

Dominique Jullien

ZAZIE DANS LA BROUSSE¹

Elle n'y a encore pas voyagé, ta cousine,
en Afrique!²

L'hypothèse qui guide cette analyse est celle d'une convergence entre le roman d'Amos Tutuola traduit par Queneau, *L'Ivrogne dans la brousse*, et les préoccupations esthétiques de Queneau dans les "années Zazie". Quelques dates permettront de situer le débat: en 1959 paraît *Zazie dans le métro*, le roman qui a fait la célébrité de Queneau. Ce roman, son unique grand succès populaire, fera dès 1960 l'objet d'une adaptation cinématographique de Louis Malle. En 1953 Raymond Queneau publie *L'Ivrogne dans la brousse*, qui est une traduction de l'original d'Amos Tutuola, paru en 1952, *The Palm Wine Drinkard and his Dead Palm Wine Tapster in the Deads' Town*. C'est le premier roman d'Amos Tutuola, celui qui fait sa célébrité, en Occident du moins. Ce n'est pas le cas en Afrique, où au contraire la réception est très hostile à l'époque³; nous y reviendrons. Aujourd'hui, près de cinquante ans après la publication du *Palm Wine Drinkard*, Tutuola est pleinement reconnu comme une sorte de classique, d'ancêtre de la littérature africaine. On note déjà une première analogie dans le destin des deux œuvres: le succès ou le scandale de l'une comme de l'autre, de *Zazie* avec son célèbre incipit "Doukipudonktan?" comme de *L'Ivrogne* avec son mauvais anglais, s'explique en grande partie par des raisons de style, ou de langue.

En 1950 paraît une première édition de *Bâtons, chiffres et lettres*, recueil d'articles publiés à différentes époques, dont le premier tiers est consacré à la question du "néo-français", c'est-à-dire à une nouvelle langue que l'écrivain se donne pour mission de créer, à partir du français parlé et non écrit.

1. Cette étude a été présentée à l'origine dans le cadre d'un colloque organisé à Columbia par Maryse Condé, "Les Vases Communicants: Orality and Writing in French and Francophone Literature" (Novembre 1998).

2. Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris: Gallimard, Folio Essais, 1994, p.15.

3. Voir notamment Bernth Lindfors, 'Amos Tutuola: Debts and Assets', in Bernth Lindfors, ed., *Critical Perspectives on Amos Tutuola* (Washington, D.C.: Three Continents Press, 1975), p.300-306.

Rappelons enfin que *Le Chiendent* paraît en 1933; c'est le premier roman de Queneau et la source de toute son œuvre romanesque. C'est aussi, dans l'œuvre de Queneau, le premier exemple de français parlé transcrit phonétiquement. Ainsi 'Monsieur' n'y est jamais orthographié que 'Meussieu'.

Queneau lecteur de Tutuola

En 1938 Raymond Queneau entre comme lecteur d'anglais chez Gallimard; c'est une fonction qu'il occupera tout le reste de sa vie. A ce titre, il publiera de nombreuses traductions de l'anglais: Edgar Wallace, Maurice O'Sullivan, Sinclair Lewis, William Saroyan, George du Maurier ... Grand lecteur, Queneau est également un lecteur méticuleux: il tint de 1917 jusqu'à sa mort en 1976 un catalogue de tous les livres qu'il a lus, au nombre de 9926 en tout. La lecture du catalogue révèle que Queneau connaît bien l'œuvre de Tutuola. Il a non seulement lu quatre des six romans de Tutuola parus du vivant de Queneau, mais encore il les a lus généralement moins d'un an après leur parution:

The Palm Wine Drinkard, paru en 1952, est lu par Queneau en mai de la même année, puis traduit en 1953 sous le titre *L'Ivrogne dans la brousse*. *My Life in the Bush of Ghosts*, paru à New York chez Grove en 1954, est lu en avril 1954; *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, paru à Lagos en 1955, est lu en février 1956; *Feather Woman of the Jungle*, paru à Lagos en 1962, est lu en janvier 1963. Il faut ajouter à ces romans la biographie d'Amos Tutuola par Michèle Dussutour-Hammer, laquelle parut en 1976, quelques mois avant la mort de Queneau⁴. C'est là du reste une pratique courante de Queneau, qui aime lire la biographie d'un auteur après avoir lu ses œuvres⁵. Inversement, le catalogue permet de constater que Raymond Queneau ne semble pas avoir lu les deux derniers romans de Tutuola parus avant 1976⁶, *The Brave African Huntress* (1958), et *Ajaiyi and his Inherited Poverty* (1967), ni ses nouvelles. Peut-être l'œuvre de Tutuola tient-elle moins de place dans les intérêts de Queneau après 1963? Cette question nous conduit à poser la question inverse: qu'est-ce qui intéresse Queneau chez Tutuola?

La traduction du roman de Tutuola, parue chez Gallimard dans la collection "Du Monde Entier" en 1953, sera plus tard assortie d'une préface extrêmement courte, le traducteur s'effaçant avec une modestie caractéristique derrière un petit nombre de remarques factuelles et techniques (renseignements sur l'auteur; évocation de problèmes précis de traduction; remerciements). Si

4. Michèle Dussutour-Hammer, *Amos Tutuola, Tradition orale et écriture du conte* (Paris: Présence africaine, 1976).

5. Sur les lectures de Queneau, voir Florence Géhéniau, *Queneau analphabète: répertoire alphabétique de ses lectures de 1917 à 1976* (Bruxelles: IESSE, 1992). Les références à Tutuola se trouvent dans le tome 2, p.975.

