phillipe), dir., *Aimé Césaire à l'œuvre*. Paris : Éditions des Archives contemporaines (EAC) ; AUF ; ITEM, 2010, 270 p. ; p. 173-190.

<sup>5</sup> SPIVAK (Gayatri C.), *A Season in the Congo*. London : Seagull Books, 2010, 160 p. La première traduction, par Ralph Manheim, avait été publiée en 1969.

<sup>6</sup> CÉSAIRE (Aimé), *Nawetu deret*. *Une saison au Congo* traduit en wolof par Boubacar Boris Diop. Paris : Zulma, coll. Célytu, 2016, 173 p. (désormais ND).

cela, *Nawetu deret* se lit comme une adaptation théâtrale – et d’enrichir le corpus littéraire écrit en wolof dans l’alphabet latin <sup>7</sup>.

Dans *Le Sable de Babel*, Alain Ricard soulignait que traduire, dans le champ des littératures africaines, c’est introduire d’autres types de discours qui peuvent le modifier <sup>8</sup>. Cette perspective nous invite à dépasser la seule comparaison entre le texte original et sa traduction pour interroger la manière dont la traduction wolof d’*Une saison au Congo* se situe dans le champ littéraire wolophone : de la performance théâtrale à la performativité du texte écrit, nous proposons d’envisager la manière dont *Nawetu deret* vient s’inscrire dans le paysage textuel en langue wolof.

### Adapter Césaire pour la scène sénégalaise

Interrogé sur son travail de traduction, Boubacar Boris Diop le présente avant tout comme une adaptation pour la scène sénégalaise :

Il y a un grand théâtre à Dakar, pratiquement, je ne suis jamais sorti, mentalement parlant, de ce théâtre en écrivant la pièce [...] j’entendais les comédiens sénégalais dire en wolof le texte de Césaire, en face d’un public, que je voyais lui aussi dans ma tête, ébahi et charmé [...] j’ai vraiment écrit ça pour qu’elle soit jouée devant le public sénégalais, wolophone, et j’anticipe ses réactions [...] les choix de traduction se sont décidés sur ce terrain-là <sup>9</sup>.

Pour comprendre ce qui se joue dans ce théâtre mental, il faut prendre en compte l’histoire du théâtre de Césaire au Sénégal. *La Tragédie du Roi Christophe*, mise en scène par J.-M. Serreau, avec le comédien sénégalais Dousta Seck dans le rôle de Christophe, est associée à un moment fort de la politique culturelle de Senghor puisqu’elle fut représentée en 1966 au Théâtre National Daniel Sorano, fraîchement inauguré, à l’occasion du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. *Une saison au Congo*, quant à elle, est entrée au répertoire du Théâtre National en 2005 dans une mise en

<sup>7</sup> La littérature en wolof transcrite en alphabet latin n’est qu’une petite partie de la littérature écrite en wolof au regard de la production transcrite en alphabet arabe (*ajami*). Pour une comparaison des deux systèmes d’écriture, voir : BAO-DIOP (Sokhna), *Étude comparative entre les deux systèmes d’écriture du wolof*. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes, 2011, 88 p.

<sup>8</sup> RICARD (Alain), *Le Sable de Babel. Traduction et apartheid : esquisse d’une anthropologie de la textualité*. Paris : CNRS Éditions, 2016, 447 p. ; p. 348.

<sup>9</sup> Entretien téléphonique avec Boubacar Boris Diop, 16.09.2018.

scène de Seyba Lamine Traoré. Le spectacle fut repris en 2007. On peut prendre la mesure du succès qu'il a rencontré en lisant la réaction de Lilyan Kesteloot au lendemain d'une représentation :

Les acteurs, dont la plupart ont l'âge de ce jeune gouvernement congolais, ressentent leur rôle, pénètrent la vérité de leur personnage ; au point qu'on oublie parfois toute la distance qui existe dans le temps et dans l'espace entre le Congo de 1960 et le Sénégal de 2007. Et nous ressentons, nous revivons ce drame comme s'il venait de s'être produit hier même. Ce n'est pas le moindre mérite de ces acteurs d'avoir ainsi réactualisé cette histoire emblématique entre toutes des enjeux en présence – et non dépassés jusqu'ici – de la décolonisation de tous les États d'Afrique<sup>10</sup>.

