
***Kicking Tongues* de Karen King-Aribisala :
« journeys into otherness »**

Mélanie JOSEPH-VILAIN

And so we sit
Our forty-group
Awaiting journeys into otherness
In hopes of discovery
Abuja-bound
Though yet unbounded-bound
For Third Dimensions
Not yet seen
But
Hoped
For¹

Mobilité, transfert, déplacement des identités et des cultures : en la matière, Karen King-Aribisala a un parcours pour le moins emblématique. Née au Guyana, elle a décidé, une fois adulte, et après un certain nombre de voyages, de se rendre en Afrique pour faire en sens inverse le parcours de ses ancêtres esclaves, et pour mieux comprendre à la fois son identité propre et celle de sa terre de naissance – sinon d'origine. Elle a choisi le Nigéria, où elle s'est finalement installée et mariée².

Partant de cette constatation, en apparence fort simple, notre objectif sera ici d'explorer le travail littéraire de Karen King-Aribisala afin de comprendre comment elle trouve son identité, en tant qu'écrivain, dans le déplacement même. Pour cela, il nous faudra commencer par définir une notion qui paraît cruciale pour comprendre comment les identités se déplacent dans le monde postcolonial anglophone, celle de *translation*, terme qui désigne en français le déplacement, et

¹ Karen King-Aribisala – *Kicking Tongues*, London, Heinemann 1998, p. 7. Toutes les références figurant dans cet article renverront à cette édition.

² Il n'est certainement pas anodin que ce parcours soit identique à celui de la narratrice de *The Hangman's Game*, son roman le plus récent à ce jour (Leeds, Peepal Tree Press, 2007). Nous n'avons pas ici la place de l'étudier en détail, mais, à plus d'un titre, c'est un roman qui met en jeu les mêmes thématiques que *Kicking Tongues*.

en anglais l'une des formes particulières qu'il peut prendre : la traduction. Il nous faudra bien sûr justifier le choix de ce terme pour rendre compte des phénomènes de déplacement, de mobilité et de transfert dans *Kicking Tongues*, car si le roman de Karen King-Aribisala est bien une œuvre déplacée, et à plus d'un titre, ce n'est pas une œuvre traduite. Une fois ce travail de définition effectué, nous pourrions nous efforcer de déterminer comment, dans *Kicking Tongues*, les identités et les cultures sont déplacées et confrontées.

Translation(s)

Mobilité, transfert, déplacement : dans le domaine de la littérature postcoloniale, de tels termes appellent immédiatement une référence, celle des « *translated men* » de Salman Rushdie, dont nous rappellerons brièvement la définition avant de nous interroger sur la pertinence de cette notion pour lire *Kicking Tongues*.

On le sait, Rushdie lui-même est un écrivain en déplacement, puisque, né au Pakistan, il a été formé en Angleterre, puis est parti s'installer aux États-Unis, d'abord sur la côte est, puis sur la côte ouest. Dans un essai devenu incontournable, « *Imaginary Homelands* », Rushdie essaye de comprendre comment les écrivains qui, comme lui, ont été déplacés, par choix ou par obligation, d'un pays, voire d'un continent, à un autre, peuvent se forger une identité littéraire. Il part d'une lecture très littérale du concept de *translation*, inspirée par son étymologie, qui correspond au sens français, c'est-à-dire à l'idée de déplacement : « The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained³ ». Une telle définition s'applique bien évidemment au parcours de Karen King-Aribisala, que nous rappelions en introduction, et ce, d'autant plus qu'elle ne s'est pas contentée d'effectuer le voyage transatlantique qui l'a ramenée sur la terre de ses ancêtres esclaves, mais qu'elle a aussi vécu un certain temps en Europe au cours de ses études, non seulement, comme on pouvait s'y attendre, en Angleterre, mais aussi en Italie. Il n'est d'ailleurs pas anodin, de ce point de vue, que les informations fournies dans la biographie très succincte qui figure au seuil de *Kicking Tongues*

³ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, London, Granta Books, 1991, p. 17.

consistent essentiellement à retracer les divers déplacements géographiques de l'écrivain :

Karen King-Aribisala was born in Guyana. She has travelled widely, having been educated there and in Barbados, Italy, Nigeria and England. Her first collection of stories, *Our Wife and Other Stories*, was the regional winner for Best First Book (Africa Region) in the Commonwealth Writers' Prize 1990/1991.

Karen King-Aribisala currently resides in Lagos, Nigeria, where she is a senior lecturer in the Department of English of the University of Lagos. She is married with one son. (*Kicking Tongues*, page non numérotée)

Gérard Genette nous a appris à quels point ces *seuils* de l'œuvre (titre, couverture, préface...) peuvent être significatifs ; ici, clairement, le péritexte⁴ cherche à nous signaler, dès le départ – car il n'est pas indifférent que cette notice figure au *début* du livre – que Karen King-Aribisala est un écrivain-voyageur, non pas parce qu'elle écrit des récits de voyages, mais bien parce qu'elle s'est déplacée, et se déplace encore, littéralement, physiquement, d'un pays, et même d'un continent, à l'autre. De ce point de vue, elle est bien une *translated woman*, pour utiliser les termes de Rushdie.