6. Le dernier roman d'Amos Tutuola, *The Witch-Herbalist of the Remote Town* (London: Faber & Faber) est paru en 1981.

courte qu'elle soit, cette préface est néanmoins très révélatrice pour nous, dans le cadre d'une discussion sur l'oralité en littérature. Queneau y met en effet en avant deux aspects de l'œuvre qui soulèvent justement la question de la place du parlé dans l'écrit. Exotique, le roman l'est, on va le voir, en vertu d'une double défamiliarisation, sur le plan du contenu narratif et sur le plan de la langue (l'anglais très curieux d'Amos Tutuola) avec laquelle le traducteur a eu à se mesurer.

'This tall, devilish story'

Ce qui est frappant dans un livre comme *L'Ivrogne dans la brousse*, outre la langue bien sûr, c'est l'absence presque complète d'éléments formels ou génériques que le lecteur occidental attend normalement d'un "roman". De même la préface de Queneau insiste sur le fait que l'écrivain Amos Tutuola ne correspond pas à l'idée que le lecteur occidental se fait d'un "auteur". En effet, le cas de Tutuola est remarquable (ce qui le rend d'autant plus exotique ou dépaysant pour un lecteur occidental) parce qu'il s'agit d'un auteur, non pas complètement illettré, mais très peu lettré: si son éducation primaire a été à peu près achevée, de manière assez discontinue, sa pauvreté ne lui a pas permis d'aller plus loin. Queneau ne se fait pas faute de souligner la situation marginale de Tutuola par rapport au monde littéraire:

Lorsqu'il écrivit ce récit, Amos Tutuola était planton à Lagos (Nigeria alors britannique). Depuis 1957, il est magasinier à la Radio nigériane d'Ibadan. C'est un Yoruba. Il a écrit directement en anglais *The Palm-Wine Drinkard and his dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town* (préface, p.7).

Amos Tutuola incarne donc en quelque sorte le contraire de l'élite coloniale formée (déformée, diront certains) dans les écoles et universités du pays colonisateur. Ce qui fascine Queneau—et d'autres—c'est l'idée d'un écrivain non touché par la culture occidentale (britannique en l'occurrence). "C'est un Yoruba", note Queneau: en effet, l'œuvre de Tutuola puise directement dans le matériau populaire des contes africains, notamment le folklore yoruba⁷. Ce

7. La dette d'Amos Tutuola par rapport au matériau traditionnel des contes yoruba a été bien documentée. Voir notamment Harold R. Collins, 'The Folklore Basis of the Romances', *Amos Tutuola* (New York: Twayne Publishers, 1969), p.53-64, ainsi que Robert P. Armstrong, 'The Narrative and Intensive Continuity: The Palm-Wine Drinkard', in B. Lindfors, ed., ouvrage cité, p.209-235. Sur les rapports entre l'œuvre de Tutuola et celle de Daniel Olorunfemi Fagunwa, un écrivain qui publia entre 1940 et 1960 une œuvre abondante écrite en yoruba, où se trouvent recueillis les contes traditionnels de sa culture, voir Bernth Lindfors, 'Amos Tutuola: Debts and Assets', article cité, p.295-301. Fagunwa jouit d'une popularité très grande en Afrique occidentale; ses livres sont régulièrement réimprimés, et le plus connu d'entre eux, *Ogboju Ode*

n'est donc pas à proprement parler une œuvre littéraire mais une forme d'écriture orale, un cas de ce que la critique contemporaine a baptisé "oraliture". Tutuola est si l'on veut un conteur qui écrit, et dont la langue est fort éloignée de l'anglais correct. C'est justement le trait qui scandalisa les lecteurs africains et fascina les lecteurs occidentaux. Dylan Thomas, qui publiera l'un des premiers compte-rendus du récit et contribuera ainsi de manière décisive au succès de Tutuola, est dithyrambique:

This is the brief, thronged, grisly and bewitching story, or series of stories, written in young English by a West African, about the journey of an expert and devoted palm-wine drinkard through a nightmare of indescribable adventures, all simply and carefully described, in the spirit-bristling bush (...)

The writing is always terse and direct, strong, wry, flat and savoury; the big, and often comic, terrors are as near and understandable as the numerous small details of price, size, and number; and nothing is too prodigious or too trivial to put down in this tall, devilish story.⁸

L'univers romanesque de Tutuola nous plonge dans le conte africain: le récit de l'ivrogne se compose de motifs folkloriques adaptés, enjolivés, mis bout à bout. La structure du roman est épisodique, ce qui est sans doute un corollaire formel de l'imitation d'oralité, puisque même des écrivains conscients et sophistiqués (ce qui n'est pas le cas d'Amos Tutuola, certes, mais on pourrait songer à Salman Rushdie, par exemple) y ont spontanément recours. On note aussi une parenté de structure entre *Zazie dans le métro* et *L'Ivrogne dans la brousse*: dans l'un et l'autre récit, la circularité du cadre narratif (le retour du héros à son point de départ) est intégrée à la linéarité des épisodes individuels. *Zazie* s'ouvre et se clôt à la gare de Lyon, décrivant deux folles journées de la petite fille à Paris; entre son arrivée et son départ se place la chaîne des aventures de Zazie avec les autres personnages du roman. De même l'Ivrogne quitte son village à la recherche de son "malafoutier" mort, et retourne dans son village à la fin du livre, muni de l'œuf magique; entre ce départ et ce retour s'intercalent les aventures de la brousse.

Ninu Igbo Irunmale (traduit en anglais par Wole Soyinka sous le titre *The Forest of a Thousand Daemons: A Hunter's Saga*, London, 1968) était utilisé comme manuel dans les écoles du temps de la jeunesse d'Amos Tutuola. On y trouve quelques uns des mêmes contes yorubas, repris, comme chez Tutuola, dans une structure épisodique qui les enchaîne bout à bout pour composer les aventures du héros.

8. Dylan Thomas, 'Blithe Spirits', *The Observer*, 6 juillet 1952. Repris dans Bernth Lindfors, *Critical Perspectives on Amos Tutuola*, ouvrage cité, p.7. Nous avons cité le premier et le dernier paragraphe du compte-rendu.