Paradoxalement, c'est pourtant à une représentation désastreuse du spectacle de Seyba Lamine Traoré que nous devons en partie sa traduction en wolof. En novembre 2009, la pièce est jouée par les comédiens de Sorano à Tunis dans le cadre des Journées Théâtrales de Carthage. On peut se faire une idée de cette représentation en lisant le compte rendu rédigé par Fatou K. Sene :

Dans l'ensemble, les comédiens de Sorano ont tiré leur épingle du jeu. Si l'on sait que durant toute la représentation (1 heure 45), il leur a fallu un effort supplémentaire de concentration pour ne pas être perturbés par les nombreuses entrées et les sorties des spectateurs passant parfois au milieu de la scène !<sup>11</sup>.

Boubacar Boris Diop a assisté à cette performance – « un crève-cœur », selon ses mots – et la présente comme un élément déclencheur de sa décision de traduire la pièce en wolof. Dans le théâtre mental que projette le traducteur, ce sont donc les comédiens de Sorano sur la scène du Théâtre National qui exercent leur talent en wolof devant un public concerné. L'horizon de la représentation théâtrale oriente les choix de traduction en fonction du public sénégalais contemporain. Le traducteur opte ainsi pour des équivalences

---

<sup>10</sup> Lilyan Kesteloot citée par Ousmane Diakhaté dans « Le théâtre d'Aimé Césaire : un manifeste de la dissidence », *Éthiopiennes*, numéro spécial *Hommage à A. Césaire*, 2<sup>e</sup> sem. 2009 : [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1651](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1651). (consulté le 13.10.2018).

<sup>11</sup> SENE (Fatou K.), « Une saison au Congo de Césaire : Lumumba, tragédie actuelle », 29 novembre 2009 : <http://aime-cesaire.blogspot.com/2009/11/une-saison-au-congo-de-cesaire-lumumba.html> (mis en ligne le 29.11.2009 ; consulté le 04.10.2018).

aux références culturelles telles que la chanson *Indépendance cha cha* qu'il propose de remplacer par *Gaynde-e Njaay mbara wàcc*, qui est l'hymne de l'équipe nationale de football ou *Ñaani bañ na* (ND, p. 33), chanson qui rend hommage à la noblesse de ceux qui ont refusé la colonisation. On peut voir dans cette alternative la marque d'une adresse à celui ou celle qui voudrait mettre en scène la pièce, à qui le traducteur laisserait le choix, selon le contexte de la représentation, entre l'hymne galvanisateur ou le chant d'éloge.

Cette orientation est manifeste dans le traitement des références à l'histoire du Congo. Si l'édition commentée de Suzanne Houyoux a montré avec quelle précision Aimé Césaire s'appuie sur les données historiques<sup>12</sup>, celles-ci subissent un autre traitement dans *Nawetu deret* où elles sont tantôt omises (sigles et couleurs des partis et associations politiques), tantôt glosées (la traduction wolof précise que c'est l'avenir du Congo qui se joue dans « la salle de la Table-Ronde » à l'acte I, scène 4) ou simplifiées (la division des Belges entre Wallons et Flamands) de manière à ce que le public puisse cerner les enjeux dramatiques de la scène. Parallèlement, la traduction fait parfois référence à l'histoire du Sénégal. L'exemple le plus frappant de ce procédé apparaît dans la scène du jour de l'Indépendance (acte I, scène 5), lorsqu'un badaud explique à la femme qui le lui a demandé ce qu'est cette fameuse *dipenda* que tout le monde attend. Voici la version wolof (ND, p. 31) :

*Te noonu lay deme, nun danuy xaar fii rekk, Tubaab bi indil nu Dipàndaa, ni nu : « Mu ngoog, jël-leen ! »* (Alors ça va se passer comme ça, nous on ne fait qu'attendre ici, le Toubab nous apporte Dipenda, nous dit : « La voici, prenez-là ! »).

Le propos du Toubab est un ajout du traducteur. Dans le texte de Césaire, le badaud dit : « Elle arrive avec le petit roi blanc, le bwana Kitoko, c'est lui qui nous l'apporte » (SC, p. 25). Pour un public sénégalais, la parole du Toubab ne peut manquer de rappeler de Gaulle déclarant devant les porteurs de pancarte à Dakar le 26 août 1958, à un mois du référendum sur la création de la Communauté française : « Ils veulent l'indépendance ? Qu'ils la prennent le 28 septembre ! ». La traduction produit ainsi un effet de citation qui crée un parallèle entre l'histoire du Congo et celle du Sénégal, à l'image du titre de la pièce, traduction du « temps du sang rouge » (SC, p. 19) qu'annonce le Joueur de sanza, qui fait disparaître la

<sup>12</sup> HOUYOUX (Suzanne), *Quand Césaire écrit, Lumumba parle*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1993, 335 p.

référence au Congo et fait référence en wolof à la saison des pluies (*nawet*).