Mais la définition que donne celui-ci ne se limite pas à ce déplacement géographique, même si c'est bien ce dernier qui crée la dynamique qui génère une nouvelle identité. Pour Rushdie, du déplacement géographique naît une recomposition de l'identité, qui permet à l'individu *translaté*⁵ d'acquérir une nouvelle identité, plus riche que son identité d'origine, puisqu'il insiste sur cette notion de *gain*, non seulement dans « Imaginary Homelands », mais aussi ailleurs, entre autres dans *Shame*, dans lequel le narrateur écrit : « I, too, am a translated man. I have been borne across. It is generally believed that something is always lost in translation; I cling to the notion ... that something can also be gained⁶. »

Que « gagne » donc un écrivain *translaté* ? Pour Rushdie, son déplacement même est un moteur de création : c'est parce qu'il cherche à retrouver par l'esprit ce qu'il a physiquement perdu que l'individu *translaté* devient artiste, essayant de recréer ce que Rushdie appelle des patries imaginaires, « imaginary homelands, Indias of the mind⁷ ». Notons au passage que Rushdie ne fait pas de différence entre les personnes déplacées, et qu'il met sur le même plan, de ce point de vue,

⁴ Le péritexte est ce qui se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes. » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1987, p. 11).

⁵ Ce terme sera utilisé ici dans son acception « rushdienne » pour traduire la notion de « *translated man* ».

⁶ Salman Rushdie, *Shame*, London, Vintage, 1995 [1983], p. 29.

⁷ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 10.

les exilés, les émigrés ou les expatriés⁸. Peu importe à ses yeux que l'on ait choisi ou non la mobilité, la migration, celle-ci n'en demeure pas moins source de création, explique-t-il :

We are now partly of the West. Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy. If literature is part of the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical perspective, may provide us with such angles⁹.

La position de l'écrivain déplacé lui offre, poursuit-il, la possibilité d'une « vision stéréoscopique » : « [Migrant writers are] capable of writing from a kind of double perspective: because they, we, are at one and the same time insiders and outsiders in this society. This stereoscopic vision is perhaps what we can offer in place of 'whole sight'¹⁰ ». Une telle conception du lien entre mobilité et écriture implique bien d'envisager le déplacement en termes de perte, celle du pays d'origine (*homeland*), et de gain, celui du recours à l'imagination (*Imaginary*), et le processus de création comme le produit d'une dynamique entre ces deux pôles, la patrie perdue et sa reconstruction imaginaire.

Mais Rushdie va plus loin, et c'est ce qui rend sa tentative de théorisation de la situation de l'écrivain *translaté* utile pour notre compréhension de l'œuvre de Karen King-Aribisala. Pour lui, l'écrivain migrant peut non seulement revendiquer deux identités, liées à deux lieux, un lieu d'origine et un lieu d'arrivée, mais il peut également revendiquer une filiation avec tous ceux qui se sont trouvés dans sa situation, le déplacement, quel que soit leur lieu de départ :

Let me suggest that Indian writers in England have access to a second tradition, quite apart from their own racial history. It is the culture and political history of the phenomenon of migration, displacement, life in a minority group. We can quite legitimately claim as our ancestors the Huguenots, the Irish, the Jews; the past to which we belong is an English past, the history of immigrant Britain. Swift, Conrad, Marx are as much our literary forebears as Tagore, or Ram Mohan Roy. America, a nation of immigrants, has created great literature out of the phenomenon of cultural transplantation, out of examining the ways in which people cope with a new world; it may be that by discovering what we have in common with those who preceded us into this country, we can begin to do the same¹¹.

La nécessité est donc, selon Rushdie, double: revendiquer une tradition anglo-indienne d'une part, mais aussi une tradition de la « littérature migrante » d'autre part. Les écrivains déplacés, suggère-t-il, ne sont pas une nouveauté, il

⁸ « Exiles or emigrants or expatriates » (in *ibid.*).

⁹ *ibid.*, p. 15.

¹⁰ *ibid.*, p. 19.

¹¹ *ibid.*, p. 20.

existe en Grande Bretagne et ailleurs une tradition par rapport à laquelle se situer pour créer une « littérature de la transplantation », pour reprendre ses termes. On retrouve là l'autre grande obsession de Rushdie, celle de la filiation littéraire, la nécessité, pour l'écrivain, de s'inventer une famille, de revendiquer des parents littéraires, de se situer dans une lignée, aussi diverse et hétérogène soit-elle :

But we are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form (...); and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own – selected half consciously, half not – include Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong¹².