Résumer un tel récit, qui vaut avant tout par l'enchaînement des épisodes prodigieux, est évidemment impossible, mais on peut cependant en donner un aperçu schématique. Le narrateur de ce récit à la première personne est un ivrogne, un enfant gâté qui ne fait rien d'autre toute la journée que boire en quantité fantastique le vin de palme que lui prépare son "malafoutier"⁹. Un jour, le malafoutier tombe d'un palmier et se tue: voilà l'ivrogne réduit à boire de l'eau, déserté par tous ses amis dès lors qu'il n'a plus de vin de palme à leur offrir; tant et si bien qu'il se décide à aller chercher son malafoutier dans la ville des morts. En chemin, il doit traverser la brousse, un monde hostile et terrifiant peuplé de créatures surnaturelles et monstrueuses. Au terme de multiples aventures où le grotesque le dispute à l'horreur (par exemple le combat avec Mort, l'aventure du Crâne, la captivité chez les créatures sadiques de la Ville-Céleste-d'où-l'on-ne-revient-pas, la rencontre du Roi rouge de la ville rouge, celle de l'Affamé qui avale le narrateur et sa femme, l'Esprit-de-Proie, les effrayants Bébés morts qui les attaquent avec leurs bâtons ...) ainsi que quelques rares épisodes mettant au contraire en scène des personnages bien-faisants (les habitants "très gentils" de l'Ile-Spectre, ou encore Mère-Secourable qui recueille le couple dans l'Arbre-blanc après qu'ils ont échappé aux tortionnaires de la Ville-Céleste-d'où-l'on-ne-revient-pas) enfin le livre se termine, non sur les retrouvailles de l'Ivrogne avec le malafoutier mort, mais sur la fin miraculeuse d'une famine, une conclusion cosmique qui confère à ce récit picaresque des proportions presque mythiques.

Il est donc impropre, on le voit, d'appeler *L'Ivrogne dans la brousse* un roman. Une structure épisodique, un univers magique, peuplé d'êtres surnaturels dont le héros triomphe grâce à ses "gris-gris", un espace onirique où monde des morts et monde des vivants s'interpénètrent, des personnages distribués en agresseurs et bienfaiteurs, enfin une absence totale d'épaisseur psychologique: on est plutôt en présence de ce que la nomenclature de Northrop Frye appelle "Naive Quest Romance"¹⁰. Les motivations sont d'une simplicité brutale: la faim, la peur, ou dans le cas des êtres étranges de la brousse, une méchanceté en quelque sorte fonctionnelle. Cette descente du héros chez les morts (une sorte de catabase, si l'on veut, à ceci près que la ville des morts se trouve, dans le récit de Tutuola, de plain-pied avec le monde des vivants) ne s'accompagne d'aucune intériorisation des aventures vécues.

Un exemple suffira à montrer l'effet d'étrangeté obtenu par l'objectivation des sentiments. Vers le milieu du roman, en arrivant dans le domaine de Mère-Secourable (une combinaison de mission chrétienne et de boîte de nuit) le héros et sa femme vendent leur mort et louent leur peur; en quittant Mère-Secourable

9. Queneau a recours à ce mot pour traduire 'tapster'. Sur ce choix de traduction, voir plus loin.

10. C'est la lecture de Harold R. Collins: voir *Amos Tutuola*, livre cité; son second chapitre s'intitule justement 'The Ghost Novels as Naive Quest Romances' (p.26-52).

au bout d'un an, ils reprennent leur peur mais non leur mort, qui leur a été payée cash et ne leur appartient donc plus. Ceci est déterminant pour la suite de leurs aventures: ils ne risquent plus de mourir mais ils sont tout de même sujets à la peur. Ainsi à la vue du terrible Poisson rouge de la Ville rouge,

Je suis tellement terrifié que je m'en évanouis presque, mais je me souviens que nous avons vendu notre "mort" et que je ne pourrais pas mourir de nouveau, alors je m'en moque, mais j'avais grand peur parce que nous n'avions pas vendu notre "peur" (p.124).

Cette curieuse forme d'"analyse psychologique" revient plusieurs fois dans la suite du récit. Un autre exemple d'étrangeté dans le roman (à la fois au sens d'étrange et d'étranger) concerne le rôle et la fonction des gris-gris. Le narrateur part en quête de son malafoutier après s'être dûment muni de ses gris-gris personnels et aussi de ceux de son père (p.12). Ils lui serviront dans ses rencontres avec les êtres étranges de la brousse en lui permettant d'opérer toutes sortes de métamorphoses. Ainsi, vers la fin du roman, pour échapper à ses poursuivants, il change sa femme en une petite statuette de bois, la met dans sa poche, puis se change en caillou et se jette lui-même de l'autre côté de l'eau (p.184-5). Ces gris-gris cependant ne lui évitent pas les confrontations terrifiantes, et semblent ne prendre effet qu'au moment où le héros paraît devoir succomber¹¹. On peut faire la même remarque au sujet du nom du narrateur, lequel dit s'appeler Père-des-Dieux-Qui-Peut-Tout-En-Ce-Monde: sans que le lecteur sache s'il s'agit d'un moyen d'intimider ses adversaires par le bluff, d'une manière de se donner du courage dans les moments critiques, ou encore d'une sorte de *speech act* magique qui rend aussitôt réelle la chose désirée. Queneau, en bon poète, se garde d'élucider, préservant ainsi au texte de Tuuola toute son étrangeté.