### Le déplacement de la scène énonciative

La re-territorialisation du texte francophone traitant de l'histoire belgo-congolaise dans la culture wolof a pour effet de modifier la scène énonciative. Dès la première didascalie de la scène d'exposition, « l'attroupement d'indigènes » devient, dans *Nawetu deret*, une foule (*mbooloo*). Autrement dit, la ségrégation raciale caractéristique de la société coloniale n'est plus ce qui structure la géographie physique et sociale. Désormais, le centre de l'énonciation se loge dans le « nous » des Congolais. De ce point de vue, le jeu des pronoms est significatif, tout comme le traitement du mot *nègre*, omniprésent chez Césaire. Du côté des pronoms, le *nous* remplace volontiers une troisième personne, ce qui a pour conséquence, par exemple, de transformer le discours objectivant du chant des femmes : « Femmes lisses comme un miroir » (*SC*, p. 12), en affirmation de soi : « *Nun ay ndaw lanu* » (nous sommes des jeunes filles) (*ND*, p. 11). Quant au mot *nègre*, tantôt assignation raciste, tantôt affirmation positive de la négritude césairienne, il reçoit, dans *Nawetu deret*, des traductions différentes en fonction du contexte – *sowaas* (« sauvage ») ou *nit ku ñuul* (« individu de couleur noire ») –, mais il est fréquemment rendu par un hyperonyme tel que *ngóor* (« gars ») ou *góor* (« individu de sexe masculin ») qui élargit le propos au-delà de la seule discrimination raciale.

L'utilisation d'un hyperonyme n'est pas le seul procédé que le traducteur met en œuvre pour transmettre la résonance toujours actuelle du discours anticolonial : il dispose aussi des ressources du discours parémiologique. Ainsi, la réplique « Le nègre, voyez-vous, n'est pas assez méfiant » (*SC*, p. 16), prononcée par un indigène dans le bar africain qui forme le décor de la deuxième scène de l'acte I, est traduite en wolof par « *Góor, su nu ko dabee mbej ko, ca doxin wa la !* » (l'homme, si on le rattrape et le gifle, c'est à cause de son allure), réécriture du proverbe « *Bukki bu dabee gaynde mbej ko, ca doxin wa la !* » (quand la hyène rattrape le lion et le gifle, c'est à cause de son allure) (*ND*, p. 16). Chez Césaire, la réplique indique l'intériorisation des frontières raciales par les sujets colonisés ; dans la version wolof, elle fonctionne comme un rappel de la dignité humaine. Ici, comme l'écrit Lilian Pestre de Almeida, qui a adapté *La Tragédie du roi Christophe* pour la scène brésilienne, « l'appropriation du texte de l'autre à travers des éléments de la culture nationale » tend finalement à révéler « l'universalité du texte césai-

rien »<sup>13</sup>. En révéler l'universalité, c'est aussi réaffirmer la puissance d'évocation du texte dramatique.

### Constituer un répertoire dramatique en wolof

Que l'horizon de la performance théâtrale justifie l'orientation générale de la traduction réalisée par Boubacar Boris Diop ne signifie pas pour autant que le texte soit livré à la libre réappropriation des comédiens. Au contraire, le projet de traduire une œuvre majeure de la bibliothèque postcoloniale, écrite par une personnalité reconnue au Sénégal, vise aussi à donner de l'autorité au texte dramatique. Avec *Nawetu deret*, Boubacar Boris Diop contribue à constituer et à définir un corpus théâtral écrit en wolof. Il continue en cela le travail commencé par Cheik Aliou Ndao<sup>14</sup>, qui a écrit plusieurs pièces en français et en wolof : créer un théâtre militant, en wolof, en veillant à la qualité littéraire du texte.