C'est donc d'un double point de vue que ce passage par Rushdie éclaire la démarche de Karen King-Aribisala : parce qu'il nous suggère la fertilité de la notion de déplacement, mais aussi parce qu'il insiste sur la nécessité, ou tout au moins la possibilité, qu'a l'écrivain déplacé de se situer dans une tradition librement choisie, d'appartenir à une famille littéraire, celle des écrivains *translatés* – de se bâtir, somme toute, son « roman familial » littéraire. Bien sûr, la situation de Karen King-Aribisala est à la fois différente de celle des écrivains indiens migrants, et plus complexe, puisque son déplacement implique non pas deux, mais trois pôles, et que la notion même de patrie, le « homeland » dont parle Rushdie, est dans son cas pour le moins floue. Mais l'on retrouve tout de même dans son écriture ces deux processus, fondamentalement liés, celui du déplacement et celui de la revendication de « parents littéraires », d'un « arbre généalogique polyglotte ».

Chez Karen King-Aribisala, cependant, le déplacement se fait vers ce qui tient lieu de « patrie imaginaire », le continent africain. L'imagination, l'écriture, ne vont pas lui permettre de retrouver la « patrie imaginaire » perdue, mais de la conquérir. Il va donc s'agir à présent, à travers une lecture de son premier roman, *Kicking Tongues*, d'essayer de montrer que Karen King-Aribisala est bien une *translated woman*, un écrivain *translaté*, et que son écriture est fondée sur ce processus de déplacement.

***Kicking Tongues* : transformer / translater Chaucer**

Kicking Tongues se présente comme une réécriture de Chaucer, ainsi que nous l'indique clairement le péri-texte. C'est en effet le résumé figurant sur la quatrième

¹² *ibid.*, p. 21.

de couverture, qui appartient à ce que Genette, appelle le « péritexte éditorial »¹³, qui nous précise que *Kicking Tongues* « transpose brillamment » les *Canterbury Tales* de Chaucer dans le Nigéria d'aujourd'hui. Il se conclut par ces mots : « Blending poetry and prose, rich visual images and witty puns, Karen King-Aribisala succeeds in transforming a fourteenth-century English classic into an exuberant and distinctively African work » (*Kicking Tongues*, page non numérotée). Notons de prime abord que le *déplacement* de l'Angleterre vers l'Afrique est clairement mis en avant. Par ailleurs, nous nous trouvons dans un cas d'hypertextualité¹⁴ revendiquée : *Kicking Tongues* se présente explicitement comme une réécriture, un hypertexte, des *Canterbury Tales*, et se trouve donc sur ce que Genette appelle dans *Palimpsestes* le « versant ensoleillé » de l'hypertextualité, c'est-à-dire « celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle¹⁵ ». Quoi de plus « officiel », en effet, que cette quatrième de couverture par laquelle la plupart des lecteurs découvrent le roman ?

La question qui se pose, de façon générale, quand on examine une relation d'hypertextualité entre deux œuvres, est celle de la nature de la « dérivation » dont parle Genette. Or, dans le cas qui nous occupe ici, cette dérivation ne relève pas des différentes catégories relevées par Genette dans l'histoire littéraire : parodie, rhapsodie, pastiche¹⁶... mais appartient davantage à ce qu'il appelle successivement, et, semble-t-il, indifféremment, la « parodie sérieuse¹⁷ », la « transformation sérieuse¹⁸ », ou encore la « transposition¹⁹ », catégorie dont le champ est si large qu'elle « peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et

¹³ Le péritexte éditorial est « cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur » Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 20 : formats, collections, couvertures, composition, tirages.

¹⁴ Selon la définition de Genette : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* ». *Palimpsestes*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1992, p. 16.

¹⁵ *ibid.*, p. 19.

¹⁶ Genette rappelle qu'historiquement la critique voit dans la parodie une relation hypertextuelle à visée satirique, et dans le pastiche une relation hypertextuelle à visée non satirique (Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 39), même s'il précise aussi que la distinction est loin d'être aussi claire entre ces deux termes.

¹⁷ *ibid.*, p. 41-42.

¹⁸ *ibid.*, p. 291.

¹⁹ *ibid.*, p. 45.

cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre²⁰ ». Lesdites transformations peuvent être, explique Genette, formelles et/ou thématiques. Il est intéressant de noter que la tentative de classification qu'il propose commence par une identification et une étude de la transformation formelle qui est selon lui la plus visible : la traduction – *translation*, en anglais, ce qui nous ramène à notre discussion précédente, mais nous permet aussi de tenter de décrire quelles transformations sont à l'œuvre dans *Kicking Tongues*. En effet, si *Kicking Tongues* est bel et bien une *transformation*, ou, plus exactement, une *translation*, de l'hypotexte de Chaucer, cette transformation implique une forme de traduction, puisque les Contes de Canterbury sont écrits en moyen anglais, langue qui n'est pas forcément très accessible même à un anglophone d'aujourd'hui.²¹ *Kicking Tongues* est donc, si l'on s'en tient au plan formel, une *translation* des Contes de Chaucer, un déplacement du texte vers une langue différente, l'anglais nigérian contemporain. Ce déplacement formel n'est toutefois que relatif puisque d'un autre côté le texte de Karen King-Aribisala se montre fidèle à son hypotexte : son roman alterne en effet passages en prose et en vers. Or, les *Canterbury Tales* comportaient déjà une alternance entre des histoires écrites en vers et des passages en prose comme, par exemple, le Conte de Mélibée, décrit comme « a litel thyng in prose », ou encore le conte/ homélie du Curé (« Parson's Tale »). De ce point de vue, Karen King-Aribisala ne déplace pas Chaucer, ou, plus exactement, elle le déplace de façon aussi fidèle que possible. Elle maintient ainsi une forme de mobilité inhérente au texte source, celle qui permet de créer une dialectique entre prose et poésie.

Mais ce qui semble encore plus crucial concernant la relation hypertextuelle entre les *Tales* et *Kicking Tongues*, c'est avant tout sa nature : il s'agit bel et bien d'une *translation*. Il y a bien *déplacement* du texte d'origine, et ce, à plus d'un titre. Nous venons de rappeler que le premier déplacement est linguistique. Mais ce déplacement linguistique n'est au fond que la marque d'une multiplicité d'autres déplacements : déplacement temporel d'abord, du Moyen-Age vers le vingtième

²⁰ *ibid.*, p. 292.

²¹ C'est ainsi que David Wright en a proposé, en 1964, une *traduction* en prose, dont il justifie l'utilité de la façon suivante : « I have thought it worthwhile to make the experiment of translating *The Canterbury Tales* into straightforward contemporary prose, in an attempt to give the general reader, who might otherwise be deterred by the Middle English that Chaucer wrote (which is not really so very difficult to follow, though translating it is another matter), some glimpse of their freshness, and of the skill, humour, irony, pathos, and immediacy of Chaucer's narrative ». Chaucer, *The Canterbury Tales. A Modern Prose Rendering by David Wright*, Londres, London Panther, 1965 [1964], p. 11, (italiques ajoutées).

siècle ; déplacement géographique ensuite, de l'Angleterre au Nigéria – ce que Genette appelle la « translation spatiale²² » pour décrire les liens entre le *Vendredi* de Michel Tournier et le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (on remarquera, là encore, l'utilisation du mot *translation*) ; mais surtout déplacement thématique lié à la fonction de l'œuvre.

Les déplacements à l'œuvre

Explorer la nature du déplacement, ou plutôt des déplacements, à l'œuvre dans la transformation hypertextuelle qui permet à Karen King-Aribisala d'écrire *Kicking Tongues* à partir des *Canterbury Tales*, c'est avant tout se poser la question du choix de l'hypotexte. En effet, de prime abord, le choix des *Canterbury Tales* pour écrire un roman aussi nettement ancré dans le Nigéria des années 1990 est loin d'être évident. Il semble que la réponse à cette question du choix soit liée à la nature même du texte source. Les *Canterbury Tales* sont en effet placés, et même si c'est un truisme il faut le rappeler, sous le signe du voyage, du déplacement. Il s'agit d'une œuvre multiple, protéiforme, une succession de textes appartenant à des genres très variés – fable, sermon, conte, satire – et dont le seul point commun est d'être racontés par des pèlerins en route pour Canterbury, auxquels l'aubergiste chez qui ils faisaient étape a suggéré de proposer chacun deux histoires pour se distraire en chemin.

Cet entrelacs de récits, histoires, contes, légendes, permettait à Chaucer de dresser de façon indirecte un portrait de la société anglaise de son époque. Dresser le portrait de la société nigériane est également l'objectif avoué de Karen King-Aribisala, mais la perspective est bien différente : si, chez Chaucer, les voyageurs cherchaient avant tout à se distraire, il s'agit au contraire, chez Karen King-Aribisala, de dénoncer, de permettre aux voix muselées par le régime nigérian de s'exprimer, ainsi que le proclame très clairement le prologue qui propose, par son fond et sa forme, un pacte de lecture à double entrée : une visée littéraire, ainsi que la forme versifiée le suggère, et une visée plus politique, plus engagée, qui cherche à faire entendre des voix muselées par le régime nigérian :

Our voices killed
In waking death

Voices
Unrisen

²² Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 516

Levelled dead
 In death of silenced tongues
 Nigerian (*Kicking Tongues*, p. 2)

La société nigériane était alors, et est toujours, caractérisée par une grande instabilité politique (mentionnée dès le début à travers l'expression « civil strife », p. 2), qui en fait une société à l'identité incertaine. Déplacer les *Canterbury Tales*, en écrire un équivalent nigérian, paraît donc être pour Karen King-Aribisala une tentative de fixer sur le papier cette société instable, de dresser le portrait d'une société volatile, mobile, en mutation, mais aussi de contourner la censure en proposant un texte lui aussi multiple et mouvant.