Les repères quantitatifs créent également un effet de défamiliarisation. En particulier, le mélange d'archaïsme intemporel du conte et de précision extrême contribue au dépaysement du lecteur. La description des monstres mélange des traits traditionnels du folklore africain et des éléments empruntés à la technologie occidentale moderne: le Poisson rouge de la Ville rouge a des yeux qui s'allument et s'éteignent comme des ampoules électriques, l'Arbre-blanc de Mère-Secourable les fixe comme un appareil photo, le Bébé cul-de-jatte parle avec une voix comme le téléphone, et ainsi de suite. On est frappé aussi par l'abondance des notations quantitatives, temporelles (environ deux heures, onze heures du matin ...) spatiales (nous marchons trente kilomètres, les cornes mesuraient cinquante centimètres ...) et monétaires. Ainsi l'ivrogne se

11. Ils auraient ainsi plutôt une fonction comparable à celle de la boîte d'épinards de Popeye, qu'il tire magiquement de sa poche après s'être bien fait rosser par son adversaire, et qui lui permet de retourner en un clin d'œil la situation à son profit.

change en un canoë que sa femme utilise pour transporter des voyageurs pour la somme de quinze francs et moitié prix pour les enfants, ce qui leur rapporte à la fin de la journée la somme de 7263 francs (p.59)¹². Un peu plus tard, chez Mère-Secourable, les héros vendent leur mort “pour le prix de 7925 francs” et louent leur peur “avec un intérêt de 3500 francs par mois” (p.103). Est-ce la fantaisie personnelle de Tutuola qui s’exprime dans ce mélange incongru, ou bien cet humour très particulier appartient-il à une certaine tradition orale yoruba¹³? Nous nous garderons de trancher sur la part respective de chacune; en revanche, du point de vue de la réception, il est clair que ce mélange produit un bizarre climat onirique. Pour le lecteur occidental, l’effet est voisin de ce qui allait un peu plus tard s’appeler Réalisme Magique.

Absurde?

Des motivations rudimentaires, une objectivation des sentiments (louer sa peur), des héros purement réactifs, absolument dépourvus de toute responsabilité quant à leur sort, que l’accumulation des aventures et des épreuves vécues laissent inchangés: tout cela compose un univers que le lecteur occidental est volontiers tenté de qualifier d’absurde. C’est ici, peut-être, qu’on retrouve les romans de Queneau.

Dans *L’Ivrogne* en effet, les épisodes s’enchaînent sans progression dramatique ou morale claire. L’objet initial de la quête est dérisoire; le héros traverse cet enchaînement d’aventures sans en être psychologiquement affecté. Encore moins en émerge-t-il moralement transformé ou amélioré. La conclusion du récit n’est pas davantage convaincante en tant que l’aboutissement de sa quête. Une parenté s’esquisse sur ce plan avec le monde “absurde” des romans de Queneau. Déjà la circularité du *Chiendent*, où la dernière phrase (“la silhouette d’un homme se profila; simultanément, des milliers”) répète la première comme pour annuler et renvoyer au non-sens les épisodes vécus entre-temps, indiquait une tendance qui ne fait que s’affirmer dans *Zazie*. *Zazie* ne verra pas la seule chose qui l’intéresse à Paris, le métro: le dialogue métaphysique qu’elle a à la fin du roman avec sa mère venue la récupérer à la gare pour le train de “six heures soixante” souligne l’absurdité de la vie et des aspirations humaines:

- Alors tu t’es bien amusée?
- Comme ça.

12. L’original est encore plus savoureux: 7 pounds 5 shillings 3d.

13. Robert Armstrong, notamment, voit dans ce trait si frappant du récit de Tutuola, l’usage des notations quantitatives ‘to the point of spurious accuracy’ un élément traditionnel: ‘This use of the precise hyperbole is (. . .) a traditional Yoruba narrative device’ (Robert P. Armstrong, ‘The Narrative and Intensive Continuity: The Palm-Wine Drinkard’, in B. Lindfors, ed., ouvrage cité, p.225.

- T'as vu le métro?
- Non.
- Alors, qu'est-ce que t'as fait?
- J'ai vieilli.

Dans la préface de *L'Ivrogne dans la brousse*, Queneau confie qu'il a "dû résister à la tentation de rationaliser un récit dont les 'inconséquences' et les 'contradictions' se glissent parfois dans la structure même des phrases". Ce qui s'exprime ici, croyons-nous, ne relève pas uniquement d'un scrupule de traducteur, soucieux de ne pas dénaturer un texte si étranger à la tradition littéraire occidentale; plus profondément, il semble qu'il y ait dans ces inconséquences mêmes quelque chose qui attire Queneau. Nous avancerions donc volontiers l'hypothèse d'une lecture "absurde" de Tutuola par Queneau, qui aurait vu dans les épisodes adaptés du folklore yoruba une affinité avec l'absurde existentiel des années d'après-guerre. L'œuvre d'Amos Tutuola, en somme, aurait fait l'objet d'une sorte de *creative misreading* par Raymond Queneau¹⁴.

L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! pardon) (p.90).

Cette méditation de Gabriel sur l'absurdité de vivre occupe le cœur du roman. Zazie ne verra pas le métro; le mariage de Charles et Mado Ptits-Pieds ne changera rien à leur vie; on ignorera toujours si Gabriel est ou non un "homosessuel"; la mort sanglante de la veuve Mouaque est "bête" parce qu'elle avait des rentes, et ainsi de suite. Un personnage résume et condense cette absurdité du monde zazique: le personnage d'Aroun Arachide, alias Pédro Surplus, alias Troussaillon, qui clôt la série des aventures de plus en plus absurdes de Zazie. Personnage de déguisement et de métamorphose, comme le calife Haroun Al-Raschid des *Mille et Une Nuits* dont il déforme le nom, cet Aroun Arachide apparaît à la tête d'une troupe de policiers armés de mitraillettes qui menace de mettre une fin sanglante à l'histoire avant que les principaux personnages ne parviennent de justesse à s'échapper, escamotés comme par magie au moyen d'un monte-charge opportun.

Oui, dit l'homme au pébroque (neuf), c'est moi, Aroun Arachide. Je suis je, celui que vous avez connu et parfois mal reconnu. Prince de ce

14. Le concept est emprunté à Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press, 1975.

monde et de plusieurs territoires connexes, il me plaît de parcourir mon domaine sous des aspects variés en prenant les apparences de l'incertitude et de l'erreur qui, d'ailleurs, me sont propres ... (p.184-5).