Dans la préface de la plus connue de ses pièces, *L'Exil d'Albouri*, qui a obtenu le Premier prix au Festival culturel panafricain d'Alger en 1969, Cheik Aliou Ndao revient sur sa conception du théâtre historique : « Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant. Dussé-je y parvenir en rendant l'histoire plus "historique" »<sup>15</sup>. Pour l'auteur, ce théâtre historique et épique doit revaloriser « nos héros nationaux, souvent défigurés par la présentation coloniale » et par le théâtre de l'École Normale William Ponty<sup>16</sup>. *Nawetu deret* s'inscrit dans cette conception militante tout

<sup>13</sup> PESTRE DE ALMEIDA (Lilian), « Habiter Babel ou traduisant l'œuvre de Césaire : dialogue de cultures métissées », dans ARNOLD (Albert James), éd., *Aimé Césaire. Poésie, théâtre, essais et discours*. Paris : CNRS ; Présence Africaine, coll. Planète Libre, 2013, 1805 p. ; p. 1660.

<sup>14</sup> Souleymane Bachir Diagne souligne cette filiation à propos de l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop, la remarque est tout aussi valable concernant sa production théâtrale. Voir : DIAGNE (Souleymane Bachir), « Sur les langues d'Afrique et la traduction », dans DIAGNE (S.B.) et AMSELLE (Jean-Loup), *En quête d'Afrique(s) : universalisme et pensée décoloniale*. Préf. d'Anthony Mangeon. Paris : Albin Michel, coll. Itinéraires du savoir, 2018, 308 p. ; p. 140.

<sup>15</sup> NDAO (Cheik Aliou), *L'Exil d'Albouri* (suivi de) *La Décision*. Préf. de Bakary Traoré. Honfleur : P.-J. Oswald, coll. Théâtre africain, n°1, 1967, 134 p. Madior Diouf souligne que la scénographie de *L'Exil d'Albouri* est pensée pour le stade davantage que pour une scène italienne (dans « Un baobab au milieu de la brousse. Le théâtre de langue française », *Notre Librairie*, n°81, 1985, p. 83).

<sup>16</sup> NDAO (C.A.), « Situation actuelle du théâtre africain », *Africa*, n°129, 1981, p. 67-69. Pour un point de vue critique sur le théâtre de l'École Normale William Ponty, voir : TRAORÉ (Bakary), *Le Théâtre africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence Africaine, 1958, 159 p. Bernard Mouralis et Alain Ricard ont tous deux



en décroissant ce panthéon national, qu'il ouvre au leader de l'indépendance congolaise.

Les deux auteurs partagent un même engagement militant pour les littératures en langues nationales. Cheik Aliou Ndao a très tôt considéré que « le goût du public sénégalais pour les pièces historiques serait beaucoup plus manifeste si les pièces se jouaient dans nos langues »<sup>17</sup>. Il a composé des pièces en wolof, notamment *Guy Njulli*<sup>18</sup> qui a été représentée en juin 2001 au Théâtre National Daniel Sorano à Dakar. Surtout, il a établi un lexique théâtral que reprend Boubacar Boris Diop : *kilib* (pièce de théâtre), *way-jëmmal yi* (les personnages), les actes sont désignés par le mot *géewal* (issu de *géew* qui désigne l'espace que délimite un cercle de personnes) et divisés en *jataay* (assemblée ; réunion de personnes)<sup>19</sup>. L'utilisation de ce lexique est une marque concrète de mise en forme du corpus. D'un côté, elle inscrit la traduction dans une filiation théâtrale ; de l'autre, elle la consolide, lui donne de la visibilité et l'ouvre sur l'extérieur (traduction d'une littérature étrangère et diffusion en dehors du Sénégal). S'invente ainsi une tradition théâtrale qui tient à affirmer sa poétique du texte dramatique. Citons à nouveau Cheik Aliou Ndao :

Un théâtre en wolof d'accord, en manding bien sûr, en sérère pourquoi pas ; mais d'abord fondé sur des textes bien ciselés, dans une langue parfaite, des accents adéquats, avec des personnages qui nous donnent l'illusion d'exister<sup>20</sup>.

Le goût du texte bien ciselé et l'exigence d'une qualité de langue et d'expression sont les caractéristiques d'une conception de l'art dramatique qui s'oppose à ce qu'on appelle généralement « théâtre sénégalais » : un théâtre comique populaire fonctionnant sur la base

---

montré comment ce théâtre scolaire a participé à l'invention d'une production littéraire africaine : MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement*. Paris : Silex éditions, 1984, 572 p. ; RICARD (Alain), *Littératures d'Afrique noire*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 1995, 284 p.