Le roman reprend peu ou prou la structure des Contes de Chaucer. Une narratrice, The Black Lady The, nous offre un « General Prologue » analogue à celui des *Canterbury Tales*, dans lequel elle explique comment les quarante voyageurs ont été rassemblés et amenés à raconter leur histoire – ce qui constitue en soi un déplacement thématique : là où le hasard seul avait fait se rencontrer les protagonistes de Chaucer, c'est la volonté de The Black Lady The qui permet aux voyageurs nigériens de se retrouver. Karen King-Aribisala ajoute donc de l'intentionnalité là où il n'y avait que du hasard.

Suivent les récits des voyageurs, dont les professions ont été modifiées pour correspondre à la réalité nigériane du vingtième siècle ; en lieu et place du chevalier, du sergent, de la nonne, du curé, on trouve chez Karen King-Aribisala une féministe, une hôtesse de l'air, un « postgraduate English major », une pompiste ou encore un journaliste. Bien sûr cette transformation se justifie par la distance temporelle, mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit aussi qu'il y a une nette féminisation des protagonistes, elle-même sans doute liée à la féminisation du narrateur, qui devient une narratrice. La féminité de The Black Lady The est un facteur majeur de déplacement de l'œuvre, une « transexuation », pour reprendre, une fois encore, la terminologie de Genette²³. Si la structure est sensiblement la même que chez Chaucer, jusque dans l'épilogue, qui est une variation sur le même thème que l'« *author's valediction* » sur laquelle se concluent les *Tales*, à savoir un rappel de la puissance divine – *Kicking Tongues* est d'ailleurs dédié à Dieu – on note tout de même un important retournement thématique : tout autant que la société nigériane, il s'agit d'explorer les relations de pouvoir entre hommes et femmes, thème que l'on retrouvera très clairement dans *The Hangman's*

²³ *ibid.*, p. 424.

Game. C'est ainsi que si les *Canterbury Tales* commençaient par le conte du Chevalier, *Kicking Tongues* s'ouvre, après le prologue, sur l'histoire de son équivalent nigérian, Oba Oyelekan, un chef tribal. Il ne s'agit toutefois nullement de chanter ses louanges, comme chez Chaucer, mais au contraire de dénoncer ses abus de pouvoir, et, par ce biais, de pointer du doigt les rigidités de la structure patriarcale traditionnelle nigériane.

Cette première histoire montre aussi un autre changement crucial par rapport à l'hypotexte chaucérien : chez Karen King-Aribisala, l'histoire que chacun raconte est la sienne et non une fable ou un conte mettant en scène des personnages fictifs. On passe donc d'une narration essentiellement hétérodiégétique à une série de récits autodiégétiques enchâssés ; c'est ce que Genette appelle la « transvocalisation²⁴ ». Un tel changement est vraisemblablement lié à l'époque où ces œuvres ont été écrites ; en effet, dans la littérature contemporaine le récit autodiégétique étant souvent privilégié par rapport au récit hétérodiégétique. On peut également se demander si Karen King-Aribisala espère ainsi faciliter l'identification, plus aisée, on le sait, lorsque le personnage narre lui-même son histoire. Si la transvocalisation correspond donc aussi à une « transfocalisation²⁵ » – un changement de point de vue, un regard plus intérieur sur chaque récit – elle n'empêche pas Karen King-Aribisala de se montrer fidèle à Chaucer sur un point essentiel en terme de voix, celle de l'écrivain cette fois.

En effet, si l'on observe l'écriture elle-même, on s'aperçoit qu'elle joue énormément sur la plasticité de l'anglais ; le recours aux Contes de Chaucer comme hypotexte se trouve ainsi partiellement justifié : il permet d'invoquer en creux le « Middle English », cette langue en mouvement, moins figée que l'anglais d'aujourd'hui, ce qui manifeste sans doute le désir de renouer avec cette mobilité, cette dynamique linguistique. *Kicking Tongues* s'appuie ainsi sur une écriture protéiforme, une inventivité linguistique, qui se manifeste non seulement à travers le recours fréquent à des formes versifiées permettant une plus grande liberté formelle et lexicale qui rompt la régularité de la mise en page et crée sur la page des espaces vierges et de véritables motifs, mais aussi à travers le rapprochement formel entre littérature et musique. Si les *Canterbury Tales* fournissent la structure du roman et le motif du voyage, un voyage à travers la société nigériane grâce aux

²⁴ *ibid.*, p. 292.