Queneau parodie ici le dénouement traditionnel du cycle de Bagdad, dans lequel le calife Haroun Al-Raschid, déguisé le soir pour parcourir sa ville incognito en quête d'aventures, se révèle le lendemain aux acteurs de la veille qu'il fait conduire au palais pour leur faire raconter leur histoire et recevoir de sa main récompenses ou punitions. Or cet emprunt aux contes (arabes, en l'occurrence¹⁵) représente de toute évidence pour le romancier occidental la séduction de la poétique la plus étrangère: au lieu de la profondeur psychologique, les contes autorisent la métamorphose la moins vraisemblable, au lieu de construction narrative, l'abandon au linéaire épisodique, et en guise de clôture, le *deus ex machina* le plus désinvolte. A rebours des contraintes traditionnelles de la poétique romanesque occidentale, le recours à la figure d'Haroun Al-Raschid représente en somme une sorte d'impunité euphorique de la gratuité narrative.

“*The Language of the Deads*”

La poétique de Tutuola, son univers romanesque, ne sont pas les seuls éléments qui rendent ce texte étrange ou étranger. La défamiliarisation est aussi un phénomène linguistique. L'anglais ahurissant de ces textes est même ce qui frappe d'abord, et ce qui a d'abord séduit (ou au contraire horrifié) les lecteurs¹⁶. “Il a écrit directement en anglais”, dit la préface: c'est-à-dire en traduisant, souvent littéralement, du yoruba, sa langue maternelle. Plusieurs études sont consacrées à la présence de la langue yoruba dans l'anglais de Tutuola¹⁷; ce n'est évidemment pas notre propos; en revanche nous aimerions proposer quelques hypothèses concernant le défi particulier que

15. Amos Tutuola, du reste, a lu les *Mille et une Nuits* dès 1948. *Feather Woman of the Jungle* (1962) en reprend la structure: un vieux chef de village y raconte ses aventures pendant dix nuits consécutives pour distraire les villageois. Voir Bernth Lindfors, ‘Debts and Assets’, article cité.

16. Voir ‘The Controversy in West Africa’, in B. Lindfors, ed., ouvrage cité, p.27-44: le critique a recueilli sous ce chapitre les compte-rendus parus dans la revue en question, ce qui permet de se faire une idée de la violence de la controverse qui oppose partisans (en général occidentaux) et détracteurs (en général africains) de Tutuola. Relevons au passage cet échantillon représentatif: ‘*Palm Wine Drinkard* should not have been published at all. The language in which it is written is foreign to West Africans and English people, or anybody for that matter. It is bad enough to attempt an African narrative in ‘good English’, it is worse to attempt it in Mr. Tutuola’s strange lingo (or, shall I say, the language of the ‘Deads’?) (Babasola Johnson, *West Africa*, 10 avril 1954, cité par B. Lindfors, p.31).

17. Voir en particulier Omolara Ogundipe-Leslie, ‘The Palm-Wine Drinkard: a Reassessment of Amos Tutuola’, in B. Lindfors, ed., ouvrage cité, p.150-153, et A. Afolayan, ‘Language and Sources of Amos Tutuola’, in B. Lindfors, ed., ouvrage cité, p.193-208.

l'anglais de Tutuola pose à Queneau, en tant que traducteur, et la séduction qu'il a pu exercer sur le défenseur et illustrateur du "néo-français".

Queneau traducteur de Tutuola.

La préface évoque les "problèmes particuliers" que présentent les conjonctions employées à tort, mettant ainsi en péril la logique du récit:

La traduction présentait quelques problèmes particuliers. L'auteur, par exemple, utilise les conjonctions de la langue anglaise (notamment *but* et *or*) d'une façon inhabituelle qui m'a donné bien du souci. D'autre part, j'ai dû résister à la tentation de rationaliser un récit dont les "inconséquences" et les "contradictions" se glissent parfois dans la structure même des phrases.

Mais Queneau a-t-il vraiment, comme il le dit, "résisté à la tentation de rationaliser?" Un exemple pris au hasard permettra de montrer qu'il n'en est rien. A la fin du roman, la famine sévit, aggravée par la disparition de l'œuf magique qui nourrissait le peuple.

Mais la grande famine continuait à sévir gravement dans tous les quartiers de la ville, *si bien que*, lorsque je vois que de nombreux vieillards mouraient chaque jour, je réunis ceux qui restaient et je leur dis comment nous pourrions faire cesser la famine (*L'Ivrogne dans la brousse*, traduction Queneau, p.196).

Le texte de Tutuola, lui, dit ceci:

The great famine was still going on in every part of the town, *although* when I saw that many old people began to die every day, then I called the rest of the old people who remained and told them how we could stop the famine¹⁸.

La locution *although*, employée de manière fautive, rend la structure même de la phrase contradictoire; mais le souci de logique l'emporte ici sur la fidélité du traducteur. Une autre difficulté à laquelle se heurte Queneau traducteur de Tutuola touche à la question des néologismes, involontaires bien entendu dans le texte original. Tutuola invente constamment des termes que la traduction est impuissante à rendre. Deux de ces créations figurent dans le titre, et en font un défi à la traduction aussi formidable que le sera plus tard *Zazie dans le métro*. "Ivrogne", en effet, ne rend pas *drinkard*; "les morts" ne rend pas *the deads*. En revanche "malafoutier", terme par lequel Queneau traduit *tapster*, est l'équivalent d'une création de mot:

18. *The Palm Wine Drinkard* (London: Faber, 1952), p.124. C'est moi qui souligne.

Un *palm-wine tapster* est un “tireur de vin de palme”. J’ai traduit cette expression par “malafoutier,” bien que ce mot soit employé au Congo et non en Afrique occidentale (préface, p.7).