<sup>17</sup> NDAO (C.A), « Le théâtre historique », *Notre Librairie*, n°81, 1985, p. 88.

<sup>18</sup> *Guy Njulli* (Dakar : OSAD, 2002, 160 p.) est la traduction en wolof par l'auteur de la pièce *Du sang pour un trône* précédemment publiée en français (Paris : L'Harmattan, coll. Encres noires, 1983, 157 p.).

<sup>19</sup> Pathé Diagne, qui a adapté en wolof *Woyzek* de Büchner (*Ngoñ Sekk*) dans les années 1970, n'utilise pas la même terminologie. Il désigne le genre « pièce de théâtre » par *powu geew* (jeu d'assemblée ou jeu en cercle) et emprunte au français les termes *acte* « *akt* » et *scène* « *seen* ». Les adaptations de Pathé Diagne sont pensées comme des canevas pour un théâtre populaire et didactique. Un exemplaire ronéotypé se trouve à la BNF.

<sup>20</sup> NDAO (C.A), « Situation actuelle du théâtre africain », *art. cit.*, p. 69.

de l'improvisation. Depuis les années 1970 (les troupes *Jamono Tey* et *Daaray Kocc*), ce théâtre qui met en scène des situations ordinaires est largement diffusé sous forme de sketches télévisés<sup>21</sup>. Dans cette perspective, la traduction, avec son impératif de « fidélité » à l'autorité du texte-source, n'a-t-elle pas pour effet de forcer le respect du texte, d'affirmer sa valeur littéraire et de contraindre les comédiens à ne pas improviser ? Le texte acquiert une autorité du fait qu'il traduit un auteur reconnu, Aimé Césaire, et qu'il est traduit par un auteur reconnu pour son œuvre romanesque en français et en wolof, Boubacar Boris Diop. Mais il produit aussi sa propre figure d'autorité à travers le personnage de Lumumba.

### **De Lumumba à Cheikh Anta Diop : langue du discours et discours sur la langue**

Pour un comédien qui jouerait le Lumumba de *Nawetu deret*, respecter le texte, c'est donner corps et voix aux nombreux discours du personnage qui, simple bonimenteur dans la première scène, s'affirme ensuite comme orateur au cours de la pièce. La traduction de Boubacar Boris Diop met en avant cette figure d'orateur politique en atténuant les passages lyriques qui font du Lumumba de Césaire un voyant autant qu'un leader. Conformément à la volonté de mettre en avant le discours fédérateur du leader de l'indépendance congolaise, et en s'appuyant sur les habitudes rhétoriques du wolof qui privilégient l'interlocution directe, le *je* prophétique de Lumumba, dans *Une Saison au Congo*, se fond volontiers dans un *nous* collectif dans *Nawetu deret*. Lorsque celui de Césaire déclare : « je parle, et je rends l'Afrique à elle-même, je parle, et je rends l'Afrique au monde ! Je parle, et, attaquant à leur base, oppression et servitude, je rends possible, pour la première fois possible, la fraternité ! » (*SC*, p. 106), le wolof dit :

*yéen ñii, ngeen di gën a nokki, ndóol ak goreedi dand réew mi, maak yéen nu jàppoo, bokk ndey, bokk baay, feek looloo ngi am, sama xol dina sedd guyy !* (quant à vous, vous allez respirer plus aisément, la misère et la malhonnêteté vont quitter le pays, vous et moi nous tenons ensemble, même mère, même père, si cela reste ainsi, mon cœur sera content) (*ND*, p. 130).

<sup>21</sup> Pour un aperçu du théâtre au Sénégal, voir : DIOP (Cheik M.S.), « Tradition théâtrale et identité sénégalaise », *Africultures* : <http://africultures.com/tradition-theatrale-et-identite-senegalaises-3464/> (mis en ligne le 22.07.2004 ; consulté le 15.11.2018) ; et BA (Ibrahima), « Le théâtre sénégalais de langue française », *Liens : nouvelle série*, n°20, décembre 2017, p. 197-212.

Le verbe prophétique est traduit sous forme de discours politique adressé au peuple. Cette modification du type de discours infléchit la représentation de celui qui le profère et induit une relecture du personnage. Pour un public sénégalais, le Lumumba de *Nawetu deret* en vient à évoquer une autre figure historique, celle de Cheikh Anta Diop qui, contrairement à Lumumba, n'a pas exercé le pouvoir mais partage avec lui l'intransigeance politique en faveur d'une décolonisation totale et le vœu de voir s'unir les États d'Afrique.