²⁵ *ibid.*, p. 408.

histoires racontées par les personnages, bien d'autres références apparaissent et sont relues et réinventées de façon ludique. En effet, l'écriture de Karen King-Aribisala est extrêmement musicale²⁶, ce qui explique que les très nombreux hypotextes convoqués dans le roman ne soient pas uniquement littéraires. Ainsi l'histoire d'Oba Oyelekan est un blues, une façon, peut-être, pour Karen King-Aribisala, de revendiquer la part transatlantique de son héritage, d'établir un pont entre son continent d'origine et son pays d'adoption, d'intégrer ce « Middle Passage » qui a façonné son identité à son œuvre. De même, certains passages en vers rappellent les poètes de la « Harlem Renaissance » des années 1920, eux aussi largement inspirés par le blues et la tradition musicale noire américaine – on pense, par exemple, au *Cane* de Jean Toomer – de par leur rythmicité, leur musicalité. On peut citer, par exemple, l'histoire du journaliste intitulée « Fee Fie Foe Fum », ou encore « The Tale of the Drummer : Drum-tongue-rippling-deep-continuance », qui commence ainsi :

The little Drummer Boy beats his drum in Bethlehem

Come
 He calls you
 Pa Ra Pa Pa
 POM
 POM
 A new born King is born
 Pa Ra Pa Pa
 POM
 POM
 He'll give you
 Real power
 In sum
 POM
 POM
 He
 Is your King-Dom
 Come
 Ra Pa Pa
 POM
 Ra Pa Pa
 POM
 Ra Pa Pa
 POM
 POM
 POM²⁷ (p. 198-99)

²⁶ À tel point que les lectures de Karen King-Aribisala sont de véritables performances : elle ne se contente pas de lire, mais elle chante aussi. S'instaure ainsi un véritable jeu sur la musicalité de l'écriture.

²⁷ Ce passage est également révélateur de l'une des raisons du choix des *Canterbury Tales* : la profonde croyance de Karen King-Aribisala en Dieu. La graphie « King-dom », quant à elle, renvoie probablement à l'un des ses propres poèmes où elle joue sur son nom, Karen King, et sur la notion d'identité, à travers l'expression « my Karen King-Dom » (poème lu par Karen King-

Les onomatopées, par leur brièveté et leur cadence, donnent à ce passage un caractère musical, rythmé, nous faisant littéralement entendre le battement entêtant du tambour.

Autre exemple de la façon dont Karen King-Aribisala utilise la plasticité de la langue anglaise tout en déplaçant / transformant d'autres hypotextes - on peut voir là, d'ailleurs, une preuve supplémentaire de la pertinence de la notion rushdienne d'écrivain *translaté* pour lire *Kicking Tongues* : le conte du « Palm Wine Tapster », sans doute un clin d'œil au célèbre « Palm Wine Drinkard » de Tutuola, écrivain nigérian célèbre, qui confère au roman une dimension proprement nigériane. Karen King-Aribisala revendique ainsi une multiplicité d'influences, de « parents littéraires », dans la droite ligne de l'« arbre généalogique polyglotte » évoqué par Rushdie. Dans l'histoire du « Palm Wine Tapster », donc, le style, proche de l'oralité, est fidèle à celui de Tutuola, et la réalité subit des métamorphoses étranges, sous l'influence, sans doute, de la tradition réaliste magique nigériane – on pense à Ben Okri et à sa *Famished Road*, bien sûr. On peut citer, à titre d'exemple, le passage suivant :

Mademoiselle Willow Tree make prison for me

This tree woman skeleton turn round pata pata and is clutchifying me with much grabbingsity and she is putting me in a large hole with big stone for cover and I be feeling too frightening and sick because of my mistake which is too terrible to be making at all pricing and many costing. (The price are too high.)
I start to begin cry and to shout for help, but no one is to be hearing my shouting (p. 55).

Pour décrire ou qualifier de tels passages, dans lesquels Karen King-Aribisala joue à la fois sur la plasticité lexicale de la langue anglaise et sur la déformation syntaxique tout en parodiant le style de Tutuola, on pourrait reprendre l'expression qu'emploie Florence Cabaret à propos de l'écriture de Rusdhie : « a translated view of writing²⁸ » - une vision translatée de l'écriture, au sens propre, une écriture qui se lit comme si c'était une traduction²⁹. Chez Karen King-Aribisala, on vient de le voir, l'écriture est bel et bien conçue comme une

Aribisala lors du colloque « Postcolonial Ghosts » organisé à l'Université Paul Valéry en novembre 2007).

²⁸ Cabaret, Florence, "Writing as Translation in *The Ground Beneath her Feet*", *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n°2, Spring 2002, p. 47-57, p. 48.

²⁹ Voir à ce sujet Myriam Suchet, « Tutuola and the Haunted Translation or Zazie in the Ghost Train », in Mélanie Joseph-Vilain & Judith Misrahi-Barak, *Postcolonial Ghosts / Fantômes postcoloniaux*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, collection « Les Carnets du Cerpac » n°8, à paraître.

translation, elle est placée sous le signe du déplacement, temporel, linguistique, textuel, hypertextuel.

« Third dimensions / Not yet seen / But / Hoped / For » : pourquoi Chaucer?