“Malafoutier” est donc une sorte de néologisme géographique dans la mesure où, d’une part, il ne s’emploie pas en Afrique occidentale mais au Congo (mais Queneau pouvait-il résister au charme de malafoutier?) et d’autre part, il s’agit d’un mot inconnu (et plutôt comique) pour la plupart des lecteurs français.

Tutuola et le Néo-français.

S’il est difficile, voire par moments impossible, à traduire, en revanche l’anglais bizarre de Tutuola va dans le sens de ce que Queneau essaie de créer en français¹⁹. Le “Néo-français”, on le sait, est une invention linguistique qui prend sa source dans le français oral. Au fil des essais de *Bâtons, chiffres et lettres* sur le langage, les mêmes idées sont reprises. Deux articles en particulier se font pendant à près de vingt ans de distance: “Ecrit en 1937”, sorte de manifeste du néo-français, contemporain du *Chiendent*, répond à “Ecrit en 1955”, contemporain de *Zazie* et de *L’Ivrogne*. Mêmes idées, même programme: l’enjeu pour l’écrivain est de créer une langue nouvelle (le “néo-français”), qui tire son efficacité poétique d’un effet de défamiliarisation.

Queneau reprend à son compte les thèses du linguiste Joseph Vendryes exposées dans *Le Langage*²⁰, dont il cite des extraits assez longs. Selon Vendryes il y a deux français, l’un, le français écrit, est une langue morte, que personne ne parle plus; l’autre, le français parlé, s’en est écarté au point de devenir une langue étrangère, avec une syntaxe, un vocabulaire, une morphologie même, entièrement distincts (*Bâtons, chiffres et lettres*, p.15–16).

Queneau compare cette situation linguistique du français aux deux langues qui se font concurrence en Grèce moderne, la langue écrite officielle, la *catharevousa*, “qui s’efforce de ne différer que le moins possible du grec ancien” (p.17), et “la langue réellement parlée”, la démotique. Queneau rappelle que c’est à la suite du voyage en Grèce qu’il a publié *Le Chiendent*, son premier roman et celui où l’on trouve pour la première fois une transcription phonétique du français parlé: le début de son œuvre romanesque est ainsi très explicitement placé sous le signe de la préoccupation linguistique.

19. Tutuola, lui, réussit en quelque sorte naturellement ce que Queneau se donne pour tâche de recréer. Il écrit, non pas comme l’on parle, mais comme il parle: ‘His own spoken and written English are identical and he writes exactly what presents itself to his mind’, écrit le correspondant anonyme de la revue *West Africa* (‘Portrait: A Life in the Bush of Ghosts’, 1er mai 1954, cité par Bernth Lindfors, livre cité, p.37).

20. Joseph Vendryes, *Le Langage; introduction linguistique à l’histoire* (Paris: Renaissance du livre, 1921)

Mais aussi—et c'est là qu'on se rapproche de Tutuola—Vendryes, et Queneau avec lui, rapprochent le français oral de langues non indo-européennes, notamment le Chinook, langue indienne de l'Orégon. Un autre essai, qui reprend les mêmes thèmes, s'intitule d'ailleurs "Connaissez-vous le Chinook?" (*Bâtons, chiffres et lettres*, p.55–57). Queneau revient plusieurs fois sur cette idée, qui l'enchanté visiblement: l'ordre des mots dans la phrase de français parlé n'a rien à voir avec la syntaxe du français écrit mais est très proche de la syntaxe Chinook, laquelle

met ensemble dans une phrase, d'une part tous les morphèmes (indications grammaticales, l'échafaudage, la structure syntaxique, et de l'autre, tous les sémantèmes (données concrètes)' ('Ecrit en 1955', p.76).

Aux exemples donnés par Vendryes, qui traduit une phrase de français écrit comme "Le gendarme a-t-il jamais rattrapé son voleur?" en français parlé: "Il l'a-t-il jamais rattrapé, le gendarme, le voleur?", Queneau ajoute des exemples de son crû: "Tu y as été toi, en Espagne l'été?", "Il l'avait déjà gagné le Tour de France l'année dernière Bobet?", ou encore "Elle n'y a encore pas voyagé, ta cousine, en Afrique".

Queneau cite à plusieurs reprises la réflexion amusante de Vendryes selon laquelle s'il n'y avait pas en France une tradition orthographique et que la langue fût recueillie et notée aujourd'hui comme on fait d'une langue de sauvages, c'est-à-dire de manière phonétique, on obtiendrait un résultat qu'il serait impossible d'identifier comme du français²¹. Langue de sauvages ou de Peaux-Rouges²², langue "barbare" dit Roland Barthes²³, il s'agit pour l'écrivain de saisir cette langue parlée, de lui donner droit de cité en littérature. On le voit, le propos est assez proche de Céline, que Queneau mentionne plusieurs fois dans ces essais et qui a, en publiant le *Voyage au bout de la nuit* quelques mois avant *Le Chiendent*, volé la vedette à Queneau.

21. 'Ecrit en 1937', *Bâtons, chiffres et lettres*, p.14. C'est exactement ce qui se passe dans *Zazie*.

22. Queneau s'amuse à citer des lettres de lecteurs traditionalistes qui s'indignent contre la réforme de l'orthographe: p.72, p.76.

23. La transcription phonétique de *Zazie* a pour sens de "faire surgir à la place du mot pompeusement enveloppé dans sa robe orthographique, un mot nouveau, indiscret, naturel, c'est-à-dire barbare: c'est ici la francité de l'écriture qui est mise en doute, la noble langue françoûze, le doux parler de France se disloquant tout à coup en une série de vocables apatrides, en sorte que notre Grande Littérature, la détonation passée, pourrait bien n'être plus qu'une collection de débris vaguement russiens ou Kwakiutl..." ('Zazie et la littérature', *Essais critiques*, Paris: Seuil, collection Tel Quel, 1964, p.127).