Cette interprétation du personnage peut se voir comme une trace de l'implication du traducteur. En effet, c'est une constante dans l'écriture de Boubacar Boris Diop que de représenter Cheikh Anta Diop en figure exemplaire, dans ses romans – le vieux Ngirane Faye de *Doomi Golo* le cite en exemple à son petit-fils Badou au même titre que Lumumba et d'autres combattants pour l'indépendance<sup>22</sup> – mais aussi dans ses essais. Dans *L'Afrique au-delà du miroir*, c'est justement à ses talents d'orateur en wolof qu'il rend hommage : « En ces moments-là [lorsqu'il discourait en wolof], son goût du parler juste et vrai était encore plus manifeste. Dès qu'il lâchait le français pour le wolof, sa manière de *dire* changeait, de même que l'expression de son visage et sa gestuelle<sup>23</sup> ».

Un homme politique proférant des paroles vraies en un *wolof profond*<sup>24</sup>, c'est ainsi que l'on pourrait idéalement percevoir le Lumumba de *Nawetu deret* s'il était représenté sur scène. Par la discrète assimilation de Lumumba à Cheikh Anta Diop, un glissement s'opère de la valorisation du message politique vers la valorisation de la langue dans laquelle il est énoncé, rejoignant par là un des buts de cette traduction. Enfin, ce Cheikh Anta Diop que le traducteur convoque est aussi la figure tutélaire de la traduction littéraire en wolof : en 1953, il publiait dans *La Voix de l'Afrique noire* la traduction d'une tirade de l'*Horace* de Corneille. À l'époque, cette traduction était présentée par la rédaction du journal comme un outil

<sup>22</sup> « *Afrig yépp nag a may tax a wax. Muy Lumumbaa, di Sankaraa, di Séex Anta Jóob, di Môngo Beti, di Amilkaar Kabral, di Sàmóori Ture, képp ku mas a aw yoon wu Tubaab bi xállul, tam na la dëmm mbaa mu bóom la !* » (Je parle au nom de toute l'Afrique. Lumumba, Sankara, Cheikh Anta Diop, Mongo Beti, Amilcar Cabral, Samori Touré, tous ceux qui ont emprunté un autre chemin que celui du Toubab, il les a accusés de sorcellerie ou les a assassinés !), dans DIOP (B.B.), *Doomi Golo : nettali*. Dakar : Éditions Papyrus Afrique, 2012, 283 p. ; p. 264.

<sup>23</sup> DIOP (B.B.), *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Ph. Rey, 2006, 215 p. ; p. 116.

<sup>24</sup> L'expression *wolof bu xóot* (wolof profond) désigne, dans les discours épilinguistiques des locuteurs, l'usage d'un wolof perçu comme authentique ou qui s'apparenterait à ce qui serait un bon usage du wolof. Par exemple, le discours de Guelwaar dans le film éponyme de Sembène Ousmane (1991) est proféré dans un *wolof bu xóot*.

d'éducation politique, un moyen de développer une des langues vernaculaires africaines et un support pour enseigner sa transcription en alphabet latin :

Le journal des étudiants du RDA consacrera désormais quelques pages aux questions culturelles. Il faut entendre par là le développement, sur des thèmes éducatifs des langues vernaculaires : agni, bambara, ouoloff etc.

L'utilisation de ces langues, il n'est plus permis de discuter là-dessus, est un facteur politique, sans lequel on ne peut même pas parler d'éducation politique de la masse. [...]

La traduction en ouoloff du passage suivant de CORNEILLE prouve s'il en était besoin que nos langues peuvent traduire les sentiments les plus élevés comme les idées les plus précises.

Nous appelons tous les Africains qui savent lire à enseigner à leur entourage cet alphabet et à nous faire part des résultats <sup>25</sup>.

Boubacar Boris Diop reprend l'ensemble de ces éléments : le théâtre en langue vernaculaire comme moyen de conscientisation politique, la volonté d'illustrer les ressources de la langue et d'offrir un support pour l'alphabétisation, comme l'atteste la présence, en annexe, d'une présentation phonétique de l'alphabet officiel wolof en français et en anglais.