Après ce tour d'horizon, non exhaustif mais nous l'espérons, représentatif, des stratégies de transformation déployées par Karen King-Aribisala dans *Kicking Tongues*, nous pouvons avancer une explication quant au choix de l'hypotexte chaucérien. À la lumière des exemples que nous avons étudiés, il semble que le principal apport des *Contes* de Chaucer soit l'ajout d'une « troisième dimension » : au lieu d'une simple migration de l'écrivain guyanais vers le Nigéria, qui mettrait en jeu un dialogue binaire entre des cultures essentiellement afro-centrées (le blues, le réalisme magique, l'oralité dans sa dimension africaine...) à travers une reconfiguration littéraire du « Middle Passage », le recours structurel aux *Contes* de Canterbury fait intervenir un troisième pôle, l'Europe. Ainsi, d'une certaine façon, ce sont les trois sommets du triangle de la traite qui sont invoqués, ce qui n'est pas un hasard puisque le choix de retrouver l'Afrique est précisément né du désir de Karen King de revenir sur les traces de ses ancêtres esclaves. En confrontant des hypotextes empruntés à la culture africaine, et plus spécifiquement nigériane, à la culture guyanaise et américaine, et au canon anglais, Karen King-Aribisala crée une reconfiguration littéraire du triangle de la traite, qui métamorphose celui-ci : de commercial et meurtrier, il devient culturel et source de richesse. Nous n'avons plus seulement affaire à un dialogue, mais à un polylogue, dans lequel chaque culture convoquée / invoquée dialogue avec les deux autres, créant une série de confrontations et de déplacements littéraires et culturels³⁰.

On se souvient que Rushdie évoquait la notion de *translation* en termes de perte ou de gain. Pour reprendre ce point de vue, ce que gagne ici l'œuvre, et l'auteur, à travers la *translation* des *Canterbury Tales*, c'est donc cette troisième dimension, c'est la prise en compte de toutes les cultures que Karen King-Aribisala souhaite revendiquer pour se forger une identité en tant qu'individu et en tant

³⁰ Ce phénomène s'accroîtra encore avec *The Hangman's Game*, dans lequel le jeu complexe qui s'établit entre la diégèse principale et le roman dans le roman, « Three Blind Mice », crée des strates de signification et des phénomènes paradoxaux de résurgence mutuelle de personnages, des thèmes et des cultures. Voir à ce sujet Mélanie Joseph-Vilain, « *The Hangman's Game* : Karen King-Aribisala's 'Diary of Creation' », *Commonwealth Essays and Studies* vol. 31 n° 1 (Autumn 2008), p. 80-92.

qu'écrivain. Les contes de Canterbury offrent donc sans doute à Karen King-Aribisala le fameux « troisième espace » qu'évoque Homi Bhabha dans *The Location of Culture*³¹, cet espace liminaire, lieu de la négociation, de la transaction culturelle, conçu comme un espace fécond et non comme nécessairement incomplet ou insatisfaisant – un gain, donc, comme le souligne Sherry Simon dans son analyse de *Between* de Christine Brooke-Rose :

Quand Bhabha évoque donc une « culture transnationale et traditionnelle », il fait référence à un lieu de *création culturelle*. Cet espace de négociation définit une subjectivité, du transactionnel et du performatif. Il s'agit de repenser l'espace de la globalité non pas comme une « pluralité démographique », un ensemble d'identités catégorisables, mais d'étudier les processus de transformations identitaires à la frontière, là où se déroulent des processus de traduction qui ne peuvent jamais être menés à terme, une fois pour toutes. Au lieu de considérer ces espaces liminaires et transitionnels comme imparfaits et donc inférieurs, il faudra y voir le lieu de la construction de nouveaux signes d'identité, des lieux de collaboration et de contestation essentiels à la définition de la société elle-même³².

En transférant divers hypotextes, en les confrontant entre eux, Karen King-Aribisala obtient un texte qui consiste en une *translation* multi-dimensionnelle et multiculturelle. Cette translation est donc bien sûr un processus de *transformation*, mais aussi, pour reprendre l'analyse que fait Matt Kimmich de l'œuvre de Rushdie, un processus de *recontextualisation*³³. La notion de *translation* ainsi définie permet de rendre compte de la situation de l'écrivain migrant en général, mais surtout, en particulier, de la complexité de la situation de *Kicking Tongues*, ouvrage caractérisé par une hypertextualité que l'on pourrait qualifier de tridimensionnelle.

« As he does not belong in any one place, he has no fixed identity or meaning and is thus free to construct these for himself³⁴ », écrit Matt Kimmich à propos du personnage de Satan dans les *Versets Sataniques*. C'est sans doute parce que Karen King-Aribisala n'appartient pas, elle non plus, à un lieu donné que l'on trouve dans sa fiction la même liberté dans la construction de son identité littéraire, une liberté qui lui permet de revendiquer les « parents littéraires » qui lui conviennent tout en se forgeant un style unique. De ce point de vue, le choix de Chaucer, texte

³¹ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

³² Sherry Simon, « Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 9 n°1, pp. 55-70, p. 67. Disponible sur <http://www.erudit.org/revue/ttr/1996/v9/n1/037238ar.pdf> (page accédée le 13 octobre 2009).