Car qu'est-ce que le "néo-français"? pas une transcription mais une création, Queneau y insiste. S'il s'inspire des analyses de Vendryes, son but est radicalement différent; Queneau est poète et non linguiste. Là où Vendryes recommande de réformer prudemment et progressivement, Queneau veut "faire un saut", "écrire une langue nouvelle" (p.24). Il faut, dit Queneau, opérer une triple révolution, dans le vocabulaire, la syntaxe et l'orthographe.

Sur le plan du vocabulaire, explique Queneau, "le danger à éviter est l'argot" (p.20): "il ne s'agit pas de remplacer le français par l'argot" ce qui donnerait des œuvres artificielles et périssables. Il faut savoir user, sans en abuser, de cette "denrée assez savoureuse" (p.20). L'écrivain doit se montrer plus inventif: Queneau recommande la francisation des termes étrangers, les néologismes, les "fantaisies et inventions personnelles" ... Ici on n'est pas très loin de Tutuola, avec son anglais calqué sur la langue yoruba, mais on est aussi en pleine création zazique, entre les *bloudjinnzes* de l'héroïne et les propos *berlitzcouliens* des touristes.

Sur le plan de la syntaxe, poursuit Queneau, "la réforme ou révolution est faite. Voyez Céline" (p.20). En effet, dans le *Voyage au bout de la nuit*, "pour la première fois le style oral marche à fond de train (...) Ici, enfin, on a le français parlé moderne, tel qu'il est, tel qu'il existe" (p.18-19). Une phrase telle que "Parapine il la connaissait bien lui l'histoire à Napoléon" (citée p.19) offre un exemple syntaxique aussi bien de français parlé que de chinook. Et puisque la révolution est faite, "il suffit d'oser de nouveau" (p.20). Ainsi fait-il: "Y avait des moufettes dans leur armée, aux Amerlos?" demande le satyre (ou flic) au marchand de bloudjinnzes (*Zazie dans le métro*, p.49).

Quant à la réforme de l'orthographe, c'est de loin la tâche la plus difficile. Elle est pourtant absolument nécessaire pour la naissance de la nouvelle poésie.

[il s'agit d'] élever le langage populaire à la dignité de langage écrit, source d'une nouvelle littérature, d'une nouvelle poésie. Et la réforme de l'orthographe, ou plutôt l'adoption d'une orthographe phonétique s'impose, parce qu'elle rendra manifeste l'essentiel: la prééminence de l'oral sur l'écrit. Il s'agit non de réforme, mais de création (*Bâtons, chiffres et lettres*, p.25).

Car si l'on tire les conséquences de cette esthétique, on voit que, d'une part, le renouveau poétique que doit représenter le néo-français repose sur un effet de défamiliarisation, et que d'autre part, la création de cette nouvelle langue, qui a sa source dans le français parlé et vivant, est essentiellement—c'est bien là le paradoxe—une affaire de graphie. Queneau conclut l'essai "Ecrit en 1937" en affirmant que le but de l'écrivain est

la constitution d'une nouvelle langue, nouvelle beaucoup plus encore par la syntaxe que par le vocabulaire, nouvelle aussi par l'aspect, une langue qui, retrouvant sa nature orale et musicale, deviendra bientôt une langue poétique, et la substance abondante et vivace d'une nouvelle littérature (p.26).

“Nouvelle par l’aspect”: on peut en juger par l’échantillon suivant, que Queneau intercale au milieu de l’essai pour fournir un exemple de transcription phonétique. La graphie met en pratique les caractéristiques linguistiques du français parlé notées par Vendryes, en particulier l’élision du e muet et les “tendances agglutinatives” (p.77):

Mézalor, mézalor, késkon nobtyin! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On Irekonê pudutou, lfransê, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrédier, sêmêm maran. Jèrlu toudsuit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré. Mézifobyindir, sé un pur kestion dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saira tousel. Epui sisaférier, tan mye: jécripa pour anmiélé lmond (*Bâtons, chiffres et lettres*, p.23).

Naturellement, *Zazie dans le métro* suivra la même voie, puisqu’au vocable célèbre “Doukipudonktan?”, qui ouvre le roman comme un coup de trompette, vont succéder les “mots” suivants, qui émaillent les pages au hasard de la lecture: “Skeutadittaleur” (p.10), “Lagoçamilébou” (p.37), “Bloudjinnzes” (p.47), “A boujpludutou” (p.47), “Ltipstu” (p.54), et autres “vozouazévovos” (p.112).

* * *

Le paradoxe du néo-français, c’est, on le voit, qu’il s’agit d’une langue qui ne se parle qu’à l’écrit. L’efficacité poétique de cette langue créée dépend entièrement de la perception de l’écart. Pour comprendre et apprécier le texte de Queneau, il est nécessaire de traduire, d’une langue à une autre, de l’oral à l’écrit, de l’écrit à l’oral.

“Avant d’écrire, l’écrivain choisit, autant que possible, la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d’être dit”: ainsi débute l’essai sur le néo-français contemporain de *Zazie dans le métro* et de la traduction d’Amos Tutuola (“Ecrit en 1955”, p.63). Queneau évoque le cas d’écrivains exilés abandonnant leur langue maternelle comme Joseph Conrad, ainsi que le cas d’écrivains bilingues—“un Alsacien, un Basque, un Breton, un Provençal” (p.63). Consciemment ou non, ajoute Queneau, l’écrivain français est lui aussi un bilingue, placé devant la même nécessité de choisir la langue dans laquelle il écrit. Il aurait pu évoquer tout aussi bien le cas d’écrivains de pays colonisés, comme Amos Tutuola. Dans le long débat sur la place de l’anglais dans la littérature africaine, qui oppose partisans de l’anglais et partisans des langues africaines, Queneau, s’il avait eu à prendre position, serait sans aucun doute du côté d’un Chinua Achebe, qui soutient que le choix de l’anglais peut être condition de créativité pour l’écrivain africain²⁴. A propos

24. ‘What I do see is a new voice coming out of Africa, speaking of African experience in a world-wide language. So my answer to the question *Can an African ever*

d'Amos Tutuola, Chinua Achebe juge en effet que la décision d'écrire en anglais a constitué une contrainte féconde:

A good instinct has turned his apparent limitation in language into a weapon of great strength—a half-strange dialect that serves him perfectly in the evocation of his bizarre world. His last book [*Feather Woman of the Jungle*], and to my mind, his finest, is proof enough that one can make even an imperfectly learned second language do amazing things²⁵.