### Écrire en wolof, entre norme et création

Édité avec soin, *Nawetu deret* contribue à stabiliser et à diffuser les normes graphiques (transcription officielle de 1971), grammaticales et lexicales du wolof écrit. La présence, en annexe, de l'alphabet wolof que nous mentionnions précédemment confère au livre la fonction de support de lecture à destination de néo-alphabétisés, ou d'œuvre incitative afin de créer un lectorat, notamment parmi les membres de la diaspora. À l'importance que le traducteur accorde à l'oralisation du texte théâtral s'ajoute donc l'attention prêtée à sa dimension écrite. L'ensemble des normes qui contraignent la « réduction à l'écriture » <sup>26</sup>, tout comme l'exigence assumée de développer l'écriture littéraire en wolof exercent certes une pres-

<sup>25</sup> « Essai sur les langues vernaculaires », article paru dans *La Voix de l'Afrique noire : bulletin mensuel de l'Association des Étudiants RDA*, mai-juin 1953, p. 37-38.

<sup>26</sup> VAN DEN AVENNE (Cécile), « Reducing languages to writing : the politics of transcription in early colonial French Bamanan handbooks », dans KELLERMEIER (Birte), ZIMMERMANN (Klaus), dir., *The Relationship between Colonialism and Missionary Linguistics*. Berlin : Mouton de Gruyter, 2015, X-266 p. ; p. 155-175.

sion<sup>27</sup> sur le travail du traducteur mais, en retour, la traduction autorise aussi une marge de création. C'est dans cette tension entre la norme et l'invention que se négocie l'écriture de *Nawetu deret* à l'échelle de la langue comme du texte.

Sur le plan linguistique, le souci de diffuser une langue correcte et de forger une langue littéraire écrite en wolof explique le fort monolinguisme de la traduction au regard du texte original traversé par les langues des autres. C'est là une différence essentielle entre la traduction postcoloniale d'une langue occidentale et impériale vers une autre (*A Season in the Congo* de G. Spivak), et la traduction du français vers le wolof. G. Spivak, par ailleurs connue pour son travail théorique sur les politiques de la traduction<sup>28</sup>, s'attache à rendre l'hétérogénéité linguistique du texte césairien en faisant apparaître en italiques les termes en lingala, kikongo et en swahili au même titre que dans la version française. Ces citations des langues africaines produisent un même effet d'africanité dans le texte anglophone que dans le texte francophone, mais ils sont largement gommés par la version en langue africaine dans laquelle les mots en langues congolaises sont souvent omis ou traduits par une équivalence dans la langue-cible. Par exemple, dans les derniers mots de la foule : « *Uhuru Lumumba. Uhuru !* », le mot swahili pour désigner la liberté est traduit par son équivalent en wolof : « *Lumumbaa moom sa réew !* ».

Si la traduction de Boubacar Boris Diop fait moins entendre les autres langues, pour autant, sa langue est-elle homogène ? Il resterait à mesurer à quel point, pour traduire Césaire, Boubacar Boris Diop rend autre la langue wolof en y travaillant de nouvelles manières de dire. Le traducteur écrivain<sup>29</sup> a parfois recours à des créations lexicales qu'il forge lorsque les équivalences disponibles en wolof ne lui semblent pas satisfaisantes : *mercenaire* est ainsi traduit *aji-xare lekk* (ceux qui vivent de la guerre), néologisme formé sur le modèle des noms donnés en wolof à des catégories socio-professionnelles : *jëf-lekk*, celui qui vit de ce qu'il fait, ou *sab-lekk*, celui qui vit de son chant, le griot. Il fixe alors de nouveaux mots sur la page. Si la

<sup>27</sup> *The pressures of the text* est le titre d'un ouvrage collectif consacré aux relations entre texte et oralité dans les littératures africaines : BROWN (Stewart), dir., *The Pressures of the Text : Orality, Texts and the Telling of Tales*. Birmingham : Centre of West African Studies, coll. Birmingham University African studies series, n°4, 1995, 145 p.

<sup>28</sup> SPIVAK (Gayatri C.), « Politics of Translation », *Outside in the Teaching Machine*. New York : Routledge, 2012, 375 p. ; p. 200-225.