³³ Matt Kimmich, "Lost (and Found) in Translation: Crossing Borders in the Novels of Salman Rushdie", in Michèle Lurdos & Judith Misrahi-Barak, eds., *Transports in the British Empire and the Commonwealth / Transports dans l'Empire Britannique et le Commonwealth*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, Coll. Les Carnets du Cerpac n° 4, 2007, p. 325-40, p. 326.

³⁴ *ibid.*, p. 328.

protéiforme et hautement hypertextuel, est significatif : on peut y voir un désir d'absorber et d'intégrer toutes les dimensions d'un héritage complexe.

« A fine pickle » ?

Revenons, pour finir, à Rushdie. Dans un long article consacré à l'adaptation cinématographique, « A Fine Pickle », récemment publié dans le *Guardian*, Rushdie se demande comment définir l'adaptation, et il avance l'idée que celle-ci pose la question de l'essence. Il est intéressant de noter qu'il revient dans cet article, une fois de plus, sur le débat qui opposa Frost et Brodsky à propos de la traduction de la poésie comme perte ou comme gain, qui était notre point de départ³⁵. Mais, et c'est pour cela que cet article est intéressant pour comprendre ce qui se passe chez Karen King-Aribisala, Rushdie explique qu'il a une conception très vaste de la notion d'adaptation : « I am defining adaptation very broadly, to include translation, migration and metamorphosis, all the means by which one thing becomes another »³⁶. « La traduction, la migration, la métamorphose » : *Kicking Tongues* se lit précisément comme une combinaison de ces trois procédés ; *Kicking Tongues*, ce sont les Contes de Canterbury traduit, déplacés, métamorphosés – *translatés*, pour reprendre le terme que nous proposons plus haut. Et lorsque Rushdie explique que ce qui est au cœur de l'acte d'adaptation c'est l'appropriation, il pose très clairement l'enjeu essentiel de *Kicking Tongues*. Il s'agit pour Karen King-Aribisala de s'approprier la culture nigériane, de se dire, ou plutôt de s'écrire, nigériane, mais aussi, paradoxalement, de transcender la question de la patrie et donc aussi de s'écrire écrivain anglophone, au-delà des frontières. Karen King-Aribisala fait passer cette double affirmation apparemment antinomique par un déplacement, une métamorphose, celle d'un hypotexte anglais, une variation intéressante sur le thème de « l'empire » qui « contre-attaque » par l'écriture cher à la critique postcoloniale³⁷. Au cœur de *Kicking*

³⁵ « The question raised by the adaptive excesses of Adaptation is the question at the heart of the entire subject of adaptation - that is to say, the question of essence. "Poetry is what gets lost in translation," said Robert Frost, but Joseph Brodsky retorted: "Poetry is what is gained in translation," and the battle-lines could not be more clearly drawn. My own view has always been that whether we are talking about a poem moving across a language border to become another poem in another tongue, a book crossing the frontier between the world of print and celluloid, or human beings migrating from one world to another, both Frost and Brodsky are right. Something is always lost in translation; and yet something can also be gained ». Salman Rushdie, « A Fine Pickle », *The Guardian*, February 28, 2009.

³⁶ *ibid.*

³⁷ Expression, il faut le signaler, empruntée à Rushdie. Voir à ce sujet Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989.

Tongues se trouve bien ce que Rushdie décrit comme l'enjeu essentiel de l'adaptation : « how to make a second version of a first thing, of a book or film or poem or vegetable, or of yourself, that is successfully its own, new thing and yet carries with it the essence, the spirit, the soul of the first thing, the thing that you yourself, or your book or poem or film or your pre-pickle mango or lime, originally were »³⁸. Ce que Karen King-Aribisala parvient à faire avec succès c'est donc un acte d'adaptation, ou de *translation*: « Adaptation as metaphor, to paraphrase Susan Sontag, adaptation as carrying across, which is the literal meaning of the word "metaphor", from the Greek, and of the related word "translation", another form of carrying across, this time derived from Latin »³⁹. Utilisant l'image de la mise en conserve (« pickling ») Rushdie explique que le résultat obtenu conserve la saveur de l'original, sa multiplicité, tout en y ajoutant sa propre dimension. *Kicking Tongues*, pour reprendre l'expression utilisée par Rushdie en référence à son propre roman *Midnight's Children*, et au processus de mise en conserve, peut donc être qualifié de « *fine pickle* » – en d'autres termes, de *translation* réussie des Contes de Chaucer dans l'Afrique postcoloniale de la fin du vingtième siècle.

³⁸ Salman Rushdie, « A Fine Pickle », *op. cit.*

³⁹ *ibid.*