Tutuola, lui, choisit d'écrire en anglais, bien que l'anglais soit pour lui une langue étrangère qu'il possède mal: dans la logique de Queneau comme de Chinua Achebe, ce handicap devient un avantage, en le contraignant à être original, à inventer en quelque sorte "son" anglais²⁶.

Les néologismes de *Zazie* répondent à ceux de *L'Ivrogne*. *Zazie dans le métro* est écrit dans une langue inventée, le "quenien", dérivé partiellement (partiellement seulement) du français parlé. Le lexique du "quenien" provient d'un mélange de français parlé, de termes étrangers francisés, de mots-valise comme chez Joyce²⁷, d'argot et de termes vulgaires, d'expressions précieuses ou archaïques; sa syntaxe résulte d'un amalgame de constructions populaires, de constructions littéraires, de constructions inventées ou calquées sur les langues étrangères, et son orthographe est sujette à des accès de réécriture phonétique²⁸.

learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing? is certainly yes. If on the other hand you ask: *Can he ever learn to use it like a native speaker?* I should say, I hope not (...) The African writer (...) should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience.' (Chinua Achebe, 'The African Writer and the English language', in *Post-Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. P. Williams & L. Chrisman, New York, Columbia University Press, 1994, p.433.) Une position inverse est représentée par Ngugi wa Thiong'o, 'The Language of African Literature', ouvrage cité, p.435-455.

25. Chinua Achebe, 'The African Writer and the English language', in *Post-Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ouvrage cité, p.433.

26. On pourrait ici imaginer une autre forme de "contrainte" à laquelle l'Oulipo, à notre connaissance, n'a pas songé: écrire dans une langue étrangère que l'écrivain maîtrise mal ...

27. L'affinité de Queneau avec Joyce se remarque notamment dans le petit texte intitulé 'Une traduction en Joycien', section 'Hommages' des *Bâtons, chiffres et lettres*, p.219-221.

28. Sur ce point, voir l'analyse de Jean-Marie Catonné, selon qui "le quenien, ce n'est pas l'intrusion de la langue parlée dans la littérature, mais l'inverse" (*Queneau*, Paris: Belfond, 1992, p.79).

Ecrire, c'est traduire, pose Queneau, qui note aussi dans ses brouillons la maxime proustienne, "le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur"²⁹. Traducteur, Queneau l'est en quelque sorte à tous les niveaux: traducteur de l'anglais bien sûr, mais aussi du discours philosophique au discours romanesque (songeons par exemple au projet initial de transcrire le *Discours de la méthode* et le *Parménide* dans le récit du *Chiendent*³⁰), et de l'oral à l'écrit. Or si écrire c'est traduire, il s'ensuit inversement que lire c'est aussi traduire, comme le montrent les exemples d'orthographe phonétique tirés de *Bâtons, chiffres et lettres* et de *Zazie dans le métro*.

Queneau, on le sait, s'est désintéressé du néo-français après 1969, jugeant que la révolution littéraire qu'il prévoyait n'avait pas eu lieu, voire même que le français écrit avait regagné du terrain sur le français parlé:

Les théories que j'ai soutenues à ce sujet n'ont pas été confirmées par les faits. Le "néo-français" n'a progressé ni dans le langage courant ni dans l'usage littéraire. Au contraire, il a reculé. Le français écrit non seulement s'est maintenu, mais s'est renforcé.

Queneau attribue cette évolution aux progrès de l'audiovisuel qui uniformise le parler des Français:

A force de voir sur le petit écran d'autres eux-mêmes s'exprimer en un français (en général à peu près) correct, les Français se sont mis à surveiller la façon dont ils s'expriment.

Au contraire, c'est même "le français parlé courant qui se modèle de plus en plus sur l'écrit"³¹. "Déroute du néo-français", en somme ... Aussi peut-être le fait que Queneau cesse de lire les romans de Tutuola à peu près dans les mêmes années n'est-il pas absolument une coïncidence³²: l'histoire de la littérature n'allait pas, tout compte fait, dans le sens de *Zazie* ni de *L'Ivrogne* ... Qu'a représenté pour l'encyclopédiste parisien la découverte de l'autodidacte nigérian? Sans doute Raymond Queneau a-t-il trouvé chez Amos Tutuola un projet qui, sur le mode naïf, ressemblait au sien, une sorte de "néo-anglais" à l'état de nature.

Columbia University

29. *A la Recherche du temps perdu*, Pléiade, 1954, III, p.890. Voir sur ce point Emmanuel Souchier, *Raymond Queneau*, Paris: Seuil, collection 'Les Contemporains', 1991, p.258.

30. Voir là-dessus 'Ecrit en 1937', *Bâtons, chiffres et lettres*, p.18.

31. Queneau, *Le Voyage en Grèce*, p.221-222 et 224-225; cité par J.-M. Catonné, ouvrage cité, p.71.

32. L'intérêt de Queneau pour Amos Tutuola ne s'est pourtant jamais démenti: il est émouvant de constater que la biographie de Tutuola par Michèle Dussutour-Hammer, parue en 1976, est une des dernières lectures de Queneau, en mai 1976, avant sa mort le 25 octobre.