<sup>29</sup> BASSNETT (Susan), BUSH (Peter), eds., *The Translator as Writer*. London : Bloomsbury Publishing, 2007, 240 p.

traduction stimule la création, elle est aussi ce qui l'autorise : un néologisme aura plus de chance d'être accepté par la communauté linguistique s'il vient traduire un mot étranger que s'il vient dire autrement quelque chose qui est déjà exprimé par un terme propre.

Sur le plan du texte, en traduisant Césaire, Boubacar Boris Diop introduit du jeu dans les formes de discours codifiés de la littérature wolof. La traduction des passages poétiques est un bon exemple de la façon dont la traduction induit une circulation entre les codes. Certains sont traduits littéralement, comme « Le buffle a la marche lourde » (« *Yëkk a diis tànkk* »), d'autres sont réécrits en se modelant sur un genre de la littérature orale wolof, comme ce court chant autobiographique d'une des femmes libres (SC, p. 15) :

Venez, pourquoi avoir peur ?  
 Je ne suis pas mariée  
 Je me suis mariée trop tôt.  
 Je pensais qu'il n'y a pas d'autres hommes  
 Ah ! si seulement j'avais su !

qui dans la version wolof est développé en seize vers formés sur le modèle d'un *taasu* (ND, p. 15). Le *taasu* est un genre poétique satirico-laudatif généralement utilisé par les femmes pour rythmer les rencontres ou les cérémonies. Il peut prendre la forme d'un discours autobiographique<sup>30</sup>, comme celui de la femme libre dans *Nawetu deret*, lorsqu'elle retrace ses illusions de jeunesse dans un chant savoureux ponctué d'interjections pathétiques et de piques acerbes à destination de la gent masculine. Le *taasu*, détaché de ses conditions habituelles de production, n'est plus l'occasion d'une performance de circonstance : fixé dans le nouveau texte que constitue la traduction, il forme une réplique dont les termes résonnent avec ceux du chant des jeunes filles que nous évoquions précédemment et qui, quant à lui, emprunte ses images au blason césairien<sup>31</sup> :

---

<sup>30</sup> Nous nous référons à la présentation des genres de la littérature wolof par Abdoulaye Keita sur la plateforme ELLAF : <http://ellaf.huma-num.fr/litteratures/litterature-en-wolof/> (consulté le 14.10.2018). Pour une étude du *taasu*, nous renvoyons au mémoire de maîtrise de Chérif Thiam : THIAM (Chérif), *Introduction à l'étude d'un genre satirico-laudatif : le taasu wolof*. Dakar : Université Cheikh Anta Diop, 1979. Concernant le sous-genre du *taasu* autobiographique, voir : MCNEE (Lisa) *Selfish Gifts : Senegalese Women's Autobiographical Discourses*. New-York : SUNY Press, 2000, 197 p.

<sup>31</sup> « Femmes lisses comme un miroir / Corps sans mensonge / Beignet de miel / Cheveux à l'éclat ondoyant d'un burnous / Deux papayes mûres / Sur la poitrine sans défaut » (SC, p. 12-13).

*Nun ay ndaw lanu*  
*Gën a leer junniy-junni biddéew*  
*Lem sax noo ko gën a neex*

(Nous sommes des jeunes filles / Plus claires que des milliers  
d'étoiles / Plus sucrées même que le miel) (ND, p. 11-12).

Si, dans le cadre d'une adaptation théâtrale, le recours aux formes du répertoire oral est bien un moyen de « rapatri[er] Césaire dans la culture wolof »<sup>32</sup>, comme le dit Boubacar Boris Diop, ces formes n'en acquièrent pas moins un nouveau statut dès lors qu'elles ré-écrivent le texte traduit et entrent en dialogue avec d'autres, qui sont étrangères à cette « patrie » culturelle. De ce point de vue, une étude de la réception du texte, de l'effet que ces écarts et ces échos produisent sur un auditoire ou un lectorat wolophone aurait certainement beaucoup à nous apprendre sur la manière dont une telle traduction s'insère dans le système littéraire wolof et en fait bouger les lignes.

■ Alice CHAUDEMANCHE<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Cité dans : « Boubacar Boris Diop, écrivain, traducteur : "J'ai rapatrié Césaire dans la culture wolof" », *France-Antille*, 01.04.2016 : <http://www.martinique.franceantilles.fr/regions/departement/boubacar-boris-diop-ecrivain-traducteur-j-ai-rapatrie-cesaire-dans-la-culture-wolof-352445.php> (consulté le 16.11.2018).

<sup>33</sup> THALIM / Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.